

UNIVERSIDADE DE SOROCABA  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Kátia Pensa Barelli

MEDIAÇÕES POÉTICAS EM CENA:  
O JORNALISMO CULTURAL NA REVISTA *BRAVO!*

Sorocaba / SP  
2012

Kátia Pensa Barelli

MEDIAÇÕES POÉTICAS EM CENA:  
O JORNALISMO CULTURAL NA REVISTA *BRAVO!*

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Míriam Cristina Carlos Silva

Sorocaba / SP  
2012

Aos meus pais, pela criação generosa.

Ao Breno, amor que transborda poesia.

Ao pequeno Joaquim, vida pulsante dentro de mim.

## AGRADECIMENTOS

Dedicar-se ao mestrado não é uma escolha fácil, tampouco uma tarefa simples. Agradeço, primeiramente, a todas as pessoas que passaram pela minha vida e contribuíram direta ou indiretamente para o desenvolvimento deste trabalho.

A ideia corrente de que a carreira acadêmica não possui relevância no mercado de trabalho leva muitas empresas a não incentivarem seus funcionários na pós-graduação *stricto sensu*. Por isso, tenho orgulho de fazer parte de uma instituição que compreende a transdisciplinaridade e a trajetória acadêmica como fundamentais na formação de funcionários críticos e inovadores, que apoia a continuidade nos estudos e oferece variados recursos para incentivar e estimular a formação dos indivíduos. Ao SESC SP, como instituição educativa e educadora, o meu mais profundo respeito e agradecimento pelo estímulo e pela bolsa de estudos. Em especial, Cláudia de Figueiredo e William Vilar, pela confiança, e a todos os colegas da equipe do SESC Sorocaba, pelo apoio.

Agradeço a todo o corpo docente e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UNISO, pela seriedade e comprometimento. Aos colegas do mestrado, pela troca de aprendizados, em especial Faiga Toffolo.

À Profa. Dra. Míriam Cristina Carlos Silva, minha gratidão pela forma carinhosa e dedicada com que me acompanhou durante todo o mestrado e por ter sido de fato uma educadora no sentido mais libertador que esta palavra pode ter. Aos professores José Eugênio de Menezes e Paulo Celso da Silva, pelas contribuições extremamente construtivas na banca de qualificação.

Agradeço a UNESP Bauru, por ter sido o berço de minha formação acadêmica e a continuidade da minha formação cidadã. A todos aqueles com quem trabalhei na Incubadora de Cooperativas Populares da Unesp, cujos valores carrego para sempre.

Agradeço profundamente a toda minha família. Primeiramente aos meus pais, Maju e Marco, que desde menina me incentivaram nas leituras e nos estudos. A minha irmã Carina, pelo companheirismo. A minha avó Julia (*in memoriam*), por acreditar no desenvolvimento intelectual das mulheres. Ao meu tio Vinício, pela presença. Aos meus sogros, Nilso e Darci, por me tratarem como filha. Aos meus

tios, tias, primos, primas, cunhados, cunhadas e sobrinhos, pela convivência e pelo afeto.

Aos amigos de ontem, hoje e sempre, pelos momentos compartilhados. Em especial, Malu Reigota, Thaís Emília, Heloisa Pisani, Morena Madureira e Fernanda Duarte.

Agradeço, finalmente, ao meu marido e companheiro Breno Barelli, pela revisão cuidadosa, por estar sempre ao meu lado e por tornar minha vida mais apaixonante e prazerosa. Pelo carinho, cuidado, afeto e amor. Pela paixão que cultivamos todos os dias. Por nosso filho que cresce dentro de mim e já me transformou por inteira.

A inquietude deve, não ser negada,  
mas remetida para nossos horizontes  
e se tornar nosso próprio horizonte.

Edgar Morin

## RESUMO

Esta pesquisa busca abordar o jornalismo cultural praticado pela Revista *Bravo!*, publicação da Editora Abril especializada no gênero, a fim de estabelecer alguns pontos de reflexão sobre a relação que se dá entre o texto artístico em si, o texto do jornalismo cultural e o leitor e/ou espectador. Para tanto, pretende-se compreender o jornalismo cultural praticado pela revista a partir de um contexto da comunicação e da cultura, em que a publicação integra um universo simbólico e uma semiosfera, em diálogo com ambientes comunicacionais diversos que se inter-relacionam, tendo como base as teorias de autores como Ivan Bystrina, Iuri Lotman, Norval Baitello Júnior e Edgar Morin, entre outros. Inicialmente, com o objetivo de compreender o lugar do jornalismo cultural nos dias atuais, desenvolve-se um histórico desde o seu surgimento, bem como uma revisão de literatura que abarca o tema. Em seguida, são realizadas análises da sessão que trata de Artes Cênicas a partir de seis edições da revista *Bravo!*, cujo objetivo é sistematizar algumas reflexões sobre o assunto a partir de uma produção atual, que passa por reportagens, crônicas e críticas. Finalmente, com base nas avaliações realizadas e nos autores estudados, destacam-se alguns modelos e características de textos que se aproximam do leitor e/ou espectador a fim de desenvolver uma mediação poética entre a peça de teatro e a plateia, no sentido de propor ao leitor olhares e sentidos diversos, porém sempre em diálogo com os questionamentos e sensações que a obra de arte promove naqueles que a contemplam. Ressalta-se, como resultado, a importância de jornalistas capacitados e sensíveis para o mundo poético, pois a comunicação proposta passa pelos corpos dos atores / bailarinos dos espetáculos, dos espectadores, do mediador representado aqui por um jornalista, até chegar aos corpos dos leitores, por meio do suporte da revista impressa. Por fim, considera-se que a revista produz um jornalismo cultural ousado e que alguns textos primam pelo poético e pela humanização de seus personagens, fatores que contribuem na formação de um público crítico e sensível às complexidades do mundo da cultura e das artes.

Palavras-chave: Jornalismo cultural. Cultura. Comunicação. Mediação. Semiosfera. Mundo Poético.

## **ABSTRACT**

The aim of this work is analyze cultural journalism practiced by Bravo! Magazine, published by Editora Abril specializes in culture and art, in order to establish some points of reflection on the relationship that exists between the artistic text, the text of cultural journalism and reader and / or spectator. To this end, it intend to understand the cultural journalism practiced by the magazine from a context of communication and culture, in which the publication is part of a symbolic universe and a semiosphere in dialogue with various communication environments that are interrelated, with the based on the theories of authors such as Ivan Bystrina, Iuri Lotman, Norval Baitello Junior and Edgar Morin. Initially, in order to understand the place of cultural journalism these days, it develops a track record since its creation, as well as a review of the literature covering the subject. Then it analyzes the session dealing with the Performing Arts from six editions of Bravo!, whose goal is to systematize some reflections on the subject from a current production, which passes through articles, essays and criticism. Finally, based on the evaluations and the authors studied, we highlight some models and features of texts that approach the reader and / or viewer to develop a poetic mediation between the theatre and the audience, in order to propose that the reader looks for the different meanings, but always in dialogue with the questions and feelings that the artwork promotes in those who contemplate. It could be noted, as a result, the importance of journalists trained and sensitive to the poetic world, because the communication passes through the bodies of actors / dancers of the theater, the spectators, the mediator represented here by a journalist, until the bodies of readers, through the printed magazine. Finally, it is considered that the magazine makes a critical cultural journalism with some poetic texts and with the humanization of the characters, factors that contribute to the formation of a critical public and sensitive to the complexities of world culture and the arts.

Keywords: Cultural Journalism. Culture. Communication. Mediation. Semiosphere. Poetic world.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 ATUALIZAÇÃO DO ESTADO DA QUESTÃO</b> .....	17
<b>2.1 Uma breve trajetória histórica do jornalismo cultural</b> .....	17
<b>2.2 Espaço público da produção intelectual</b> .....	25
<b>2.3 Reflexões teóricas sobre a crítica</b> .....	31
<b>2.4 O jornalismo cultural na atualidade</b> .....	36
<b>3 A REVISTA BRAVO!</b> .....	40
<b>3.1 Sobre a revista</b> .....	40
3.1.1 O surgimento da <i>Bravo!</i> .....	40
3.1.2 A revista <i>Bravo!</i> hoje.....	42
<b>3.2 Metodologia de Pesquisa</b> .....	44
<b>3.3 Análises</b> .....	46
3.3.1 Reportagem: o Teatro da Penumbra.....	46
3.3.2 Crítica: A Vida como ela parece.....	47
3.3.3 Reportagem: Primeiro Cineasta, Depois Dramaturgo.....	49
3.3.4 Crônica: Depois da queda, apesar da dor, volto ao trabalho.....	53
3.3.5 Crítica: Palavra, Interpretação e Luz.....	54
3.3.6 Reportagem: Chico Buarque não gosta de “Roda Viva”.....	56
3.3.7 Crítica: Para além da Crônica Policial.....	60
3.3.8 Reportagem: Dentro do “Parkinson de Diversões”.....	61
3.3.9 Reportagem: Cenas do Próximo Capítulo.....	63
3.3.10 Crítica: Ainda há algo de podre.....	65
3.3.11 Reportagem: Cria Atrevida.....	66
3.3.12 Texto Inédito: Noel Rosa por Newton Moreno - Nega Sônia.....	68
3.3.13. Crítica: O Fascínio da Vida Banal.....	68
3.3.14 Reportagem: Senhores da Cena.....	69
3.3.15 Crítica: Mantenha o celular desligado.....	71
<b>3.4 Sobre as análises</b> .....	72
<b>4 CRITICANDO A CRÍTICA: REFLEXÕES SOBRE O MODELO DE JORNALISMO CULTURAL PRATICADO PELA BRAVO!</b> .....	74

<b>4.1 A opção por um texto poético ao abordar um texto artístico.....</b>	<b>74</b>
4.1.1 A poesia e o poético.....	74
4.1.2 A arte e o jornalismo cultural como linguagens: a semiótica da cultura.....	76
4.1.3 O uso criativo da palavra no jornalismo cultural da Revista <i>Bravo!</i> .....	80
<b>4.2 Quando os mundos prosaico e poético se entrelaçam.....</b>	<b>81</b>
<b>4.3 O texto do jornalismo cultural como mediação.....</b>	<b>86</b>
4.3.1 A fruição artística.....	86
4.3.2 A mediação.....	88
<b>4.4 A abordagem positiva das críticas na Revista <i>Bravo!</i>.....</b>	<b>91</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>97</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>1105</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em minha formação acadêmica e profissional, duas grandes áreas me rondam e envolvem: a comunicação e a cultura. Sinto-me acolhida e provocada por inúmeras questões presentes na intersecção entre estas duas grandes disciplinas, as quais abrigam dentro de si uma infinidade de estudos e abordagens.

Este trabalho debruça-se sobre uma dessas abordagens, o jornalismo cultural, observado aqui a partir de suas relações com a sociedade, em especial ao texto artístico a que se refere. Buscamos entender o texto do jornalismo cultural como uma forma de mediação entre a obra de arte e o leitor/espectador. Para tanto, o objeto escolhido para análise foi a sessão de Teatro e Dança da Revista *Bravo!*, uma publicação mensal da Editora Abril, especializada em cultura e arte.

Da história social à semiótica, muito se tem estudado sobre as formas culturais do homem. Desde seus hábitos, costumes, valores, modos de se alimentar e de ocupar o espaço, formas de relacionamento interpessoais, enfim, tudo o que o homem desenvolveu ao longo de sua história, construções objetivas ou simbólicas, pode ser definido como cultura. De acordo com o Dicionário Latino-Português (TORRINHA, 1942), o termo latino *cultura* (ou *culturae*) remete inicialmente ao cuidado do homem com a natureza (agricultura), à cultura do espírito / instrução, ou, ainda, a ação de cortejar alguém (ibidem, p. 217). Sua origem provável é o verbo *colo*, que tem como significado cultivar, habitar, cuidar de alguém e proteger (ibidem, p. 163).

Valverde (2007, p. 268-269) resume bem a diferença entre o sentido antropológico e o sentido dos filósofos e educadores para o termo cultura:

Há um conceito antropológico de cultura que é extremamente genérico e diz respeito a tudo o que materializa, estabiliza e reproduz a vida humana, no plano nas práticas, dos objetos, dos rituais, das instituições e assim por diante. [...] Num outro sentido, não mais dos antropólogos, mas dos filósofos e educadores, a ideia de cultura refere-se à formação (Paidéia, Building) e remete a cultivo e auto cultivo. Como nós sabemos, o cultivo na agricultura depende não só da colheita, mas de sementeira, de acompanhamento e assim por diante. E o cultivo subjetivo também. Nesse sentido, a cultura é o meio pelo qual o indivíduo enriquece, amplia, aprofunda, adensa e transforma a sua "personalidade", a partir do contato, mesmo que indireto, com as outras pessoas, através exatamente daquelas formas estabilizadas que são os objetos, as obras de arte, as práticas tradicionais, as instituições e assim por diante. Há aqui um sentido de cultivo, de exercício, de procura,

de elaboração, de desenvolvimento que não se satisfaz com o dom natural ou a simples espontaneidade.

O conceito que utilizamos aqui foi cunhado pela semiótica da cultura. A cultura é, assim, definida como um conjunto de atividades que ultrapassa a mera finalidade de preservar a sobrevivência material (BYSTRINA, 1995). Formada por textos aparentemente supérfluos ou até mesmo inúteis, a cultura existe para si mesma. “A cultura não é tanto uma questão de razão, embora a razão também participe ativamente. A cultura é condicionada essencialmente pelo inconsciente.” (BYSTRINA, 1990, p. 16) Em consequência, podemos dizer que a arte é pela arte, assim como a cultura é pela cultura. “Apenas na sua periferia, nas suas margens é que ela se torna algo que serve para outras finalidades” (Ibidem, p.5).

Ao representar uma atualização de Bystrina, Christoph Wulf<sup>1</sup> propõe uma antropologia sociocultural para entender a multiplicidade das culturas. O aprendizado cultural se dá, desta forma, por meio da mimese, em um processo criativo em que o ser humano produz a si próprio. “Em contraposição aos outros seres vivos, não basta aos homens estar no mundo. Eles precisam tornar-se parte dele e tomar parte nele” (GEBAUER e WULF, 2004, p. 13).

Assim, o andar ereto, o comportamento e a língua são habilidades aprendidas pelo ser humano por meio do aspecto mimético, ou seja, uma criança aprende ao imitar um adulto. No entanto, não só as habilidades físicas, como também as emoções são adquiridas por meio de um processo mimético.

A palavra mimese caracteriza como os homens se comportam diante do mundo no qual eles vivem. Eles acolhem o mundo, mas não o vivem de forma passiva: eles respondem ao mundo com ações construtivas. O que eles receberam do mundo será trabalhado por eles nas suas próprias ações. Na verdade, o mundo já é dado, no nível em que a mimese se estabelece. No entanto, ele ainda não possui nenhuma forma distinta, nenhuma característica averiguável, e nenhuma qualidade denominável. Ele se apresenta como matéria sem referência que provoca efeitos sobre o sujeito-agente. A decisão sobre os efeitos, como eles surgem na experiência e a quais formações criadoras eles dão ensejo, é tomada nos atos dos sujeitos. (GEBAUER e WULF, 2004, p. 13)

O conceito de *mimese* remonta da Grécia Antiga a partir da raiz etmológica *mimos*, que se referia às pessoas que imitam ou representam. No entanto, mimese é aqui entendida não como a pura imitação, mas também com o “fazer-se parecido,

---

<sup>1</sup> Conferência de Christoph Wulf, proferida no dia 29 de março de 2011, no SESC Vila Mariana, durante o Seminário Internacional Emoção e Imaginação.

trazer algo à representação, expressar, pré-encenar” (GEBAUER e WULF, 2004, p. 21). Isso ocorre porque as práticas miméticas conduzem às semelhanças, mas não às cópias exatas dos padrões.

Além disso, a mimese não está restrita à arte e à poesia, mas é condição imprescindível do tecido da vida social e cultural. É, portanto, um processo cognitivo ao mesmo tempo em que é intuitivo.

Se procurarmos a fórmula mais curta para definir ações miméticas poderíamos dizer que esta seria “fazer o mundo mais uma vez”. Este fazer tem um lado simbólico e um material, um lado prático e um lado corporal. Ele é um humanizador do mundo dado, no sentido de uma apropriação humana. Os processos miméticos têm um papel muito mais importante na cultura, na sociedade e na arte do que aquele geralmente suposto. [...] Os processos miméticos produzem imitação e representação, imagens e ficções, adaptação ao outro e à sua representação. (GEBAUER e WULF, 2004, p. 14)

Nas palavras de Lotman (1978), cultura é memória não-genética, reproduzida e transformada de forma coletiva. Quando se fala em jornalismo cultural é este o sentido que cultura adquire, cuja essência está diretamente relacionada ao mundo das artes, do entretenimento e do lazer.

Já a experiência estética, definimos com Morin (2003, p. 99): “não em função da arte, mas enquanto atitude humana que vai muito além da arte propriamente dita (as emoções estéticas podem nascer tanto da contemplação de “belezas” naturais, quanto de produtos artificiais, cuja finalidade não é, de forma alguma, artística)”. Podemos viver uma experiência estética ao vislumbrar uma grande obra da natureza, como um pôr-do-sol, ou ainda ao ter contato com algum fato cotidiano que nos leve a abandonar os pensamentos corriqueiros e sentir-se emocionado. Entretanto, trataremos aqui especificamente da experiência estética proporcionada pela fruição artística.

Assim, entendemos que o espectador do teatro e leitor da revista *Bravo!* ao contemplar uma peça teatral permanece consciente de sua condição de espectador, apesar de, muitas vezes, se projetar nos personagens e mergulhar na trama proposta. “Ele continua a viver de um modo latente, amortecido, mas lúcido deste lado da tela” (MORIN, 2003, p. 100), ou dos palcos, no caso do teatro.

A estética é uma atitude diante das coisas. É a atitude de uma consciência dividida. Esta consciência participa um espetáculo, de uma visão, de uma leitura feita segundo os processos imaginários – complexo mágico e

complexo realista-sentimental - ; ao mesmo tempo ela sabe que se trata de uma participação imaginária que se inscreve no quadro da consciência empírico-racional. (MORIN, 2003, p. 99)

Além disso, consideramos aqui a ideia de culturas híbridas, pois, de acordo com Canclini (1995), não há na América Latina oposição ferrenha entre o moderno e o tradicional, bem como não existem três culturas isoladas: o culto, o popular e o massivo. “É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua hibridação pode ser lida [...] separadamente”. (Ibidem, p. 19) Portanto, as culturas não se extinguem, mas se transformam a partir dos estímulos e influências, em uma relação dialógica com as demais culturas.

Também na perspectiva de uma estética da comunicação, as fronteiras entre cultura erudita, cultura popular e cultura de massa devem ser progressivamente diluídas, pois é fundamental:

[...] desconstruir o dualismo experimental e comercial, fazer dialogar objetos de valor estético com produtos culturais, não para considerá-los apenas como mercadorias dentro de uma indústria cultural, mas como coisas dentro de uma cultura material inserida na vida social. (LOPES, 2006, p. 119)

Desta forma, pensamos nestas experiências estéticas como narrativas que traduzem a própria experiência dos sujeitos contemporâneos, por meio de um fluxo de discursos, imagens e processos que transitam social e temporalmente. “[...] Pensar uma obra artística como fenômeno comunicacional implica situá-la em diálogo não só com o solo histórico, [...] mas implodir a dialética entre e/ou dualidade entre arte e sociedade.” (LOPES, 2006, p. 119)

O jornalismo cultural deve, por princípio, destruir a dualidade e a dicotomia entre arte e sociedade, entre vida e cultura, entre pensamento e sensibilidade, afinal:

A arte faz o que é natural, não dissocia vida e cultura, *pois siendo ambas, vida e cultura una sola y misma cosa, no hay por qué separarlas y hablar de ridículas primacías* (Lezama, 1981, p.6). Não separa, portanto, corpo e linguagem, já que nosso corpo é linguagem e a linguagem, corpo. (SILVA, 2009, p. 45)

A separação que existe e deve ser compreendida no jornalismo cultural não é entre pensamento e sensibilidade, mas é a “oposição entre o regime espontâneo e um regime reflexivo, que exige uma mediação consciente entre nós e aquilo que

fazemos, vivemos ou experimentamos” (VALVERDE, 2007, p. 270). O jornalismo cultural como processo insere-se dentro de um regime reflexivo, pois é fruto de reflexão, mediações complexas, estudos e dedicação.

Por fim, definimos a comunicação com Marcondes Filho (2010, p.15):

Comunicação é antes um processo, um acontecimento, um encontro feliz, o momento mágico entre duas intencionalidades, que se produz no “atrito dos corpos” (se tomarmos palavras, músicas, ideias também como corpos); ela vem da criação de um ambiente comum em que os dois lados participam e extraem de sua participação algo novo, inesperado, que não estava em nenhum deles, e que altera o estatuto anterior de ambos, apesar de as diferenças individuais se manterem. Ela não funde duas pessoas numa só, pois é impossível que o outro me veja a partir do meu interior, mas é o fato de ambos participarem de um mesmo e único mundo no qual entram e que neles também entra.

Neste sentido proposto por Marcondes Filho, a comunicação não está nos meios de comunicação de massa, como televisão, rádio, jornais e revistas, pois neste caso o processo é apenas de difusão, ou seja, são sinais e formas emitidos de um lado e captados por alguém, o que não garante que, de fato, haja comunicação, pois não existe aí necessariamente uma ação recíproca, uma troca de aprendizados. A comunicação seria, assim, uma ação transformadora por essência: “ [...] é como o vento, ela passa, nos toca, nos envolve, nos faz mudar de posição, mas não a vemos, não a capturamos, ela escapa mesmo se deixando mostrar” (MARCONDES FILHO, 2008, p. 52)

Com uma abordagem semelhante, Menezes (2005), tendo Pross como referência, conceitua a comunicação a partir dos vínculos formados entre as pessoas, ou seja, da formação de pontes entre, no mínimo, dois diferentes espaços. “Cultura e comunicação são duas coisas inseparáveis, já que a cultura se constitui a partir das comunicações repetidas. Como, quando, de onde e o que comunicamos é o que nos converte em sujeitos culturais” (MENEZES, 2005, p. 28).

Para Martino (2002), a comunicação é o resultado de um encontro social, um processo de compartilhamento de um mesmo objeto de consciência, ou seja, o termo exprime uma relação entre consciências.

O ser humano é um ser da comunicação: consigo (subjetividade) e com o mundo, ambos entendidos como produto da comunicação com outrem, pois assim como a subjetividade não é um dado natural, as coisas não se apresentam ao ser humano de forma direta, mas são construídas graças à mediação do desejo, conhecimento e reconhecimento de outrem [...]

Comunicar é simular a consciência de outrem, tornar comum (participar) de um mesmo objeto mental (sensação, pensamento, desejo, afeto). (MARTINO, 2002, p. 23)

Lembramos, ainda, do educador Paulo Freire (1983), que conceitua a comunicação como um processo dialógico e transformador por meio do qual os homens constroem a si mesmos.

Não há, realmente, pensamento isolado, na medida em que não há homem isolado. Todo ato de pensar exige um sujeito que pensa, um objeto pensado, que mediatiza o primeiro sujeito do segundo, e a comunicação entre ambos, que se dá através de signos linguísticos. O mundo humano é, desta forma, um mundo de comunicação. (FREIRE, 1983, p. 44)

Seria, ainda, a compreensão da comunicação a base da constituição de sociedades, das mais simples às mais complexas. (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p. 106) Por isso, a relação entre comunicação e cultura é tão evidente e complexa.

Tendo como base os conceitos dos autores acima citados, e colocando-os em diálogo com tantos outros que perpassaram as leituras deste trabalho, tentamos construir um panorama, com reflexões pertinentes ao tema.

Desta forma, o segundo capítulo apresenta a atualização do estado da questão, uma tentativa de buscar o que se tem escrito sobre o jornalismo cultural e suas facetas, bem como traçar um histórico com os principais fatos da história do jornalismo cultural e da crítica. Para tanto, destaca aspectos relevantes na pesquisa do tema, tanto a partir de autores mais renomados, quanto de novos pesquisadores que vêm se debruçando sobre o assunto.

O terceiro capítulo refere-se ao objeto de análise da pesquisa, a revista *Bravo!*, cuja escolha se justifica por conta da publicação ser, atualmente, a principal sobre cultura e arte no Brasil, com uma distribuição nacional, o que não significa que a tomamos como modelo ideal de publicação especializada em cultura. A primeira abordagem sobre a revista é histórica e tem como objetivo destacar os principais fatos ocorridos desde a sua criação em 1997, como a transição ocorrida entre a Editora D'Ávila, responsável pelo projeto inicial e fundação da revista, até a Editora Abril, atual editora que encampou a *Bravo!*. Em seguida, são apresentadas as análises dos textos que compõem a sessão de Teatro e Dança de seis edições da revista, de janeiro de 2010 a junho de 2010.

O quarto capítulo estabelece reflexões a partir das análises e dos textos teóricos utilizados, buscando desvendar alguns modelos de jornalismo cultural praticados pela revista. Neste capítulo, procuramos explicitar de forma sistematizada alguns questionamentos que surgem ao longo do trabalho.

Por fim, as considerações tem como objetivo costurar as principais ideias apresentadas na pesquisa, em uma tentativa de fechar alguns questionamentos abertos ao longo do trabalho.

## 2 ATUALIZAÇÃO DO ESTADO DA QUESTÃO

Muitos autores se dedicaram a refletir sobre o tema do jornalismo cultural e a crítica, com as mais diversas ênfases e abordagens de pesquisa. Tentaremos aqui descrever o trabalho de alguns desses autores, cujas reflexões são corresponsáveis pelos rumos desta pesquisa.

### 2.1 Uma breve trajetória histórica do jornalismo cultural

Pode-se observar, de antemão, que alguns autores se fazem presentes em quase todos os trabalhos e já se tornam uma referência quase que obrigatória para os que pretendem iniciar uma trajetória no assunto. O jornalista e escritor Daniel Piza (2009) é um exemplo de leitura que perpassou pela maioria dos projetos desde a data inicial de publicação<sup>2</sup>. Seu ponto de vista é especial porque o autor possui larga experiência como jornalista cultural e consegue traçar um histórico bastante completo sobre o tema, a partir de suas experiências e pesquisas, mas não resulta em um trabalho acadêmico com reflexões teóricas. Buscaremos, aqui, sintetizar o caminho histórico do jornalismo cultural proposto por Piza.

Um marco do princípio do jornalismo cultural é a criação da revista diária londrina *The Spectator*, fundada pelos ensaístas ingleses Richard Steele e Joseph Addison no ano de 1711. A publicação continha os mais variados assuntos: “livros, óperas, costumes, festivais de música e teatro, política – num tom de conversação espirituosa, culta sem ser formal, reflexiva sem ser inacessível [...]” (PIZA, 2009, p. 12).

Importante é notar que o jornalismo cultural nasceu, nas palavras de Piza, “na cidade e com a cidade”. É, portanto, uma invenção absolutamente atrelada ao urbanismo e à industrialização, ao momento histórico em que as máquinas começaram a transformar as cidades, a cultura e o próprio homem. Também na

---

<sup>2</sup> A primeira edição do livro “Jornalismo Cultural”, de Daniel Piza, foi publicada em 2003.

Inglaterra e no século XVIII, surgiu Samuel Johnson, o Dr. Johnson, considerado o primeiro grande crítico cultural.

Seus resenhas da prosa e da poesia de seus contemporâneos, seus ensaios sobre Shakespeare, seus estudos sobre a língua inglesa, suas reflexões sobre todos os assuntos à maneira de um Montaigne transferido de um castelo para a taverna, além de romances como *Rasselas*, fizeram dele o homem de letras mais lido e temido de seu tempo. Johnson é o pai de todos os críticos europeus, americanos e brasileiros, cujas opiniões sobre um livro ou qualquer outro tema, nos séculos seguintes, eram esperadas com fôlego preso por uma pequena mas decisiva plateia. (PIZA, 2009, p. 13-14)

A partir destas primeiras experiências, muitos outros tabloides apareceram e diversos homens se destacaram na função de críticos, dos quais podemos citar: Hazlitt (séc. XVIII), John Ruskin e George Bernard Shaw (séc. XIX) na Inglaterra, Sainte-Beuve e Émile Zola (séc. XIX) na França, G.E Lessing (séc. XVIII) na Alemanha, Edgar Allan Poe e Henry James (séc. XIX) nos EUA. No Brasil do século XIX, é essencial falar de José Veríssimo e Machado de Assis, que começou sua carreira atuando como crítico de teatro e polemista literário.

A arte moderna, enfim, já derrubava muros e o jornalismo cultural começara a se renovar. Até a virada do século XX, o jornalismo era feito de escasso noticiário, muito articulismo político e o debate sobre livros e artes. Mas a modernização da sociedade transformou também a imprensa: o jornalismo moderno passou a dar mais importância para a reportagem, para o relato de fatos, não raro sensacionalista, e começou a se profissionalizar. Repórteres de polícia e política passaram a ser os mais importantes dentro das redações. O jornalismo cultural também “esquentou”: descobriu a reportagem e a entrevista, além de uma crítica de arte mais breve e participante. Das conversações sofisticadas de Addison e Steele até as resenhas incisivas de Zola, Kraus e Shaw, o jornalismo cultural tomou sua forma moderna. (PIZA, 2009, p. 18-19)

Já no século XX, os principais movimentos vanguardistas de arte têm a sua história diretamente relacionada à expansão da imprensa e das revistas. No Brasil, por exemplo, o modernismo paulista teve como abre-alas a revista *Klaxon*, nome cujo significado literal é buzina. Portanto, além de ter sido peça chave nas grandes vanguardas artísticas, o jornalismo cultural tinha também o intuito de provocar, incomodar, “buzinar” – como a própria *Klaxon* sugere.

Boaventura (2000, p. 16) lembra que a tão lembrada e valorizada Semana da Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, não inaugurou o movimento modernista, apenas representou uma festa planejada para fazer barulho e divulgar

os resultados conseguidos até então pelo grupo de artistas e escritores, liderados por Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Renomado escritor e influente diplomata à época, Graça Aranha foi o padrinho do evento e o responsável por angariar a simpatia e adesão de figuras importantes, o que foi fundamental para visibilidade da Semana.

No livro “22 por 22: A Semana da Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos” (BOAVENTURA, 2000), a autora apresenta uma coletânea de artigos originalmente publicados nos jornais e revistas de São Paulo e Rio de Janeiro durante o ano de 1922. De um lado estavam os defensores da proposta, que apregoavam uma transformação nos processos da literatura e arte e flertavam com as vanguardas europeias (em especial o futurismo), representados principalmente por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet e Menotti del Picchia, além daqueles que assinavam com pseudônimos. Do outro, encontram-se os opositores ao movimento moderno: Mário Pinto Serva, Galvão Muniz, Oscar Guanabara, o romancista Plínio Salgado e o jornalista Galeão Coutinho, que assinava como Cândido. O teor das discussões pode ser exemplificado neste trecho: “Em música são ridículos, na poesia são malucos e na pintura são borradores de tela” (Oscar Guanabara, 1922 apud BOAVENTURA, 2000, p. 15).

O debate de ideias, opiniões e pontos de vista sobre a arte moderna, antes, durante e depois da Semana, bem como o posicionamento dos veículos de comunicação, são temas de um capítulo relevante na história do jornalismo cultural brasileiro.

A cobertura jornalística das atividades promovidas durante a Semana pautou-se, em São Paulo, de um lado pelo entusiasmo dos seus idealizadores – “os semideuses bárbaros e modernos” – que sonhavam com a “iminente renascença paulista”. De outro, pela condenação absoluta daquele “delírio coletivo a acometer um grupo de intelectuais, empolgados por um capricho passageiro”, em artigos assinados às vezes com pseudônimos difíceis de identificar, outras vezes anônimos como aconteceu com a série de textos demolidores publicados na Folha da Noite, quase sempre na primeira página. Apelou-se também para a indiferença total. Revistas do porte da *Revista do Brasil* (de São Paulo), do alcance das cariocas *Fon Fon* e *O Malho* simplesmente ignoraram a promoção artística em questão. [...] O tradicional Estadão não se envolveu. Publicou secamente as notícias de abertura da Semana, divulgou a programação e um artigo de autoria de Ronald de Carvalho sobre Villa-Lobos. Perdidos na sua diagramação cansativa e pesada de outrora, algumas piadas ingênuas e deboches gerais contra os modernistas: “Precisa-se de moço honesto que

saiba fazer versos futuristas. Exige-se um atestado de ignorância”. (Boaventura, 2000, p. 18)

As discussões acaloradas e polêmicas acirradas durante todo o ano de 1922, cujos palcos eram os jornais e revistas, “impulsionaram o ressurgimento de uma ‘prodigiosa vida intelectual’, que mais tarde se espalharia pelo país” (Ibidem, p. 16). Percebemos, assim, a estreita relação entre o jornalismo e o movimento modernista no Brasil e como esta relação foi responsável pelo amadurecimento de ambos os segmentos. Esta efervescência cultural e social faz com que a própria figura do crítico, aos poucos, mude de perfil, “mais incisivo e informativo, menos moralista e meditativo”<sup>3</sup> (PIZA, 2009, p. 20).

Porém, para Piza (2009), foi nos EUA que a tradição ensaística inglesa foi, de fato, renovada: “dois dos maiores poetas mundiais modernos, foram ainda dois dos maiores críticos do século XX: Ezra Pound (1885-1972) e T. S. Eliot (1888-1965) [...]” (Ibidem, p.20). Além disso, também nos EUA, jornalistas de formação consagraram-se e tornaram-se célebres com a crítica, sendo os mais significativos H. L. Mencken (1880-1956) e Edmund Wilson (1895-1972). Grande destaque nos anos 40 e 50, a revista *New Yorker* tornou-se referência entre as publicações da área, pois revelou grandes críticos e talentosos escritores, além de ter sido uma das responsáveis por abrir caminho para a criação do *New Journalism* e impulsionar o gênero conhecido hoje como jornalismo literário.

Foi ali que John Hersey escreveu em 1946 o que foi eleito como “a reportagem do século”: *Hiroshima*. Foi ali que Lillian Ross, num perfil de Ernest Hemingway em 1950, fundou esse gênero do jornalismo moderno e abriu caminho para as invenções do *New Journalism*. Foi ali que Truman Capote praticamente lançou a não-ficção moderna em 1959 com *À sangue frio*, relato dos pensamentos de dois condenados à pena de morte. Foi ali que Kenneth Tynan, crítico de teatro inglês que brilhara nos anos 30 e 40 na *Spectator*, escreveu memoravelmente sobre atores e diretores como Laurence Olivier, Orson Welles e Greta Garbo (“O que vemos bêbados nas outras mulheres, vemos em Garbo sóbrios”). Foi ali que Joseph Mitchell, John McPhee, Calvin Trillin e Adam Gopnik, entre tantos outros ao longo de quase oito décadas, mantiveram viva a reportagem interpretativa, com teor subjetivo, pique narrativo e recursos da ficção como a atenção a detalhes e vozes. (PIZA, 2009, p.23-24).

---

3 O último expoente do crítico como um sacerdote, cujos julgamentos devem ser seguidos e respeitados, foi o dramaturgo Oscar Wilde (1854-1900), “crítico e defensor da tese exposta em *O crítico como artista* de que a crítica cultural em si era uma forma de arte, autônoma em relação às outras artes”. (PIZA, 2009, p.20)

Edvaldo Pereira Lima (1993) em seu livro “Páginas Ampliadas – o livro reportagem como extensão do jornalismo e da literatura” propõe reflexões profundas acerca do jornalismo cultural e das grandes reportagens. Para ele, o livro reportagem caracteriza-se como um gênero jornalístico, por estender a função informativa e orientativa do jornalismo impresso cotidiano e ampliar a compreensão da realidade do leitor. No entanto, diferencia-se do jornalismo costumeiro por utilizar alguns instrumentos específicos de captação das informações, como entrevistas de compreensão, sensibilidade para as histórias de vida, observação participante, resgate da memória e visão pluridimensional simultânea (em detrimento da visão reducionista do cartesianismo). A já citada inovação norte-americana conhecida como *New Journalism* é utilizada pelo autor para exemplificar o instrumento da observação participante:

Sentir, perceber, emocionar, utilizar o potencial sensório do corpo era a ordem dos novos tempos. Quando o new journalism esboça-se, ramo deste contexto comum, a sua forma de captação do real vai se caracterizar também por esse mergulho de cabeça no sensual, no sensório [...] Como conta Tom Wolfe em *The New Journalism* (1973), ele próprio um dos expoentes deste novo modo de proceder do fazer jornalístico, os inovadores da imprensa – e logo do livro-reportagem que vai abrigar com muito maior intensidade a nova produção – descobrem que não há como retratar a realidade senão com cor, vivacidade, presença. Isto é, com mergulho e envolvimento total nos próprios acontecimentos e situações, os jornalistas tentando viver, na pele, as circunstâncias e o clima inerente ao ambiente de seus personagens. (LIMA, 1993, p. 96)

Outra inovação do *new journalism* foi a introdução de monólogos interiores e fluxos de consciência dos personagens, técnicas até então utilizadas somente na literatura de ficção, que Tom Wolfe (apud LIMA, 1993, p. 102) nomeou como “ponto de vista autobiográfico em terceira pessoa”.

Além disso, outras publicações especializadas do gênero fizeram história, como a norte-americana *Esquire*<sup>4</sup>, as francesas *Le Monde de La Musique*, *Magazine Littéraire* e *Cahiers Du Cinéma*<sup>5</sup>, além da revista mexicana *Vuelta*<sup>6</sup>.

---

4 Grande concorrente da *New Yorker*, a revista *Esquire* está associada ao estilo que mistura história verídica com um ritmo ficcional, o qual ficou conhecido como *New Journalism*, cujos principais expoentes foram Gay Talese, Norman Mailer e, especialmente, Tom Wolfe.

5 A francesa *Cahiers Du Cinéma* foi a principal responsável por lançar o movimento da *Nouvelle Vague* e abrigava ensaios e resenhas de André Bazin, Eric Rohmer e François Truffaut.

6 *Vuelta* era editada por Octavio Paz, um dos maiores ensaístas latino-americanos do século XX.

Um nome importante para a história do jornalismo cultural foi o escritor inglês George Orwell (*A revolução dos bichos* e *1984*). Os textos de Orwell, principalmente nos anos 30 e 40, são ainda um exemplo de como os fatos políticos e as dicotomias ideológicas da época influenciaram a produção do jornalismo cultural.

No Brasil, por conta da dificuldade dos escritores de sobreviver apenas com a literatura (naquele período e ainda nos dias de hoje), além do já citado Machado de Assis, Lima Barreto e os modernistas Oswald de Andrade e Mário de Andrade iniciaram suas carreiras com o jornalismo e com a crítica de arte, para, posteriormente, tornarem-se renomados escritores.

Na imprecisa fronteira entre jornalismo e literatura, é importante lembrarmos ainda de Euclides da Cunha, que escreveu *Os Sertões* (publicado em 1902), uma obra eminentemente jornalística, mas acabou entrando para a história como um aclamado literato. Prova disso é que, menos de um ano depois da publicação da obra, Euclides foi eleito para ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. (FREITAS, 2010, p. 44)

Para Lima (1993, p. 135), de todas as formas de comunicação jornalística, a reportagem é o gênero que mais se apropria do fazer literário:

Entre o jornalismo e a literatura existia em comum, nesses tempos pioneiros da era moderna, o ato da escrita. À medida que o texto jornalístico evolui da notícia para a reportagem, surge a necessidade de aperfeiçoamento das técnicas de tratamento da mensagem. Por uma condição de proximidade, estabelecida pelo elo comum da escrita, é natural compreender que, mesmo intuitivamente ou sem maior rigor metodológico, os jornalistas sentiam-se então inclinados a se inspirar na arte literária para encontrar os seus próprios caminhos de narrar o real.

Sobre o aspecto de divulgação dos escritores e a oportunidade inovadora de se alcançar a coletividade, o autor complementa:

Na verdade, a literatura e a imprensa confundem-se até os primeiros anos do século XX. Muitos dos jornais abrem espaço para a arte literária, produzem seus folhetins, publicam suplementos literários. É como se o veículo jornalístico se transformasse numa indústria periodizadora da literatura da época. (LIMA, 1993, p. 136)

Aliás, são vários os exemplos de obras literárias, hoje tidas como clássicas, as quais foram lançadas inicialmente não como livros, mas sob a forma de folhetins. “Tratava-se de um gênero muito popular em muitos países: um texto de ficção, às

vezes longo, publicado em capítulos, geralmente num jornal de grande circulação. Era, na época, o equivalente à novela de tevê [...]” (SCLIAR, 2002, p.82).

Para Marco Chaga (2001, apud POLACOW, 2007) o jornalismo cultural latino-americano associava crítica social e uma veia educadora e adquiriu corpo somente no século XX. De fato, data de 1928 o surgimento de uma das principais publicações brasileiras de jornalismo cultural, a revista *O Cruzeiro*:

[...] O fato é que a revista marcou época, lançou o conceito de reportagem investigativa e deu enormes contribuições à cultura brasileira ao publicar contos de José Lins do Rego e Marques Rebelo, artigos de Vinícius de Moraes e Manuel Bandeira, ilustrações de Anita Malfatti e Di Cavalcanti, colunas de José Candido de Carvalho e Rachel de Queiroz, além do humor de Péricles (O Amigo da Onça) e Vão Gogo (vulgo Millôr Fernandes). Nos anos 30 e 40, *O Cruzeiro* seria a revista mais importante do Brasil por sua capacidade de falar a todos os tipos de público. (ibidem, p. 33)

É a partir da segunda metade do século XX que a crítica transborda das revistas especializadas e passa a ocupar também espaço nos jornais diários e na grande imprensa, adquirindo uma forma mais rápida e direta. É um texto diferente, sem longas citações, e com uma característica predominante de análise. Bastante marcante, neste período, é a presença de intelectuais e acadêmicos na produção de jornalismo cultural, com colunas, artigos e ensaios.

No Brasil, o autor ainda destaca o papel da crônica, que apesar de não ser exclusividade da literatura nacional<sup>7</sup>, foi um gênero importante e ainda é fundamental na disseminação e na atração de leitores para os cadernos de cultura.

A crítica nos jornais brasileiros teve seu grande auge entre os anos 40 e 60, nos quais dois nomes foram marcantes: Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux, ambos trabalhavam no *Correio da Manhã* e combinavam o jornalismo com o enciclopedismo, resultando em um estilo ensaístico muito apurado. O carioca *Correio da Manhã* foi considerado um dos mais bem escritos jornais independentes do período, cuja característica era a opinião. Além de Lins e Carpeaux, o jornal contava com grandes figuras como Graciliano Ramos e Aurélio Buarque de Holanda como redatores, Carlos Drummond de Andrade como colunista, Antonio Callado como repórter e cronista, entre outros.

---

<sup>7</sup> Cabe citar o americano E.B. White e o espanhol Arturo Perez Reverte como dois grandes cronistas.

O mesmo *Correio da Manhã* criou nos anos 50 um caderno cultural dominical, o Quarto Caderno. Por ele passariam, depois da reformulação na década seguinte, críticos de cinema como Moniz Viana e José Lino Grunewald (até hoje, dois dos maiores críticos de cinema da história do país), polemistas como Paulo Francis (que foi editor do Quarto Caderno no auge, em 1967 e 68) e Carlos Heitor Cony (cujas colunas *Da Arte de Falar Mal* em cinco anos o levou a seis prisões), jovens como Ruy Castro e Sérgio Augusto e veteranos como o dramaturgo Nelson Rodrigues. (PIZA, p.36)

O igualmente carioca *Jornal do Brasil* lançou, já nos anos 60, o Caderno B, com crônicas de Clarice Lispector, crítica de teatro de Barbara Heliodora, Ferreira Gullar e os concretistas de São Paulo<sup>8</sup> no Suplemento Dominical. Em 1969, Paulo Francis, Millôr Fernandes, Jaguar, Ziraldo e Sérgio Augusto iniciaram uma empreitada de experimentação jornalística, que resultou em *O Pasquim*, “um tabloide semanário de humor, política e cultura” (PIZA, 2009, p. 38), e que, apesar de ser uma publicação alternativa, chegou a uma tiragem de duzentos mil exemplares em alguns meses.

Os grandes destaques na crítica cultural brasileira frequentemente citados e ainda hoje tidos como referência são Décio de Almeida Prado, no teatro, Paulo Emílio Salles Gomes, no cinema, e Antonio Candido, na literatura. (COELHO, 2000).

Polacow (2007) analisou o jornalismo cultural da Folha de S. Paulo a partir do Folhetim, caderno anterior à *Ilustrada*, editado por este periódico de 1977 a 1989, e pode verificar com profundidade três fases distintas pelas quais passou a publicação, desde sua aproximação inicial com o jornalismo alternativo, o gradual encontro com a academia, até abandonar seu caráter acadêmico e buscar uma “apreensão mais refinada da cultura” (ibidem, p.11). Para a autora, o Folhetim foi criado na tentativa de ser um caderno cultural “alternativo” à grande imprensa – ainda que fizesse parte dela – e buscou incorporar características de periódicos alternativos, como a oralidade presente em *O Pasquim*, motivo pelo qual Bernardo Kucinsky designa o Folhetim como um “simulacro de jornal alternativo” (2003, apud POLACOW, 2007, p.49).

Entretanto, para Piza, foi só nos anos 80 que os dois principais jornais paulistanos, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, consolidaram seus cadernos culturais diários: o Caderno 2 e a *Ilustrada*, os quais “fizeram história de meados dos anos 80 até o início dos anos 90, sintonizados com a efervescência cultural que a

---

<sup>8</sup> Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

cidade vinha ganhando e com o espírito de abertura democrática do país” (PIZA, 2009, p.40).

Atualmente, o peso da opinião se reduziu bastante nos jornais diários e a agenda de lançamentos passou a ser dominante nestes espaços. Assim, o jornalismo cultural tem se expandido para os livros, por meio de coletâneas de ensaios, críticas e grandes reportagens. A Internet também se configura como rota alternativa, especialmente à produção independente, promovendo ainda um espaço para a interatividade e troca de ideias e opiniões. Prova disso é o expressivo número de sites e blogs que se dedicam a refletir sobre as artes e o significativo acesso por parte do público, bem como a repercussão destes trabalhos nas redes sociais.

## **2.2 Espaço público da produção intelectual**

Um importante grupo de pesquisa sobre o tema foi coordenado pelo Prof. Dr. José Salvador Faro entre 2003 e 2006 na Universidade Metodista de São Paulo (Umesp), cujo tema era “Jornalismo Cultural: espaço público da produção intelectual”, com o objetivo de estudar as condições atuais de produção do jornalismo cultural em jornais e revistas brasileiras, propondo uma investigação sobre a natureza dessa produção e sua interface com a produção acadêmica no campo das ciências sociais, da política e da arte. Foram resultados deste grupo algumas dissertações de Mestrado e teses de Doutorado, como os trabalhos da já citada Polacow (2007), de Rocha (2007), Costa (2008), Ballerini (2008), Assis (2008) e Medeiros (2008).

Faro (2006) apresenta um conjunto de considerações teóricas e conceituais sobre as condições de produção do jornalismo cultural, para inseri-lo como um “gênero cuja complexidade vai além de sua inserção no mercado de bens simbólicos, já que suas práticas mantêm estreitas relações com a produção intelectual das diferentes conjunturas históricas” (ibidem, p. 1). Para o autor, todas as publicações de cultura, principalmente ao longo do século XX, transformaram-se em espaços formadores de um público qualificado da produção artístico-reflexiva.

Nessa medida, o jornalismo cultural, para além de sua dimensão informativa e mercadológica, é também uma instância de categorias valorativas e históricas, negociadas entre os vários sujeitos que a produzem. A resenha, a crítica teatral, a crítica literária, a avaliação da filmografia, estão permanentemente formulando um olhar que extrapola o âmbito específico do fato motivador da pauta e do texto e se estende sobre a própria tensão decorrente da avaliação jornalística – ou da avaliação produzida para sua inserção no produto (o suplemento, a seção, a revista especializada). (FARO, 2006, p. 12)

O autor insere o jornalismo cultural como um gênero distinto de todos os outros, pois tem como objetivo analisar, relatar e criticar os expoentes da “produção cultural do gênero humano, em áreas tão diversas quanto dança, artes plásticas, teatro, música ou cinema e em regiões que vão desde o sertão nordestino até as estepes russas”. (ALVES apud FARO, 2006, p. 2) A ampla abrangência da cobertura do jornalismo cultural, aliada à subjetividade e ao academicismo inerentes ao tema, é um dos fatores responsáveis pela complexidade da área.

Atualmente, no entanto, a forma de se produzir jornalismo cultural estaria sendo pautada pela mesma normatização presente nas outras editorias, apesar de suas naturezas distintas. O jornalismo cultural exige tempo, reflexão e estudos, no entanto, para o autor, o que se vê são profissionais obrigados a produzirem na mesma lógica mercantilista do restante das editorias.

Nesse sentido, cadernos, seções e suplementos que noticiam e analisam os eventos classificados genericamente como “culturais” não fazem mais que reproduzir uma mesma concepção do jornalismo em geral, isto é, uma atividade marcadamente dominada por interesses empresariais que se impõem aos veículos por seu valor de mercado, empobrecendo a dimensão social da notícia. No jornalismo cultural e fora dele, a natureza fundamental das coberturas poderia ser resumida a um desempenho profissional hegemonicamente dominado pelas pressões das assessorias de imprensa, pelas relações de poder estabelecidas pelas empresas jornalísticas e pelo oportunismo publicitário. (FARO, 2006, p. 3)

A relação entre a lógica capitalista e o jornalismo cultural não só pode ser negada, como podemos dizer que é potencializada pela “vinculação quase imediata entre seus ícones (no cinema, no teatro, na literatura etc.) e o sentido espetacular que eles adquirem em todo o complexo midiático” (FARO, 2006, p. 4), ou seja, a própria característica dos produtos culturais colabora para esta relação.

Herom Vargas tece algumas reflexões sobre o jornalismo cultural contemporâneo a partir da conjuntura histórica e econômica atual. Para ele, algumas

das características do jornalismo cultural têm estreita relação com os ditames desta lógica mercantil que perpassa todas as relações atuais.

[...] Como toda mercadoria dentro do sistema capitalista, a notícia não escapa do valor de troca, do rótulo colorido e prazerosos, da divulgação em públicos gerais ou específicos, do dever de ser interessante, atual e de fácil entendimento, do baixo custo da produção, da facilidade de acesso e, por fim, de sua função de gerar lucros à estrutura industrial que a produz, seja ela pequena, média ou grande. E se isso acontece com qualquer produto consumido na sociedade contemporânea, no jornalismo não é diferente. (VARGAS, 2004, p.1)

É um ponto de vista que dialoga, em certa medida, com o conceito de Indústria Cultural, proposto inicialmente por Adorno e Horkheimer em 1947 na obra *Dialética do Esclarecimento*. Apesar de não ser a ótica utilizada no presente trabalho, julgamos importante conceituá-la:

A Indústria Cultural implica a criação, dentro de uma estrutura capitalista, de produções culturais que seguem os mesmos moldes e procedimentos da produção em série de bens não culturais, transformando as manifestações artísticas em mercadoria e em entretenimento acrítico, desvinculadas de seu potencial de emancipação. Além disso, a Indústria Cultural visaria a uma integração deliberada, a partir do alto, dos consumidores de bens culturais, a quem restaria um papel passivo e alienado. (ADORNO, 1971, apud CUNHA, FERREIRA, MAGALHÃES, 2002, p.2)

Não nos aprofundaremos nestas questões porque a noção de Indústria Cultural tem sido relativizada por distintos teóricos e estudiosos da comunicação, dentre eles Edgar Morin, uma forte referência conceitual deste trabalho.

Morin (1987) acredita, por exemplo, que os frankfurtianos exageraram ao incluir num mesmo plano toda e qualquer produção feita no âmbito da Indústria Cultural, visto que ela apresenta modalidades bem diferentes entre si. (CUNHA, FERREIRA, MAGALHÃES, 2002, p.2)

No entanto, a grande questão que Vargas coloca em destaque é, para além da conjuntura histórica, como o jornalismo cultural pode encontrar estratégias para “manter certo grau de profundidade e reflexão em um produto que teima em ser superficial, por conta das relações de determinação mútua travadas com seu entorno cultural e técnico” (VARGAS, 2004, p.3).

Sobre esta questão, ao refletir sobre a crítica da televisão, Eugênio Bucci (2000) acredita que não existe mais a diferença entre o comércio e a arte, bem como não há distinção entre negócio e ideologia. “É como se o planeta houvesse se

convertido nas galerias de Paris vista por Walter Benjamim, aquelas em cuja decoração 'a arte se põe a serviço do comerciante' ” (ibidem, p. 111).

Ao se debruçar sobre a questão da moda dentro do jornalismo cultural, Rocha (2007) estudou a cobertura do jornal *Folha de S. Paulo*, em especial no seu caderno *Ilustrada*, sobre o evento São Paulo Fashion Week. Para o autor, tanto o jornalismo cultural quanto a moda atuam como retratadores dos valores sociais contemporâneos.

Ballerini (2008) desenvolveu uma análise sobre a crítica cinematográfica durante o período chamado de Retomada do cinema nacional, a partir dos veículos de comunicação: jornais O Globo (Rio de Janeiro), Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo (São Paulo) e a revista Veja. O autor se dedicou a estudar as críticas com base nas entrevistas que fez com os diretores destes filmes, a fim de contribuir para o melhor entendimento dos dois elementos em questão: críticos e criticados. A pesquisa comprovou a hipótese inicial do autor da existência de conflitos de valores e opiniões entre os dois lados.

Um conflito que leva ambos a não compreenderem direito o trabalho alheio, as motivações e condições de cada um. Conflito que pode não causar um afastamento entre ambas as partes, mas, talvez, a formulação constante de estereótipos e antipatias quanto ao trabalho feito pelo outro profissional (BALLERINI, 2008, p. 165).

O autor ainda argumenta muito claramente que dirigir um filme e criticar um filme são duas formas culturais bastante diferentes de se comunicar, com características específicas, argumento que também podemos utilizar quanto ao fazer teatro e criticar teatro. O crítico tem, para o autor (ibidem, p. 163), “a missão de analisar um filme com bagagem de conhecimento e distanciamento emotivo capaz de oferecê-lo a racionalidade suficiente para contextualizar a obra, compará-la a outros filmes, levantar os defeitos e qualidades dos trabalhos de direção, elenco, roteiro, etc.”

Outra abordagem ao tema jornalismo cultural foi a pesquisa de Costa (2008), que resgata a atuação de Patrícia Galvão – a Pagu – entre os anos de 1954 e 1961 no jornal *A Tribuna*. Por meio de uma perspectiva histórico-sociológica, o estudo situou a intelectual em uma geração que contribuiu para modernizar o debate de ideias, além da própria linguagem das publicações. “A produção destes intelectuais reforçou o papel do jornal como instrumento de análise e crítica frente às discussões

sobre cultura e sociedade, o que permite entender a imprensa como um território de conflitos que abriga produções simbólicas diversas.” (COSTA, 2008, p.8)

Medeiros (2008) realizou um estudo sobre a Revista *Bravo!*, a partir de análise de conteúdo durante os dez primeiros anos da publicação. A primeira contribuição importante da pesquisadora para este trabalho foi relacionar a história da intelectualidade com o jornalismo cultural. Para ela:

Não se pode afirmar que o jornalismo cultural seja a alternativa única para o trabalho dos intelectuais, visto que o universo da comunicação possui diversas ramificações que possibilitam escapar da imposição da produção em massa. Mas também não se deve negar que a vida intelectual tem se desenvolvido na universidade e na mídia. (Ibidem, p. 38)

Também Assis (2008) discute a natureza do jornalismo cultural da revista *Bravo!*, porém buscando mapear os gêneros e formatos vigentes em suas páginas, com o objetivo de identificar o perfil da publicação. O autor considerou a geografia política dos conteúdos, bem como sua cartografia cultural. (Ibidem, p.2)

A partir de um estudo empírico, Assis analisou quatro edições da revista, totalizando 117 conteúdos jornalísticos, e verificou que o gênero jornalístico mais presente no periódico é o opinativo, seguido do informativo, do utilitário e por último do diversional.<sup>9</sup> (p.10-13)

Além disso, tentou-se estabelecer a geografia política em que estavam inseridos os textos, tomando como base seis subcategorias: 1) global; 2) nacional; 3) regional; 4) local; 5) misto (nacional e global); e 6) inclassificável. Pela análise do autor, a principal ênfase dada pela revista incide sobre assuntos internacionais, apontados, nesta pesquisa, pela subcategoria global. Já a categoria local foi a que menos apareceu neste mapa, “porém continua correta a asserção de que os traços dessa natureza são relacionados a eventos nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.” (ASSIS, 2008, p.13-14)

Finalmente, o termo cartografia cultural diz respeito aos temas que ganham destaque na revista, por meio das divisões entre a cultura erudita (Cult), de massa (pop), e popular (folk). O autor observa, a partir desta classificação, a predominância

---

<sup>9</sup> Cabe enfatizar que o autor utiliza a classificação de gêneros proposta pelo Prof. Dr. José Marques de Melo, cujo teor foi publicado no livro *Gêneros jornalísticos na Folha de S. Paulo* (1992) e que tem sido re-trabalhada em disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Umesp (Universidade Metodista de São Paulo).

de conteúdo erudito comparado ao massivo e a absoluta ausência de conteúdo que aborda o que ele considera a cultura popular. (ASSIS, 2008, p. 11-14)

Estes são trabalhos importantes no que diz respeito às reflexões sobre mercado, ideologia, jornalismo e arte. No entanto, partimos nesta pesquisa para outro caminho, ao buscar uma compreensão do jornalismo cultural e da revista *Bravo!* a partir do universo simbólico, de uma semiosfera contextualizada com as expressões corporais que os textos do jornalismo cultural abordam.

Neste sentido e em diálogo conosco, Taparanoff (2010) estuda a revista *Bravo!* ao lado de alguns dos principais veículos de comunicação da atualidade na tentativa de compreender como se pensa e produz jornalismo cultural na mídia brasileira contemporânea. Desta forma, a autora consegue estabelecer um panorama ao analisar as publicações *Ilustrada*, do jornal Folha de S. Paulo, *Caderno 2*, do jornal O Estado de S. Paulo e as revistas *Cult* (Editora Bragantini) e a *Bravo!*.

A grande contribuição de Taparanoff é a conceituação do jornalismo cultural atual a partir da marca do signo da compreensão. “Compreender é diferente de explicar. A explicação adota geralmente uma visão unilateral, verticalizada, de cima para baixo, reducionista [...] Já a compreensão busca exhibir o mundo sob perspectivas diversificadas” (LIMA apud TAPARANOFF, 2010, p. 102).

Ao realizar uma entrevista com o, na época, diretor de redação da *Bravo!*, João Gabriel de Lima, a autora consegue retratar algumas importantes características da revista, questões essas que aprofundaremos nos capítulos que seguem:

Ele (*Lima*) acredita que a *Bravo!* possui um perfil editorial definido. Quem compra a publicação sabe o que ela vai trazer: não é filosofia, mas traz textos profundos, criativos, jornalísticos e com notícias sobre o universo da cultura. E principalmente seguindo esses gêneros: reportagem, perfil e ensaio jornalístico. Comparando com outras publicações analisadas nesta pesquisa, ele acredita que a (*revista*) *Cult* tem um “pé mais na academia” e em ciências humanas como filosofia e sociologia, enquanto os jornais levam em conta o factual, o dia a dia. (TAPARANOFF, 2010, p. 85)

### 2.3 Reflexões teóricas sobre a crítica

A leitura de alguns teóricos e intelectuais que se dedicam a refletir sobre a crítica a partir de diversos campos do saber nos apresenta algumas questões cruciais para compreender o tema.

O filósofo Renato Janine Ribeiro nos relembra que a palavra crítica vem do verbo grego *krinos*, cujo significado amplo podemos resumir como escolher, a mesma etimologia dos termos crise e critério. Criticar é colocar em crise, é fazer uma escolha, é criar:

Ninguém entenderá bem o que é criticar, na chave de nossos dias, se continuar separando a crítica e a criação artística, se entender a primeira como mera parasita da segunda, se não perceber que, por um lado, criar artisticamente exige critérios e escolhas, e que, por outro, criticar não é apenas decifrar uma criação inconsciente, a do artista. Criticar não é aplicar mecanicamente um critério já pronto a uma obra ou ação. É entrar na crise, é propor critérios que antes não existiam. É inventar o novo. E talvez aí esteja o forte e profundo sentido ético da arte: não mais ela exprimir uma moral pronta e prévia, a da religião [...], mas apontar um modo de agir aberto à experiência e à novidade. (RIBEIRO, 2000, p. 31-32)

Para o filósofo e sociólogo Jacques Leenhardt (2000), a crítica se estabelece como uma forma de mediação, ou seja, de comunicação entre a obra de arte e o espectador. Desde criança, aprendemos a ler e a escrever, mas não aprendemos a olhar e, portanto, o texto crítico atua – ou deveria atuar - como uma escola do ver, uma pedagogia da sensibilidade.

A subjetividade do artista tende a conferir a si mesma curso muito mais livre, enquanto o espectador, ainda marcado por normas cada vez mais obsoletas, não sabe mais como apreciar aquilo que vê. Ele tem dificuldade em deixar crescer em si mesmo uma liberdade de julgamento até agora não experimentada, procura ainda as muletas de um critério socialmente aceito no qual se fiar. (LEENHARDT, 2000, p. 19-20).

Outra questão fundamental colocada pelo autor é que a história da arte atua como a base para a crítica, como “um superego da crítica” (ibidem, p.25). Assim, o texto apresenta ao leitor não a própria história da arte (da literatura, do cinema ou do teatro), afinal esta é a função dos historiadores e dos curadores, mas deve descortinar aos olhos do espectador “*sua própria história na arte*, no interior do mundo da arte e da história, pelos meios colocados em obras tão diversas pelos

artistas” (LEENHARDT, 2000, p.27). Em outras palavras, o crítico tem a tarefa de buscar meios para situar o leitor frente à contextualização da obra, criando possibilidades de entendimentos e sensações distintas em cada sujeito.

O visitante, a partir de então, não está mais diante do espetáculo de uma história da arte se desenrolando em um mundo separado, abstrato, organizado pela consciência transcendental do universalismo, mas é confrontado pelos traços da atividade humana a partir dos quais deve, e pode, construir o próprio lugar de sua atividade dentro da história. (LEENHARDT, 2000, p.27)

Ao estudar a crítica de dança, Cerbino (2010) assinala que, tão fundamental quanto um espetáculo, “é a discussão que ele pode gerar, as diferentes maneiras de percebê-lo, e de se apropriar das ideais que ele coloca em movimento” (ibidem, p. 19). Portanto, a crítica cumpre este papel tão importante na fruição artística que é o de possibilitar que a experiência estética ultrapasse o tempo e o espaço do espetáculo e se torne um instrumento na construção do campo artístico,

[...] na medida em que requer do autor um conhecimento que situe e relacione a obra com o contexto histórico e cultural em que é produzida. Uma apreciação, portanto, que não deve, ou pelo menos não deveria, ser apenas factual ou informativa, mas também acadêmica e aprofundada. (CERBINO, 2010, p.21)

A autora também destaca a importância da busca pela produção do conhecimento neste processo, e não a mera reprodução, já que a intenção deve ser a proposta de uma reflexão a fim de que o público possa, de fato, apropriar-se “da obra não apenas de maneira rápida e fugaz, em um fast food cultural que pouco ou nada tem a acrescentar, mas de modo mais denso em termos de significação da obra e seu respectivo contexto artístico”. (CERBINO, 2010, p. 21)

O filósofo e crítico de arte Gerd Bornheim (2000) segue este percurso ao afirmar que a crítica é uma manifestação fundamentalmente histórica e possui uma relação intrínseca com o próprio sentido da história das relações entre o homem e a arte. Em outras palavras, a crítica surgiu no cruzamento da trajetória da história das artes e da comunicação.

O pressuposto fundamental da crítica situa-se de certo modo no âmago da própria cultura ocidental: trata-se nada menos que da invenção do espírito crítico inerente ao nosso mundo, em decorrência do surgimento da filosofia

e do espírito científico de modo geral – isso de perscrutar racionalmente os processos reais e os cometimentos humanos. (BORNHEIM, 2000, p.34)

A história das artes, em especial as artes plásticas e visuais, tem início na busca em se imitar o belo e representar a natureza, por meio da *mimese*, a fim de se conseguir as formas perfeitas. A produção artística era o lugar seguro da manifestação das verdades divinas. “No fundo, tudo era teologia” (BORNHEIN, 2000, p.35). A primeira grande ruptura neste conteúdo foi o surgimento da dita natureza morta, cujas formas eram simples, descompromissadas e desprovidas de quaisquer resquícios da busca pelo divino.

Outra quebra significativa neste processo foi a invenção do retrato: pela primeira vez, o rosto do homem moderno aparece emoldurado, conquista um espaço outrora restrito ao divino e à natureza. “O retrato não passa de ser a expressão maior de uma revolução sem paralelo na história” (ibidem, p.36). Com isso, a arte e a estética se desenvolvem entre dois caminhos: o sujeito e o objeto, os quais são “permeáveis, ou seja, um logra transmutar-se no outro, ou consegue realizar essa metamorfose de modo até natural” (BORNHEIN, 2000, p. 38).

Porém, surge uma nova crise: a insuficiência do sujeito e do objeto. Até então, a arte possuía o que o autor chama de fundamento, em outras palavras, a comunicação ocorria de forma imediata, como parte intrínseca do processo de fruição. Nesta nova ruptura, aparece a arte que não é mais texto, mas pretexto. A crítica, portanto, nasce em um momento de crise da comunicação da arte.

O problema inaugural da crítica fixa-se neste lugar exato: em saber decifrar as coisas que se verificam pela elucidação dessa instância formadora de mundos, e daí deriva a criatividade da crítica – ela deve saber tocar de um modo, por assim dizer, absoluto esse outro que é a obra, e perquirir se o ato da crítica sabe inventar a si próprio. Em outras palavras: o nascimento da crítica decorre todo inteiro dessa história através da qual Deus deixa de ser o criador definitivo e a arte passa então por um processo, ao que tudo indica radical, de dessacralização; e o crítico instala-se justamente nesse modo de ver aquilo que no passado nem precisava ser dito. (ibidem, p.43)

Ao discorrer sobre a crítica literária, Benedito Nunes (2000) aponta que “a crítica, no sentido de avaliação, interpretação e descrição, recai, de qualquer forma, na órbita do juízo do gosto” (Ibidem, p. 52). Além disso, o filósofo lembra que a experiência individual (pensamos aqui na experiência estética) é também social, porque ocorre em condições culturais e históricas determinadas. “Se a experiência do crítico reside na leitura, a experiência do escritor deriva de sua escrita” (NUNES,

2000, p.54). Para ele, também, a perspectiva filosófica é inerente à crítica e não pode ser negligenciada por quem a produz.

Colunista da Folha de S. Paulo, Marcelo Coelho (2000) possui alguns trabalhos de reflexão sobre a produção da crítica cultural, calcado, especialmente, em sua experiência profissional na área. Para ele, os críticos, em geral, nunca tiveram uma imagem muito positiva perante a sociedade. “Os erros são célebres, e seus acertos, muitas vezes, se dissolveram no consenso geral” (ibidem, p. 83). Independentemente de “acertar” ou “errar”, fato que, na maioria das vezes, apenas o tempo e a história podem confirmar, o autor assinala que a crítica tem uma outra função: prestarmos mais atenção naquela obra.

Gostar ou não de uma obra é decisivo, para qualquer um de nós, quando estamos diante dela. Mas “gostar” pode ser uma experiência muito mais pobre do que “não gostar”, mesmo que a obra mereça ser “gostada”. O que a crítica estimula, na verdade, é um enriquecimento dessa experiência de “gostar” ou “não gostar” – uma crítica negativa pode ser injusta, pode ser que não concordemos com ela, mas se for bem-feita, tornará nossa experiência da obra “melhor” para nós mesmos, mais matizada... O vírus da crítica já terá sido inoculado em nós, poderemos a partir daí criticar o crítico, se quisermos, mas o processo já não para mais, e é esse, afinal, o processo da vida intelectual, da vida do espírito. (COELHO, 2000, p.88)

Existe, para o autor, um paralelo entre os gêneros “notícia” e “crítica” dentro do jornalismo cultural, uma divisão nada saudável que segrega de um lado a notícia dita neutra, imparcial, e de outro o texto opinativo, como se a própria seleção do texto informativo não fosse uma escolha absolutamente parcial. Quando, por exemplo, o jornal publica uma notícia sobre um filme que será lançado, já está realizando uma crítica implícita ao dizer que este filme possui maior relevância do que os outros e “merece” uma matéria.

Não tenho tanto o que “noticiar”. E aqui se constitui o paradoxo. Aquilo que supostamente era notícia neutra, separada do espaço da crítica, perde a neutralidade, torna-se quase que imediatamente propaganda do filme. Pouco importa se o filme é uma bobagem ou não, o fato é que vai ser o sucesso da temporada, então noticiamos. (...) Surge, então, uma outra distorção: supostamente, estávamos dando esse destaque todo porque é do interesse do público. Porém, terminamos atendendo, na verdade, ao interesse do mercado. (COELHO, 2000, p.90)

Por outro lado, para o autor, o texto crítico, geralmente marcado pela subjetividade, se apresenta como um contraponto à influência mercadológica e à costumeira ausência de opiniões dentro de um veículo de comunicação. Esta dita

ausência de opiniões pessoais por parte dos jornalistas é, na realidade, uma camuflagem de opiniões, se pensarmos que toda escolha exige um critério e um tipo de opção, pois acreditamos que a imparcialidade absoluta tal qual é pregada em muitos manuais de jornalismo é impossível.

O que acontece, então? A subjetividade vira mercadoria, a opinião vira grife. A polêmica, que todo candidato a Paulo Francis pensa que vai desencadear xingando A ou B não se desencadeia, cai no vazio, porque novamente importa menos o que tal pessoa pensa, mas, sim, o fato de que disse o que pensa; menos do que a defesa de um ponto de vista, o notável é que tal sujeito tenha um ponto de vista. (COELHO, 2000, p.92)

Aliás, o crítico musical Arthur Nestrovski (2000, p.10, apud CERBINO, 2010, p.21) vai além e aponta que a crítica “é mais do que opinião e reportagem e mais do que a soma dos dois. O crítico não está só defendendo uma escolha; o que interessa é a natureza desta escolha”. Logo, ainda que a intenção daquele que escreve seja extrapolar o gosto pessoal, a crítica será sempre um julgamento. É um tipo de entendimento que incorpora, ao mesmo tempo, um olhar objetivo e uma sensação subjetiva, “em uma tentativa de equacionar os dois a fim de elaborar um julgamento o mais imparcial possível”. (CERBINO 2010, p.21)

Ao jornalista cultural que se propõe ser crítico, sobriariam, portanto, alguns nichos específicos de mercado e de produção. Para Coelho (2000), o profissional “não tem outra saída senão se conscientizar dos riscos desse processo, fugir ao duplo risco, ser publicitário da cultura e ser embalagem de si mesmo” (Ibidem, p.94). Em outras palavras, é fundamental a divulgação e a análise de eventos, atividades e produtos, que se acompanhe releases das assessorias de imprensa, porém sempre com um olhar atento e crítico para não se tornar um mero reproduzidor de releases, clichês e opiniões preestabelecidas. É preciso, ainda, fugir da rotulação e da embalagem, como o sujeito que sempre fala mal, ou que só escolhe objetos pelos quais já possui afinidade e gosto, como forma de angariar leitores.

## 2.4 O jornalismo cultural na atualidade

Sobre o jornalismo cultural na atualidade, podemos afirmar que é uma das especializações de maior importância dentro das diversas editorias, pois um produtivo e crítico jornalismo cultural é essencial para um ambiente saudável para as artes (SZANTÓ, 2007, p. 36). Entendemos por ambiente saudável uma situação produtiva e reflexivamente crítica na concepção, bem como ampla e diversa na distribuição e no acesso dos produtos artísticos.

Porém, o fato de a cultura e a arte não possuírem uma utilidade específica, como a economia, a política, o cotidiano, entre outras especialidades do chamado mundo prosaico, geralmente relega o jornalismo cultural a uma das especializações de mais baixo status dentro das redações (SZANTÓ, 2007, p. 37).

Este é, no entanto, um quadro ambíguo, pois a classe criativa, formada por pessoas que manipulam informação de alguma maneira, está entre os segmentos que mais crescem, e as cidades que mais adquirem sucesso econômico são aquelas que também promovem um amplo desenvolvimento artístico (ibidem, p. 38). Parece-nos que esta também é uma tendência no Brasil, se verificarmos as grandes capitais com destaque financeiro, como São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Salvador e Porto Alegre, que possuem uma rica e diversa produção artística.

Neste sentido, é importante observar que, como já citamos, o jornalismo cultural nasceu nas cidades, em decorrência da migração do meio rural para o urbano, ocasionada pela Revolução Industrial (PIZA, 2009), e um dos motivos para o surgimento desta especialidade pode ter sido exatamente a necessidade de suprir uma lacuna deixada pelas festas pagãs ou pela extrema religiosidade, que cumpriam a função da transcendência do homem. Pode ser esta uma das razões para o aumento na produção artística e do jornalismo cultural quanto maior e mais desenvolvida a metrópole urbana.

Por outro lado, apesar das artes possuírem um sentido de importância visceral para a vida humana, não é este o foco que elas adquirem no discurso público e nas políticas públicas. Basta verificar a diferença gritante entre a verba recebida por secretarias de cultura em contraste com a recebida por uma secretaria de obras, por exemplo, para se ter uma ideia do lugar das artes dentro do planejamento político. “Pessoas sérias – políticos, administradores, executivos – não

veem as artes como sendo vitais para a vida cívica e pessoal” (SZANTÓ, 2007, p.39).

De fato, há um paradoxo entre o nível econômico e o acesso artístico entre a maioria das pessoas. No Brasil, é comum encontrarmos pessoas que possuem uma vida profissional considerada de sucesso, mas que possuem um repertório artístico completamente moldado pelos meios de comunicação de massa e pelo cinema comercial. Conhecem muito pouco – quando não simplesmente desconhecem - a arte contemporânea, a cultura das periferias, ou um tipo de arte exigente e desafiadora.

Este pode ser um dos motivos pelo qual o jornalismo cultural recebe pouco espaço dentro das publicações, mas é sobretudo um motivo ainda mais digno para que a cultura e as artes adquiram mais espaço e importância nas sociedades contemporâneas.

Se tomarmos como referência a história dos meios de comunicação e a razão do surgimento de técnicas e tecnologias capazes de possibilitar uma rede mundial de comunicação, voltamos à questão do dialógico. Promover o diálogo e possibilitar o acesso à informação devem ser, portanto, objetivos primordiais do jornalismo cultural. Além disso, criar instrumentos para o desenvolvimento de uma consciência crítica, que capacite o leitor a pensar por si só e estabelecer sentido sobre as coisas. “Entendo que o jornalista cultural tem de ser crítico, ou então ele será um mero escrevinhador do serviço cultural.” (COELHO, 2007, p.27)

Seria esse, portanto, o principal objetivo do jornalismo cultural: o desenvolvimento de um leitor ou espectador crítico, o que vai ao encontro da função dos meios de comunicação de possibilitar aos indivíduos o engajamento em uma coletividade complexa, ampliando seus modos de ver, pensar e sentir o mundo.

Há, ainda, a reflexão sobre a formação do comunicador especializado em cultura, pois a este profissional é necessário compreender profundamente esse segmento e ter a sensibilidade para abordar os temas colocados. “Dominar alguns princípios da economia e vir a ser um jornalista econômico é relativamente simples. [...] Agora, para saber se o Ezra Pound é bom ou não é, ou do que está falando, leva-se uma vida!” (COELHO, 2007, p. 27). Porém, algumas prerrogativas são importantes para que o jornalista cultural possa, de fato, estabelecer uma relação crítica e dialógica com o leitor e o fato cultural ou artístico em questão, que pode ser uma festa popular, uma exposição de artes visuais ou um espetáculo de teatro.

Não é o que ocorre na crítica prescritiva, que designa se o filme é bom ou é ruim, o espetáculo é bom ou é ruim, ou a elaboração das famigeradas listas: os dez melhores livros ou os dez mais vendidos (PIRES, 2007, p.31). Apesar da questão do “ranqueamento” ter a sua importância para o mercado editorial, tais abordagens devem ser evitadas, por serem superficiais, reducionistas na maioria das vezes e por não contribuírem em absoluto para a formação de indivíduos críticos.

O conhecimento das fontes, aliado à pesquisa e comparação dos contextos, é essencial para possibilitar um fazer crítico, não baseado apenas na impressão e na fruição daquele que escreve, mas a partir dessa impressão. Afinal, como já colocamos, não existe a imparcialidade absoluta no jornalismo, pois “não existe descrição absoluta nem puramente objetiva” (LEENHARDT, 2000, p. 21).

Para Cremilda Medina, todos os profissionais da comunicação devem ser leitores culturais, no sentido de que para se ler a realidade e assumir a produção cultural é necessário estar no mundo, “em trânsito, no corpo a corpo com o cotidiano da história” (MEDINA, 2007, p. 33).

A cultura passa em todos os espaços e tempos do jornalismo. Não há narrativa nem matéria jornalística que não seja produção cultural, o que se diz da realidade à nossa volta é representado simbolicamente no discurso jornalístico. E quem interpreta a realidade é um leitor da contemporaneidade que produz sentidos, produz significados perante o acontecimento social, econômico, político, artístico, esportivo, científico, ambiental, etc. O leitor cultural observa, colhe informações dos acervos e de fontes vivas, cria elos de contexto e elege o protagonismo daqueles que vivem a situação de sua narrativa. E aí se consuma a humanização como eixo central da leitura cultural. (MEDINA, 2007, p.32)

No entanto, se estas prerrogativas são importantes a toda e qualquer produção jornalística, possui ainda maior relevância na área artística, pois “a leitura cultural mais desafiadora e mais inspiradora é a que os artistas fazem do seu povo, da sua sociedade”. (ibidem, p. 33) Portanto, para ela, dois fatores são imprescindíveis na produção de um crítico jornalismo cultural: a polissemia e a polifonia<sup>10</sup>.

Medina destaca, ainda, que um dos principais problemas atualmente é o fato de se eleger determinados artistas ou produtos de arte como os únicos que mereçam ser noticiados e criticados, ao invés de um acompanhamento mais diverso,

---

10 Os conceitos de polissemia e polifonia foram cunhados por Mikhail Bakhtin: polissemia é a característica de possuir muitos sentidos e significados e polifonia remete às várias vozes presentes em uma sociedade.

que busque abordar a variedade das tendências da arte brasileira e dos artistas, independentemente de seu status ou trabalho anterior.

Contemplar esta diversidade, na prática, não é tarefa fácil, pois, como a autora explica, grande parte dos editores dos meios de comunicação ainda possuem uma certa rejeição à cultura brasileira, no sentido da cultura tradicional e popular. Porém, não se pode perder de vista as proposições de Medina (2007, p. 35): “os rumos da prática da comunicação social, como em qualquer outra área do conhecimento, estão estritamente ligados ao exercício da cidadania”.

### 3 A REVISTA *BRAVO!*

#### 3.1 Sobre a revista

##### 3.1.1 O surgimento da *Bravo!*

Considerada, hoje, como a principal representante do jornalismo cultural de revista no Brasil, a *Bravo!* foi criada em 1997 pela Editora D'Ávila, de Luis Felipe D'Ávila, sob a direção de Wagner Carelli, motivada pela *Revista República*, primeiro produto editorial da Editora D'Ávila.

A *Bravo!* surgiu em outubro de 1997, ano da morte do Francis, como uma "costela" da República, que tinha por subtítulo justamente "o prazer da política e as políticas do prazer". A seção das "políticas do prazer" era basicamente o que viria a ser a *Bravo!*. Falava-se aí de cultura mas não de uma forma meramente expositiva, informativa – não era agenda, era ensaio cultural. O espírito da *Bravo!* foi esse, o ensaístico-crítico que não deixava de lado a agenda – só que a agenda era ensaístico-crítica também. Tudo feito com excepcional ousadia. (CARELLI, 2004)

Com um projeto inicial de 164 páginas em papel couché 90g, capa em couché 270g, quatro cores e uma seção intelectualizada escrita por nomes de referência no cenário brasileiro<sup>11</sup>, a revista já nasceu bem elaborada e com uma qualidade superior ao que se produzia na época (MEDEIROS, 2008, p. 60). Isso pode explicar porque a publicação surpreendeu quando foi lançada nas bancas, mesmo sem um projeto anterior de distribuição: “Foi um sucesso instantâneo e totalmente espontâneo, sem que nenhuma publicidade fosse feita, sem que o mercado fosse avisado, sem nem sequer uma notinha aparecesse nos jornais [...]”. (CARELLI, 2004)

Em seu livro “Jornalismo Cultural” (2009), cuja primeira edição data de 2003, Daniel Piza relata que colaborou para a revista *Bravo!* como crítico de arte:

A *Bravo!* também é uma publicação que quer comunicar o prazer da cultura, não só, em seu caso, pela qualidade dos textos (de autores como Sérgio

---

11 Nomes como Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Olavo de Carvalho, Ariano Suassuna, Jorge Caldeira e Reinaldo Azevedo. (MEDEIROS, 2008, p. 60)

Augusto, Hugo Estenssoro, Michel Laub, Almir de Freitas e José Onofre), mas também pela produção visual. Demorou algum tempo até se abrir para áreas como televisão (especialmente forte na cultura brasileira), continua não resenhando livros de não-ficção (ignorou, por exemplo, os de Elio Gaspari sobre o regime militar) e ainda exagera no excesso de aplausos (há raras críticas negativas na revista), mas é sem dúvida, no momento, a publicação mais bem feita sobre cultura no Brasil. (PIZA, 2009, p.115)

Em 2004, portanto sete anos após sua criação, a publicação passou por uma mudança muito significativa e passou a ser administrada pela Editora Abril, inicialmente como uma parceria entre ambas editoras. “O interesse em fechar essa parceria revelou a intenção da editora (*Abril*) em manter um predomínio cultural em impressos” (MEDEIROS, 2008, p.62).

Para Wagner Carelli, que ao lado de Felipe D’Ávila, Noris Lima e Edu Simões, compôs o time diretamente responsável pela concepção e criação da *Bravo!*, a revista “incomodou a Abril de uma forma impensada” e é uma “ironia” que o periódico tenha sido encampado por essa editora. (CARELLI, 2004).

Após essa transição, Almir de Freitas assumiu a direção de redação no lugar de Vera Sá. Desde 2000, Almir editava na revista o conteúdo de vários segmentos e durante um ano e meio dedicou-se apenas às áreas de Teatro e Livros. (MEDEIROS, 2008) Em 2010, Almir era editor-sênior da revista, ao lado de Armando Antenore.

Para a formação da nova equipe de trabalho, alguns colaboradores foram contratados e promovidos para cargos mais elevados. Em 2006, a publicação e a Editora D’Ávila foram definitivamente encampados e administrados pela Abril.

O que ocorreu com a *Editora Abril*, é que não houve só o remanejamento de funcionários, mas também a sua tentativa de predomínio cultural em impressos. A iniciativa da *Revista Bravo!* refletiu uma nova tendência no desenvolvimento de impressos nacionais: a informação comentada. O espaço mais acessível desse tipo de informação pelo público, sem dúvida, é por meio das revistas. A percepção da *Editora Abril* neste segmento foi grande e talvez por isso se justifique o monopólio do mercado, que está inteiramente nas mãos da editora. A sua parceria com a Editora D’Ávila é mais uma destas ações. (MEDEIROS, 2008, p. 63)

### 3.1.2 A revista *Bravo!* Hoje

Depois de Almir de Freitas, os jornalistas Marília Scalzo, Michel Laub, Ricardo Lombardi e João Gabriel de Lima assumiram, respectivamente, o comando da revista. Até fevereiro de 2012, Lima era o diretor de redação da publicação, portanto todas as revistas avaliadas nesta pesquisa, por datarem de 2010, foram desenvolvidas sob o seu comando. Em março de 2012, esta função passou para antigo editor-sênior Armando Antenore, nomeado agora como redator-chefe.

Com o intuito de abordar os diferentes gêneros do universo das artes, as editorias da revista se subdividem em: “Literatura”, “Música”, “Cinema”, “Artes Visuais”, “Teatro e Dança” e “Seções”. Com exceção de “Seções”, todas possuem uma estrutura semelhante e iniciam, geralmente, com uma reportagem mais longa, seguem com uma entrevista (ou outra reportagem mais curta), passam para a crítica (a qual ocupa sempre uma página), “Cinema” e “Música” apresentam respectivamente Lançamento de DVDs e de CDs, e todas as editorias finalizam com o que consta no índice como Agenda, mas aparece nas páginas da revista como “Os Melhores na Seleção de *Bravo!*”. As Seções estão espalhadas pela revista e são: “Cartas” [dos leitores], “Primeira Fila”, “Site” e “Ficção Inédita”.

Segundo o site de publicidade da Editora Abril, a tiragem da revista em outubro de 2011 era de 38.260 exemplares, sendo que 17.708 foram destinados a assinaturas e 8.290 a vendas avulsas. Calcula-se, portanto, a circulação líquida de 25.998 exemplares. De acordo com o mesmo informativo, citando como fonte a Projeção Brasil de Leitores Consolidados, a estimativa de total de leitores é de 209.000 pessoas por edição.<sup>12</sup>

De acordo com o Mídia Kit, também disponível no site de publicidade da Editora Abril, o perfil de leitores da revista é de 51% de mulheres, 75% com idade entre 20 a 39 anos, 90% pertencentes à classe AB e 86% possuem curso superior ou pós-graduação. O leitor da *Bravo!* é, segundo este documento, “jovem, rueiro, descolado, inteligente e consumidor de cultura” e gosta de “futebol, novela, cinema, livros, exposições de arte, espetáculos teatrais e musicais, moda, arquitetura, fotografia e bons restaurantes”. Tais classificações parecem tentar convencer o

---

<sup>12</sup> Informações disponíveis em <<http://www.publiabril.com.br/marcas/bravo/>>. Acesso em 30/01/2012.

anunciante que o leitor da *Bravo!* é cosmopolita e consumidor de temas tão diversos como futebol, novela, exposições de arte e bons restaurantes.

Transcrevemos a seguir o texto que consta no site de publicidade da revista e que argumenta o slogan: “*Bravo!* É Cult. É Cool. É Pop.” Percebemos a utilização de uma linguagem tipicamente publicitária e um texto composto de jargões, algo bastante oposto ao caminho trilhado pela revista.

**BRAVO!** é seu ingresso para o mundo da cultura. Uma revista abrangente que atende um público cada vez mais diversificado. **É CULT.** Para leitores apaixonados por cultura, a revista traz a informação apurada, abre o diálogo, analisa, opina, estimula a discussão com propriedade, é referência, autoridade no assunto. **É COOL.** Leitores ávidos por novidade, que desejam estar sempre atualizados, em dia com a agenda cultural, no país e no mundo, também encontram informação na medida. O editorial é quente e atual, destaca o que é relevante no momento, interessante, imperdível. **É POP.** Falando sobre todas as áreas da cultura, do erudito ao popular, a revista é vibrante e acessível. Rompe com o preconceito que coloca a arte e a cultura num patamar inatingível, apresenta um painel amplo e variado, aponta lançamentos, indica escolhas, aproxima o leitor do mundo da cultura.<sup>13</sup>

Temos aqui um exemplo da incoerência mercadológica entre o produzir e o vender: desenvolve-se um produto diferenciado, escrito por mediadores bastante capacitados e críticos, mas se utilizam jargões publicitários cujo único objetivo é encher os olhos do consumidor com a finalidade de que ele compre.

Quando a revista se coloca como o “ingresso para o mundo da cultura”, o sentido de cultura que impera é a ideia de um mundo elitizado, erudito, e para o qual é necessário um “ingresso” para entrar. Conforme abordado na Introdução, não é este o sentido de cultura que entendemos e utilizamos neste trabalho e nem parece ser o sentido praticado pela revista, como veremos adiante.

Embora o objetivo da revista seja “romper com o preconceito que coloca a arte e a cultura num patamar inatingível, elitista”, percebemos que os próprios dados são incoerentes neste sentido, afinal 90% dos leitores da revista pertencem à classe AB. Podemos considerar com estes dados, portanto, que o acesso à revista ainda é bastante restrito, apesar de sua tentativa de ser “vibrante e acessível”.

Existe, ainda, o Prêmio *Bravo!* Bradesco Prime de Cultura, uma premiação anual criada em 2005 para as obras que, de acordo com um júri especializado, mais se destacaram dentro de suas linguagens. “Um projeto que reconhece e

<sup>13</sup> Informações disponíveis em <<http://www.publiabril.com.br/marcas/bravo/>>. Acesso em 30/01/2012.

homenageia a produção cultural do país e é a única que reúne todas as áreas da cultura brasileira”<sup>14</sup>. Em 2011, os finalistas da categoria “Melhor Espetáculo de Teatro” foram Luis Antonio Gabriela, dirigida por Nelson Baskerville (peça abordada na crítica da edição 166 da revista - junho de 2011 e vencedora do prêmio), Ópera dos Vivos, dirigida por Sérgio de Carvalho, e Pterodátalos, dirigida por Felipe Hirsch (peça abordada na reportagem De Volta da Vertigem, da edição 165 da revista – maio de 2011). Os da categoria “Melhor Espetáculo de Dança” foram Ânasia, da Cia Perversos Polimorfos, Nos Outros, do Balé da Cidade de São Paulo, e Núcleos, de João Saldanha, este último o vencedor.

Por se destacar como uma das mais importantes revistas especializadas no cenário de publicações culturais brasileiras, a revista *Bravo!* foi selecionada como objeto de pesquisa desta dissertação.

### **3.2 Metodologia de pesquisa**

Para esta pesquisa, foram selecionadas seis edições da publicação, de janeiro a junho de 2010 (edições de número 149 a 154). A partir das revistas selecionadas, analisamos a seção de Artes Cênicas da revista, chamada “Teatro e Dança”. Como critérios para análise, estabelecemos a experimentação da linguagem, trabalho de pesquisa, elenco, dramaturgia, estrutura (cenário, iluminação, adereços, etc) e valor histórico (da companhia ou do diretor, por exemplo). Também foi considerada a origem da produção (internacional, nacional e estado) e onde o espetáculo encontra-se em cartaz.

Tais análises foram desenvolvidas no sentido de compreender como os textos comunicam com os leitores e se há uma tentativa de mediação entre o texto jornalístico escrito na revista e texto artístico em si (como uma peça de teatro, por exemplo). Os critérios estabelecidos para análise buscam construir parâmetros mais objetivos para as avaliações, ainda que assumindo a subjetividade como intrínseca e necessária na fruição de tais textos culturais.

---

<sup>14</sup> Texto transcrito do Mídia Kit *Bravo!*, disponível em <<http://www.publiabril.com.br/marcas/bravo/>>. Acesso em 30/01/2012

É importante ressaltar que esta pesquisa propõe a compreensão do jornalismo cultural da revista Bravo! no contexto da cultura. Não nos preocupa, neste âmbito, a questão mercadológica, mas a perspectiva da cultura em que a revista integra um universo simbólico, uma semiosfera, no sentido de um espaço semiótico imprescindível para a existência da semiose e, portanto, da própria linguagem.

A relação que se estabelece entre cada ato semiótico em particular e a semiosfera, o autor a explica com imagem de meridiana clara: assim como reunindo diversos bifes não obteremos um carneiro, mas cortando um carneiro podemos ter diversos bifes, também a soma de inúmeros atos semióticos não constitui a semiosfera; mas esta, ao contrário, é suficientemente autônoma e abrangente para explicar a existência de cada um desses mesmos atos. Por isso, a semiosfera não só é imprescindível ao funcionamento da linguagem como, sem ela, a linguagem não existe, pois “o conjunto das formações semióticas precede (não heurísticamente, mas funcionalmente) a linguagem isolada particular e é uma condição de sua existência (LOTMAN apud DEL PINO, 2000, p. 96)

Desta forma, há uma dinâmica na qual a revista articula-se aos ambientes exteriores e ao seu entorno. Baitello Júnior (2010) trata dos ambientes comunicacionais a partir da origem latina do termo ambiente (*ambiens / ambientis*), cujo conceito tem como significado “andar ao redor, cercar e rodear”. Estar em um ambiente é estar integrado a ele, em uma relação de troca e interação constante – portanto, de comunicação. Os conceitos de emissor, receptor e informação podem ser úteis funcionalmente no entendimento do processo comunicativo, mas não dão conta da complexidade, das simultaneidades e das superposições intrínsecos aos momentos presentes nestes ambientes comunicacionais. Para o autor:

[...] temos que verificar que cada coisa ou pessoa gera em torno de si um ambiente saturado de possibilidades de comunicação, podendo ser vista em qualquer dos papéis ou funções simultaneamente e de modo não excludente. Assim, um ambiente comunicacional constitui uma atmosfera saturada de possibilidades de vínculos de sentido e vínculos afetivos em distintos graus. (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p. 82)

Cada ambiente deste possui um tipo de capilaridade, ou seja, de penetração: “como um tipo de irrigação cria uma lavoura ou uma vascularização cria um corpo” (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p. 105). O autor utiliza o termo capilaridade, usado geralmente na física para designar o comportamento de líquidos num meio poroso, para os fenômenos de permeabilidade dos meios de comunicação nas porosidades do tecido sociocultural.

Como escolhemos a linguagem da dança e do teatro como objeto de pesquisa, ou seja, expressões corporais por excelência, a semiosfera e o ambiente comunicacional de que tratamos envolve o corpo dos atores / bailarinos, o contexto das cidades e do crescimento do país, os jornalistas que atuam aqui como mediadores e emprestam os seus olhares e suas reflexões para elaborar os textos, o veículo impresso em si, ou seja, a própria revista, e o público espectador e leitor. É a partir deste contexto e com este olhar que tentaremos desenvolver as análises que seguem.

### **3.3 Análises**

3.3.1 Reportagem: O Teatro da Penumbra (Revista *Bravo!* 149 – janeiro 2010 – Vide anexo na página 107)

Na reportagem O Teatro da Penumbra, escrita por Gabriela Mellão (2010a), a vida do encenador Roberto Alvim serve como pano de fundo para o entendimento de sua obra e da estética que constrói em seus espetáculos, nomeada pela autora como estética da penumbra. O texto faz uma menção aos três principais diretores do Brasil (em sua opinião) nos últimos 30 anos, José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho e Gerald Thomas, e conclui que são estilos que se reconhece facilmente, como uma espécie de assinatura dos encenadores. No caso de Alvim, Gabriela estabelece como sua “assinatura” a aposta na força do texto e um trabalho peculiar com a iluminação, pautada pela escuridão (por esse motivo, a estética da penumbra).

O texto é envolvente. Vida e trabalho aqui se misturam, traçando um perfil da obra de Alvim a partir de suas experiências e de sua própria vida. Torna-se interessante para quem não conhece o trabalho do grupo e também para quem conhece. “O diretor trabalha suas ideias à exaustão: ‘O quarto’ teve 7 versões antes de ficar pronta; no caso de ‘A terrível voz de Satã’ foram 19.” (MELLÃO, 2010a, p. 90).

Neste caso, apesar de não ser rotulado como uma crítica, avaliamos que o texto apresenta os principais critérios da obra: experimentação da linguagem,

dramaturgia, elenco e valor histórico. A Cia. Club Noir é paulistana e encontrava-se em cartaz na sede da própria companhia, na cidade de São Paulo.

### 3.3.2 Crítica: A Vida como ela parece (Revista *Bravo!* 149 – janeiro 2010 – Vide anexo na página 110)

Na crítica *A Vida como ela parece* Manoela Sawitzki (2010a) tece comentários sobre o espetáculo *Corte Seco*, da Cia. Vértice de Teatro, dirigido por Christiane Jatahy. Percebe-se aqui a escolha desta obra pelo critério da inovação/inventividade, já que, nos espetáculos, a diretora fica no palco e interrompe as cenas, dirigindo e editando ao vivo o espetáculo. “Os eventos acabam sob a navalha de cortes abruptos comandados ao vivo pela diretora. É ela quem determina, a cada espetáculo, novos cortes e diferentes ordens das cenas” (SAWITZKI, 2010a, p.92).

O elenco de “*Corte Seco*” é composto por alguns atores considerados “famosos” pelo senso comum, especialmente por já terem atuado em obras televisivas da Rede Globo, como Eduardo Moscovis e Marjorie Estiano, apesar de ela não ser citada pela revista. No entanto, o texto não faz referência imediata às interpretações.

A crítica é claramente positiva, apesar de apresentar alguns argumentos que, em um primeiro momento, poderiam soar negativos, como: “as fórmulas correm o risco de se desgastar pelo excesso, mas o excesso é incorporado como linguagem”. Podemos classificar tal argumento como eufemismo: uma forma sobretudo política de explicar sem explicitar, citar sem tomar posição. “Quem é quem já não importa tanto: estamos diante de um espelho estilhaçado”, finaliza a autora da crítica, em mais um trecho que apresenta uma forma polida para justificar o aparente caos das idas e vindas dos personagens do espetáculo.

A aproximação com o cinema fica clara pelo próprio título, afinal *Corte Seco* é uma expressão utilizada em edições de imagens. Além disso:

Monitores afixados em estruturas móveis revelam imagens de outros espaços do prédio, captadas por câmeras de vigilância. Tudo acontece em tempo real e faz refletir sobre a realidade em nosso tempo. A boa notícia é que o uso do vídeo não é gratuito. Esse sistema se harmoniza com o que

passa no palco e reserva algumas boas surpresas fora dele. (SAWITZKI, 2010a, p.92)

Neste trecho é possível perceber que o uso do vídeo no espetáculo é visto de forma positiva pela autora, pois agrega questões fundamentais ao tema discutido. Neste sentido, cabe ainda um diálogo com os conceitos de regimes escópicos e atencionais de vigilância nas cidades, apresentados por Fernanda Bruno (2008), e que caracterizam, também, as cidades contemporâneas.

No âmbito das câmeras, vemos conviver diferentes tipos de olhar, de estados atencionais e de significação da vigilância. As câmeras de vigilância, mais claramente identificadas como instrumentos de inspeção, representam um olhar que pela sua multiplicação em inúmeros locais públicos, semi-públicos e privados tende à onipresença, descortinando a cidade e os corpos passantes. (BRUNO, 2008, p.47)

A autora da crítica busca, ainda, referências do cinema para a concepção do espetáculo, como é o caso do cineasta Robert Altman, apesar de não contextualizá-lo ou citar algumas de suas obras, o que facilitaria o entendimento do leitor.<sup>15</sup>

Às vezes é realmente difícil entender quem é quem. Vale, no entanto, o que disse o cineasta Robert Altman (referência forte do espetáculo), sobre a confusão gerada pela dificuldade de identificar os personagens em alguns dos seus filmes: “É assim que a vida se parece”. (SAWITZKI, 2010a, p.92)

Este tipo de referência é importante por ser fundamental para compreensão da proposta, pois a hibridização das linguagens é uma realidade na produção artística contemporânea.

Percebe-se, neste caso, a metalinguagem como instrumento na construção da dramaturgia, além de ser a metalinguagem a própria natureza do texto do jornalismo cultural. Como em um jogo de espelhos (conhecido como espelho mágico), em que o texto da revista aborda o texto do teatro que, por sua vez, referencia o texto do cinema. Em outras palavras, seriam textos artísticos que se autorreferenciam.

Lembremos, porém, que a metalinguagem não é novidade ou inovação nas obras de arte ou no teatro. Só para citar um caso bastante célebre, na peça Hamlet,

---

15 Robert Altman (1925-2006) é um cineasta estadunidense, cujos principais filmes são: Os Delinquentes (1957), M\*A\*S\*H\*(1970), O jogador (1992), Kansas City (1996), Assassinato em Gosford Park (2001) e De Corpo e Alma (2003).

de William Shakespeare, um dos pontos altos da trama se dá quando o protagonista utiliza uma peça de teatro para testar se o seu tio e atual rei Cláudio é realmente culpado pela morte de seu pai. De toda forma, é ainda um recurso bastante interessante para trazer à tona e à reflexão algumas questões sobre formato e estrutura do texto artístico.

Na crítica *A Vida como ela parece*, avaliamos que o texto aponta para alguns aspectos fundamentais da obra, como experimentação da linguagem e dramaturgia (neste caso, caracterizado pelo uso da metalinguagem), estrutura (utilização do recurso audiovisual, apontado acima, e cenário – “Cadeiras representam dimensões simbólicas, atribuindo funções a quem as ocupa” (SAWITZKI, 2010a, p.92)) e contextualização histórica (“Com ela, a Cia. Vértice fecha a trilogia iniciada com ‘Conjugado’(2004) e ‘A falta que nos move’”(Ibidem, p. 92)). No entanto, não cita o trabalho do elenco. A Cia. Vértice de Teatro é uma companhia carioca e o espetáculo encontrava-se em cartaz no Teatro Sérgio Porto, na cidade do Rio de Janeiro.

### 3.3.3 Reportagem: Primeiro Cineasta, Depois Dramaturgo (Revista *Bravo!* 150 – fevereiro 2010 – Vide anexo na página 114)

Documentarista e autor da peça *Kastelo*, Evaldo Mocarzel é o mote da reportagem/perfil “Primeiro Cineasta, Depois Dramaturgo”. O texto, escrito por Gabriela Mellão (2010b), trata do trajeto profissional de Mocarzel até sua atuação como finalizador da peça *Kastelo*, do grupo Teatro da Vertigem.

Como a autora bem lembrou em seu texto, “o Teatro da Vertigem é um dos grupos mais importantes do país – famoso por criar peças para espaços não-convencionais, como hospitais, igrejas e presídios”. (MELLÃO, 2010b, p. 86). Entretanto, apesar de algumas menções sobre o trabalho do Teatro da Vertigem, não é este o foco da reportagem. Neste caso, parece se tratar mais de um perfil de Evaldo Mocarzel, “um ex-jornalista que editou durante oito anos o Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo*”. (ibidem, p. 86).

A autora explica, ainda, que a aproximação de Mocarzel com o grupo ocorreu quando o cineasta filmou 12 documentários a partir de espetáculos de algumas trupes teatrais – e o Teatro da Vertigem foi uma dessas trupes. Algumas dessas

obras e seus processos de criação são, inclusive, abordados no texto, como é o caso do registro do Grupo XIX de Teatro, de três filmes do grupo Os Satyros e do documentário cênico Festa da Separação (dirigido por Luiz Fernando Marques, encenador do Grupo XIX de Teatro, a partir da separação na vida real entre a atriz Janaína Leite e o músico Felipe Teixeira Pinto – ambos protagonistas do espetáculo)<sup>16</sup>. A narração de todos esses projetos não é fortuita, como a autora logo explica: “Com esses projetos, Evaldo aproximou-se de seu desejo de trabalhar com ficção. Ele acredita estar finalmente colocando em prática sua verdadeira vocação” (MELLÃO, 2010b, p.89).

O texto percorre, assim, um caminho pela trajetória profissional do dramaturgo, dica que o próprio título e linha fina da matéria explicitam: “Primeiro Cineasta, Depois Dramaturgo – O documentarista Evaldo Mocarzel fez o registro de várias peças. Após a experiência, estreia como autor assinando o texto de “Kastelo”, novo espetáculo do Teatro da Vertigem”. O único parágrafo que trata de forma direta da peça é:

Com o perdão do trocadilho, Kastelo é a peça mais vertiginosa do grupo paulista, encenada em andaimes suspensos no exterior do prédio do Sesc Av. Paulista, em São Paulo. Livremente inspirada em O Castelo, do escritor tcheco Franz Kafka, a peça retrata de forma crítica o mundo do trabalho. Os atores ficam pendurados do lado de fora do edifício, vislumbrando seu interior através de janelas envidraçadas. A intenção é concretizar a metáfora do homem que deseja entrar nos castelos corporativos do século 21 – ou seja, pertencer a escalões superiores de uma hierarquia profissional. (MELLÃO, 2010b, p. 86)

No entanto, considerando a relevância que a companhia possui – “um dos grupos mais importantes do Brasil” – e a estrutura inusitada que propõe - atores pendurados em andaimes do lado de fora de um prédio, enquanto o público assiste a tudo fechado dentro de uma sala -, ao leitor parecem faltar mais reflexões sobre o espetáculo.

A adaptação do texto, inspirado em O Castelo, de Kafka, traz à tona algumas reflexões acerca de dialogismo, intertextualidade e polifonia. Dialogismo é, para Bakhtin (2000), o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do

---

16 Cabe ressaltar que Festa da Separação havia sido tema para uma reportagem para a mesma revista – “Festa da Separação: um Big Brother às avessas” – também de autoria de Gabriela Mellão, em novembro de 2009 (três meses antes da edição em questão).

discurso. Assim, o diálogo entre os variados textos da cultura, inerente a todos os textos enunciados, caracterizam a intertextualidade.

As tonalidades dialógicas preenchem um enunciado e devemos levá-las em conta se quisermos compreender até o fim o estilo de um enunciado. Pois nosso próprio pensamento – nos âmbitos da filosofia, das ciências e das artes – nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de refletir nas formas de expressão verbal do nosso pensamento. (BAKHTIN, 2000, p. 317)

Em *Kastelo*, a interação com o texto anterior – ou o texto alheio, para usar as palavras de Bakhtin - é explícita, por se tratar de uma adaptação. Desta forma, é essencial ao espectador compreender o diálogo que se estabelece entre o discurso presente no texto de Kafka, publicado em 1926, e a dramaturgia proposta pelo grupo na atualidade. O nome do espetáculo já caracteriza uma referência direta, pois a letra inicial de *Kastelo* é uma homenagem ao escritor.

O diálogo se dá, neste caso, a partir de elementos e referências dramáticas bastante atuais. Um exemplo da atualização do texto é o cenário que os espectadores veem por trás dos atores: uma avenida<sup>17</sup> que mesmo às 20h não para, com prédios iluminados, pessoas trabalhando e trânsito lento. O local escolhido como espaço cênico, portanto, não é fortuito, mas dialoga diretamente com a dramaturgia. Como os outros trabalhos do Teatro da Vertigem, a opção por locais nada convencionais e inusitados como palco de seus espetáculos é amarrada pela dramaturgia, o que caracteriza a experimentação do grupo e seu principal mérito artístico.

Parece-nos que *Kastelo* trata, sobretudo, da condição opressora – e talvez alienante - do mundo do trabalho, especialmente nas grandes corporações. Uma condição que se estende a todos os cargos da hierarquia profissional, dos mais baixos aos mais altos, e na qual estamos presos – bem como os espectadores se encontram presos na sala envidraçada - remetendo a uma sensação de asfixia e de estar sendo vigiado. Este contexto é uma característica típica da sociedade contemporânea:

Cidades implicam arquiteturas de vigilância. As cidades modernas, em particular, crescem juntamente com a ampliação dos sistemas de vigilância

---

17 A Avenida Paulista, centro financeiro e cosmopolita de São Paulo, um dos símbolos do desenvolvimento econômico da cidade.

sobre os indivíduos e as massas urbanas (Starobinsky, 1988; Lyon, 1994). Aqui já indicamos um primeiro postulado acerca das relações entre vigilância e cidade: os dispositivos de vigilância não são exteriores à dinâmica urbana, mas lhe são imanentes. Não são, pois, maquinações de forças externas de dominação, mas intrínsecos ao processo de modernização e suas práticas de gestão racional das instituições, da produção, do governo, da saúde, da segurança dos estados e das populações, etc. Nesse sentido, a vigilância urbana contemporânea é, em parte, herdeira do “desejo de eficiência, velocidade, controle e coordenação” (Wood et alii, 2006) da administração moderna. (BRUNO, 2008, p. 45)

Uma passagem interessante do espetáculo ocorre quando o personagem motoboy entre em cena em outro prédio, vizinho daquele em que a peça acontece. No momento em que os espectadores se acostumam com os atores pendurados por cordas, tendo suas vozes amplificadas – para que o público compreenda as falas – eis que o personagem aparece em outro prédio. É o corpo que se mistura à cidade contemporânea e faz com que todos os outros corpos se encenem em performances, remetendo à ideia de fetichismo visual, de Canevacci (2008).

Uma posição adquirida pela antropologia é a de que não há nada de natural no corpo. O corpo não é natural porque, em cada cultura e em cada indivíduo, o corpo é constantemente preenchido por sinais e símbolos. Não somente não há nada de natural no corpo, mas também a pele não é o seu limite: e quando a pele transpõe seus limites, ela se liga aos tecidos orgânicos da metrópole. Neste sentido, o corpo não é apenas corporal. O corpo expandido em edifícios, coisas-objetos-mercadorias, imagens, é aquilo que se entende aqui por fetichismo visual. (CANEVACCI, 2008, p. 18)

Desta forma, os fetichismos visuais de todos os tipos conferem ao olho contemporâneo o poder de absorver e não apenas de observar, de mover o corpo, transformando todos os sentidos em olhos poli sensoriais. Esta parece ser uma sensação e uma interpretação possível para o espetáculo Castelo: corpos que se encenam em performances e se ligam aos tecidos orgânicos da cidade. “Um fetichismo-fetish, por assim dizer, no qual o próprio corpo se faz visual” (Ibidem, p. 235).

Em uma pesquisa, pudemos verificar que o espetáculo, ainda em fase de montagem, já havia sido tema de um ensaio fotográfico da revista *Bravo!* Em

novembro de 2009 (três edições anteriores), na sessão Bastidores.<sup>18</sup> Talvez por este motivo, a escolha da autora em abordar o dramaturgo, em uma obra em que a dramaturgia possui uma função primordial, mas só é sustentada pela ousadia da estrutura da peça.

Assim, avaliamos que o texto apresenta – de forma bastante breve - os critérios fundamentais da obra: experimentação da linguagem, trabalho de pesquisa, dramaturgia e valor histórico. No entanto, não trata do trabalho do elenco e da estrutura (questão relevante da montagem). O Teatro da Vertigem é uma companhia paulistana e o espetáculo encontrava-se em cartaz na cidade de São Paulo.

#### 3.3.4 Crônica: “Depois da queda, apesar da dor, volto ao trabalho” (Revista *Bravo!* n.150 – fevereiro 2010 – Vide anexo na página 118)

Trata-se de uma crônica escrita pelo dramaturgo Mário Bortolotto, sobre seu retorno ao teatro e de sua recuperação, depois de ter sido atingido por três tiros em um assalto em um bar em São Paulo. É um relato que mistura aspectos da vida pessoal e profissional do autor, afinal, como ele coloca:

Dia desses voltei à Praça Roosevelt, o lugar da queda. Voltei à tarde para tirar algumas fotos de divulgação da nova peça, Música para Ninar Dinossauros. Passei batido pelo local exato da queda e nem foi intencional. Simplesmente tenho outras preocupações. E é reconfortante ter outras preocupações. [...] Por isso passei batido e fui cuidar do meu trabalho, ou seja, da minha vida, já que eu nunca dissocie um do outro. (BORTOLOTTI, 2010, p. 91)

Ator, diretor e dramaturgo curitibano, Mário Bortolotto tem uma produção intensa no teatro paulista a partir dos anos 90. Seus textos possuem um estilo muito próprio, marcado por personagens à margem da sociedade e por narrativas que têm como cenário o submundo, com claras influências do movimento beatnik (cujo

---

18 O texto que abria o ensaio fotográfico, de Sheyla Miranda, explica: “Os sete atores de “Kastelo”, oitava produção do Teatro da Vertigem, terão um desafio extra: atuar sobre andaimes, a pelo menos 15 metros de altura. Livremente inspirada no romance “O Castelo”, de Franz Kafka, a peça será encenada na fachada do Sesc Avenida Paulista, em São Paulo. Durante o espetáculo, que estreia em outubro, o elenco também deverá escalar uma parte do prédio de 18 andares. “Kastelo” pretende, assim, radicalizar o projeto de intervenção urbana que caracteriza o Vertigem. Criado em 1991, o grupo já protagonizou montagens num hospital, numa igreja, num presídio desativado e no Tietê, o emblemático e poluído rio paulistano”.

principal autor é Jack Kerouac) e de Charles Bukowski. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro<sup>19</sup> é o representante contemporâneo que mais se aproxima do universo do autor brasileiro Plínio Marcos. Em 2000, Bortolotto recebeu o Prêmio Associação Paulista de Críticos de Artes – APCA - de melhor autor do ano pelo conjunto da obra, e em 2001 ganhou o Prêmio Shell de melhor autor por *Nossa Vida Não Vale Um Chevrolet*.

Apesar de não ser muito comum a publicação de uma crônica na sessão de Teatro e Dança, percebemos que, dada a relevância do dramaturgo e a peculiaridade de sua situação, a escolha deste gênero foi muito adequada, pois a crônica é um texto que aproxima jornalismo da literatura. O autor conseguiu, assim, desenvolver um texto autorreferente, que trata da trama indissociável entre vida e trabalho, com um texto fluido e bem desenvolvido (outra característica da crônica), marcado pelo estilo ácido e direto que caracteriza o dramaturgo, como mostra o seguinte trecho:

Os médicos dizem que se eu demorasse mais dez minutos para ancorar meu navio fantasma na Santa Casa, em São Paulo, hoje estaria bebendo meu Bourbon em algum sagrado boteco do céu. Sim, porque podem ter certeza que eu vou pra lá. Sou um cara bacana. Meia dúzia de amigos facilmente corrompíveis podem atestar isso. Então fica assim: Música para Ninar Dinossauros é meu epitáfio que não deu certo. (BORTOLOTTI, 2010, p. 91).

3.3.5 Crítica: “Palavra, Interpretação e Luz” (Revista *Bravo!* n. 150 – fevereiro 2010 – Vide anexo na página 120)

Escrita por Gabriela Mellão (2010c), a crítica “Palavra, Interpretação e Luz” trata do monólogo *Abracadabra*, escrito, dirigido e protagonizado pelo ator, diretor e dramaturgo Luiz Pãetow.

No início do texto, Mellão (ibidem) parte de uma provocação sobre os limites das artes cênicas e da própria arte contemporânea proposta pela escritora americana Gertrude Stein no texto teatral *Peças* (1934): “Qual a utilidade de contar uma história, já que há jazigos de histórias?”.

<sup>19</sup> Disponível em <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm)>. Acesso em 08/11/2011.

Ao analisar brevemente o currículo de Luiz Päetow, percebemos que o artista possui uma estreita ligação com Stein e em especial com o texto citado, já que criou, em 2006, o espetáculo-solo *Peças* a partir de uma tradução sua para o texto homônimo, até então inédito no Brasil. Temos, portanto, claramente, uma tentativa de Mellão de aproximar-se do universo do criador, ao utilizar uma referência já trabalhada por ele. No entanto, esta relação poderia ter sido explicitada ao leitor no texto.

Parece tratar-se de uma obra que discute, essencialmente, as questões da contemporaneidade, como a fragmentação, a não-linearidade, o sujeito diaspórico, múltiplo, formado por identidades dispersas. Canevacci (2008) coloca este indivíduo como um multívduo, agora reconhecido e potencializado como tal. Assim, na dramaturgia proposta por Päetow, “o texto-base, feito para ser alterado, é formado de questionamentos essencialmente absurdos, que, entretanto, não são fruto de puro delírio”, nos lembra Mellão (2010c, p. 92).

A autora ainda enfatiza a opção estética que abdica de iluminação profissional e fornece aos espectadores lanternas, para que possam criar a luz do espetáculo. É um tipo de interação em que o espectador participa do resultado estético proposto.

De exato neste espetáculo, há somente a atuação de Päetow. O ator navega com grande habilidade em diferentes tons e ritmos. Em cena, sua figura misteriosa parece dialogar diretamente com o inconsciente de cada integrante da plateia. Para o público, o resultado é uma experiência teatral quase solitária, de raro frescor. [...] Servindo-se apenas da palavra, da interpretação e da luz, os elementos mais básicos e poderosos do teatro, a peça permanece na memória do espectador. Numa era de “jazigos de histórias” é um grande feito. (MELLÃO, 2010c, p.92)

Este trecho final do texto de Mellão revela algumas questões passíveis de reflexões, como a importância da palavra para o espetáculo (o que, aliás, a autora já havia revelado no título) e para o próprio ato artístico.

Para Mikhail Bakhtin (2003), a linguagem, e portanto a comunicação, é primordialmente dialógica, ou seja, resulta da interação entre os sujeitos por meio do diálogo a partir das relações sociais estabelecidas. Neste sentido, a própria existência humana decorre da linguagem, como princípio fundador da comunicação e da consciência.

É, precisamente, na palavra que melhor se revelam as formas básicas, as formas ideológicas gerais da comunicação semiótica. (...) A palavra

acompanha todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual, um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. (...) Isso não significa, obviamente, que a palavra possa suplantar qualquer outro signo ideológico (BAKHTIN apud DIAS, FIORENTINI, MORAES, 2006, p.7).

Outra questão é a forma apaixonada com que a autora se deixou levar pelo espetáculo e pela “figura misteriosa” encenada pelo ator, em outras palavras, viveu uma experiência estética que parece ter sido reveladora, “de raro frescor”. Em um cenário artístico em que, muitas vezes, a interpretação do ator é camuflada por camadas de figurino, cenário, trilha sonora ou iluminação, é relevante o aparecimento de um trabalho que se destaca justamente pelo trabalho do ator em cena (ênfático pela escolha do monólogo).

A crítica, neste caso, é claramente positiva, aborda os critérios fundamentais da obra: trabalho do elenco (neste caso, do ator que dirige e protagoniza o espetáculo) experimentação da linguagem, trabalho de pesquisa, dramaturgia (“uma dramaturgia incomum”, de acordo com Mellão) e estrutura (em especial, a iluminação). No entanto, a autora optou por não tratar da história do ator, diretor e dramaturgo (valor histórico). Luis Päetow é paulista e o espetáculo encontrava-se em cartaz na cidade de São Paulo.

### 3.3.6 Reportagem: Chico Buarque não gosta de “Roda Viva”... (Revista *Bravo!* n. 151 – março 2010 – Vide anexo na página 124)

Com uma chamada na capa da revista, a reportagem escrita por Mariana Delfini (2010a) tem como título “Chico Buarque não gosta de *Roda Viva*...” e, logo abaixo, a linha fina “... mas os diretores de teatro gostam. O que gera um impasse: como convencer o autor a liberar os direitos para montagens?” (DELFINI, 2010a, p.87). Trata-se, logo no início, de uma referência imediata à letra de *Jorge Maravilha*, também de Chico Buarque, cujo refrão é: “*Você não gosta de mim / Mas sua filha gosta*”. É uma música criada no contexto da censura à época da ditadura militar brasileira e uma provocação do próprio Chico pelo fato da filha de um delegado ter declarado gostar das músicas do compositor.

O texto descreve o impasse da liberação dos direitos da peça *Roda Viva*, pois o autor, Chico Buarque, “considera que o texto não merece ser remontado por suas deficiências dramáticas”. O caso veio à tona quando a diretora teatral Patrícia Zampiroli montou a peça em seu trabalho de conclusão de curso da faculdade e, dado o sucesso das apresentações, foi convidada a entrar no circuito profissional. Porém, precisava da autorização do autor para estreiar a peça comercialmente e Chico não autorizou. “Chico ficou chateado, porque a gente insistiu muito, com abaixo assinados, indo à TV. Disse que liberaria outras peças, se nós quiséssemos, mas não *Roda Viva*”, contou Patrícia à revista.

Em seguida, aparece a história de outro diretor, o paulista Heron Coelho, que já montou duas peças do autor e pretende levar *Roda Viva* aos palcos. “Sua estratégia é montar o espetáculo por conta própria, gravar em DVD e enviar uma cópia a Chico Buarque. Acha que, diante do esforço do diretor e da trupe, o coração do autor talvez amoleça” (DELFINI, 2010a, p. 87). Nota-se uma espécie de militância da própria autora em favor dos diretores e da liberação da peça, como mostram os trechos “o coração do autor talvez amoleça” e “outro diretor deve percorrer o mesmo calvário”.

A autora, então, contextualiza a peça, o que é fundamental para se compreender a importância histórica de *Roda Viva*, “um espetáculo que entrou para a história do teatro brasileiro mais pelo alvoroço que provocou, na época da estreia, do que pelo texto em si” (DELFINI, 2010a, p. 87). Cabe ressaltar, como aparece no texto, que José Celso Martinez Corrêa, mais conhecido como Zé Celso, montou *Roda Viva* em 1968 depois de revolucionar a cena nacional com *O Rei da Vela*, primeira montagem da peça do modernista Oswald de Andrade. “*Roda Viva* tinha vários dos elementos que mais tarde se tornariam típicos do estilo de encenação de Zé Celso” (ibidem, p.88).

Grande parte da reportagem enfatiza a história e o contexto da primeira montagem (e única) da peça. Em meio ao sucesso, a peça começou a despertar reações adversas, que culminaram em episódios de violência. Em São Paulo, houve a invasão do teatro por integrantes do CCC (grupo de estudantes de direita que se autodenominava Comando de Caça aos Comunistas) agredindo os atores e obrigando-os a fugir. Em Porto Alegre, homens armados – supostamente também do CCC - surpreenderam o elenco no dia seguinte à estreia do espetáculo e

sequestraram um músico e uma atriz. “A peça foi censurada logo depois, e nunca mais seria encenada em um circuito profissional” (DELFINI, 2010a, p. 89)

A autora rotula a peça como sendo vítima do espírito de uma época:

Uma época estranha, em que direita e esquerda ainda não haviam conquistado o civilizado espaço da democracia para esgrimir suas teses – algo que felizmente acontece hoje – e se digladiavam de maneira tosca, apelando para o recurso dos pouco inteligentes: a violência. (DELFINI, 2010a, p. 89)

Porém, faltou explicar que mais do que vítima do espírito de uma época, a montagem é também resultado deste tempo, já que o tom assumido pelo espetáculo é claramente de uma provocação à sociedade brasileira e um posicionamento político contrário ao conservadorismo do governo militar.

Tachada como emblema do "teatro agressivo" pelo crítico Anatol Rosenfeld, a montagem reflete um momento em que o teatro assume esse tom violento, de confronto, de cobrança de atitudes frente a uma situação sociopolítica tensa e insustentável. (Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro)

Apesar de essencial num texto que pretende tratar de um espetáculo com tamanho valor histórico, a contextualização histórica de Delfini poderia ter sido argumentada com mais propriedade e referência. No texto, ao abordar a época do regime militar, a autora coloca na mesma esteira as forças autoritárias de esquerda e de direita, em um discurso que finaliza com uma comparação desmedida e discriminatória com os talibãs<sup>20</sup>.

De um lado, o Partido Comunista do Brasil e outras forças autoritárias de esquerda pregavam e praticavam a luta armada – a qual não foi uma reação contra a ditadura, pois começou a ser preparada antes de 1964, ainda em tempos de democracia. De outro, uma ditadura que, como todo regime autoritário, perseguia os opositores com violência - e indiretamente encorajava grupelhos como o CCC, que barbarizavam por conta própria. Foi um tempo que não deixou saudade, em que guerreávamos uns contra os outros, como se fôssemos talibãs. (DELFINI, 2010a, p.89)

É importante lembrar que, ao menos neste caso, a perseguição do espetáculo se deu porque era uma obra engajada, bem como o núcleo do Teatro Oficina, para o

<sup>20</sup> O Talibã é um movimento fundamentalista islâmico nacionalista que se difundiu no Paquistão e, sobretudo, no Afeganistão, a partir de 1994. Em 1996, chegou ao governo do Afeganistão e implantou muitas restrições às liberdades individuais, especialmente das mulheres, proibidas, por exemplo, de saírem à rua desacompanhadas de seu pai, irmão ou marido. Entre muitas outras coisas, a música, as artes e o ato de empinar pipas eram proibidos.

qual “não se tratava apenas de encenar textos militantes, mas também de reinterpretar clássicos que tivessem a ver com a realidade da época e o viés esquerdista tão em voga”, como consta na edição especial *Bravo! Para entender Teatro Brasileiro* (2010, p. 65).

Para além de todas essas questões, porém com suas influências diretas, a encenação de *Roda Viva* foi um marco no teatro brasileiro especialmente porque promoveu Zé Celso à condição de expoente teatral do movimento tropicalista, em um texto cuja máxima é a crítica à sociedade do consumo e à indústria cultural. A grande cartada de *Roda Viva* foi, portanto, a montagem conduzida com ousadia por Zé Celso, a encenação que mais parece uma festa ritualística e aproxima de forma nunca antes vista os atores dos espectadores, características essas que marcariam a história do Teatro Oficina e de Zé Celso.

Delfini acerta ao inserir depoimento do crítico e pesquisador de teatro Kil Abreu sobre as deficiências dramáticas da peça e a análise sobre os personagens “carentes de personalidade”. E, ainda, por citar o trecho da entrevista que Chico Buarque deu ao jornal carioca *Pasquim*, em 1975, sobre o texto: “*Roda Viva*, antes que você fale, eu digo: É uma merda” (apud DELFINI, 2010a, p. 90). O leitor pode, assim, compreender o panorama e o contexto da não autorização do texto por parte de um dos mais célebres compositores brasileiros.

Ao final do texto, a autora reforça a comparação entre a censura estabelecida pela ditadura militar e à desautorização do texto pelo próprio autor, inserindo um depoimento de Zé Celso Martinez Corrêa. Desta forma, o final do texto apresenta uma mensagem bastante clara e direta: “Eu acho que o Chico devia fazer um exame de percepção. Ele, que lutou contra a censura, está censurando sua própria peça. Libera, Chico!, diz Zé Celso, solicitando que sua fala seja endereçada como um pedido ao autor”. Pedido este que, como vimos, parece ser da própria autora, que assume claramente a posição em favor dos diretores.

Como reportagem jornalística, o texto flerta bastante com o gênero opinativo por conta da condução da autora Mariana Delfini. São abordados, em ordem de destaque, especialmente sobre a primeira montagem da peça: dramaturgia (o texto de Chico Buarque), valor histórico, experimentação da linguagem (o teatro de Zé Celso), elenco (a estreia de Zezé Motta) e estrutura (cenário de Flávio Império). O espetáculo *Roda Viva* foi remontado no Rio de Janeiro, por Patrícia Zampiroli, e foi o

mote da reportagem. No entanto, ao levarmos em consideração a relevância e a história da peça, podemos considerar que a obra possui representatividade nacional.

### 3.3.7 Crítica: Para além da Crônica Policial (Revista *Bravo!* n. 151 – março 2010 – Vide anexo na página 129)

Escrita por Gabriela Mellão (2010d), a crítica “Para além da crônica policial” aborda a peça *Piedade*, montagem comemorativa dos 10 anos de trajetória da Companhia Bendita Trupe. A trama, como a autora enfatiza, trata da morte trágica do escritor Euclides da Cunha, que ocorreu em 1909 em um tiroteio com o amante de sua mulher no bairro da Piedade, Rio de Janeiro. A história já rendeu uma minissérie para a Rede Globo, mas foi a primeira vez que chegou ao teatro.

O texto é bem escrito e fornece ao leitor/espectador informações relevantes sobre a peça. A autora, neste caso, toma uma posição e consegue elucidar aspectos que ela julga positivos e negativos da peça, e argumenta suas posições, o que é fundamental para uma crítica.

A montagem reconstrói a história de modo saboroso e sem didatismo, por meio de formas dramáticas absolutamente convencionais. Alterna pequenos monólogos narrativos – nos quais os personagens relatam suas trajetórias de forma reflexiva, mantendo distanciamento emocional, - com cenas dramáticas em que vivências são reveladas. Contudo, o texto de Toscano pretende ir além da superficialidade e do sensacionalismo da crônica policial, que dominaram as manchetes da época. O objetivo é chegar às profundezas do personagem (MELLÃO, 2010d, p.92)

Podemos notar como a razão e a sensibilidade da autora se integram, em um resultado que mescla aspectos do mundo poético, ou seja, suas sensações, aquilo que fez parte de sua experiência como espectadora, como em “modo saboroso e sem didatismo”, com aspectos do mundo prosaico, em análises pautadas por seu conhecimento prévio, como em “formas dramáticas absolutamente convencionais”.

A autora opta por analisar a atuação dos atores a partir da descrição de cada personagem, um recurso que funciona neste caso, já que são apenas três atores

que interpretam três personagens. Como exemplo, temos no mesmo parágrafo ponderações positivas e negativas sobre o elenco:

É assim que o espectador conhece, por exemplo, a dificuldade de Euclides da Cunha – interpretado com propriedade por Leopoldo Pacheco – em entregar-se às irracionalidades do amor, bem como a ambição profissional que lhe endurece a alma e o transforma num homem inacessível. Ou ainda a paixão de sua mulher [...] por Dilermando - personagem menos interessante, por seu caráter secundário na obra e pela frágil atuação de Daniel Alvim. (MELLÃO, 2010d, p.92)

Outro recurso que a autora avalia como negativo é a cenografia, porém é interessante notar como a descrição seguida da argumentação ajuda o leitor a compreender sua análise, que, apesar de subjetiva, é calcada em elementos objetivos:

Apenas a cenografia aparece como elemento dissonante em Piedade. Marcelo Larrea concebe o palco como uma cartografia árida, com as laterais do palco e do teto preenchidos com montanhas toscas – imagens que não agregam nenhum valor simbólico, nem, muito menos, estético. (MELLÃO, 2010d, p.92)

O texto, para a autora, aparece como o grande destaque da montagem, ao lado da direção de Johana Albuquerque, que “ênfatiza a estrutura fragmentária do texto”. Para finalizar, a autora faz uma referência ao escritor

A crítica, neste caso, consegue abordar elementos positivos e negativos da montagem. Trata, sobretudo, dos critérios fundamentais da obra: dramaturgia (como o grande destaque), trabalho do elenco, estrutura (em especial, o cenário) e valor histórico (a peça marca os 10 anos da trupe). No entanto, a autora não aborda a experimentação da linguagem e trabalho de pesquisa, pois não parecem ser aspectos relevantes da montagem. A companhia é paulistana, e a peça se encontrava em cartaz na cidade de São Paulo.

3.3.8 Reportagem: Dentro do “Parkinson de Diversões” (Revista *Bravo!* 152 – abril de 2010 – Vide anexo na página 134)

A reportagem de capa “Dentro do ‘Parkinson de Diversões’” é um perfil do ator Paulo José, que há 17 anos descobriu que tinha a Doença de Parkinson e mantém

uma rigorosa rotina de tratamento médico e exercícios físicos para reduzir os danos da enfermidade.

Escrita por Armando Antenore, editor-sênior da *Bravo!*, a reportagem apresenta traços de jornalismo literário e ocupa 11 páginas da revista, entre o longo e delicado texto e um belo ensaio fotográfico. O resultado é um trabalho sensível que entremeia a rotina diária do ator e diretor com seu longo histórico no teatro, cinema e televisão brasileira e seus novos projetos.

Segue abaixo um trecho em que se pode perceber como a linguagem utilizada pelo autor aproxima-se da literatura e do poético, flertando com o jornalismo literário:

Naquela manhã de fevereiro, às vésperas do Carnaval, trajava-se de maneira ambígua quando nos atendeu em um salão arejado da casa. A bermuda simples, a camiseta lisa e as sandálias Birkenstock, bastante gastas, lhe conferiam um aspecto corriqueiro. No entanto, o chapéu-coco preto que ostentava sobre a cabeça o deixava caricato e excêntrico, à semelhança de um Carlitos tropical. Conversa vai, conversa vem, Paulo José se afastou ligeiro do salão e retornou com um chapéu diferente, amarronzado.

- Como se chama?, perguntei, enquanto apontava o acessório.

- Chama-se cha-péu, respondeu o ator, destacando as sílabas.

- Não, não. Quero saber de que tipo é? Chapéu de dois bicos, chapéu-chile, chapéu borsalino...

- Ah, claro. É do tipo velho. Chapéu velho.

Quem conhece o artista de perto logo se habitua com tiradas do gênero. Ele as solta de repente, em ocasiões que prenunciam tudo, menos um gracejo. São troças invariavelmente concisas, ora tolas, meio infantis, ora sofisticadas, eruditas. (ANTENORE, 2010, p. 26)

A opção pelo discurso poético cabe perfeitamente no jornalismo cultural, em especial num perfil como esse, já que Paulo José enfrenta a doença degenerativa com muita criatividade, procurando adequar seus novos trabalhos a sua condição física:

Um punhado de artimanhas contribui para que o ator iniba ainda mais o Parkinson diante das plateias [...] Se uma das mãos sobe sem rédeas rumo à cabeça, Paulo trata de completar o gesto e coça o nariz ou a orelha. Assim, o ato que nasceu involuntário se torna voluntário. Outra precaução é não encarar papéis de tons prioritariamente realistas. 'A movimentação de um parkinsoniano combina melhor com personagens estranhos, bizarros, que rejeitem o naturalismo – bufões, doidos, bêbados.' (ANTENORE, 2010, p. 32)

Com Lotman (1978), vemos que o texto artístico representa um sistema construído complexamente, pois todos os seus signos são elementos de sentido, e a

complexidade da estrutura se apresenta de forma diretamente proporcional à do discurso. Os usos estéticos e criativos da palavra seriam, ainda, uma das únicas possibilidades de levar “à expressão aquilo que escapa à linguagem esclerosada e ao discurso filosófico” (MERLEAU-PONTY apud MARCONDES FILHO, 2010, p. 50). Inferimos, portanto, que a opção por um texto que se aproxime do literário no jornalismo cultural é bastante coerente.

Neste caso, por não se tratar de um texto a respeito de uma obra, mas de uma personalidade, entendemos que os critérios utilizados nas demais análises não cabem.

### 3.3.9 Reportagem: Cenas do Próximo Capítulo (Revista *Bravo!* 152 – abril de 2010 – Vide anexo na página 145)

A jornalista e dramaturga Gabriela Mellão (2010e) é a autora do texto “Cenas do Próximo Capítulo”, que retrata a peça “O Idiota – uma novela teatral”, dirigida por Cibele Forjaz e encenada ao longo de três dias. Baseada na obra do escritor russo Dostoiévski, originalmente lançada sob a forma de folhetim, a peça tem como proposta combinar a ideia deste formato à telenovela brasileira, em uma versão inédita de folhetim teatral.

A reportagem é entremeada por depoimentos de Aury Porto, ator do espetáculo que também atuou na adaptação do texto. No trecho abaixo, o ator toca em uma questão de extrema relevância e atualidade do teatro: a comunicação com o público.

“Nosso desafio não é estético ou experimental, é de comunicação”, diz Aury. Ele acha – com razão – que os artistas de sua área andam se esquecendo do público, preocupados apenas com experimentalismos que não comunicam nada. (MELLÃO, 2010e, p. 36)

Na busca por essa comunicação, a montagem aposta no apelo emotivo da trama e na interatividade com o público. Ao espectador é necessário que se desloque pelo espaço – um enorme galpão - para acompanhar a história:

[...] uma ação que ocorre em três planos simultâneos: o realista, no qual a trama de desenrola; o subjetivo, que apresenta os delírios e as premonições do protagonista; e o teatral, no qual os atores entram e saem de seus papéis diante da plateia, enquanto os contrarregras passeiam pelo palco trazendo elementos que são incorporados à cena. (ibidem, p. 36)

A experiência é inusitada para o espectador em diversos sentidos. Acompanhar toda a novela exige a dedicação de ir ao teatro durante três dias e assistir a apenas um ou dois episódios significa “perder” o início, o meio ou o final da história. Também é relevante, apesar de não ser nova, a sensação de ser um espectador ativo, que precisa caminhar pelo espaço cênico e interagir com os outros espectadores e com os atores, como na cena em que todo o público recebe uma taça de champanhe para brindar com o casal protagonista. A proximidade com a encenação faz com que os espectadores possam experimentar sua atmosfera.

Apesar da atualização de um texto clássico para o formato cênico ser bastante recorrente na história do teatro brasileiro, a originalidade da montagem, juntamente com a experimentação da linguagem, pode render resultados bem interessantes. Parece ser o caso da peça *O Idiota*.

Uma questão que, felizmente, não se discute no texto é a adaptação em si. Sempre que há uma adaptação da literatura para o cinema ou teatro é comum haver comparações sobre qual suporte foi mais adequado para a trama. São comparações descabidas por se tratar de suportes e, portanto, obras diferentes. Assim, parece bem adequada a constatação da autora do texto: “(...o texto) agora, ganha uma surpreendente experiência nos palcos”. É disso que se trata: uma experiência, que pode ser vivida no livro ou no teatro, de forma completamente diferente.

A reportagem, neste caso, consegue abordar elementos relevantes da montagem. Trata, sobretudo, dos critérios fundamentais da obra: dramaturgia e experimentação da linguagem como destaque, trabalho de pesquisa (o folhetim como mote), a estrutura itinerante (em especial, o cenário e o espaço cênico que se modificam a cada cena), elenco (apenas é listado, mas um dos atores é entrevistado para a reportagem). A companhia é paulistana, e a peça se encontrava em cartaz na cidade de São Paulo.

3.3.10 Crítica: Ainda há algo de podre (Revista *Bravo!* 152 – abril de 2010 – Vide anexo na página 147)

Também é Gabriela Mellão (2010f) que assina a crítica “Ainda há algo de podre”, que trata da peça H.A.M.L.E.T., montagem da Cia. Club Noir, dirigida por Juliana Galdino, com texto de Roberto Alvim. Trata-se de mais uma releitura do texto talvez mais célebre da história do teatro, o clássico do dramaturgo inglês William Shakespeare.

A autora inicia o texto com uma citação à renomada frase presente na obra (“Ser ou não ser, eis a questão”) e enumera alguns dos muitos casos de adaptação da obra. São informações essenciais e ajudam a situar o leitor na obra:

Ser ou não ser atual: foram muitos os que responderam sim ao desafio de recriar a história de Hamlet, fazendo do drama do príncipe dinamarquês criado por William Shakespeare o espelho de nossas tragédias contemporâneas. O alemão Heiner Müller, por exemplo, transferiu a trama para a então Alemanha Oriental em *Hamletmachine*, e o brasileiro José Celso Martinez Corrêa misturou o enredo com a chacina do Carandiru em *Ham-let*. A esse grupo junta-se agora a atriz Juliana Galdino, que estreia como diretora à frente de *H.A.M.L.E.T.*, nova montagem da Cia. Club Noir, com texto de seu marido, Roberto Alvim. (MELLÃO, 2010f, p. 38)

A peça é uma atualização, uma releitura “drástica” que “subtrai qualquer possível traço de heroísmo do protagonista” (Ibidem, p. 38). Na trama, Hamlet leva a vida dopado, num quarto de hospital, pois é um suicida e assassino em potencial. Sua amada Ofélia é um misto de enfermeira e prostituta. A releitura é tão radical que Hamlet, em seus delírios, tem uma relação homossexual com seu amigo Horácio. O texto enfatiza o teor radical e pessimista da montagem, tecendo elogios à adaptação do texto:

Na montagem, Juliana Galdino consegue materializar no palco o claro ceticismo de Alvim em relação ao mundo contemporâneo. Mescla habilmente o drama com humor negro e nonsense, trabalhando em dois registros – o do realismo e do delírio. (MELLÃO, 2010f, p. 38)

A única questão negativa colocada pela autora é com relação ao elenco, o qual ela julga irregular e inconstante, “oscilando entre momentos bons e outros nem

tanto” (Ibidem, p. 38). Para ela, passagens essenciais do texto não têm a devida atenção.

A crítica aborda elementos relevantes da montagem e consegue justificar a escolha deste espetáculo como objeto. Trata, sobretudo, dos critérios fundamentais da obra: dramaturgia (aqui seria mais adequado chamarmos de valor histórico dramaturgico), experimentação da linguagem (especialmente da adaptação), a estrutura (o cenário asséptico e exageradamente branco e a iluminação “reforçam o clima de estranhamento que permeia a montagem”), elenco (neste caso, uma menção negativa). A companhia é paulistana, e a peça se encontrava em cartaz na cidade de São Paulo.

3.3.11 Reportagem: Cria Atrevida (Revista *Bravo!* n.153 – maio de 2010 – Vide anexo na página 151)

Escrita por Mariana Delfini (2010b), a reportagem tem como mote a atuação de Lee Thalor como protagonista da peça “Policarpo Quaresma”, baseada no romance de Lima Barreto e dirigida por Antunes Filho, para abordar o espetáculo em si, traçar um histórico e um perfil do jovem ator de 26 anos e de sua íntima relação com o consagrado diretor.

O diretor paulista Antunes Filho foi aprendiz dos mestres de outros países que vieram para o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) nos anos 40 e 50 e fez a ponte com as vanguardas dos anos 60 e 70. “Sempre se renovando, ele é, desde o começo da década de 1980, um dos encenadores mais importantes do país.” (*BRAVO! Para Entender o Teatro Brasileiro*, 2010, p. 93). Foi a montagem do espetáculo *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em 1978, que consagrou Antunes como um diretor realmente autoral. Em 1982, fundou um núcleo de formação de atores, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), em São Paulo, sediado no SESC (Serviço Social do Comércio) Consolação.

Entre as várias qualidades de Lee destacadas pela autora do texto, que inclusive justificam a escolha deste jovem ator como pauta da reportagem, Delfini aponta o profissionalismo e dedicação ao teatro, sua capacidade de interpretar

personagens mais velhos que ele com maestria e o “atrevimento” com que o ator propõe mudanças nos textos e na própria direção.

O texto *Cria Atrevida* é muito bem escrito e se inicia com um parágrafo em certa medida sedutor, que faz com que o leitor almeje assistir ao espetáculo Policarpo Quaresma. Trata-se da cena em que o protagonista, um nacionalista inveterado, vê as formigas saúvas destruírem suas plantações. Desde a estreia, a cena causa nos espectadores uma emoção tamanha que a plateia irrompe em aplausos, aos moldes do que ocorre em uma ópera, depois de uma ária interpretada de maneira memorável, mas raramente no teatro, como bem compara a autora.

Na adaptação deste trecho para a cena, o personagem Policarpo Quaresma fica sozinho no palco. O público espera um monólogo sentido, à altura da gravidade do momento. Em vez disso, ele começa a pisar alucinadamente nas formigas. Com raiva crescente, como se travasse contra elas uma guerra solitária; depois, com ritmo, num sapateado ao mesmo tempo desesperado e burlesco. Ao fundo, toca o hino nacional brasileiro. (DELFINI, 2010b, p.83)

Esta cena é forte e comovente, e não é por acaso que o público sente-se emocionado e aplaude o solo de sapateado do ator: “Talvez não pela habilidade dos pés de Thalor, que sapateiam sem muita preocupação com a técnica, mas por sua própria grandiosidade” (DELFINI, 2010b, p. 83). É um dos pontos altos do espetáculo e a autora soube abordá-lo de forma emotiva e poética ao compará-lo com uma ópera.

A partir da descrição desta cena, a autora traça um perfil de Lee como a cria do diretor Antunes Filho, intercalando trechos das entrevistas com o ator e o diretor e descortinando, aos poucos, a relação entre ambos. Apesar de Antunes destacar por mais de uma vez que Lee é um “chato”, o ator tenta amenizar e se diz “atrevido”, mas Delfini resume muito bem: “é tudo cena: quando um fala do outro, transbordam palavras de carinho e admiração”.

Neste caso, por se tratar de um texto que aborda com mais ênfase o trabalho de pesquisa e de formação de um ator e sua relação com o diretor, entendemos que os critérios utilizados nas demais análises não cabem.

3.3.12 Texto Inédito: Noel Rosa por Newton Moreno - Nega Sônia (Revista *Bravo!* n.153 – maio de 2010 – Vide anexo na página 155)

Integrando a sessão de Teatro e Dança da revista *Bravo!*, o dramaturgo pernambucano Newton Moreno (2010) foi convidado pela revista para escrever um texto inédito para traduzir e reinterpretar Noel Rosa. A proposta da publicação foi realizar uma série preparatória para o 6º Prêmio *Bravo!* Prime de Cultura, já que o compositor carioca foi o escolhido como homenageado do prêmio em 2010.

Autor de espetáculos como *As Centenárias* (Prêmio Shell de Melhor Dramaturgia) e *Memória da Cana* (Prêmio Shell nas categorias de melhor direção e cenário), Newton Moreno cria a cena dramática *Nega Sônia – Uma fábula inspirada nos amores e desamores do Rio de Janeiro de Noel Rosa*.

A série é um tipo de estratégia interessante para abordar e antecipar o Prêmio *Bravo!* Prime de Cultura de forma criativa. A escolha do dramaturgo também parece ser bastante adequada, já que Moreno se destaca como um dos mais importantes dramaturgos de sua geração.

3.3.13. Crítica: O Fascínio da Vida Banal (Revista *Bravo!* n.153 – maio de 2010 – Vide anexo na página 158)

Baseada na obra do poeta paranaense Paulo Leminski, a peça “Vida”, montagem da curitibana Companhia Brasileira de Teatro dirigida por Márcio Abreu, é tema da crítica *O Fascínio da Vida Banal*, por Gabriela Mellão (2010g).

Para iniciar o texto, a autora utiliza uma citação de Leminski, de que a poesia é um “inutensílio”, ou seja, que “faz parte daquelas coisas inúteis da vida que não precisam de justificativa, porque são a própria razão de ser da vida” (LEMINSKI apud MELLÃO, 2010g, p. 92), pois acredita que esta é uma ideia que ajuda a compreender o espetáculo. “[...] A peça não se detém em grandes questões. Poética, concentra-se nas pequenas coisas que, geralmente, são desprezadas no teatro que se pretende maior do que pode.” (MELLÃO, 2010g, p.92)

Com isso, a autora coloca a simplicidade como principal característica e virtude da peça. Para ela, todos os elementos cênicos caminham para a simplicidade: desde o enredo - trata do cotidiano de uma banda que ensaia para uma festa comemorativa da cidade-, o trabalho dos atores – o elenco atua no limiar entre realidade e ficção para vivenciarem seus personagens, em discursos que seguem o fluxo de consciência – e um cenário que reproduz uma sala sem janelas. A proximidade com o público é vista como um recurso interessante, já que a plateia é interpelada pelos atores com perguntas como “Perceberam?”.

O tema remete à poética do cotidiano, apresentada por Denílson Lopes (2006), o qual propõe uma narrativa que traduza a experiência contemporânea mais singela e a obra de arte como um fenômeno comunicacional, pois o novo e o choque deixam de ser marcas da ruptura e faz-se necessária a valorização da aproximação afetiva em detrimento do distanciamento.

“Uma oposição que remete ao ‘óbvio e nunca visto’ da obra de Leminski – naquele espaço em que a vida banal, na sua simplicidade, fascina.” (MELLÃO, 2010g, p. 92) Com este trecho, a autora termina o texto remetendo à ideia apresentada inicialmente.

A crítica aborda elementos relevantes da montagem e justifica a escolha deste espetáculo como objeto. Trata, sobretudo, dos critérios: dramaturgia (a novidade aqui parece ser a inspiração na obra do poeta Leminski), trabalho de pesquisa e experimentação da linguagem (a busca pela simplicidade), a estrutura (o cenário) e elenco. A companhia é curitibana, e a peça encontrava-se em cartaz na cidade do Rio de Janeiro.

3.3.14. Reportagem: Senhores da Cena (Revista *Bravo!* n. 154 – junho de 2010 – Vide anexo na página 162)

A reportagem Senhores da Cena, de autoria de Gabriela Mellão (2010h), aborda atores que, por se apaixonarem por um assunto, escolhem tornarem-se autores, diretores e intérpretes do próprio espetáculo. Para tanto, a autora seleciona quatro casos para ilustrar o texto: Beth Goulart e a peça “Simplesmente Eu, Clarice Lispector”, André Guerreiro Lopes e a peça “O Espelho – Ou a Cara Rajada de

Jararaca”, Clarice Niskier e a peça “A Alma Imoral” e Fernanda Montenegro e a peça “Viver Sem Tempos Mortos”.

São histórias de paixão por um tema, ou por uma personalidade, que desencadeiam em projetos personalistas e autorais dos diretores-intérpretes. É interessante notar como a história se repete, criando um gênero que a autora chama de “peça de ator”. O texto, neste caso, auxilia o espectador a compreender os bastidores e as razões de ser da peça, atuando como um elemento de mediação entre a peça ou o ator e o público. Aos que não assistiram aos espetáculos em questão, a história parece ocupar o lugar de uma crônica sobre o próprio teatro, trazendo outros pontos de vista sobre a encenação, como exemplifica o trecho a seguir:

À semelhança dela [*Beth Goulart*], outros intérpretes vem abraçando projetos em que assumem todas as rédeas: do texto à direção, da atuação à produção. “Nós, atores, frequentemente acatamos as ideias dos diretores ou dos dramaturgos”, avalia Beth. “Ficamos muito servis, colocando nossas opiniões sempre num plano mais sutil. Às vezes, porém, nos defrontamos com a urgência de virar criadores plenos e de incorporar cada etapa do fazer teatral”. (MELLÃO, 2010h, p. 78)

Neste trecho, percebemos um ponto de vista de um ator sobre o processo cênico. Também a fala de um diretor corrobora a ideia da riqueza do ator-criador, como mostra o depoimento de Amir Haddad, experiente diretor do grupo carioca Tá na Rua, responsável por supervisionar as peças de Beth Goulart e Clarice Niskier: “É muito melhor dialogar com atores que têm opiniões formadas do que com aqueles que trazem um texto debaixo do braço e nada na cabeça” (apud MELLÃO, 2010h, p. 82).

As quatro histórias abordadas na reportagem apresentam, ainda, formas diferentes de paixão por um tema ou escritor. No caso de Beth Goulart, a atriz se identificava com Clarice Lispector desde a adolescência e começou a elaboração de seu monólogo aos 13 anos de idade. André Guerreiro Lopes baseou-se no conto “O Espelho”, de Guimarães Rosa, por conta da representatividade que o espelho tem para ele, também desde criança.

Clarice Niskier conheceu o ensaio filosófico *A Alma Imoral* havia pouco tempo e de uma forma inusitada: em um programa de TV em que participou junto com o escritor da obra, o rabino Nilton Bonder. O livro a encantou de tal forma que a atriz decidiu adaptá-lo para o palco, mas, certamente, precisou da aprovação do autor.

Apesar de não ser propriamente uma peça de ator, afinal Fernanda Montenegro não é a diretora, a peça *Viver Sem Tempos Mortos* só ocorreu graças à sua estreita ligação com a filósofa e ícone do feminismo Simone de Beauvoir. Primeiro, a atriz realizou vasta pesquisa e depois procurou Felipe Hirsch para dirigi-la. O diretor confirma: “Além de chegar com o texto praticamente pronto para o início do trabalho [...] Fernanda já intuía de que maneira deveria retratar a filósofa” (HIRSCH apud MELLÃO, 2010h, p. 82).

Desta forma, as quatro histórias são costuradas de forma bastante hábil pela autora na construção da narrativa. Apenas duas, das quatro peças, encontravam-se em cartaz quando a reportagem foi publicada, ambas na cidade de São Paulo.

3.3.15. Crítica: Mantenha o celular desligado (Revista *Bravo!* n. 154 – junho de 2010 – Vide anexo na página 168)

Escrita por Gabriela Mellão (2010i), a crítica da peça *Hipóteses para o Amor e a Verdade*, da paulistana Cia. dos Satyros, apresenta como o grande destaque a interatividade e a participação do público por meio dos celulares.

Assim, ao entrar na sala do teatro, os espectadores são orientados a passarem o número dos celulares para a produção e não desligarem os aparelhos durante a peça, além de atender as ligações – pessoais ou do próprio elenco. A conduta não deixa de ser uma provocação aos anúncios padrões dos espetáculos artísticos que ocorrem em um teatro, os quais quase sempre instruem os espectadores a desligarem celulares – a fim de não atrapalhar a dinâmica dos espetáculos e a concentração da plateia.

Para a autora, este é o principal mérito e inovação da peça, da mesma forma que Zé Celso Martinez Corrêa revolucionou o teatro brasileiro ao estimular a intensa interação com a plateia, uma comparação desmedida por parte dela.

A mera utilização do aparato tecnológico na busca pela interação em si não configura uma inovação de peso, mas forma e conteúdo se complementam neste caso, pois a temática do espetáculo brinca e ironiza com as neo-relações virtuais. No trecho transcrito a seguir, visualizamos como a tecnologia enquanto mediadora e formadora de novas relações entre as pessoas é retratada na peça:

Numa das sequências, por exemplo, um personagem revela ter fobia de se relacionar diretamente com as pessoas. Precisa se valer, sempre, de ‘bengalas tecnológicas’, como emails ou torpedos. Liga para alguém do público e pede que o interlocutor lhe conte algo capaz de acalotá-lo. Tal recurso – somado ao fato de que o texto da peça toma como ponto de partida entrevistas realizadas pela trupe com moradores do centro de São Paulo – gera uma dramaturgia fragmentada. Em comum, os personagens amargam a quebra de vínculos afetivos concretos e de valores familiares. Os temas são interessantes e caros à atualidade, mas, em alguns casos, retratados de maneira demasiadamente superficial, sem dimensão poética. (MELLÃO, 2010i, p.84).

A autora também aponta como irregular a participação dos atores, com exceção da atriz cubana Phedra D. Córdoba, que se destaca com uma excelente atuação. Portanto, o que nos parece é que a iniciativa de retratar com mais profundidade as transformações que os aparatos tecnológicos de comunicação causaram nas relações humanas é o ponto alto da peça, ou seja, a temática e a estrutura utilizada. Ou, nas palavras de Mellão, “a montagem aposta no risco, em busca de novos caminhos para o teatro”.

A crítica aborda elementos relevantes da montagem e justifica a escolha deste espetáculo como objeto, por conta da temática e estrutura utilizada. Aborda os critérios: experimentação da linguagem como principal mérito (a utilização dos celulares e a temática retratada), a estrutura (mais uma vez, a utilização de celulares), dramaturgia (uma dramaturgia fragmentada, outra característica da contemporaneidade), trabalho de pesquisa (faltou a dimensão poética do assunto) e elenco (interpretações no geral irregulares). A companhia é paulistana, e a peça encontrava-se em cartaz na cidade de São Paulo.

### **3.4 Sobre as análises**

A partir dos 15 textos analisados, podemos verificar algumas questões relevantes. Apesar da retransmissão ser nomeada como Teatro e Dança, durante os seis meses avaliados não houve sequer uma reportagem ou crítica sobre esta linguagem artística, embora em alguns espetáculos a dança apareça de forma transversal.

Somente nas sessões “Os Melhores Espetáculos na Seleção da *Bravo!*” algumas iniciativas na área de dança foram contempladas, ainda que em casos pontuais como em *Boca do Lobo* (revista *Bravo!* n. 149), *Mostra de Processos*

*Rumos de Dança* (revista *Bravo!* n.151), *Vivadança Festival Internacional* (revista *Bravo!* n.152), *Semanas de Dança – Diálogos* (revista *Bravo!* n. 153) e *Tirando os pés do chão*, embora seja um híbrido entre teatro, dança e circo (revista *Bravo!* n. 154). Ainda sobre essas sessões, percebemos que algumas peças selecionadas como objeto de uma reportagem ou crítica, antes haviam passado pela indicação de “Os Melhores Espetáculos na Seleção da *Bravo!*”, como é o caso de Piedade, Policarpo Quaresma, Simplesmente eu Clarice Lispector, Hipóteses para o Amor e a Verdade e Música para Ninar Dinossauros (neste caso, a crônica de Mário Bortolotto, o dramaturgo e diretor da montagem, foi publicada antes de sua estreia).

Para Lotman (1978) a história das artes é plena de “renascimentos” ou surgimentos de linguagens artísticas do passado, porém percebidas como inovadoras. Atualmente, o que percebemos é que as linguagens artísticas se sobrepõem umas às outras e se hibridizam, integrando um movimento em que o teatro dialoga com a dança, o cinema e a música se utilizam e colaboram com as culturas digitais e a literatura conversa com a internet. Há 50 anos mais nítidas, as fronteiras entre as linguagens artísticas e as culturas hoje se dissolvem cada vez mais e se transformam em novos gêneros, uma característica da contemporaneidade.

Neste sentido, o próprio nome da editoria da revista *Bravo!* mostra a divisão que insiste em dividir as artes cênicas - ou, para utilizar um conceito ainda mais abrangente e preciso, as Artes do Corpo - em Teatro e Dança, quando muitas vezes não é possível encaixar um trabalho em uma ou outra linguagem. Por este motivo, algumas propostas se intitulam como teatro-dança, enquanto alguns espetáculos de dança ou teatro flertam diretamente com as artes visuais, e se definem como instalações coreográficas. Ainda assim, tomando como base a amostragem escolhida, a linguagem dança é claramente preterida em comparação ao teatro.

No próximo capítulo, buscaremos apresentar algumas reflexões acerca das análises no sentido de propor, a partir das amostragens avaliadas, alguns modelos de jornalismo cultural e de crítica na área das Artes Cênicas da revista *Bravo!*.

## 4. CRITICANDO A CRÍTICA: REFLEXÕES SOBRE O MODELO DE JORNALISMO CULTURAL PRATICADO PELA *BRAVO!*

Apenas uma distinção deveria ser relevante no jornalismo cultural: é inteligente? Pode-se escrever sobre ópera e ser estúpido. Pode-se escrever sobre hip hop e ser brilhante. O jornalismo deve considerar seus assuntos com extrema seriedade e comunicar essa importância numa linguagem que seja atraente aos leitores. (SZANTÓ, 2007, p. 43)

Este capítulo toma como base o histórico do jornalismo cultural apontado no segundo capítulo e as análises das edições da *Bravo!* descritas no terceiro, para estabelecer alguns pontos de reflexão sobre o modelo de jornalismo cultural praticado pela revista, com o respaldo teórico de autores como Edgar Morin, Ivan Bystrina, Iuri Lotman e Vilém Flusser.

### 4.1 A opção por um texto poético ao abordar um texto artístico

#### 4.1.1 A poesia e o poético

Ao longo das análises, pudemos verificar que alguns textos buscam uma proximidade com o jornalismo literário, ou seja, um texto mais poético e abstrato e menos objetivo. O exemplo mais concreto dentre todas as análises é a reportagem sobre o ator Paulo José (item 3.3.8 do terceiro capítulo).

Para conceituar o poético buscamos primeiramente compreender a ideia de poesia, como elemento que está presente, mas que transcende o poema ou o texto literário. De forma poética e, portanto, metalinguística, Octavio Paz (1996, p.13) define:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo, crea outro. Pan de los eligidos, alimento maldito. Aísla, une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. [...] Experiencia, sentimiento, emoción, pensamiento no dirigido.

Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo.<sup>21</sup>

Paz descreve, por meio de metáforas penetrantes e incisivas, a força presente na poesia da vida. Seria, portanto, essa união entre contrastes e contradições o modo de existir da poesia, que, embora seja uma condição imprescindível para a arte, não se resume a ela e a transcende.

De acordo com Silva (2010), os textos poéticos, como qualidade, estão presentes e são condicionados pelas culturas, em uma relação constante de troca e intercâmbio.

A poesia pode e deve estar contida no poema, transcende a linguagem verbal, transcende os suportes, apresentando-se multifacetada. Qualidade, pode existir em outras formas de linguagem, como é o caso da fotografia, do cinema, da dança, da música, entre outras e que, de algum modo, apresenta características essenciais e comuns a todas essas linguagens, que, ainda que singulares ou até distantes, acabam por se aproximar justamente por essa essência do poético. E da mesma forma que se apresenta nas várias modalidades das linguagens da arte, apresenta-se também nos textos midiáticos, na publicidade, no jornalismo, nas novelas e séries, nos quadrinhos e na internet. (SILVA, 2010, p. 281)

Uma característica relevante do texto poético, bastante explorada por Octavio Paz em seu texto, é a liberdade que a palavra adquire. Em geral, no prosaico a palavra é utilizada em seu sentido denotativo, ou seja, restrito ao seu significado formal. Já no poético, a linguagem possibilita a liberdade dos sentidos previamente estabelecidos, em um sentido conotativo, por meio de metáforas e outras figuras de linguagem, “[...] porque la palabra se niega a ser mero concepto, significado más. Cada palabra – aparte de sus propiedades físicas – incierra una pluralidad de sentidos”. (PAZ, 1996, p. 21)<sup>22</sup>

---

21A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de liberação interior. A poesia revela este mundo; e cria outro. Pão dos eleitos, alimento maldito. Isola, une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. [...] Experiência, sentimento, emoção, pensamento não dirigido. Filha do azar; fruto do cálculo. Arte de falar de uma forma superior; linguagem primitiva.

22[...] porque a palavra se nega a ser mero conceito, significado mais. Cada palavra – além de suas propriedades físicas – encerra uma pluralidade de sentidos.

#### 4.1.2 A arte e o jornalismo cultural como linguagens: a semiótica da cultura

Para compreendermos a arte como linguagem e a função do texto poético no jornalismo cultural, recorreremos à semiótica da cultura. Ivan Bystrina, professor emérito da Universidade Livre de Berlim e teórico contemporâneo destes estudos, define o signo como um objeto material produzido por um produtor de signos (ou seja, necessariamente um ser vivo) apreendido e interpretado por um receptor. Outra condição é que o signo deve ser apreendido sensorialmente.

Cada objeto conhecido por nós contém em si uma informação latente, que nós percebemos pelos nossos sentidos. Neste momento, aquela informação latente modifica-se e se transforma numa informação atualizada. Por isso, tudo o que percebemos já é uma informação atualizada do objeto. Os signos são objetos especiais porque não contém apenas informações sobre si próprios, mas também informações sobre aquilo que está imanente dentro dele. (BYSTRINA, 1995, p. 4)

Já o conceito de texto é definido como um complexo de signos que possuem sentido, resultado dos códigos e das convenções humanas. Os textos e signos ocupam uma função comunicativa, no sentido de participar e de informar (BYSTRINA, 1995). Podemos interpretar essa definição como o sentido prosaico do texto. No entanto, preenchem ainda outras funções, “como por exemplo a função estética, ou emotiva e expressiva, ou ainda outras funções sociais” (BYSTRINA, 1995, p. 4). Essas funções abarcariam o sentido poético do texto.

De acordo com sua função predominante, os textos são divididos em três categorias: instrumentais, racionais e criativos/imaginativos. Os textos instrumentais possuem como função principal atingir um objetivo pragmático, cotidiano e técnico, e podem ser observados no mundo animal e nos estágios primordiais do homem. Os textos racionais são lógicos, vinculados geralmente às ciências matemáticas ou naturais. Já os textos criativos e imaginativos representam os mitos, os rituais, as utopias, as ideologias e as obras de arte.

O jornalismo, como é praticado em grande parte dos meios de comunicação, cumpre a função ora como texto meramente instrumental, ora como texto racional. No entanto, geralmente as produções que mais se destacam em todas as áreas do jornalismo – imprensa, televisivo, radiofônico ou de internet - e tornam-se perenes são aquelas que buscam respaldo em textos criativos e imaginativos.

Para Iuri Lotman (1978), semioticista, linguista e um dos fundadores da semiótica da cultura da Escola de Tartu-Moscou (ETM), os textos artísticos representam um meio de comunicação, pois para o autor linguagem é “todo sistema de comunicação que utiliza signos de maneira particular” (Ibidem, p. 9) e “que serve à finalidade da comunicação entre dois ou mais indivíduos” (Ibidem, p. 8). Neste sentido, tanto a cultura – costumes, hábitos, tradições, mitos, manifestações religiosas – como a arte – teatro, cinema, pintura, música, dança - seriam diferentes linguagens, organizadas cada qual de modo particular e peculiar, com estruturas e significações próprias.

A determinação das conexões sintagmáticas e paradigmáticas na pintura [...] e no cinema [...] permitem perceber estas artes como objetos semióticos – sistemas construídos segundo o modelo das línguas. Sendo a consciência do homem uma consciência linguística, todos os aspectos dos modelos sobrepostos à consciência – incluindo a arte – podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários. E assim a arte pode ser descrita como uma linguagem secundária, e a obra de arte como um texto nessa linguagem. (LOTMAN, 1978, p. 11)

Nas estruturas semióticas forma e conteúdo são intrinsecamente relacionados. Assim, a complexidade da estrutura se apresenta de maneira diretamente proporcional à complexidade da informação transmitida. “Portanto, num sistema semiótico corretamente construído (ou seja, que atinja os objetivos para os quais foi criado) não deve existir nenhuma complexidade supérflua ou injustificada” (LOTMAN, 1978, p.12). Por outro lado, se comparados às línguas naturais, os textos artísticos revelam um alto grau de complexidade, o qual justifica sua existência enquanto poesia. Sem sua complexidade estrutural, um texto poético poderia ser simplesmente um texto prosaico. Um poema, o autor exemplifica, se transposto para a linguagem comum tem a sua estrutura destruída e, por conta disso, não pode apresentar ao receptor o mesmo volume de informações que o poema inicialmente continha, já que “o conteúdo cognitivo da obra é a estrutura. A ideia, na arte, é sempre um modelo, já que ela recria uma imagem da realidade. Consequentemente, a ideia artística é inconcebível fora da estrutura.” (Ibidem, p. 14)

Podemos utilizar o mesmo raciocínio para uma peça de teatro: se destituída de sua estrutura não pode traduzir a comunicação inicial proposta pelos comunicadores, por se tratar de uma comunicação primária, de acordo com a Teoria dos Meios sistematizada pelo cientista político e da comunicação Harry Pross.

Na comunicação primária, os participantes não contam com outros recursos, senão aqueles que seu próprio corpo possui (os sons e ruídos naturais, os gestos e a aparência, os odores naturais). Sua principal característica é a presença imediata dos corpos no mesmo tempo e no mesmo espaço, por isso é chamada de comunicação presencial. (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p. 62)

Desta forma, nada substitui a experiência presencial de se contemplar um espetáculo teatral. Entendemos, ainda, a peça de teatro, como qualquer obra de arte, como um texto artístico, um texto da cultura altamente complexo e com códigos característicos. No caso do teatro, cada apresentação é única, singular e inigualável, ainda que as sessões sejam bastante parecidas, afinal público e elenco estão diferentes a cada dia – seja o estado físico ou emocional.

Por outro lado, o jornalismo cultural impresso se caracteriza como um meio de mediação secundário, de acordo com a Teoria dos Meios:

Na comunicação por meios secundários, os corpos deixam marcas sobre outros suportes, extracorporais, sendo estes suportes os portadores de mensagens até outros corpos, que então podem estar distantes uns dos outros, separados por milhas e milhas, ou por séculos e séculos. Estas marcas, no princípio muito simples, vão se transformando em sistemas complexos de sinais, desde pictogramas a ideogramas ou a alfabetos, criando as diversas formas de escritas. As mediações secundárias, realizadas por meio de tais suportes que recebem e guardam sinais (as pedras, os ossos, o metal, o couro, a madeira, o papel), representam uma enorme expansão no tempo e no espaço da comunicação e a escrita possibilita ao homem uma enorme expansão da sua memória (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p. 62)

Já os meios terciários surgem com a eletricidade e com a possibilidade de transmissão de mensagens de um aparelho a outro, pois “todos os que querem participar de um processo de comunicação terciária necessitam o acesso (ou a posse) aos aparatos correspondentes” (Ibidem, p. 62). Apesar de se caracterizar como um meio secundário, a revista *Bravo!* possui também uma rede de mediação terciária, por meio de seu conteúdo online, disponibilizado apenas no site da revista ([bravonline.abril.com.br](http://bravonline.abril.com.br)).

Entretanto, para Pross, qualquer que seja o grau de complexidade da mediação, independente se é primário, secundário ou terciário, há um corpo no início do processo e outro ao final, corpos estes imprescindíveis para todo o processo de comunicação. (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p. 63) Neste sentido,

entendemos o conceito de corpo como propõe Campelo (1996, p. 74): “o homem é seu corpo, e não simplesmente tem um corpo”, um corpo gerador de textos culturais.

Como um produto comunicativo, o jornalismo cultural é um texto metalinguístico, que se referencia ao texto artístico, mas não o traduz. Silva (2010), ao estabelecer as contribuições de Lotman para a comunicação, coloca:

Neste sentido, traduzir uma obra artística, seja em que suporte esta se apresente, será sempre uma traição, uma impossibilidade, se não se considerar que será necessário traduzir o conteúdo e, também, a forma. Restará, como exercício tradutório, ainda que repleto de riscos, o processo de transcrição, a recriação da forma complexa em uma nova forma complexa que permitirá a transcrição, também, dos conteúdos. Traduzir é, portanto, criar outra vez. (SILVA, 2010, p. 278)

Ao se referir à grande reportagem, Lima (1993) acredita que a saída para a renovação estilística no jornalismo, “enquanto força capaz de comunicar e permanecer”, passa pelas formas narrativas típicas da arte. Quando analisamos a Revista Bravo! e o jornalismo cultural percebemos que a tentativa de comunicar e, mais importante, permanecer como um texto atemporal, também transita por formas narrativas das artes.

O próprio texto jornalístico deve aumentar seu escopo enquanto narrativa, rejuvenescê-lo. Narrativa, aqui, entendida como o relato de um conjunto de acontecimentos dotados de sequência, que capta, envolve o leitor, conduzindo-o para um novo patamar de compreensão do mundo que o rodeia e, tanto quanto possível, de si mesmo, através do espelho que encontra nos seus semelhantes retratados pelo relato. (LIMA, 1993, p. 106)

O texto do jornalismo cultural justifica-se, portanto, como um texto criativo e imaginativo, que se aproxime da poesia e das formas narrativas artísticas, e não um texto meramente narrativo (instrumental ou racional). Em outras palavras, um texto que aproxime as fronteiras entre jornalismo e poesia e que seja metalinguístico por se referir a uma obra de arte, mas ciente da impossibilidade da tradução.

#### 4.1.3 O uso criativo da palavra no jornalismo cultural da Revista *Bravo!*

Os usos estéticos e criativos da palavra seriam, ainda, uma das únicas possibilidades de levar “à expressão aquilo que escapa à linguagem esclerosada e ao discurso filosófico”. (MERLEAU-PONTY apud MARCONDES FILHO, 2010, p. 50). O primeiro parágrafo do texto de Armando Antenore, sobre o ator Paulo José, nos mostra um ponto de vista que usualmente não conheceríamos, que não tem função informativa no sentido de apresentar dados da extensa e renomada carreira do ator ou questões relativas à sua doença, porém uma pincelada de seu cotidiano, que nos leva a sentir a presença do ator, por meio de um texto poético que contém influências literárias, dado o seu contexto e a cuidadosa escolha das palavras na composição do texto:

Qualquer observador atento perceberá que existem duas espécies de colecionadores no mundo: os convictos e os acidentais. Os primeiros acumulam coisas voluntariamente, com método e perseverança. Os outros apenas cedem à vontade dos objetos, que parecem se agrupar por decisão própria. Paulo José Gómez de Souza é um colecionador acidental de chapéus. Possui diversos, que se espalham anarquicamente pela casa ampla e agradável onde mora, no Alto da Gávea, um dos bairros mais nobres da zona sul carioca. O ator não consegue precisar como os intrusos brotaram por lá. Mesmo assim, tolera a presença deles e os usa com relativa constância. (ANTENORE, 2010, p. 26)

Percebemos, logo na primeira frase, como o autor brinca com o leitor, no sentido de criar uma expectativa para o comum, o banal, mas trazer à tona o inusitado, ao criar uma nova categoria de personagens: os colecionadores convictos e os acidentais. Quando descreve os colecionares acidentais, novamente aparece o inusitado, pois o autor antropomorfiza o objeto, ao lhe conferir vontades próprias como mandar e se agrupar. Ao apresentar o nome completo do ator, o texto provoca um profundo estranhamento, revelando o comum, o homem em seu cotidiano - que para o público é completamente desconhecido. Em seguida, mais um estranhamento: os chapéus são intrusos que “brotaram” por lá. Trata-se de uma descrição poética e subjetiva – que procura criar uma imagem a partir de um recorte, um plano de detalhe, uma exterioridade provavelmente reveladora de uma profunda interioridade – o anárquico aqui é o próprio Paulo José.

Ao utilizar o presente como tempo verbal, o autor amplia ainda mais a sensação do leitor também estar presente na cena. É um olho poético que se dá em empréstimo para o leitor contemplar Paulo José, sua casa e sua alma.

Não deixa de ser uma narrativa jornalística, mas consegue assegurar ao leitor uma experiência estética, semelhante àquela provocada pela arte.

A narrativa jornalística de melhor qualidade beira a arte, assume alguns dos nobres ideais de que esta pode revestir-se. Potencialmente, pode ao menos desencadear um processo de catarse parcial – mental, nesse caso, ou quiça também emocional – no leitor, no sentido que lhe atribui Jacob Moreno ao recuperar o termo do teatro grego clássico e enriquecê-lo em suas formulações do teatro da espontaneidade. [...] Tem a capacidade de conduzir o leitor por um processo de fruição, tal qual discute Umberto Eco. Sistemáticamente, instaura uma ordem seguida a uma desordem, leva o leitor a uma nova desordem e permite que ele próprio constitua um reordenamento possível, para o qual o próprio texto oferece a sua contribuição. (LIMA, 1993, p. 106-107)

É, portanto, um exemplo de jornalismo cultural praticado em sua plenitude, uma criação poética expressa em uma descrição com característica literária. Entre todos os textos avaliados, consideramos que este é o que possui a veia literária mais pulsante, apesar de não ser o único que explora o poético. Inferimos, portanto, que a opção por um texto que se aproxime do literário no jornalismo cultural enriquece bastante a comunicação com o leitor e poderia ser mais recorrente neste gênero e, em especial, na revista *Bravo!*.

## 4.2 Quando os mundos prosaico e poético se entrelaçam

Outro ponto que merece destaque é a frequente exposição dos bastidores de uma montagem, muitas vezes humanizando a figura do artista, como nas reportagens *Cria Atrevida* (item 3.3.11) e *Senhores da Cena* (item 3.3.14).

Tal forma de retratar o processo artístico e o próprio artista é muito bem vinda no jornalismo cultural, afinal, se tomarmos os conceitos de mundo prosaico e mundo poético de Morin (2003), veremos que as transformações ocorridas na contemporaneidade alteraram o mundo prosaico da cultura, que diz respeito ao cotidiano, ao dia a dia, ao mundo do trabalho e às técnicas utilizadas pelo homem.

No entanto, tem alterado também a subjetividade dos homens, chamado por Morin de mundo poético, ou seja, o lugar dos sonhos, do maravilhamento, do amor, do simbólico e do mítico.

Nossas vidas são, assim, tecidas pela trama entre os mundos prosaico e poético, ambos essenciais para a sobrevivência humana. É a união do racional e do sentimental, a relação entre técnica e devaneio, entre o objetivo e o subjetivo que moldam e produzem as culturas.

Morin considera o ser humano como um *homo-sapiens-demens*, em outras palavras, igualmente *sapiens* e *demens*, já que na mesma medida em que é racional e sábio, tem impulsos loucos ou dementes:

A ideia de se poder definir o gênero *homo* atribuindo-lhe a qualidade de *sapiens*, ou seja, de um ser racional e sábio é sem dúvida uma ideia pouco racional e sábia. Ser *Homo* implica ser igualmente *demens*: em manifestar uma afetividade extrema, compulsiva, com paixões, cóleras, gritos, mudanças brutais de humor; em carregar consigo uma fonte permanente de delírio; em crer na virtude de sacrifícios sanguinolentos, e dar corpo, existência e poder a mitos e deuses de sua imaginação. [...] A loucura humana é fonte de ódio, crueldade, barbárie, cegueira. Mas sem as desordens da afetividade e as irrupções do imaginário, e sem a loucura do impossível, não haveria *élan*, criação, amor, poesia. (MORIN, 2008, p. 7)

Pode-se, também, estabelecer um paralelo entre o conceito de mundo poético com o de segunda realidade, de Bystrina (1990), em contraposição à primeira realidade, ou seja, à realidade imediata:

Essa segunda realidade se apresenta intimamente ligada a todos os homens desde o início da história humana. Existe no cérebro e é realizada no mundo circundante, coexistindo à primeira realidade. Ela se constrói a partir daquele material da primeira realidade que sofre reestruturações modificadoras. Assim, a cultura surgiu para operar como significante no plano da segunda realidade. Surgiu ao lado do profano e da técnica material que definem o comportamento dos homens no mundo circundante. Desde então, podemos afirmar que fazem parte da vida humana o mito, o canto popular, o rito, a arte, a utopia e a ideologia. (BYSTRINA, 1990, p. 5-6)

Para este autor, com o qual estabelecemos um estreito diálogo, o surgimento da segunda realidade ocorreu na idade primordial do homem, quando o ser humano adquiriu a autoconsciência (a consciência de sua própria existência e, inclusive, da morte). Foi uma forma de superação do medo da morte, pois é apenas na segunda realidade que a vida pode superar o fim da existência humana. (BYSTRINA, 1990, p. 6)

Outro diálogo possível é com Flusser (2007), segundo o qual a comunicação humana é artificial, ou seja, se utiliza de artifícios não-naturais organizados sob a forma de códigos com a intenção de “nos fazer esquecer da brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte” (Ibidem, p. 90). Assim, para este autor, é a comunicação a responsável por tecer a segunda realidade, nomeada por ele de mundo codificado.

Os códigos (e os símbolos que os constituem) tornam-se uma espécie de segunda natureza, e o mundo codificado e cheio de significados em que vivemos (o mundo dos fenômenos significativos, tais como o anuir com a cabeça, a sinalização de trânsito e os móveis) nos faz esquecer o mundo da ‘primeira natureza’. E esse é, em última análise, o objetivo do mundo codificado que nos circunda: que esqueçamos que ele consiste num tecido artificial que esconde uma natureza sem significado, sem sentido, por ele representada. O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e ‘incomunicáveis’ -, ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte. (FLUSSER, 2007, p. 90)

Nas sociedades arcaicas, havia uma estreita relação entre os estados prosaico e poético, pois as atividades cotidianas, como as caças, as colheitas e a reprodução da espécie, eram representadas e ganhavam significado simbólico nos mitos e rituais, como festas, lendas e espiritualidade. Ambos os estados eram, portanto, igualmente valorados. Atualmente, nas sociedades ocidentais contemporâneas, assistimos a uma extrema valorização do prosaico em detrimento do poético.

Em nossa cultura ocidental, tanto a poesia quanto a cultura humanista foram relegadas. Relegadas no lazer e no divertimento, relegadas por adolescentes e por mulheres, transformaram-se, de algum modo, num elemento inferiorizado em relação à prosa da vida. (MORIN, 2008, p.38)

O que vemos hoje é uma grande expansão da prosa, ligada a uma ideia de progresso econômico que valoriza demasiadamente a monetarização e a produção material, e que resulta em uma sociedade enferma, com homens e mulheres por vezes doentes e infelizes (MORIN, 2008). Podemos citar ainda “a catástrofe ecológica, a onipotência e crueldade das ditaduras, o fanatismo e à fé acrítica que caracterizam nosso século” (BYSTRINA, 1990, p. 7). Para Morin, como resultado,

haveria a necessidade contundente de uma ‘hiperpoesia’ ou uma volta à valorização do mítico, do sonho, das brincadeiras, do entusiasmo e o retorno das utopias<sup>23</sup>.

Neste sentido, podemos compreender a arte, como elemento poético, e o jornalismo cultural, como mediação que ora assume a função de prosa e ora de poesia, como fundamentais para esta valorização da segunda realidade.

Lembremos, ainda, que o mundo prosaico quando é deslocado de seu contexto pode tornar-se poético. Como exemplo, podemos citar o espetáculo *Kastelo*, abordado em texto no item 3.3.3, que tem como principal característica a transformação de andaimes – usualmente utilizados em prédios para manutenção da estrutura e limpeza de vidros, ou seja, de forma absolutamente prosaica – em espaço cênico para os atores que apresentam a peça. Assim, tal ato leva o público a refletir sobre o mundo corporativo, representado simbolicamente por prédios envidraçados, ao mesmo tempo em que retrata a condição do trabalhador em cima desses andaimes. Para além dessas questões, o espectador, do lado de dentro do prédio, tem ainda contato com um texto extremamente ácido e atual, baseado na obra de Franz Kafka. É um exemplo bastante concreto de como a arte transforma elementos prosaicos em poéticos.

Trata-se de uma reinvenção do prosaico, uma criação poética a partir de elementos prosaicos. Uma arte que tende a ser simples como temática, mas complexa - no sentido que Morin (2008) dá ao termo: aquilo que se tece em conjunto – em sua essência.

Um exemplo disso é o que Lopes (2006) nomeia como poética do cotidiano, em outras palavras a estetização da vida cotidiana (mundo prosaico) que desemboca na filosofia do homem comum. É um tipo de experiência estética que implode a dualidade entre arte e sociedade, pois entende a arte em suas mais diversas formas de experiência estética:

Pensar uma poética do cotidiano, centrada na sutileza e na delicadeza, é propor um antídoto tanto para o cinismo simulacral quanto para o ressurgimento de um neonaturalismo, cuja recorrência, ao menos em nossa literatura, já foi bem identificada, presente hoje desde uma produção de/sobre sujeitos periféricos, como no rap, passando pelo fenômeno do filme e do livro *Cidade de Deus* até as obras de Marçal Aquino, Fernando

---

23 Utilizamos aqui o conceito de utopia de Boaventura de Sousa Santos (1995, p. 479 apud Santos, 2008): “Por ‘utopía’ entiendo la exploración de nuevos modos de posibilidad humana y estilos de voluntad, y el uso de la imaginación para hacer frente a la aparente inevitabilidad de lo que existe con algo radicalmente mejor por lo que vale la pena luchar, y para lo que la humanidad está completamente capacitada.”

Bonassi e Beto Brant; a literatura do entrave de Marcelo Mirisola, hibridismos “com procedimentos da estética da ruptura modernista” em Luiz Ruffato, atualizados com uma estética do excesso, da violência e da crueldade, consideradas estratégias vitoriosas e mais eficientes ao lidar com nossa época. (LOPES, 2006, p. 131)

Diferente deste tipo de abordagem, em que o elemento prosaico é transformado em poético, seria o fenômeno que Maurício Stycer (2007) chama de jornalismo de celebridades, colocado pelo autor como um dos grandes problemas do jornalismo cultural na atualidade. Neste caso, a vida do artista adquire mais importância do que a própria obra, numa espécie de jornalismo de fofoca, o qual desvia seu foco da obra e do texto artístico em si para perder-se em questões banais da vida pessoal dos artistas.

Não dá para discutir cultura se a vida do artista é mais importante que a obra que ele produziu. Digamos, discutir Volpi, citando exclusivamente que ele teve uma infância pobre, que foi autodidata, que teve uma vida simples, que era um cara simplório até o fim de sua vida, e não discutir como ele chegou a fazer aquela obra, que é magnífica, não é possível. A cobertura dita cultural tem privilegiado a vida em detrimento da obra. (STYCER, 2007, p.73)

É importante ressaltar, porém, que é necessário ao jornalista ou escritor deste gênero cautela na condução do texto que aborde a vida pessoal dos artistas, para que tais fatos não se sobreponham ao texto artístico em si. De todos os textos que avaliamos nos parece que, apesar de alguns realmente terem como foco a vida e não a obra do artista (como é o caso da crônica escrita por Mário Bortolotto, item 3.3.4 do terceiro capítulo), tais textos não se ocupam com fatos corriqueiros da vida dos artistas, mas abordam questões relevantes da vida das pessoas que produzem arte, algumas vezes de modo poético, que, inclusive, ajudam aos leitores a compreenderem sua obra. No caso do texto de Bortolotto, tratam-se de informações e fatos importantes para se compreender a linha autoral do dramaturgo. Não se configuram, pois, como o que Stycer chama de jornalismo de celebridades.

Entendemos, desta maneira, que o processo artístico compreende a junção dos mundos prosaico e poético, apesar de muitas vezes a plateia ter acesso apenas ao resultado deste processo, que geralmente remete ao poético. Mesmo que haja elementos prosaicos no espetáculo de teatro, como já citamos os andaimes na peça *Kastelo*, naquele momento, por sua função e contexto, estes adquirem função poética.

Entretanto, alguns elementos do mundo prosaico do processo artístico podem ajudar o espectador a compreender o contexto. Assim, deslocar completamente o mundo prosaico do contexto artístico também pode ser prejudicial para esta compreensão. Portanto, o descortinamento das questões pessoais dos atores e diretores é importante para a fruição artística e para a construção da narrativa do texto jornalístico, desde que seja um cotidiano poetizado, retratado por meio da função poética da linguagem, e não o cotidiano puro e simples, que cumpra somente uma função informativa rasa.

### **4.3 O texto do jornalismo cultural como mediação**

#### **4.3.1 A fruição artística**

A fruição artística é o processo pelo qual a obra de arte se comunica com o público, no sentido de apreciação, contemplação, gozo e desfrute de um produto ou de uma atividade artística e/ou cultural. Entendemos este processo como uma experiência estética, que consiste em um modo de apreensão estabelecido simultaneamente pela imbricação dos estados sensíveis de percepção, interpretação e avaliação (VALVERDE, 2007). A fruição seria, assim, o momento em que o texto artístico comunica e “adquire sentido” para o outro – o receptor -, ainda que muitas vezes o sentido se faça de forma aberta e por meio mais do sensível que do racional.

Em convergência com esta ideia, Umberto Eco (1976, p.22) compreende a obra de arte como “uma mensagem fundamentalmente ambígua, ou uma pluralidade de significados que convivem num só significante”. Podemos inferir daí que é natural, e até desejável, que a mesma peça de teatro, em um mesmo espaço e tempo relacional, provoque sensações e percepções completamente distintas nos sujeitos que a contemplem. Isso ocorre porque um texto artístico, embora possua uma:

[...] forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberto, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. (ECO, 1976, p.40)

O receptor não é, portanto, um corpo ausente de atividade, mas é um corpo ativo, que promove o diálogo, que exprime um comportamento específico por conta da intensidade com a qual tenha sido tocado e também do repertório cultural que tenha acumulado. Para Valverde (2007, p. 259), “a recepção não é uma atitude contemplativa e, menos ainda, uma ausência de atitude, mas uma atuação corporal, uma performance, um desempenho comportamental expressivo.”

Coelho Netto (1999) analisa a cena inicial do filme *Cão Andaluz*, do surrealista Luis Buñuel, em que o olho de uma mulher é cortado ao meio por uma navalha bem em frente à câmera, como uma metáfora da própria arte e da fruição artística. “Aqui, embora reconhecendo que um novo modo de qualquer coisa quase sempre começa como uma agressão, interessa reter sobretudo o poder do corte da navalha como instaurador de uma nova visão” (Ibidem, p. 111).

Cada fruição, portanto, representa uma interpretação a partir da qual a obra pode reviver de acordo com uma perspectiva distinta da originalmente pensada pelos seus criadores. Podemos ir além e refletir se não é no momento da recepção, ou da própria experiência estética, que a obra de fato se completa como texto artístico. Afinal, é na fruição – e apenas neste momento – que se finaliza o processo de significação da trama artística, ou que a proposição do artista enquanto criador ganha sentido, ainda que seja abstrato. Ou, nas palavras de Coelho Netto, é neste momento que a mensagem corta os olhos do espectador e estabelece um novo modo de ver a realidade.

O jornalismo cultural não substitui, portanto, a experiência adquirida ao se presenciar uma obra, no caso, uma peça teatral. É importante ressaltarmos que, para Lyotard (1971 apud COELHO NETTO, 1999), o estado estético pode não se apresentar como um texto apenas, mas como uma trama, ou seja, uma tecitura de signos que apresentam algo que não é para se ler, mas para ver: “O olho do sensível, não do legível” (ibidem, p. 112).

Seria, assim, uma fruição baseada menos no discurso e na linguagem e mais no silêncio da percepção, sobretudo no sentir. A experimentação do estado estético, ou o fruir artístico, asseguraria desta maneira um momento de um ritual, uma

passagem para “imagens invividas, imagens que a vida não prepara e que o poeta cria” (BACHELARD, 1974, apud ibidem, p.114). Com este argumento, nos parece que Coelho Netto refuta a ideia de Lotman da arte como uma linguagem ao destacar que:

[...] a única função do discurso poético (ou quase-discurso) seria criar-ser, criar o ser, criar a existência. E nesse trabalho, fica-se longe das concepções da linguagem como instrumento, das linguagens-sistema, ou mesmo do signo-lógica. Na visão de Bachelard, o discurso poético não significa nada anterior a si mesmo: apenas cria um ser novo, inseparável de sua manifestação e de sua experiência [...] (ibidem, p.114)

Partimos do princípio de que o texto do jornalismo cultural não substitui a experiência estética, tampouco a explica, mas deve fornecer novas possibilidades de sentido e olhares para uma mesma obra, sempre na tentativa de uma relação dialógica, tanto com a obra a qual se referencia quanto com o leitor que, por algum motivo, procura o jornalismo cultural.

Para Lima (1993), ao jornalismo cultural que almeja eficiência é também recomendável um caráter de obra aberta.

De texto que ofereça uma leitura verticalizada da contemporaneidade, mas ordenada de tal maneira que não dê prontas todas as conclusões. Ao contrário, é conveniente que instigue o leitor, dando-lhe elementos que possa mesclar com outros para ele próprio encontrar novas combinações possíveis de compreensão do mundo. (Ibidem, p. 112)

Neste sentido, o texto do jornalismo cultural se comportaria como uma outra experiência estética, diferente daquela provocada pela obra de arte, porém complementar a ela. Sua fruição provocaria, também, sensações e percepções distintas nos leitores que a experimentam.

#### 4.3.2 A mediação

A recepção do texto artístico é parte integrante de um processo de comunicação entre obra e fruidor, e em alguns casos até mesmo de diálogo, considerando o conceito de comunicação como um processo de intersecção por meio do qual objetos e eventos tornam-se significantes ou não (FELD, 1994 apud

LOPES, 2006). Também para Marcondes Filho, a comunicação só ocorre verdadeiramente quando o receptor é transformado:

A comunicação não mantém as coisas como estavam. Ninguém sai ileso após um ato verdadeiramente comunicacional. Se sair ileso é porque a comunicação não se efetivou [...] ficou presa nos rituais, no formalismo da repetição infindável do mesmo, no giro contínuo do não acontecido, no fluxo morto de seu movimento recursivo. (MARCONDES FILHO, 2008, p. 53)

Neste caso, para a compreensão de uma obra, o espectador deve primeiramente situá-la em diálogo com o solo histórico, pois se refere a uma estética localizada em um tempo e contextualizada numa sociedade específica. Eis, pois, outra função do jornalismo cultural quando compreendido sob a forma de mediação.

“Uma sociedade só é artisticamente desenvolvida quando, paralela a uma produção artística de alta qualidade, existe também uma alta capacidade de acesso e entendimento desta produção pelo público”, nos ensina a arte-educadora Ana Mae Barbosa (apud AQUINO, 2008). A mediação é, portanto, compreendida aqui como peça fundamental no processo de fruição artística, para que se amplie o acesso e o entendimento do público. Em um sentido mais amplo, a própria democratização artística e cultural. Afinal,

[...] quando o objeto é reconhecido, devem-se fazer perguntas suplementares. Por mais familiar que seja um objeto, contém ainda ocasiões inesgotáveis de novas ideias, pois ele é sempre percebido num conhecimento mais ou menos aproximado. (BACHELARD, apud COSH, 2008).

Além disso, para Lotman (1978), a ideia artística só existe enquanto forma e conteúdo, enquanto ideia e estrutura. Decorre, portanto, que uma informação não pode ser transmitida fora de uma estrutura dada, porque são inseparáveis e absolutamente dependentes. Analisando sob esta teoria, o espectador / leitor apenas capta a informação comunicada pelo emissor quando tem acesso aos códigos que compõem a linguagem, em outras palavras, os sistemas de regras e de vinculações entre os signos (BYSTRINA, 1990). Assim como um não-falante da língua inglesa não compreenderá a frase dita em inglês, a plateia de um espetáculo teatral precisa dominar os códigos básicos da linguagem do teatro para assimilar a mensagem e apreender a obra tal como ela é transmitida pelo comunicador.

No entanto, entre a chamada compreensão e a incompreensão de um texto, existe uma faixa intermediária bastante ampla de percepção, que, no caso da arte, é uma condição imprescindível de sua existência:

A diferença na interpretação das obras de arte é um fenômeno cotidiano e, ao contrário da opinião corrente, não deriva de quaisquer circunstâncias acessórias e facilmente elimináveis, mas é uma propriedade orgânica da arte. Pelo menos, é exatamente a esta propriedade que se vincula a capacidade da arte (...) de relacionar-se com o leitor e fornecer-lhe justamente aquela informação de que ele necessita e para cuja percepção ele está preparado. (LOTMAN, 1978, p.30).

Com Campos, compreendemos o jornalismo cultural e a crítica de arte como metalinguagem (ou, em suas palavras, linguagem sobre a linguagem), pois:

O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e originalidade. Para que a crítica tenha sentido – para que ela não vire conversa fiada ou desconversa (*causerie* como já advertia em 1921 Roman Jakobson) é preciso que ela esteja comensurada ao objeto que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação). (CAMPOS, 2006, p.11)

Se a crítica – e também o jornalismo cultural – é um ser de mediação, sua finalidade é estar entre obra e público, no meio desta relação. Entendemos, portanto, a crítica e o jornalismo cultural como elementos de mediação entre a obra e o público, no sentido de propor novas experiências, de ampliar a compreensão e apresentar outros modos de ver e interpretar o texto artístico em questão. Ou seja, o texto do jornalismo cultural possui uma estreita e intrínseca relação com a fruição artística.

No texto “Ainda há algo de podre” (item 3.3.10 do terceiro capítulo), a autora Gabriela Mellão (2010f, p.38) aborda a peça H.A.M.L.E.T, da paulistana Cia. Club Noir com texto de Roberto Alvim. No trecho a seguir, um exemplo de texto que cumpre a função de mediação, no sentido de oferecer ao leitor/espectador informações relevantes acerca da montagem e do histórico da companhia, com as quais, certamente, sua interpretação sobre a obra ficará mais rica:

A releitura é drástica, e subtrai qualquer possível traço de heroísmo do protagonista. O Hamlet de Alvim é um suicida e assassino em potencial, vivendo permanentemente dopado num quarto de hospital, sob os cuidados de Polônio, seu psiquiatra, e Ofélia, que encarna um misto de enfermeira e prostitua. Gertrudes, sua mãe, é viciada em analgésicos. Em seus delírios, o protagonista dá livre curso aos desejos: assume o complexo de Édipo

sugerido no texto original e descortina uma relação homossexual com seu amigo Horácio. Na montagem, Juliana Galdino consegue materializar no palco o claro ceticismo de Alvim em relação ao mundo contemporâneo. Mescla habilmente o drama com humor negro e nonsense, trabalhando em dois registros – o do realismo e o do delírio.

Percebemos, neste caso, como vimos no segundo capítulo, que o texto crítico funciona da forma como Leenhardt (2000, p. 20) nomeia como uma escola do ver, uma pedagogia da sensibilidade. Lembremos, porém, que todo crítico, como um mediador, é ambivalente, pois “sua função é conduzir, simbolicamente, algo ou alguém, de um polo a outro”. (BYSTRINA, 1995).

#### **4.4 A abordagem positiva das críticas na Revista *Bravo!***

A partir das análises apresentadas no terceiro capítulo, pudemos perceber a recorrência de críticas e reportagens com teor positivo sobre as obras. Quando aparecem questões a serem repensadas (por exemplo, caso o trabalho dos atores tenha tido uma qualidade aquém da montagem como um todo) são abordadas de forma sutil.

Neste caso, deve-se lembrar a colocação de Werneck (2007): “Não se trata de “dar uma força para o artista”, mas, sim, de dar uma força para o leitor”. Certamente, um tratamento respeitoso ao artista é, mais do que bem-vindo, necessário. Afinal, os artistas passam por processos criativos muitas vezes de anos a fio para resultar em uma obra. Respeitar este trabalho, como qualquer outro trabalho, é obrigação de todo e qualquer jornalista ético.

Porém, isso não pode resultar em textos descomprometidos com o leitor/espectador. Algumas vezes por questão de amizade entre o jornalista e o artista, outras por receio de ofender ou ser injusto com os criadores, o fato é que pouquíssimas críticas das avaliadas continham aspectos a serem melhor desenvolvidos pelo grupo.

Como apresentamos no segundo capítulo, o crítico tem como missão de analisar um texto artístico com repertório cultural e distanciamento emotivo suficiente para contextualizar a obra, compará-la a outras obras, levantar os defeitos e

qualidades dos trabalhos de direção, elenco, roteiro, entre outros. (BALLERINI, 2008, p. 163)

Portanto, entendemos que apontar elementos que devem ser aprimorados é importante tanto para o leitor/espectador, no desenvolvimento de um senso crítico aguçado, quanto aos artistas, no amadurecimento de suas propostas. Isso não significa, em definitivo, que o jornalista ou escritor da crítica deva destruir ou arrasar qualquer trabalho, já que a própria escolha da obra como objeto do texto é, por si só, um reconhecimento de sua relevância no cenário artístico.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela... Quem não se arrisca não pode berrar. *Torquato Neto (1944-1972)*

Ousar e arriscar para inovar. Parece-nos que estas são condições fundamentais na criação artística, bem como na busca por um jornalismo cultural que se proponha ser ora mediação, ora experiência estética e ora ambas ao mesmo tempo. Um texto que dialogue e interaja com o objeto artístico, com os seus produtores e criadores, mas também com o espectador e leitor que frui. Que possa revelar a poesia oculta no mundo prosaico e sensibilizar os sentidos para o mundo poético.

Em 1918, o pintor cubista francês Amédée Ozenfant definiu que a arte é demonstrar que o ordinário é extraordinário (apud MORAIS, 1998, p. 39). Quase um século depois, podemos afirmar que o jornalismo cultural, como mediação poética, possui função semelhante e ainda mais abrangente: demonstrar que o ordinário é extraordinário e que o extraordinário tem o seu caráter ordinário. São os mundos poéticos e prosaicos, como nos ensina Morin (2003), tecendo as vidas e as culturas da sociedade humana.

Ao defender mais espaço para a ebulição de jovens escritores que produzem literatura de ótima qualidade, mas raramente conseguem espaço na mídia, Humberto Werneck reflete:

[...] Não se trata de “dar uma força para o artista”, mas, sim, de dar uma força para o leitor, que tem o direito de conhecer as coisas magníficas que estejam acontecendo por aí, e que a imprensa, tantas vezes, por opção ou simples ignorância, esconde dele. (WERNECK, 2007, p. 67)

Por definição uma revista especializada em cultura, a *Bravo!* não deveria padecer deste mal, pois tem espaço para abordar desde os novos até os consagrados artistas e produtores de arte. Ainda assim, percebemos na seção Teatro e Dança da revista alguns resquícios do que Medina destaca como um dos principais problemas atuais no jornalismo cultural: o fato de se eleger determinados artistas ou produtos de arte como os únicos que mereçam ser noticiados e criticados, ao invés de um acompanhamento mais diverso, que a autora chama de

democrático, que busque dar conta de toda a variedade e diversidade das tendências da arte brasileira de todos os artistas, independentemente de seu status ou trabalho anterior.

É importante lembrarmos do risco intrínseco ao processo de se apostar em jovens criadores, afinal é muito mais cômodo e certo referendar os já referendados, os clássicos, as unanimidades. Porém, esta também deve ser uma das funções primordiais do jornalismo cultural.

Dentre os textos analisados, a maioria se refere a grupos, diretores e atores consagrados, do eixo Rio - São Paulo. A Cia. Club Noir, como exemplo, foi abordada por duas edições da revista, em um espaço de quatro meses: na edição de janeiro a reportagem “O Teatro da Penumbra” (3.3.1) e na edição de abril a crítica “Ainda há algo de podre” (item 3.3.10). Uma das exceções, mas não a única, é o texto: “O fascínio da Vida Banal” (item 3.3.13 do terceiro capítulo), sobre a peça Vida, com a curitibana e jovem Companhia Brasileira de Teatro.

A revista possui, também, uma sessão denominada “Nossa Aposta”, que tem como mote um jovem e potencial talento. Na edição de abril de 2010, a coluna apresentou o ator gaúcho Rodrigo Pandolfo, de 25 anos. O ator disputava pela segunda vez o mais tradicional prêmio do teatro brasileiro: o Shell de melhor ator por sua atuação no musical O Despertar da Primavera. Neste caso, entendemos que a aposta não é tão ousada, pois o jovem ator já possui certo reconhecimento da crítica especializada. Ainda assim, é uma sessão bastante importante na abertura de espaço a jovens iniciantes ou desconhecidos artistas.

Na edição 175 da revista, datada de março de 2012, a primeira carta de redação escrita pelo mais novo redator-chefe da *Bravo!*, Armando Antenore, aborda exatamente esta questão. Ao ponderar se a capa daquela edição seria a exposição das ilustrações do cineasta italiano Federico Fellini ou a obra da artista mineira Laura Lima, em especial, o estranho palhaço que participa de uma coletiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Antenore (2012, p. 6) realiza uma reflexão fundamental para uma revista especializada em cultura, como a *Bravo!*. Ambas as reportagens foram as maiores da edição, com 10 páginas cada uma.

Enquanto debatíamos qual dos assuntos mereceria a capa do mês, parte da equipe levantou a questão: avaliar Fellini não seria cômodo demais? Trata-se, afinal, de um grande gênio acima de qualquer suspeita. Grafar o nome dele bem abaixo do logotipo de *Bravo!* provavelmente atrairia elogios e leitores. Entretanto, conduziria a revista a uma zona de conforto traiçoeira (o

seguro morreu de velho ou de tédio?). Por que não ousar e investir no palhaço de Laura Lima, artista provocativa e em franca atividade, mas menos conhecida do público? Revistas de cultura devem priorizar os clássicos ou reservar o grosso das energias para criações e criadores que o tempo ainda não canonizou? Corre-se mais risco apostando nas incertezas do contemporâneo ou nas certezas do passado? As perguntas, muito pertinentes, continuam a nos inquietar. Respondê-las é missão complicadíssima, que pretendemos abraçar daqui para frente. (ANTENORE, 2012, p.6)

Neste caso, a publicação optou pelo risco e teve como capa o palhaço da mineira Laura Lima: “Por ora, e sem ter a convicção de nada, decidimos endossar os caminhos movediços e sedutores que Laura Lima nos abriu” (Ibidem, p. 6).

Como Antenore bem colocou, são perguntas pertinentes, mas que não possuem respostas imediatas e certeiras. No entanto, expor aos leitores que esta é uma reflexão presente dentro da publicação mostra muita maturidade de sua equipe de trabalho, pois é uma questão atual e de extrema relevância.

No entanto, arriscar e ousar não se resume apenas na aposta em novos nomes. Significa, também, abordar de forma inovadora nomes e trabalhos respaldados. Neste caso, temos como exemplo o já analisado texto sobre o Paulo José (item 3.3.8 do terceiro capítulo), ou ainda a reportagem “Senhores da Cena” (item 3.3.14 do terceiro capítulo), cuja abordagem retrata atores apaixonados por um assunto que decidem se tornar autores, intérpretes e diretores de seu próprio espetáculo.

Arriscar e ousar significa, ainda, mostrar ao leitor um ponto de vista inusitado ou poético. Propor uma outra maneira de olhar e sentir o objeto artístico. Abrir caminho para uma percepção reveladora e, algumas vezes, transformadora. É disso que se trata quando pensamos o jornalismo cultural como mediação poética.

Um jornalismo cultural ciente da complexidade do ambiente comunicacional em que está inserido e de que “estar em um ambiente significa estar integrado a ele, configurando-o e sendo configurado por ele” (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p. 83). Ciente de que o ambiente do jornalismo cultural dialoga com o ambiente da peça de teatro, do público, dos corpos que atuam, do jornalista que age como mediador e de todos os outros ambientes que se inter-relacionam.

Um ambiente comunicacional, portanto, não é apenas o pano de fundo para uma troca de informações, mas uma atmosfera gerada pela disponibilidade dos seres (pessoas ou coisas), por sua intencionalidade de estabelecer vínculos. (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p. 83).

Neste sentido, percebemos que a revista Bravo! consegue ir além do mero agendamento ou repercussão das peças e espetáculos e propor ao espectador olhares poéticos e inovadores. Consegue, em outras palavras, integrar e interagir nesta semiosfera e neste diálogo entre ambientes.

Por entendermos a natureza de mediação como intrínseca aos processos comunicativos e cientes de que cada tipo de capilaridade construirá um tipo de ambiente, como propõe Baitello Júnior (2010, p. 104), consideramos que os atores socioculturais deste processo têm importância decisiva.

Desta forma, os mediadores e jornalistas que atuam na revista Bravo! são atores fundamentais neste processo. Apenas mediadores capacitados, preparados e com as condições necessárias – como tempo para maturação do texto e acompanhamento dos grupos artísticos – podem desenvolver mediações poéticas, críticas construtivas e propor experiências estéticas por meio de seus textos.

Estes mediadores devem compreender o fenômeno da comunicação como um evento único e efetivo, conforme propõe Marcondes Filho (2010). Um evento que deve envolver e transformar os sujeitos que participam deste processo. Mediar poeticamente é uma experiência fenomenológica, que pressupõe o corpo e seus sentidos, inteiros. Não apenas preparo técnico ou repertório teórico.

“Tomando o corpo como base e ponto de partida de toda comunicação” (BAITELLO JÚNIOR, 2010,, p. 105), entendemos que a comunicação parte da mídia primária do próprio corpo dos atores e bailarinos – produtores de linguagens e signos –, passa pelo corpo dos mediadores jornalistas da revista Bravo! – também eles produtores de linguagens e signos -, é transformado em mídia secundária e na escrita linear cujo suporte é a revista impressa e chega ao corpo do leitor, que muitas vezes participa duplamente: ora como espectador da peça, ora como leitor da revista.

Esta leitura, sendo o espectador mais um produtor de linguagens e signos, também dialoga com os corpos dos atores / bailarinos e mediadores jornalistas, em um processo altamente complexo e extremamente vivo, que pode envolver ainda a mídia terciária, quando pensamos no site da revista e nas interfaces das redes sociais, que aumentam ainda mais as capilaridades do processo.

## REFERÊNCIAS

AQUINO, A. Apresentação. In: CADERNOS DE TEXTOS, **Diálogos entre arte e público** [...] dos diálogos que temos aos diálogos que queremos [...]. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

ASSIS, F. de. **Gêneros e formatos do jornalismo cultural: vestígios na revista Bravo!** Intercom 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad.: Maria Ermantina Galvão. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALLERINI, F. **Críticos & Criticados: A Crítica Cinematográfica e sua relação com os cineastas da Retomada**. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP, 2008.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia**. São Paulo, Paulus, 2010.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.) **22 por 22: A Semana da Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BORNHEIN, G. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena. **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000. (p. 33-47)

BRUNO, Fernanda. **Controle, Flagrante e Prazer: regimes escópicos e atencionais da vigilância nas cidades**. In Famecos, vol. 37, n.3, p. 45-53. 2008. Disponível em <http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/view/5554/5038>. Acesso em 07/11/2011.

BUCCI, E. A crítica da televisão. In: MARTINS, Maria Helena. **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000. (p. 101-117)

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura**. Pré-print. Trad. Norval Baitello Jr. e Sônia Castino. São Paulo: PUC-SP, 1995.

\_\_\_\_\_. **Semiótica da cultura:** alguns conceitos semióticos e suas fontes. Palestra proferida na Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo, 1990. Disponível em <http://www.cisc.org.br/html/index.php>

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & Outras Metas:** ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANEVACCI, M. **Fetichismos Visuais** – Corpos eróticos e metrópole comunicacional. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p.235-264.

CANCLINI, N.G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução: Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

CARELLI, Wagner. **A Editora D'Ávila e a Revista Bravo!**. Escrito em 22/03/2004. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=83>  
Acesso em 19/09/2011.

CERBINO, B. Críticas de dança: considerações preliminares, aproximações possíveis. In: NORA, Singrid. **Temas para a Dança Brasileira.** São Paulo: Edições SESC SP, 2010. (p. 19-40)

COELHO, M. Jornalismo e Crítica. In: MARTINS, Maria Helena. **Rumos da Crítica.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000. (p. 83-95)

COELHO, T. Outros olhares. In: LINDOSO, F. (org.) **Rumos [do] Jornalismo Cultural.** São Paulo: Summus/Itaú Cultural, 2007. (p. 24-29)

COELHO NETTO, J. T. **Semiótica, Informação e comunicação.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p.111-115.

COSH, N. Apontamentos sobre a minúcia na mediação em museus. In: **Diálogos entre arte e público** [...] dos diálogos que temos aos diálogos que queremos [...]. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

COSTA, Márcia Rodrigues da. **Jornalismo cultural: a produção de Patrícia Galvão no jornal A Tribuna.** Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP, 2008.

CUNHA, L. A. FERREIRA, N. A. T. MAGALHÃES, L. H. V. **Dilemas do jornalismo cultural brasileiro**. Acesso em 06/03/2011 em <http://www.bocc.uff.br/pag/cunha-ferreira-magalhaes-dilemas-do-jornalismo.pdf>

DEL PINO, Dino. **Do limiar**: estudo introdutório. In: DEL PINO, Dino (Org.) **Semiótica: Olhares**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. (p.91-116)

FARO, J. S. **Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural**. *Comunicação & Sociedade*, v. 28, p. 143-163, 2006. Acesso em 14/02/2011 em [http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjor/arquivos/ind\\_j\\_s\\_faro.pdf](http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjor/arquivos/ind_j_s_faro.pdf)

FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. P.; FIORIN, J. L. **Dilogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Rafael Cardoso (org.), Raquel Abi-Sâmara (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou Comunicação?** Trad. Rosisca Darcy de Oliveira, 7.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GEBAUER, Günter. WULF, Christoph. **Mimese na cultura: Agir Social, Rituais e Jogos, Produções Estéticas**. São Paulo: Annablume, 2004

LEENHARDT, J. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena. **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000. (p. 19-28)

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

LOPES, D. Da Estética da Comunicação a uma Poética do Cotidiano. In GUIMARAES, C; SOUZA LEAL, B.; MENDONÇA, C.C. (org.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.117-150.

LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Tradução: SARHAN, J.P. 1978. p.8-31.

MACHADO, A. **Arte e Mídia**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 7-10.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** 3.ed. São Paulo: Paulus, 2010.

\_\_\_\_\_. Comunicação, uma ciência anexata e conduta rigorosa. In: SAID, G. (Org.) **Comunicação: novo objeto, novas teorias?** Teresina: EDUFPI, 2008.

MARTINO, L. C. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, A.; MARTINO, L. C.; FRANÇA, V. V. (orgs.) **Teorias da Comunicação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. (p.11-25)

MEDEIROS, R. **Revista Bravo! Estudo do Comportamento do Jornalismo Cultural frente às pressões de mercado**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP, 2008.

MEDINA, C. Leitura Crítica. In: LINDOSO, F. (org.) **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus/Itaú Cultural, 2007. (p. 32-35)

MENEZES, José Eugenio de O. Incomunicação e Mídia. In: BAITELLO JÚNIOR, N. CONTRERA, M. S. MENEZES, J. E. de O. (Org.) **Os meios da incomunicação**. São Paulo: Annablume / CISC, 2005.

MORIN, E. **Amor poesia sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. Os complexos imaginários (projeção – identificação – transferência). In: PENA-VEJA, A. ALMEIDA, C.R.S. PETRAGLIA, I. (Orgs.) **Edgar Morin: ética, cultura e educação**. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2003 (p. 89-103)

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte**. Rio de Janeiro: Record: 1998.

NUNES, B. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena. **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000. (p. 51-81)

PAZ, Octavio. **El arco y la lira: el poema, la revelación, poesía y historia**. 3.ed. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1972.

PIRES, P.R. A ilusão tecnicista. In: LINDOSO, F. (org.) **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus/Itaú Cultural, 2007. (p.30-31)

PIZA, D. **Jornalismo Cultural**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2009.

POLACOW, P. O. **O Caderno Folhetim e o Jornalismo Cultural da Folha de S. Paulo (1977-1989)**. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP, 2007.

ROCHA, F. S. **Celebração Midiática e Cultura: o 'olhar ilustrado' da Folha de S. Paulo sobre a São Paulo Fashion Week 2006**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP, 2007.

RIBEIRO, R. J. Apresentação de Gerd Bornhein. In: MARTINS, Maria Helena. **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000. (p.29-33)

SANTOS, Boaventura de Sousa. [El Foro Social Mundial y la Izquierda Global](http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/48_EI%20FSM%20y%20la%20Izquierda%20Global_EI%20Viejo%20Topo_Jan08.pdf). El Viejo Topo, 240, 2008. p. 39–62. Disponível em:  
[http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/48\\_EI%20FSM%20y%20la%20Izquierda%20Global\\_EI%20Viejo%20Topo\\_Jan08.pdf](http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/48_EI%20FSM%20y%20la%20Izquierda%20Global_EI%20Viejo%20Topo_Jan08.pdf)

SILVA, Míriam Cristina Carlos. Contribuições de Iuri Lotman para a comunicação: sobre a complexidade do signo poético. In: FERREIRA, G. M; HOHLFELDT, A; MARTINO, L.C; MORAIS, O. J. (Org.) **Teorias da Comunicação – Trajetórias Investigativas**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

SCLIAR, Moacyr. Jornalismo e Literatura: a imprecisa, e às vezes fértil, fronteira. In: Rinaldo de Fernandes (Org.) **O clarim e a oração: cem anos de Os Sertões**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

STYCER, Maurício. Seis problemas, In: LINDOSO, F. (org.) **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus/Itaú Cultural, 2007. (p. 72-75)

SZANTÓ, A. Um Quadro Ambíguo. In: LINDOSO, F. (org.) **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus/Itaú Cultural, 2007. (p.36-47)

TAPARANOFF, Fabíola Paes de Almeida. **Escrever e pensar cultura na contemporaneidade**: Jornalismo Cultural e Compreensão. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP, 2010.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latino Português**. 2.ed. Porto: Porto Editora, 1942.

VARGAS, Herom. **Reflexões sobre o jornalismo cultural contemporâneo**. Estudos de Jornalismo e Relações Públicas. Dezembro de 2004, ano 2, no. 4. São Bernardo do Campo: UMESP.

VALVERDE, M. **Estética da Comunicação**: sentido, forma e valor nas cenas da cultura. Salvador: Quarteto, 2007.

WERNECK, Humberto. A ditadura do best-seller. In: In: LINDOSO, F. (org.) **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus/Itaú Cultural, 2007. (p. 64-71)

## Sites

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. Disponível em [www.itaucultural.org.br/teatro/](http://www.itaucultural.org.br/teatro/) Acesso em 08/11/201

## Revistas

BRAVO! Para Entender o Teatro Brasileiro. São Paulo: Editora Abril, 2010. Edição Especial. p.96.

ANTENORE, Armando. Dentro do “Parkinson de Diversões”. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 152, p. 24-34, abr. 2010.

\_\_\_\_\_. O Risco de não correr riscos. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 175, p. 6, abr. 2012.

BORTOLOTTO, Mário. Depois da queda, apesar da dor, volto ao trabalho. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 150, p. 90-91, fev. 2010.

DELFINI, Mariana. Chico Buarque não gosta de 'Roda Viva'... **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 151, p. 86-90, mar. 2010a.

DELFINI, Mariana. Cria Atrevida. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 153, p. 82-85, mai. 2010b.

FREITAS, Almir de. À margem dos Sertões. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, n.149, p. 44-48, jan. 2010.

MELLÃO, Gabriela. O Teatro da Penumbra. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 149, p. 88-90, jan. 2010a.

\_\_\_\_\_. Primeiro Cineasta, Depois Dramaturgo. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 150, p. 86-89, fev. 2010b.

\_\_\_\_\_. Palavra, Interpretação e Luz. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 150, p. 92, fev. 2010c.

\_\_\_\_\_. Para além da Crônica Policial. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 151, p. 92, mar. 2010d.

\_\_\_\_\_. Cenas do Próximo Capítulo. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 152, p.36-37, abr. 2010e.

\_\_\_\_\_. Ainda há algo de podre. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 152, p.38, abr. 2010f.

\_\_\_\_\_. O fascínio da vida banal. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 153, p. 92, mai. 2010g.

\_\_\_\_\_. Senhores da Cena. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 154, p. 78-83, jun. 2010h.

\_\_\_\_\_. Mantenha o celular ligado. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 154, p. 84, jun. 2010i.

MORENO, Newton. Noel Rosa por Newton Moreno. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 153, p. 87-89, mai. 2010.

SAWITZKI, Manoela. A vida como ela parece. **Revista Bravo!** São Paulo: Editora Abril, vol. 149, p. 92, jan. 2010a.

**ANEXOS**

MÚSICA + CINEMA + LIVROS + ARTES PLÁSTICAS + TEATRO + DANÇA

# BRAVO!

MELHOR DA CULTURA EM JANEIRO DE 2010  
R\$ 14,90 • www.revistabravo.com.brDepois de Ingrid Bergman,  
Greta Garbo e Sophia Loren,

## PENÉLOPE CRUZ

A ATRIZ DE "ABRAÇOS PARTIDOS" E "NINE" É A  
GRANDE ESTRELA EUROPEIA DE NOSSO TEMPO

### VEIAS ABERTAS

A saída do maestro **John Neschling** da Osesp provocou feridas. E elas não cicatrizaram

### RIVAIS NO ROMANCE

O Fla-Flu literário que opõe **José Saramago** e Lobo Antunes — e também os fãs dos dois autores

149



## O TEATRO DA PENUMBRA

A iluminação escassa e a ênfase no texto são as principais características de **Roberto Alvim** – um dos destaques da nova geração de encenadores

POR GABRIELA MELLÃO FOTO GUI MOHALLEM

**A** descoberta do poder das palavras se deu quando o carioca Roberto Alvim, 36 anos, era uma criança de 8. Sozinho em casa numa tarde, aventurou-se na biblioteca de seus pais, onde encontrou o volume de capa preta com um título irresistível: *Histórias Extraordinárias*, de Edgar Allan Poe. Pela janela entreaberta podia ver o cemitério do outro lado da rua, mas a luz no quarto era crepuscular. O menino devorou o conto *O Gato Preto*, mas fraquejou em *Berenice* – história macabra de um homem obcecado pelos dentes da prima morta. Em pânico, correu para a rua, em busca de gente. “Pela força da literatura, daquelas palavras, num simples livro, o mundo inteiro ao meu redor ganhou novo significado”, conta Alvim. À frente da companhia paulista Club Noir, ele vem explorando o palco como um espaço da escuridão, onde a palavra é a força ordenadora. É o caso de *A Terrível Voz de Satã*, espetáculo do inglês Gregory Motton cuja temporada será retomada em março, e de *O Quarto*, peça do irlandês Harold Pinter cuja montagem lhe rendeu o prêmio de melhor espetáculo no 5º Prêmio Bravo! Prime de Cultura.

Três diretores dominaram a cena brasileira nos últimos trinta anos: Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa e Gerald Thomas. Ao lado de Antonio Araújo, encenador do Teatro da Vertigem, e Enrique Diaz, Roberto Alvim é um dos destaques da geração de encenadores que veio para suceder a anterior. Como acontece com Antunes, Zé Celso ou Gerald, são diretores cujo estilo se reconhece facilmente. O de Alvim é marcado por duas características. A primeira, o uso da palavra. Ele faz parte de um time de diretores que aposta na força do texto – no caso do Club Noir, de dramaturgos contemporâneos. Além de Motton e de Pinter, a companhia, nova, já encenou no Brasil o norueguês Arne Lygre (*Homem Sem Rumo*) e um texto do próprio Alvim (*Anátema*).

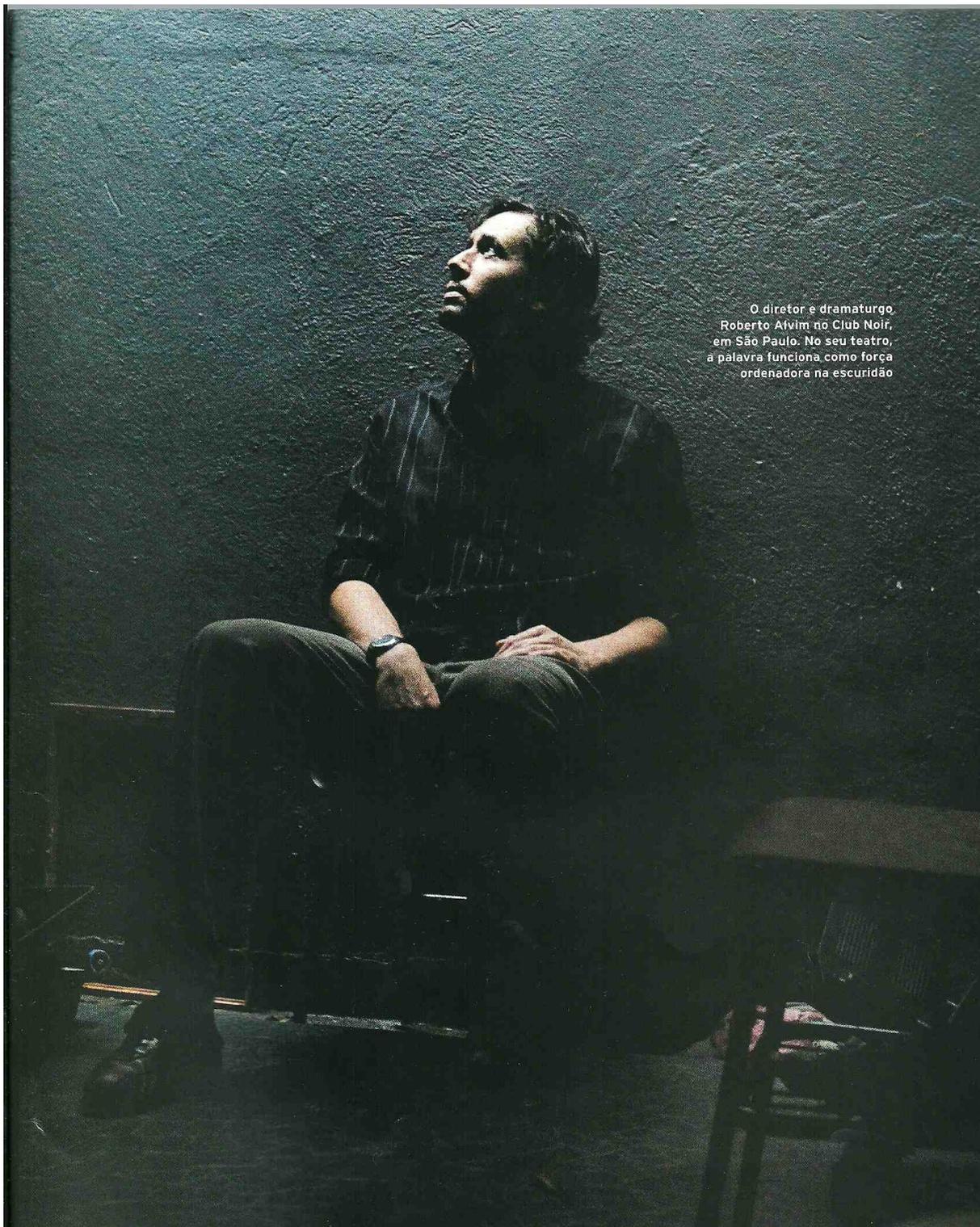
A segunda característica é o trabalho peculiar com

a iluminação. Nas peças recentes de Alvim, a escuridão domina a cena, abrindo espaço para o imaginário, fazendo ruir as barreiras entre vida e morte, concreto e abstrato, tempo e espaço. Isso demanda um trabalho rigoroso de preparação vocal dos atores, realizado de modo primoroso sobretudo por Juliana Galdino, uma das mais talentosas atrizes da nova geração, que é também mulher de Alvim e fundadora ao seu lado da Club Noir. Além de resgatar o valor supremo da palavra, a penumbra exige imaginação do espectador para a compreensão da obra. “Temos que enxergar a parcela de vida que ainda não foi sufocada pela tempestade de imagens e barulho do mundo atual”, diz.

Alvim se convenceu a aderir a essa espécie de estética da penumbra também por acaso. Embora possuísse a inclinação para espetáculos com pouca luz, o diretor resistia. “Isso não pode, isso não é teatro”, dizia a si mesmo. Em 2007, poucos dias antes de estrear *Homem Sem Rumo*, faltou luz na sala de ensaio. “A luz de emergência iluminava muito tenuamente o espaço, e me fez perceber que se você não tem fisionomia, as figuras mudam de estatuto dentro da cena”, diz.

### CABANA NO PIAUÍ

A carreira de Alvim tomou rumo depois de uma crise pessoal. Aos 22 anos, ele abandonou uma precoce e já profílica trajetória como diretor para se recolher dentro de si, quase à margem da vida, resultado de uma experiência gerada pela prática de meditação. Formado na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), no Rio de Janeiro, Alvim montava de três a quatro peças por ano, recebendo boas críticas. Um dia, parou tudo, experimentando o que chama hoje de “cessação da formalização da linguagem”. Ficou três dias sem falar, entrando depois em um estado de contemplação, se comunicando o mínimo possível. A experiência evoluiu para extremos: durante 21 dias ficou



O diretor e dramaturgo Roberto Alvim no Club Noir, em São Paulo. No seu teatro, a palavra funciona como força ordenadora na escuridão

## O DIRETOR TRABALHA SUAS IDEIAS À EXAUSTÃO: 'O QUARTO' TEVE 7 VERSÕES ANTES DE FICAR PRONTA; NO CASO DE 'A TERRÍVEL VOZ DE SATÃ', FORAM 19

sozinho numa cabana no sertão do Piauí, andando descalço, comendo o mínimo possível e usando a mesma roupa preta. Depois disso voltou ao Rio de Janeiro, para a casa dos pais, onde deu prosseguimento a esta vivência. Cerca de um ano e meio depois, recebeu um telefonema. Era um convite para dirigir uma peça. Na verdade, um convite para retornar à vida. "Estava ensaiando uma saída para me tornar andari-lho, mendigo, mas, por algum motivo, resolvi dar três passos para trás e aceitar a direção".

Depois de retomar a carreira, voltar a dirigir e escrever, Alvim foi chamado para lecionar história do teatro e dramaturgia na CAL. Aos 27 anos de idade, tornou-se diretor artístico de uma pequena sala do Teatro Carlos Gomes e posteriormente do Teatro Ziembinski, no Rio de Janeiro. Dedicou-se, então, à causa da nova dramaturgia brasileira, inicialmente promovendo leituras de textos, depois encenações e cursos de escrita teatral. "Pedro Brício, Daniela Pereira de Carvalho e outros dramaturgos que produzem direto lá no Rio surgiram a partir desse projeto", diz.

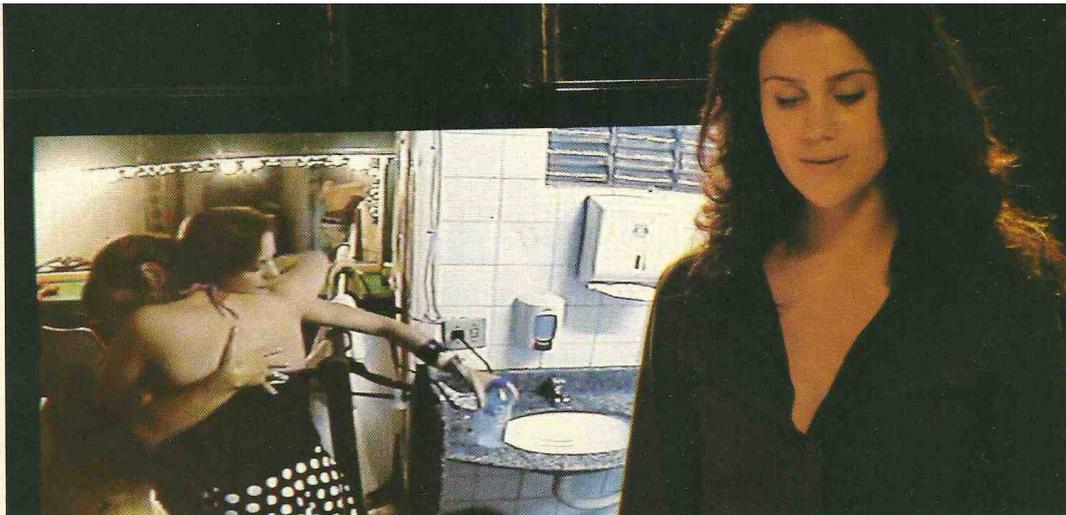
A empreitada foi interrompida em 2006 quando Alvim se mudou para São Paulo para viver com Juliana Galdino. Pouco depois, a atriz saiu do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) de Antunes Filho, para fundarem juntos a Club Noir. A companhia tem como norte apresentar autores contemporâneos inéditos no Brasil, através de montagens que investigam esta estética da penumbra. Sua sede fica na rua Augusta, em São Paulo, e o espaço segue a linha de outros teatros da região central da cidade, que combinam sala de espetáculos com café - como os Satyros e Parlapatões, criadores de um modelo de negócio que viabilizou o teatro alternativo de São Paulo. A companhia garante o aluguel de seu espaço também com o lucro obtido em cursos de formação de ator, ministrados por Alvim e Juliana. A partir deste mês, e até o fim de fevereiro, a dupla apresenta o resultado destas oficinas, a II Paralela Noir - com montagens de *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues, e *Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello, dirigidas por Alvim, e *Anjo Negro*, também de Nelson Rodrigues, dirigida por Juliana.

### OVO FRITO EM CENA

Como diretor, Alvim trabalha suas idéias à exaustão. Fez sete versões integrais de *O Quarto* até dar-se por satisfeito. Partiu de uma concepção realista - na qual Juliana se movimentava em uma cozinha e fritava um ovo em cena - para chegar ao extremo oposto desta ideia, menos visual. "É preciso começar de forma figurativa, trabalhando as camadas mais óbvias do texto, para depois entrar naquelas ligadas à essência da obra", afirma. No caso de *A Terrível Voz de Satã*, tentou iniciar o processo de criação a partir da estética de *O Quarto*, mas desistiu. As dificuldades eram outras. Ao longo de um ano de ensaios diários, experimentou 19 versões de montagens. Entre elas, uma que fazia referência ao universo da magia negra - com rituais iluminados por velas, invocações satanistas e até bode empalhado em cena.

"*A Terrível Voz de Satã* não é de maneira nenhuma uma ruptura de *O Quarto*, e muito menos uma repetição, é um desdobramento" explica. A peça faz a tradução cênica da ideia satânica de legião, evocando uma passagem do Evangelho de Marcos -- aquela em que um homem possuído, inquirido por Jesus sobre qual era o seu nome, responde: "Legião, porque somos muitos". Na peça, o protagonista, um marinheiro irlandês de nome Tom Doheny, é concebido como um ser dotado de cerca de duas dezenas de vozes interiores. Ele faz uma viagem onírica em busca de si mesmo, personificando, em sua trajetória, todos os homens que caminham sobre a terra. O resultado é perturbador - e difícil. No teatro de Alvim, o que se apresenta é uma realidade estranha ao cotidiano. São jogos de linguagem cuja compreensão, às vezes, demanda esforço. E talvez esse esforço altamente recompensador - de tatear na escuridão em busca de novos significados - seja tudo o que exige do grande teatro, de Sófocles a Shakespeare e aos dias de hoje. ■

GABRIELA MELLÃO é jornalista e dramaturga, autora de *Parasita*, entre outras peças.



A atriz Branca Messina à frente de uma das projeções de vídeo que acontecem durante o espetáculo. O recurso está longe de ser gratuito

CRÍTICA

## A VIDA COMO ELA PARECE

Em 'Corte Seco', a diretora **Christiane Jatahy** fica no palco e interrompe as cenas, numa peça que faz refletir sobre a realidade de nosso tempo **POR MANOELA SAWITZKI**

**A**o entrar na sala de espetáculos tem-se a impressão de encontrar algo inacabado. Dez atores transitam como que sem intenção pré-estabelecida, e alguns acenam para amigos enquanto o público se acomoda. Na lateral direita, uma mesa abriga a diretora carioca Christiane Jatahy e sua equipe técnica. Não há divisórias. Num ambiente de paredes e portas descobertas, objetos de cena empilhados, tudo está à mostra: pode (e deve) ser visto. Assim começa *Corte Seco*, peça da Cia Vértice de Teatro em cartaz no teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Com ela, a Cia Vértice fecha a trilogia iniciada com *Conjugado* (2004) e *A Falta que nos Move* (2005).

O descortinamento da construção cênica e a aparente eliminação de fronteiras entre ator e personagem, situação dramática e acontecimento real, compõem um ardid permanente. O texto apresenta uma sucessão de eventos cotidianos: enfrentamentos entre casais, pais e filhos, tabus sexuais, traumas, romances e acidentes dividem espaço com

quiproquós típicos do universo teatral.

Às vezes é realmente difícil entender quem é quem. Vale, no entanto, o que disse o cineasta Robert Altman (referência forte do espetáculo), sobre a confusão gerada pela dificuldade de identificar os personagens em alguns de seus filmes: "É assim que a vida se parece". Os eventos acabam sob a navalha de cortes abruptos comandados ao vivo pela diretora. É ela quem determina, a cada espetáculo, novos cortes e diferentes ordens das cenas.

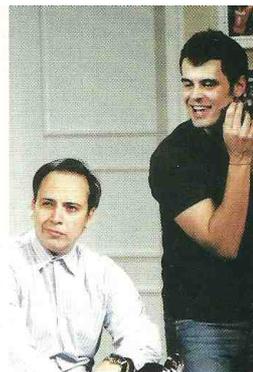
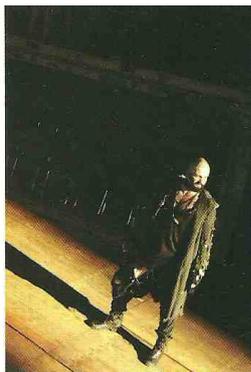
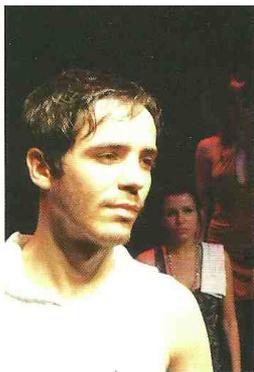
Cadeiras representam dimensões simbólicas, atribuindo funções a quem as ocupa. Fronteiras traçadas no chão pelos atores logo se convertem num emaranhado que dialoga com a narrativa. Monitores afixados em estruturas móveis revelam imagens de outros espaços do prédio, captadas por câmeras de vigilância. Tudo acontece em tempo real e faz refletir sobre a realidade em nosso tempo. A boa notícia é que o uso do vídeo não soa gratuito. Esse sistema se harmoniza com o que se passa no palco e reserva algumas boas surpresas fora dele.

Em alguns momentos as fórmulas correm o risco de se desgastar pelo excesso, mas o excesso é incorporado como linguagem. Do mesmo modo, as mudanças frequentes de registro e a tal secura do corte podem confundir a ponto de perder densidade dramática. Mas a proposta talvez seja justamente essa: uma narrativa retalhada que se converte em breves focos de conflito. Na narrativa da vida, o que interessa é o instante. Quem é quem já não importa tanto: estamos diante de um espelho estilhaçado. ■

MANOELA SAWITZKI é jornalista e escritora, autora de *Suíte Dama da Noite*, entre outros.

### A PEÇA

*Corte Seco*. Direção e dramaturgia de Christiane Jatahy. Com Cristina Amadeo, Branca Messina, Eduardo Moscovis, entre outros. Teatro Sérgio Porto (rua Humaitá, 163, Rio de Janeiro, tel 0++/21/2266-0896). 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. Até 31/1. R\$ 30.



## OS MELHORES ESPETÁCULOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

### IN ON IT

De Daniel MacIvor. Direção de Enrique Diaz. Com Fernando Eiras (na foto, à esq.) Emílio de Mello.

**O espetáculo:** Narrativa em espiral, na qual presente, passado e ficção se sobrepõem, para contar a história de um homem que morre, de dois amantes cujo amor está terminando e dois homens que criam uma peça sobre essa história.

**Por que ir:** Com texto inventivo, boas atuações e em busca do essencial em cena, a peça chega a São Paulo na esteira de grande sucesso de público e crítica no Rio de Janeiro.

**Preste atenção:** Na trama labiríntica que retrata três níveis de realidades; e em como o diretor rejeita qualquer efeito cênico, servindo-se apenas de algumas mudanças de luz para diferenciar essas camadas.

**Onde:** Teatro Faap (rua Alagoas, 903, Higienópolis, São Paulo, tel. 0++/11/3662-7233). **Quando:** 6ª, às 21h30; sáb., às 21h; e dom., às 18h. De 15/1 a 28/3. 6ª e dom., R\$ 40, e sáb., R\$ 50.

**Veja também:** *Adorei o que Você Fez*. De Carole Greep. Direção de Alexandre Reinecke. Com Tato Gabus Mendes, Marcia Cabrita, entre outros. A comédia francesa também é uma montagem brasileira de um texto que é sucesso internacional. No Teatro Gazeta, SP (tel. 0++/11/3253-4102).

### CORONADO

De Dennis Lehane. Direção de David Rock. Com Núcleo Experimental do Teatro Augusta. Italo Sasso (foto), Roberto Aguiar, entre outros.

**O espetáculo:** A história de Bobby após o reencontro com o pai, um bandido notório que acaba de passar quatro anos na cadeia. Juntos, eles partem em busca de um valioso diamante roubado em um acidente de avião na cidade.

**Por que ir:** O texto do escritor e roteirista Lehane marca a primeira empreitada deste núcleo sob direção de David Rock, depois de três trabalhos bem sucedidos liderados por Zé Henrique de Paula.

**Preste atenção:** Nesta peça, baseada no seu conto *Até Gwen*, Lehane o autor apresenta uma atmosfera sufocante que conduz o leitor/espectador por uma investigação labiríntica, como em seu livro *Sobre Meninos e Lobos*.

**Onde:** Teatro Augusta (rua Augusta, 943, Cerqueira César, São Paulo, tel. 0++/11/3151-4141). **Quando:** 4ª e 5ª, às 21h. De 20/1 a 25/3. R\$ 30.

**Veja também:** *Inveja dos Anjos*. De Maurício Arruda Mendonça e Paulo de Moraes, que dirige. Com Armazém Cia. de Teatro. A peça também marca uma mudança nesta companhia, que volta a criar sua própria dramaturgia. No Teatro Armazém Fundação Progresso, RJ (tel. 0++/21/ 2210-2190).

### NA SOLIDÃO DOS CAMPOS DE ALGODÃO

De Bernard-Marie Koltès. Direção de Caco Ciocler. Com Armando Babaioff e Gustavo Vaz (foto).

**O espetáculo:** Dois homens se encontram em um lugar abandonado para uma transação clandestina. Fornecedor e cliente estabelecem um jogo no qual algo incerto é negociado, e o poder e o desejo se revelam as principais armas.

**Por que ir:** Para conhecer o duelo verbal contido neste texto considerado um dos mais importantes de Koltès, dramaturgo que morreu precocemente em 1989 e é considerado um dos grandes nomes do teatro francês.

**Preste atenção:** Os personagens, aparentemente antagônicos, são complementares e dependentes um do outro. O frágil equilíbrio entre eles é materializado por meio de gangorras, que são usadas no cenário.

**Onde:** Centro Cultural Correios (rua Visconde de Itaboraí, 20, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/2219-5165). **Quando:** 4ª a dom., às 20h30. Até 31/1. R\$ 15.

**Veja também:** *DDP4469*. Concepção e interpretação Núcleo Cênico ProjetoBaZar. Direção de Aurea Karpur. A peça, que também tem conteúdo político, insere em *Perdoa-me por me Traíres*, de Nelson Rodrigues, anotações da censura da época. No Teatro de Arena, SP (tel. 0++/11/3256-9463).

### ESTRANHO CASAL

De Neil Simon. Direção de Celso Nunes. Com Edson Fieschi (na foto, à esq.), Carmo Dalla Vecchia, Bel Garcia, Susana Ribeiro e Renato Wiemer, entre outros.

**O espetáculo:** Félix é um sujeito neurótico, recém-separado. Ele vai morar com o amigo Oscar, um *bon-vivant* que só pensa em desfrutar a solteirice. A convivência enfatiza as diferenças entre eles e quase os leva à loucura.

**Por que ir:** Trata-se de um dos textos mais representativos do americano Neil Simon. Conquistou quatro prêmios Tony, incluindo o de melhor peça, foi adaptado ao cinema duas vezes e teve três temporadas na Broadway.

**Preste atenção:** Como é habitual na dramaturgia deste autor, que também é sucesso de público, trata-se de uma comédia inteligente que diverte sem ser apelativa.

**Onde:** Teatro Folha (av. Higienópolis, 618, Piso 2, Higienópolis, São Paulo, tel. 0++/11/3823-2737). **Quando:** 6ª às 21h30; sáb., às 20h e 22h; e dom., às 20h. De 8/1 a 28/3. 6ª e dom., R\$ 60; sáb., R\$ 70.

**Veja também:** *Gorda*. De Neil Labute. Direção de Daniel Veronese. Com Fabiana Karla, Michel Bercovitch e outros. Esta peça tem autoria de outro dramaturgo americano de grande popularidade, Neil Labute. No Teatro das Artes, RJ (tel. 0++/21/2540-6004).



### SUSPENSÃO

De Lucas Arantes. Direção de Mateus Barbassa. Com **Ademir Esteves** (foto), Davi Tostes, Fernanda Lins, entre outros. Realização Trupe Acima do Bem e do Mal.

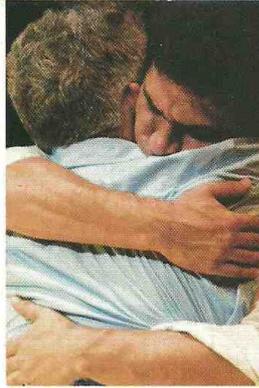
**O espetáculo:** Num tempo em que as pessoas deixam de existir, restam apenas os personagens Ele, Ela e o Avô. O trio passa meses procurando vida pelo Brasil, mas não encontram ninguém por onde passam e a busca deixa de fazer sentido.

**Por que ir:** A peça de perfil investigativo condensa sensações, delírios e sonhos em uma trama insólita. É a estreia paulistana da Trupe Acima do Bem e do Mal, companhia de Ribeirão Preto.

**Preste atenção:** A peça se inspira em *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre, mas em vez de retratar personagens que são obrigados a conviver, cria uma situação na qual eles escolhem permanecer unidos.

**Onde:** Espaço dos Satyros Um (praça Roosevelt, 214, Centro, São Paulo, tel. 0++/11/3258-6345). **Quando:** 5ª, às 21h. De 14/1 a 4/2. R\$ 20.

**Veja também:** *Play*. Dramaturgia de Rodrigo Nogueira. Direção de Ivan Sugahara. Com Sergio Marone e outros. A peça inspirada no filme *Sexo, Mentiras e Videotape*, de Steven Soderbergh, também busca inovação na linguagem. No Teatro Nair Bello, em SP (tel. 0++/11/3472-2414).



### AQUELES DOIS

De Caio Fernando Abreu. Concepção e interpretação de Cia. Luna Lunera. **Cláudio Dias** (de costas, na foto) e **Rômulo Braga**, entre outros.

**O espetáculo:** O desenvolvimento de laços de cumplicidade entre dois novos funcionários de uma repartição pública, criando uma relação que provoca o incômodo que nos demais funcionários.

**Por que ir:** Criada como exercício de experimentação, essa peça adaptada do conto homônimo de Caio Fernando Abreu projetou nacionalmente a companhia e há dois anos não sai de cena.

**Preste atenção:** Nas cenas em que a peça deixa de ser ilustrativa, como quando corpos são inspecionados por lanternas de luz fria, uma simbologia aos olhos julgadores dos empregados da repartição.

**Onde:** Centro Cultural Banco do Brasil - Teatro III (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/3808-2020). **Quando:** 4ª a dom., às 19h30. De 7/1 a 7/3. R\$ 10.

**Veja também:** *As Meninas*. De Maria Adelaide Amaral. Direção de Yara de Novaes. Com Clarisse Abujamra e outros. A peça baseada na obra homônima de Lygia Fagundes Telles também faz uma transposição literária para o palco. No Teatro Eva Herz, em SP (tel. 0++/11/3170-4059).



### MACBETH

De William Shakespeare. Direção de Aderbal Freire-Filho. Com **Renata Sorrah** (foto), Daniel Dantas, Camilo Bevilacqua e outros.

**O espetáculo:** A ascensão do general Macbeth ao trono. Ao ouvir a premonição de que no futuro será rei, sua ambição toma proporções desmedidas e provoca atos sangrentos que culminam em um desespero intenso.

**Por que ir:** Para ver uma montagem original desta fascinante fábula sobre ambição, poder, desejo e culpa. O texto escrito no auge da criatividade de Shakespeare se revelou uma de suas obras mais precisas.

**Preste atenção:** Em como a peça parece ser eternamente atual. A discussão que ela apresenta sobre ambição e poder remete à Inglaterra do século 17, mas faz todo o sentido para o Brasil da atualidade.

**Onde:** Teatro Tom Jobim (rua Jardim Botânico 1.008, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/2274-7012). **Quando:** 6ª e Sáb., às 20h30, e dom., às 20h. De 15/1 a 28/3. R\$ 60.

**Veja também:** *Piedade*. De Rogério Toscano. Direção Johana Albuquerque. Com Jacqueline Obrigon, Leopoldo Pacheco e Daniel Alvim. A peça reconta a morte a bala de Euclides da Cunha, no bairro Piedade, do Rio de Janeiro. No Centro Cultural Banco do Brasil, SP (tel. 0++/11/3113-3651).



### BOCA DO LOBO

Concepção e direção de Bruno Cezario e Renato Vieira. Com a **Renata Sorrah** (foto), Daniel Dantas, Camilo Bevilacqua e outros.

**O espetáculo:** Por meio de uma "dança de risco", na qual os cinco bailarinos dançam em movimentos extenuantes, a coreografia busca retratar o caos do mundo contemporâneo.

**Por que ir:** Para ver o novo trabalho dessa companhia do Rio de Janeiro, sucesso de crítica em 2008 com a coreografia *Ritornelo*.

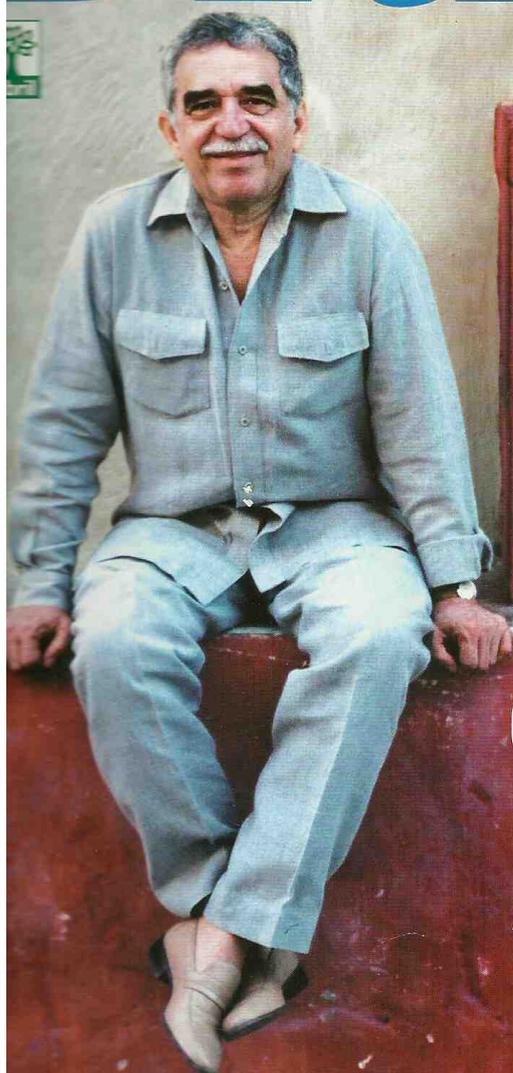
**Preste atenção:** No cruzamento entre dança, artes visuais e moda. E na trilha sonora, composta por obras de Tchaikovsky, Ennio Morricone, Elis Regina e The Supremes.

**Onde:** Espaço Sesc - Mezanino (rua Domingos Ferreira, 160, Copacabana, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/2547-0156). **Quando:** 5ª e dom., às 20h; 6ª e sáb., às 21h30. De R\$ 4 a R\$ 16. Até 24/01.

**Veja também:** *Sapatos Brancos*. Concepção e direção de Luís Ferron. Com Núcleo Artístico Luís Ferron. O espetáculo investiga tradições do carnaval paulistano e o ritual presente na dança do Mestre Sala e Porta Bandeira. No TD - Teatro de Dança, em São Paulo, (tel. 0++/11/2189-2557).

MÚSICA + CINEMA + LIVROS + ARTES PLÁSTICAS + TEATRO + DANÇA

# BRAVO!

O MELHOR DA CULTURA EM FEVEREIRO DE 2010  
R\$ 14,90 • www.revistabravo.com.br

## O ESCRITOR E O DITADOR

NOVA BIOGRAFIA DE **GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**,  
AMIGO DE FIDEL CASTRO, PROVOCA POLÊMICA SOBRE O  
FASCÍNIO DE INTELLECTUAIS POR LÍDERES AUTORITÁRIOS

150

**TEATRO**O autor Mário  
Bortolotto e a vida  
depois dos tiros**CINEMA 1**Os filmes que apostam  
na exuberância visual,  
como "Avatar"...**CINEMA 2**...e os que centram fogo  
nos diálogos, como  
"Amor Sem Escalas"

## TEATRO E DANÇA

PRIMEIRO CINEASTA,  
DEPOIS DRAMATURGO

O documentarista **Evaldo Mocarzel** fez o registro de várias peças. Após a experiência, estreia como autor assinando o texto de "Kastelo", novo espetáculo do Teatro da Vertigem. POR GABRIELA MELLÃO

**N**um texto famoso, o dramaturgo americano Tennessee Williams (1911-1983) defendia que a melhor escola para um autor é a vida - e um escritor que, por conta do sucesso, perdesse o contato com o cotidiano estaria fadado ao fracasso. Para Evaldo Mocarzel, a melhor escola de dramaturgia foi o próprio teatro. Ao longo de todo o ano passado, o cineasta de 49 anos filmou 12 documentários, a partir de espetáculos de trupes teatrais como Os Satyros, Os Fôfos Encenam e Grupo XIX de Teatro - além da então recém-fundada São Paulo Companhia de Dança. Uma das companhias que se apresentou às suas lentes, o Teatro da Vertigem, desenvolveu um relacionamento mais próximo com o cineasta. Como consequência dessa proximidade, Evaldo foi convidado para redigir o texto final do novo espetáculo do grupo, *Kastelo*. Trata-se de uma aventura dramaturgicada em grande estilo, já que o Teatro da Vertigem é um dos grupos mais importantes do país - famoso por criar peças para espaços não-convencionais, como hospitais, igrejas e presídios. "Sou um dramaturgo em formação", diz Evaldo, referindo-se à nova atividade e ao processo que o levou a ela. Esse fluminense de Niterói, um ex-jornalista que editou durante oito anos o  *caderno 2* do jornal *O Estado de S. Paulo*, encara *Kastelo* sobretudo como aprendizado.

Com o perdão do trocadilho, *Kastelo* é a peça mais vertiginosa do grupo paulista, encenada em andaimes suspensos no exterior do prédio do Sesc Av. Paulista, em São Paulo. Livremente inspirada em *O Castelo*, do escritor tcheco Franz Kafka, a peça retrata de forma crítica o mundo do trabalho. Os atores ficam pendura-

dos do lado de fora do edifício, vislumbrando seu interior através de janelas envidraçadas. A intenção é concretizar a metáfora do homem que deseja entrar nos castelos corporativos do século 21 - ou seja, pertencer a escalões superiores de uma hierarquia profissional.

Evaldo recebeu a missão de finalizar o texto no fim do ano passado, quando a peça estava prestes a estrear, a partir de roteiro concebido pelo dramaturgo Sérgio Pires. Até então, era um espetáculo essencialmente imagético. "Quando saímos do nosso local de ensaio e fomos experimentar o espetáculo no prédio do Sesc, vimos que tínhamos de usar a palavra para concorrer com imensidão da av. Paulista, os carros, as luzes externas", diz a diretora Eliana Monteiro (ela foi assistente de Antonio Araújo, criador do Teatro da Vertigem, nos espetáculos anteriores da trupe, assumindo o leme agora em *Kastelo*). Até aquele momento, Evaldo se incumbia de captar imagens para serem projetadas no próprio espetáculo. "Ao ver esse material, percebi que intuitivamente ele já continha uma boa ideia dramaturgicada", diz Eliana.

Como o material imagético gerado para *Kastelo*, os filmes que Evaldo concebeu a partir das peças vão além do registro documental. Eles incluem entrevistas que recuperam os bastidores dos espetáculos, making ofs e obras derivadas. Com o Grupo XIX de Teatro, por exemplo, o documentarista usou fragmentos de 18 apresentações do espetáculo *Hysteria* em locais históricos de Santa Catarina para remontar a peça em forma de filme. A viagem também rendeu um documentário, um *road-movie* que mistura a turnê com o fluxo de consciência das atrizes da peça, dis-

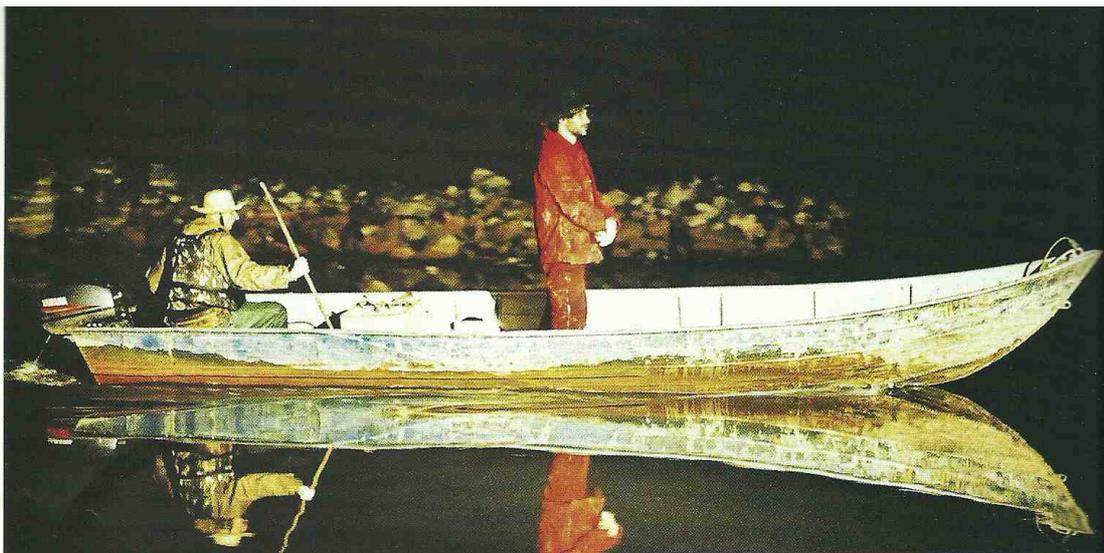


**A ESTREIA DE UM AUTOR...**

“Em *Kastelo*, tivemos que tirar o texto daqueles andaimes, do prédio envidraçado, enfim, o que o espaço tinha a oferecer para potencializar a dramaturgia”

(EVALDO MOCARZEL, sobre a peça que escreveu)

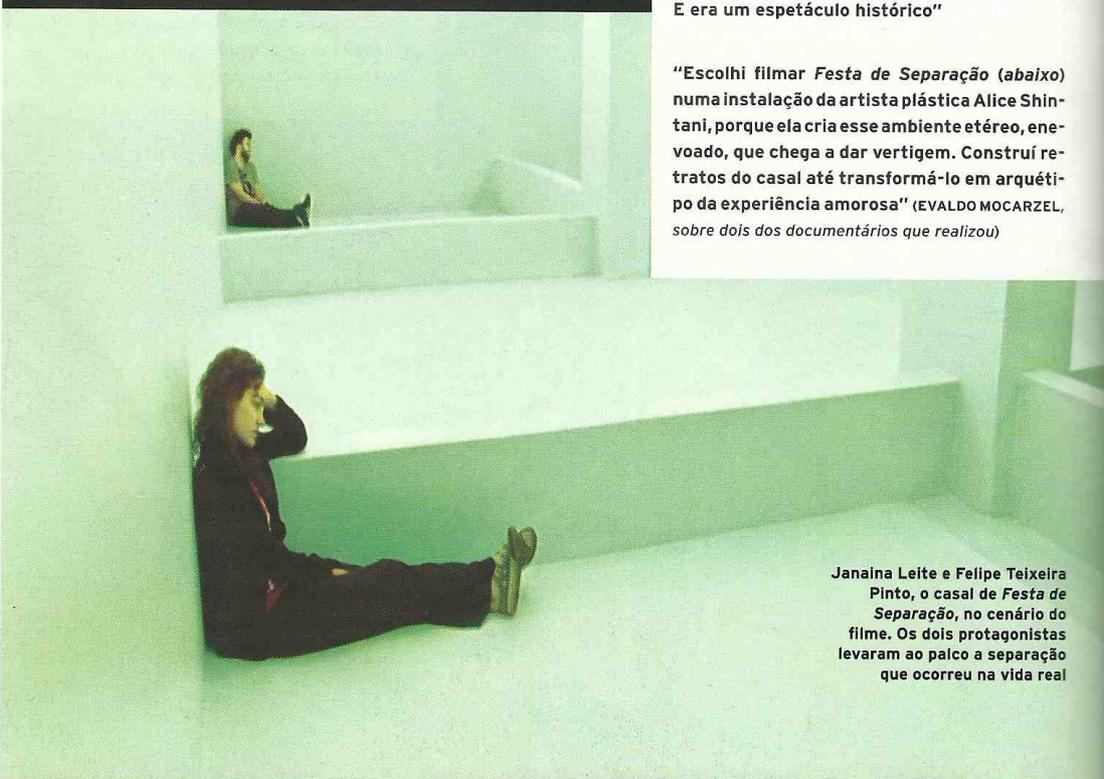
O ator Marçal Costa no “cenário” do espetáculo *Kastelo*, no Sesc Paulista, em São Paulo. Montagem é inspirada num clássico do escritor tcheco Franz Kafka



Cena do filme *BR3*, gravado durante a encenação no rio Tietê, em São Paulo. Como todas as montagens do grupo Vertigem, peça explorava o espaço não-convencional

### ...E SEU MOMENTO DE APRENDIZAGEM

"Eu fiquei louco pela beleza das imagens em baixas luzes de *BR3* (acima), a forma como peça discute a brasilidade da destruição, extraindo o sublime da podridão do Tietê. Além disso, ela ia se perder. E era um espetáculo histórico"



"Escolhi filmar *Festa de Separação* (abaixo) numa instalação da artista plástica Alice Shintani, porque ela cria esse ambiente etéreo, enevado, que chega a dar vertigem. Construí retratos do casal até transformá-lo em arquétipo da experiência amorosa" (EVALDO MOCARZEL, sobre dois dos documentários que realizou)

Janaina Leite e Felipe Teixeira Pinto, o casal de *Festa de Separação*, no cenário do filme. Os dois protagonistas levaram ao palco a separação que ocorreu na vida real

cutindo questões do universo feminino. Já em *Festa de Separação* - criação de Janaina Leite, integrante do Grupo XIX, e Felipe Teixeira Pinto - Evaldo faz um documentário que discute o amor contemporâneo. O filme nasceu a partir de uma colagem de entrevistas feitas com os atores-criadores - que, ao se separarem na vida real, transformaram a experiência num documentário cênico dirigido por Luiz Fernando Marques.

Com o grupo Os Satyros, Evaldo criou três filmes. Entre eles, *Cuba Libre*, documentário já finalizado que deve ser lançado este ano. Ele aproveitou a estadia em Havana de *Liz*, peça de Reinaldo Monteiro, para retratar a saga de Phedra D. Córdoba. A atriz transexual cubana vive no Brasil há mais de 50 anos, há sete trabalhando junto à companhia teatral. Evaldo narra a volta da artista a seu país de origem e aproveita para traçar um painel da sociedade repressiva de Cuba, que só recentemente relaxou as perseguições aos homossexuais desencadeadas com a revolução comunista.

Com esses projetos, Evaldo aproximou-se de seu desejo de trabalhar com ficção. Ele acredita estar fi-

nalmente colocando em prática sua verdadeira vocação. "O jornalismo foi um acidente de percurso, o documentário também. Estou escrevendo certo por linhas tortas e chegando à ficção por meio do teatro e do cinema", diz ele. A julgar por *Kastelo*, trata-se de fato de um caminho certo. Como toda boa obra de arte - e como o escrito de Kafka que lhe serviu de base -, a peça se distancia de uma realidade próxima para mostrá-la sob novas luzes, numa textura de delírios que leva o espectador a refletir sobre o próprio cotidiano. Que o processo que Evaldo chama de "formação" não pare por aí. ¶

#### A PEÇA

*Kastelo*, baseada em *O Castelo*, de Franz Kafka. Dramaturgia Evaldo Mocarzel. Direção Eliana Monteiro. Com Luciana Schwinden, Denise Janoski e Roberto Audio, entre outros. No Sesc Av. Paulista (av. Paulista, 119, Cerqueira César, São Paulo, tel. 0++/11/3179-3700). De 5ª a dom., às 21h. De 29/01 a 14/03. R\$ 5 a R\$ 20.

EXPOSIÇÃO

## DEZ ANOS DO NÚCLEO CONTEMPORÂNEO

ATÉ 04 ABR

SALA PAULO FIGUEIREDO

PATROCÍNIO  
MANTENEDORES MAM  
INCENTIVO

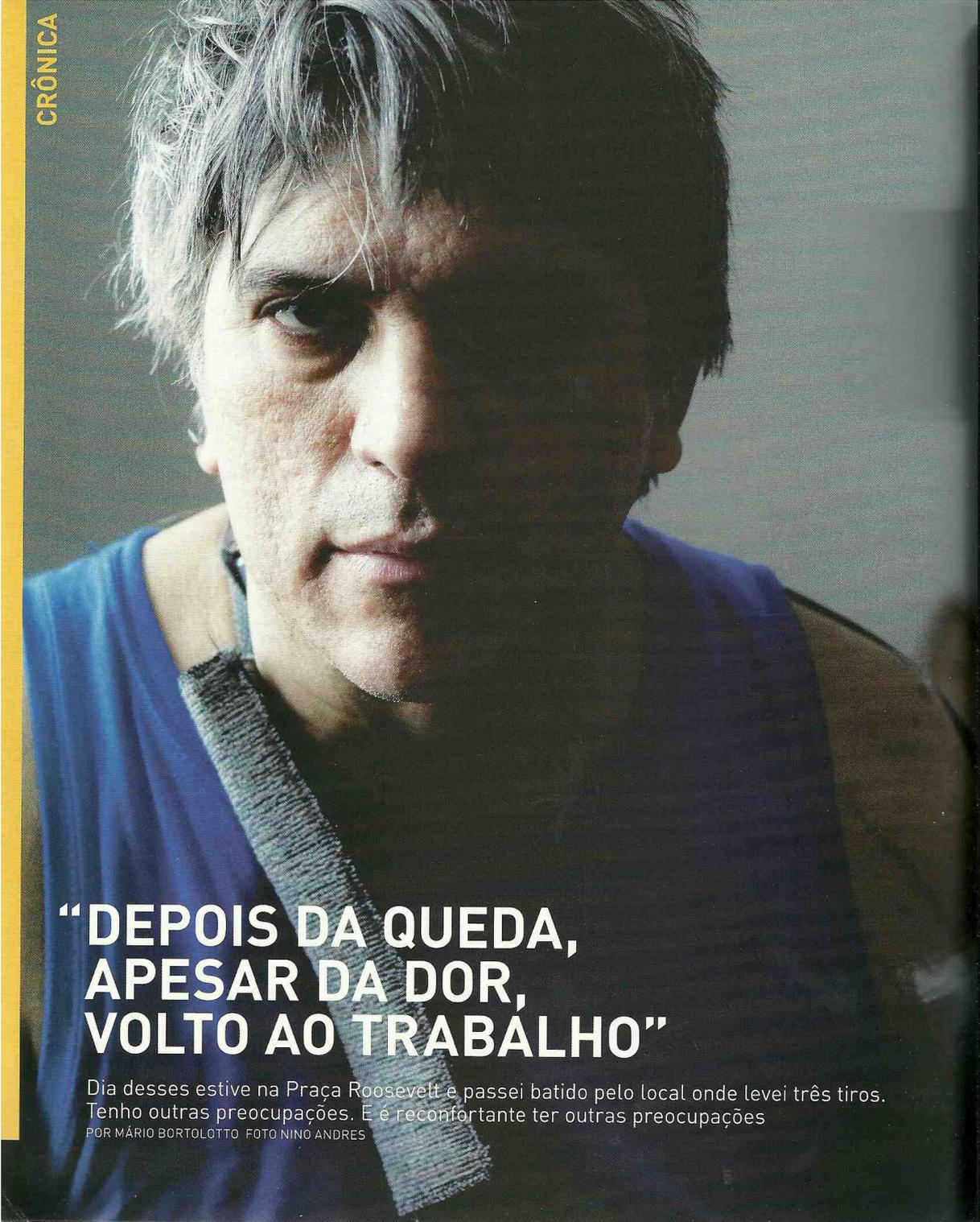


INFORMAÇÕES:  
PARQUE DO IBERAPUERA  
- BOGOTÃO 9  
TEL 11 5085 1900  
www.mam.org.br

MUSEU DE  
ARTE MODERNA  
m m  
DE SÃO PAULO



CRÔNICA



**“DEPOIS DA QUEDA,  
APESAR DA DOR,  
VOLTO AO TRABALHO”**

Dia desses estive na Praça Roosevelt e passei batido pelo local onde levei três tiros. Tenho outras preocupações. E é reconfortante ter outras preocupações

POR MÁRIO BORTOLOTTO FOTO NINO ANDRES

**T**enho ficado quieto, sozinho. Minha filha possui o dom da invisibilidade. Mesmo dentro de uma quitinete somos dois exilados, respeitando nos-  
 sos vistos de permanência. Engraçado como cada ob-  
 jeto aqui me remete a algum momento de antes da  
 queda, que é como eu chamo toda a minha história an-  
 tes do incidente (para quem não sabe, levei três tiros  
 num assalto e quebrei meu braço esquerdo quando caí  
 com o corpo por cima do braço, e agora estou com uma  
 placa de titânio no tal braço e uma dúzia de parafusos  
 semi-assustadores, isso se eu fosse um sujeito um pou-  
 co mais impressionável). Eu olho a capa de um LP e  
 lembro que ouvia determinada música num momento  
 em que estava particularmente feliz. Olho o pingüim  
 ao lado do boneco do Mutley e me lembro que o rou-  
 beei de uma festa em que estava muito bêbado. Quan-  
 do acordei no dia seguinte, vi aquele pingüim olhando  
 pra mim de maneira amistosa e pensei: "Sempre quis  
 ter um pingüim desses. De onde ele veio?"

Vejo o flyer da peça *A Noite Mais Fria do Ano* e me  
 lembro dos dias amanhecendo na Praia de Copacabana  
 ao lado da minha amiga Paulinha Cohen e dela comple-  
 tamente bêbada pedindo para que algum atleta matu-  
 tino acendesse o seu cigarro. Quase repito mentalmen-  
 te o clichê de que era feliz e não sabia. Naquele tempo,  
 meus dedos no teclado do laptop acompanhavam fren-  
 eticamente meu raciocínio vertiginoso. Hoje minhas  
 costas doem e me avisam que já é um outro tempo. Já  
 é "depois da queda" e não há como voltar no tempo. Es-  
 tou ilhado na minha quitinete e tudo é silencioso demais,  
 quase um coma, quase um túmulo. Mas minha filha liga  
 a TV e felizmente esse silêncio desgraçadamente mor-  
 tal é quebrado ruidosamente. Os amigos ligam e insis-  
 tem em dizer que o pior já passou. OK, então diz isso  
 pras minhas costas que não param de doer e que não  
 deixam que eu me concentre para escrever esse texto.

Dia desses voltei à Praça Roosevelt, o lugar da que-  
 da. Voltei à tarde para tirar algumas fotos de divulgação  
 da nova peça, *Música Para Ninar Dinossauros*. Passei  
 batido pelo local exato da queda e nem foi intencional.  
 Simplesmente tenho outras preocupações. E é recon-  
 fortante ter outras preocupações. Me perguntam se eu  
 não tenho raiva do sujeito que atirou em mim. Pô, é ób-  
 vio que eu tenho. Tão me tirando de Jesus Misericórdio-  
 so? Sempre que eu penso nele, fico com muita raiva e  
 desejo os sete cavaleiros do apocalipse e toda a sétima  
 cavalaria do coronel Custer no pé dele. É que eu não fico  
 perdendo o meu tempo pensando nesse canalha. Prefi-  
 ro ocupar o meu tempo com algo mais edificante, como

os métodos de tortura do personagem Dexter no seria-  
 do de TV. Podem ser úteis no futuro.

Por isso passei batido e fui cuidar do meu trabalho,  
 ou seja, da minha vida, já que eu nunca dissocieei um do  
 outro. E agora me entrego ao trabalho, apesar da dor e  
 de todas as limitações. Dia 18 de março, estreio no Fes-  
 tival de Curitiba meu novo espetáculo, totalmente ges-  
 tado num momento de renascimento e dor quase cons-  
 tante. Entendam que insisto nisso porque, no momento  
 em que estou escrevendo este texto, minhas costas im-  
 ploram por uma massagista nórdica com mãos santifi-  
 cadas. *Música Para Ninar Dinossauros* é meu cartão de  
 boas-vindas, uma espécie de prefácio para o restante  
 da minha obra, ou seja, a obra que por pouco não foi.

Os médicos dizem que se eu demorasse mais dez  
 minutos pra ancorar meu navio fantasma na Santa Casa,  
 em São Paulo, hoje estaria bebendo meu bourbon em  
 algum sagrado boteco do céu. Sim, porque podem ter  
 certeza de que eu vou pra lá. Sou um cara bacana. Meia  
 dúzia de amigos facilmente corrompíveis podem ates-  
 tar isso. Então fica assim: *Música Para Ninar Dinossauros*  
 é meu epitáfio que não deu certo. Apesar da lingua-  
 gem grosseira que meus personagens costumam usar  
 sem nenhuma espécie de economia, e que costuma ir-  
 ritar meus críticos mais pudicos, toda a cruel poesia está  
 lá estampada na monumental melancolia dos meus per-  
 sonagens de meia-idade, que são de uma geração que  
 nasceu numa espécie de limbo e que demorou demais  
 pra colocar a cabeça pra fora do casco da tartaruga.

Convidei dois grandes amigos meus para entrarem  
 comigo nesse balde que deve descer ao fundo do poço  
 e não voltar: Lourenço Mutarelli e Paulo de Tharso. Di-  
 fícil imaginar o espetáculo sem os dois como compa-  
 nheiros nessa estrada para o inferno. Convidei também  
 três jovens e ótimos atores, que terão a ingrata tarefa  
 de representar os nossos três personagens 20 anos an-  
 tes, e mais seis lindas e ótimas atrizes, porque ninguém  
 merece ficar uma hora e 20 minutos olhando pra fuça  
 de seis marmanjos mal-ajambrados.

O que eu quero dizer é que, apesar de todas as dor-  
 es, todas as limitações e todo o cinismo que continua  
 incompreendido, é possível se divertir, se emocionar e  
 ainda alimentar nossa necessária cota de raiva diária.  
 Eu dou as boas-vindas à minha nova vida. Espero que  
 alguém apareça sereno como numa abertura de um fil-  
 me do Sergio Leone e brinde comigo. Pela espuma que  
 tá caindo, meu copo tá cheio de cerveja. E o seu? ■

MÁRIO BORTOLOTTO é dramaturgo.

**Mário Bortolotto em sua casa, em São Paulo. O dramaturgo retorna ao teatro em março, com a peça *Música para Ninar Dinossauros***



O ator Luiz Pãetow. Na peça, os espectadores recebem lanternas e são responsáveis por alguns dos efeitos de iluminação

CRÍTICA

## PALAVRA, INTERPRETAÇÃO E LUZ

Escrito, dirigido e protagonizado por **Luiz Pãetow**, o monólogo "Abracadabra" se vale dos elementos básicos do teatro para proporcionar ao espectador uma experiência memorável. POR GABRIELA MELLÃO

No texto teatral *Peças* (1934), a escritora americana Gertrude Stein propôs uma discussão sobre os limites das artes cênicas, antecipando uma questão crucial aos criadores contemporâneos: "Qual a utilidade de contar uma história, já que já há jazigos de histórias?", perguntava. Em outras palavras: o que dizer, numa época em tudo parece ter sido dito? Diante dessa questão, o ator e diretor paulista Luiz Pãetow apresenta uma resposta quase mágica: *Abracadabra*.

É uma resposta nebulosa, expressa por meio de uma dramaturgia incomum, baseada em poucos recursos. Escrito, dirigido e interpretado por Pãetow, *Abracadabra* é um monólogo concebido para o ator interagir com um número limitado de espectadores - 50 pessoas apenas, que se espalham pelos 320 lugares do teatro do Sesc Consolação, em São Paulo. A peça não possui uma história ou um personagem concreto. O texto-base, feito para ser alterado, é formado de questiona-

mentos essencialmente absurdos que, entretanto, não são fruto de puro delírio. Ao longo do espetáculo, Pãetow vai do uso meramente sonoro das palavras até elaboradas observações poéticas sobre um pouco de tudo: vida, teatro, política e religião.

A encenação abdica de iluminação profissional e - em contrapartida - oferece lanternas de diferentes intensidades aos espectadores, dando à plateia a possibilidade de editar o espetáculo. A luz revela-se tênue e (obviamente) imprecisa, o que reforça a atmosfera enigmática de *Abracadabra*. As palavras dançam na mente do espectador, assim como os feixes de luz, que, nas mãos de curiosos, acabam por convidar à cena áreas menos "teatrais" do teatro, como as paredes e o teto. De exato neste espetáculo, há somente a atuação de Pãetow. O ator navega com grande habilidade em diferentes tons e ritmos. Em cena, sua figura misteriosa parece dialogar diretamente com o inconsciente de cada integrante da plateia.

Para o público, o resultado é uma experiência teatral quase solitária, de raro frescor. O espetáculo de Pãetow é permeável a mudanças a cada nova encenação, de acordo com a energia gerada pelo encontro com a plateia. Servindo-se apenas da palavra, da interpretação e da luz, os elementos mais básicos e poderosos do teatro, a peça permanece na memória do espectador. Numa era de "jazigos de histórias", é um grande feito. ▮

### A PEÇA

*Abracadabra*. Texto, direção e atuação de Luiz Pãetow. Sesc Consolação (rua Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, São Paulo, tel. 0++/11/3234-3000). 2a, às 21h. Até 22/2. R\$ 5 a R\$ 20.



## OS MELHORES ESPETÁCULOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

### PIEDADE

De Antônio Rogério Toscano. Direção de Johana Albuquerque. Com Leopoldo Pacheco, Jacqueline Obriqon (foto) e Daniel Alvim.

**O espetáculo:** Um encontro pós-túmulo em que se defrontam as três figuras centrais de um crime ocorrido em 1909, que levou à morte Euclides da Cunha pelas mãos de Di-lermando de Assis, amante de sua esposa, Ana Emília Ribeiro.

**Por que ir:** A montagem comemorativa dos 10 anos da Cia. Bendita Trupe presta uma homenagem a Euclides da Cunha, um dos maiores escritores brasileiros.

**Preste atenção:** O espetáculo lança um olhar renovado sobre a famosa tragédia ocorrida no bairro carioca da Piedade, apresentando-a sem o conservadorismo que determinava as relações amorosas do começo do século 20.

**Onde:** Centro Cultural Banco do Brasil (rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, tel. 0++/11/3113-3651). **Quando:** De 4ª a sáb., às 19h30, e dom., às 18h. De 5/2 a 21/3. R\$ 15.

**Veja também:** *Deadly*. Concepção: Deborah Pope e Rodrigo Matheus. Direção de Sandro Borelli. Com Circo Mínimo. O espetáculo apresenta os perigos das relações amorosas por meio da linguagem circense. No Teatro Caçilda Becker, em São Paulo (tel. 0++/11/3864-4513).

### PLAY

De Rodrigo Nogueira. Direção de Ivan Sugahara. Com Maria Maya, Rodrigo Nogueira (foto), Sérgio Marone e Daniela Galli.

**O espetáculo:** João é casado com Ana, mas a trai com a cunhada. A situação é desestabilizada com a chegada de um amigo, que entrevista mulheres sobre suas vidas sexuais e faz um filme que se confunde com a vida real.

**Por que ir:** Para ver a estreia paulista desse espetáculo inspirado no filme *Sexo, Mentiras e Videotape*, de Steven Soderbergh, e foi indicado ao último prêmio Shell na categoria melhor texto teatral.

**Preste atenção:** Como em toda boa dramaturgia, em *Play* não é o desenrolar da trama que desenha o contorno íntimo dos personagens; ao contrário, são seus conflitos interiores que geram a própria história.

**Onde:** Teatro Nair Bello - Shopping Frei Caneca (rua Frei Caneca, 569, 3ª andar, São Paulo, tel. 0++/11/3472-2414). **Quando:** 3ª e 4ª, às 21h. Até 24/2. R\$ 40.

**Veja também:** *O Inferno sou Eu*. De Juliana Rosenthal K. Direção José Rubens Siqueira. Com Marisa Orth e Paula Weinfeld. A peça também enfoca o universo interior de seus personagens: Simone de Beauvoir e uma estudante brasileira. No Teatro Jaraguá, SP (tel. 0++/11/3255-4380).

### SOPROS DE VIDA

De David Hare. Direção de Naum Alves de Souza. Com Nathália Timberg e Rosamaria Murtinho (foto).

**O espetáculo:** O encontro entre duas mulheres que, durante mais de 25 anos, partilharam o mesmo homem. A amante é escritora e a ex-mulher vive isolada numa casa na costa inglesa, um local pacato que combina com seu atual estilo de vida.

**Por que ir:** Para ver a versão brasileira desta peça que estreou em Londres em 2002 com Judi Dench e Maggie Smith, e tem autoria de um inglês consagrado mundialmente. Hare foi roteirista dos filmes *As Horas* e *O Leitor*.

**Preste atenção:** Nas personagens, que aparentam ser diferentes no início da peça, mas revelam-se parecidas; e em como o autor tempera o texto com uma discussão sobre a construção fictícia da vida na literatura.

**Onde:** Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/3808-2020). **Quando:** 4a a dom., às 19h30. Até 28/3. R\$ 10.

**Veja também:** *Mostra Memória e Identidade*. Concepção Cia. As Graças. A mostra comemorativa dos 15 anos do grupo apresenta peças de repertório, como *Clarices*, que recria o universo ficcional de Clarice Lispector. No Centro Cultural São Paulo, em SP (tel. 0++/11/3397-4002).

### A INQUIETUDE

De Valère Novarina. Direção de Thierry Trémouroux. Tradução e dramaturgia de Angela Leite Lopes. Com Ana Kfourri (foto).

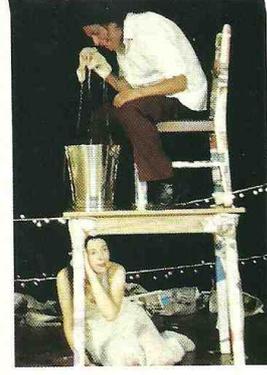
**O espetáculo:** As lembranças e pensamentos do personagem João Mancada. De seu pequeno abrigo, onde há 18 anos conversa com animais, ele conta suas aventuras e desventuras, passando por temas como a solidão.

**Por que ir:** Disposta a desvendar para o público brasileiro a ousada dramaturgia de Novarina, um dos autores contemporâneos mais encenados na França, Ana Kfourri apresenta a segunda parte do texto *Discurso dos Animais*.

**Preste atenção:** Em como a cena mistura lirismo e tensão e é construída pela fala. O texto reinventa a linguagem, apresentando palavras inventadas, mas que mantêm relação com as palavras existentes.

**Onde:** Teatro Poesia (Rio de Janeiro) e Sesc Av. Paulista (São Paulo). **Quando:** RJ: 3ª e 4ª, às 21h. Até 10/02. R\$ 30. SP: 4a e 5a às 21h. De 24/02 a 25/03. De R\$ 5 a R\$ 20.

**Veja também:** *No Buraco*. Criação e realização de Centro Teatral e Etc e Tal. Direção de Alvaro Assad. A linguagem também é posta em cheque nesta premiada peça sem palavras, que se apoia na mímica e no teatro físico. No Teatro do Leblon, no Rio de Janeiro (tel. 0++/21/2274-35360).



### PRODUTO

De Mark Ravenhill. Direção de Marcelo Aquino. Com Ary Coslov e Gabriela Munhoz (foto).

**O espetáculo:** Um diretor de cinema tenta persuadir uma atriz a viver o principal papel feminino de seu próximo filme, um produto que, a seu ver, pode se transformar em um fenômeno de bilheteria.

**Por que ir:** O texto, no qual apenas um personagem detém a palavra, é um trabalho inédito deste autor importante no cenário contemporâneo inglês, responsável por sucessos como *Shopping and Fucking*.

**Preste atenção:** Os vidros laminados do fundo do palco criam a sensação de ampliação do espaço cênico e refletem o próprio público - tão espectador quanto a estrela do filme que o cineasta pretende produzir.

**Onde:** Casa de Cultura Laura Alvim (av. Vieira Souto, 176, Ipanema, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/2332-2015). **Quando:** 5ª a sáb., às 21h, e dom., às 20h. Até 28/2. R\$ 40.

**Veja também:** *Palavras na Brisa Noturna*. Texto e direção Fabio Porchat. Com Patrícia Vazquez e outros. Também um monólogo, peça é inspirada no livro *As Boas Mulheres da China*, de Xinran Xue. No Sesc Av. Paulista, São Paulo, (tel. 0++/11/3179-3700).

### AQUELAS MULHERES

De Neil LaBute. Direção de Flávio Tambellini. Com Pedro Brício, Paula Braun (foto), Larissa Maciel, Lorena da Silva e Luiza Mariani.

**O espetáculo:** Um escritor em ascensão, que, na faixa dos 30 anos e às vésperas de casar, decide reencontrar namoradas que teve ao longo da vida para tentar consertar, ou amenizar, os danos que causou ao abandoná-las.

**Por que ir:** Para ver uma comédia bem construída e impregnada de observações corrosivas sobre as relações afetivas do homem contemporâneo, um dos grandes trabalhos deste célebre e original autor americano.

**Preste atenção:** Em como os encontros se iniciam cordiais mas se transformam em duelos verbais típicos da obra de LaBute. Neles, um personagem inflige ao outro uma invisível mas duradoura cicatriz emocional.

**Onde:** Teatro Fashion Mall - Fashion Mall, Piso 2 (estrada da Gávea, 899, São Conrado, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/ 3322-2495). **Quando:** 5ª a sáb., às 21h30, e dom., às 20h. R\$ 60 e R\$ 70.

**Veja também:** *As Meninas*. De Maitê Proença e Luiz Carlos Goes. Direção Amir Haddad. Com Sara Antunes, Vanessa Gerbelli e outras. Na peça, a protagonista também viaja ao passado: trata-se de uma morta que revisita sua trajetória. No Teatro Clara Nunes, RJ (tel. 0++/21/2274-9696).

### GUERRA CEGA SIMPLEX

De Fritz Kater e Pernille Sonne. Direção de Maria Tendlau. Com Raissa Gregori, Mariana Sucupira (foto) e outros do Coletivo Bruto.

**O espetáculo:** Com o subtítulo *Feche os Olhos e Voe ou a Guerra Malvada*, une cegueira e guerra. Em 11 cenas, retrata a luta de um soldado para sobreviver, as descrições de uma ballarina cega, o holocausto em Auschwitz.

**Por que ir:** Para ver a peça inaugural deste grupo que busca criar intervenções poéticas de diversas linguagens, formado por ex-integrantes da Cia do Latão e dos grupos XIX de Teatro, Armazém e Oficina.

**Preste atenção:** Na dramaturgia, formada por um emaranhado de narrativas. E em como a estrutura possibilitou ao grupo experimentar a articulação entre vídeo, dança, artes plásticas, música, filosofia e teatro.

**Onde:** Fundação Progresso - Espaço Armazém (rua dos Arcos 24, Lapa, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/2210-2190). **Quando:** De 6ª, a dom., às 20h. De 26/2 a 28/2. R\$ 20.

**Veja também:** *La Vie en Rose*. Concepção de Denise Namura e Michael Bugdahn. Direção de Ana Bottosso. Com Cia. de Dança de Diadema. O espetáculo é criado pelos fundadores da cia. franco-brasileira de dança-teatro À Fleur de Peau. No TD - Teatro de Dança, SP, (tel. 0++/11/2189-2557).

### FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE CAMPINAS

Idealização e realização de Cynthia Margareth, Erika Cunha, Isis Madi e Joice Lima.

**O espetáculo:** Em sua 8ª edição, o Festival apresenta 16 obras teatrais nacionais e internacionais para o público adulto e infantil, espetáculos de rua, cabarés de variedades e conferências sobre clown, além de cursos.

**Por que ir:** Para participar de um festival que conquistou prestígio no cenário teatral do país. Seu objetivo é divulgar espetáculos que são frutos de uma sólida pesquisa teatral e aprimorar a arte do ator.

**Preste atenção:** Em destaques como *Te Duele* (foto), do grupo boliviano Teatro de Los Andes, e em *Sonho de Ícaro*, peça que marca a abertura das comemorações de 25 anos do Lume, um dos grupos mais importantes do Brasil.

**Onde:** Em diversos espaços de Campinas e região. **Quando:** Até 12/2. Mais informações no site [www.feverfestival.com.br](http://www.feverfestival.com.br)

**Veja também:** *À La Carte*. Roteiro de Paulo Rogério Lopes. Direção de Leris Colombaioni. Com Cia. LaMínima. Como as demais obras do grupo, este espetáculo sobre dois palhaços da periferia, também tem caráter investigativo. No Sesc Santo André, em SP (tel. 0++/11/4469-1202).

MÚSICA + CINEMA + LIVROS + ARTES PLÁSTICAS + TEATRO + DANÇA

# BRAVO!

MELHOR DA CULTURA EM MARÇO DE 2010  
R\$ 14,90 - www.revistabravo.com.br



Retrato de  
Andy Warhol (1966)

## ANDY WARHOL, A ANTENA DA CULTURA POP

QUE O ARTISTA TEM A NOS DIZER  
BRE O BIG BROTHER, O TWITTER É A ÉRA  
S CELEBRIDADES. ELE É TEMA DE UMA  
GAEXPOSIÇÃO EM SÃO PAULO

151

**LITERATURA**  
Freud inspira  
conto inédito de  
Moacyr Scliar



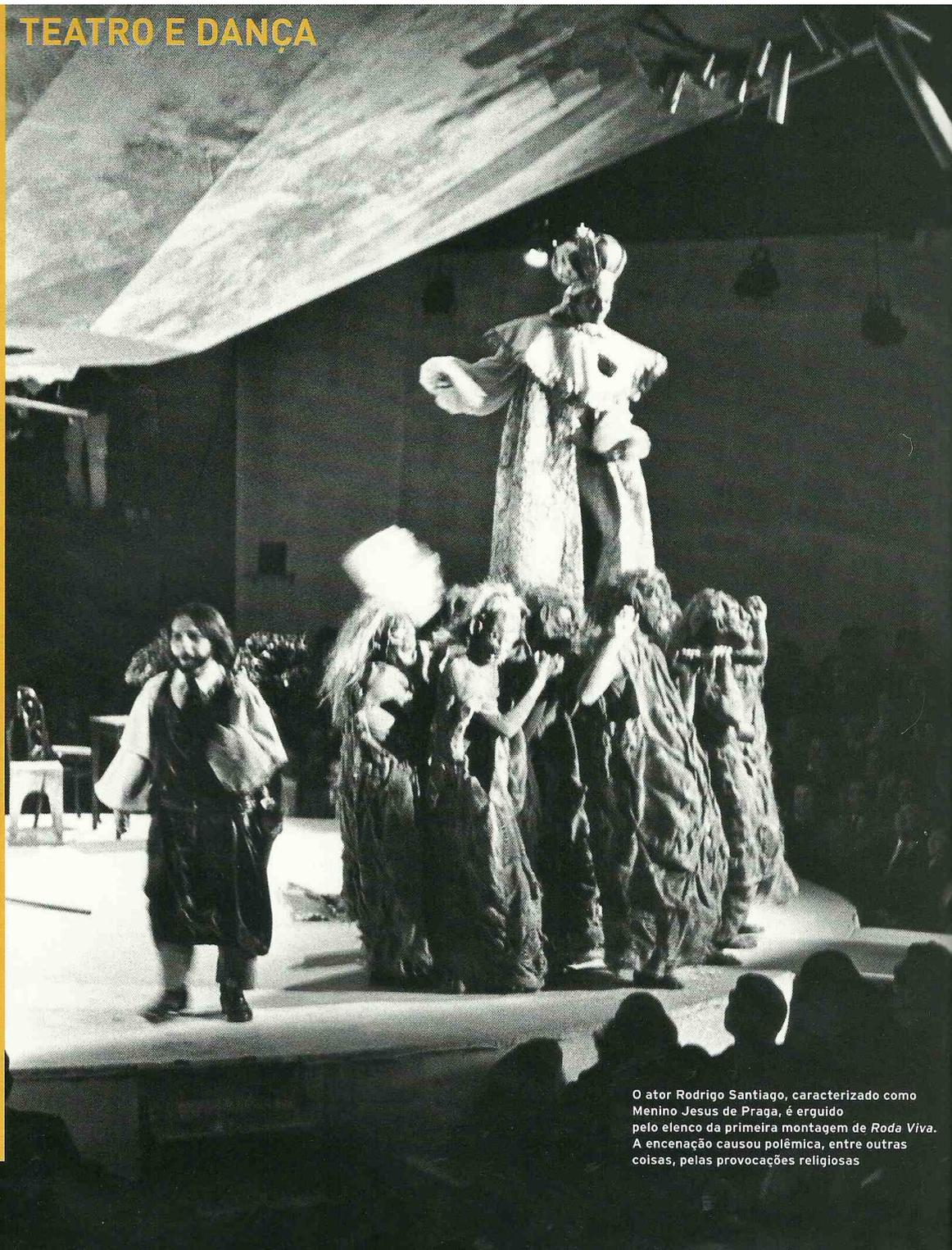
**MÚSICA**  
A onda de regravar "Bim  
Bom" e outras canções  
de João Gilberto



**TEATRO**  
Diretores tentam  
encenar "Roda Viva", mas  
Chico Buarque não deixa

EXEMPLAR DE  
ASSINANTE  
VENDA PROIBIDA

## TEATRO E DANÇA



O ator Rodrigo Santiago, caracterizado como Menino Jesus de Praga, é erguido pelo elenco da primeira montagem de *Roda Viva*. A encenação causou polêmica, entre outras coisas, pelas provocações religiosas

## CHICO BUARQUE NÃO GOSTA DE "RODA VIVA"...

...mas os diretores de teatro gostam. O que gera um impasse: como convencer o autor a liberar os direitos para montagens? POR MARIANA DELFINI

**E**m 2005, a diretora teatral Patrícia Zampiroli estava concluindo o curso de Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, a Unirio, e optou por dirigir a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, em seu trabalho de conclusão de curso. Foi um sucesso: o espetáculo lotou as sessões na universidade durante os dois meses em que ficou em cartaz. Patrícia, assim, foi convidada a levar o trabalho para o circuito profissional, no Teatro Glória, no Rio de Janeiro. Começaram aí suas tribulações. Para estreiar a peça comercialmente, ela precisaria da autorização do autor. Entrou em contato com seu escritório. Chico Buarque estava em Paris, mas sua equipe informou Patrícia que, como a peça estava montada, era só esperar que ele provavelmente liberaria. No retorno, no entanto, Chico não autorizou. Patrícia insistiu, o que só aumentou a animosidade: "Chico ficou chateado, porque a gente insistiu muito, com abaixo-assinados, indo à TV. Disse que liberaria outras peças, se nós quiséssemos, mas não *Roda Viva*".

Neste ano, outro diretor deve percorrer o mesmo calvário. O paulista Heron Coelho, que já montou outras duas peças de Chico Buarque - *Gota D'Água*, em 2006, e *Calabar*, em 2008 - quer agora levar *Roda Viva* aos palcos. Para a montagem imaginada para este ano, já tem elenco na cabeça e o plano de construí-la na mesma linha de seus trabalhos anteriores: no formato "breviário", usando teatro de arena e música ao vivo. "Eu vou sofrer. Vou ter que vender o carro e o piano, porque preciso de dinheiro para alu-

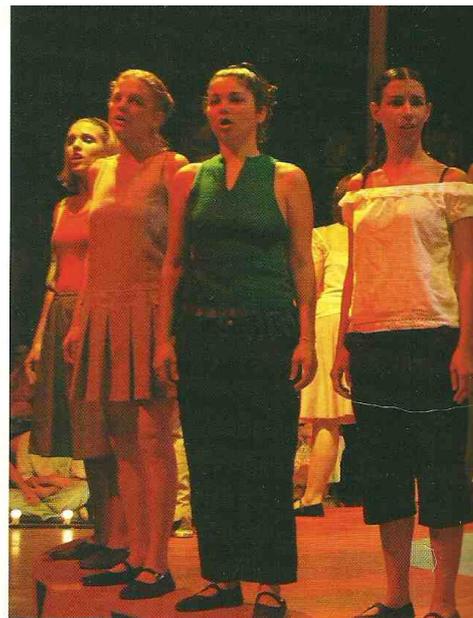
gar lugar para ensaiar, comprar equipamento, pagar os atores", diz ele. Sua estratégia é montar o espetáculo por conta própria, gravar em DVD e enviar uma cópia a Chico Buarque. Acha que, diante do esforço do diretor e da trupe, o coração do autor talvez amoleça. Mas Heron avisa: "Não vou insistir. Se ele não deixar, acato de primeira". As perspectivas não parecem muito boas. Contatado por BRAVO! para comentar o assunto, Chico Buarque não respondeu, mas sua assessoria de imprensa disse que o autor não pretende afrouxar o veto: "Ele considera que o texto não merece ser remontado por suas deficiências dramáticas".

*Roda Viva* é um espetáculo que entrou para a história do teatro brasileiro mais pelo alvoroço que provocou, na época da estreia, do que pelo texto em si. Em 1967, o diretor José Celso Martinez Corrêa havia revolucionado a cena nacional com *O Rei da Vela*, peça do modernista Oswald de Andrade escrita em 1933 e nunca levada ao palco antes. A montagem carregava nas tintas esquerdistas em voga na época. Mas não foi por isso que entrou para a história, e sim pelo virtuosismo técnico do diretor - que fez seus atores satirizarem, no palco, diversas linguagens cênicas, da revista à ópera. Depois de *O Rei da Vela*, todo mundo queria saber qual seria o próximo passo de Zé Celso. E ele retirou da manga um curinga inesperado, um texto escrito por um jovem titã da canção popular que satirizava justamente a fabricação de ídolos musicais: Chico Buarque.

### VÁRIOS ELEMENTOS DA MONTAGEM ORIGINAL ANTECIPAM PROCEDIMENTOS QUE ZÉ CELSO USA ATÉ HOJE

A peça se tornou um "hype" a partir dos ensaios no Rio de Janeiro, que duraram apenas quinze dias e viraram parada obrigatória para as celebridades da época. Entre elas, o roqueiro Mick Jagger, que estava de passagem pelo Rio de Janeiro antes de se refestelar no sol baiano de Itapuã com sua namorada Marianne Faithfull, e de Miriam Makeba, a cantora sul-africana que apresentava seu sucesso *Pata Pata* em um especial da TV Record na mesma época. "O público ia ver, os ensaios foram a sensação do verão", lembra Zé Celso. A estreia aconteceu no dia 15 de janeiro, no Teatro Princesa Isabel. "Foi um sucesso estrondoso", diz o diretor.

*Roda Viva* tinha vários dos elementos que mais tarde se tornariam típicos do estilo de encenação de Zé Celso. O cenário do artista plástico Flávio Império colocava o teatro dentro de um estúdio de televisão, decorado com um São Jorge gigantesco e uma enorme réplica de uma garrafa de Coca-Cola. A atriz Zezé Motta, que fazia sua estreia nos palcos depois de um curso na escola Tablado ("eu era tímida, insegura e virgem", lembra ela), usava na primeira cena uma malha cor da pele, que trazia o logotipo do inseticida Detefon. Ela vinha caminhando desde o fundo do palco junto com atores que representavam outros produtos, falando "Compre! Compre!", em volume cada vez mais alto. Ao chegar na primeira fila, os atores agarravam os espectadores pelos ombros e os sacudiam. Esse recurso de fazer a plateia participar à força - que mais tarde se tornaria uma assina-



tura de Zé Celso - deu o que falar. É mencionado em várias das reportagens escritas na época.

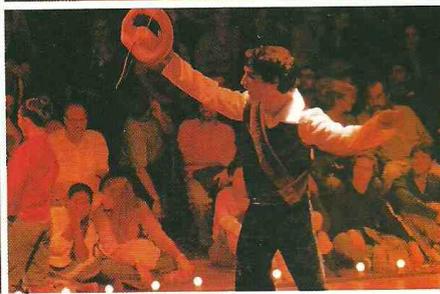
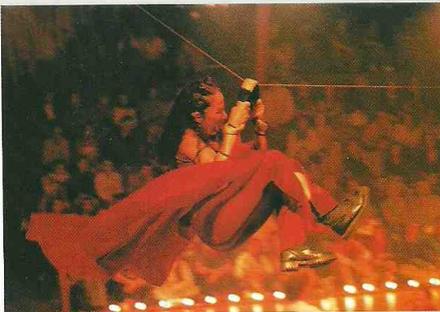
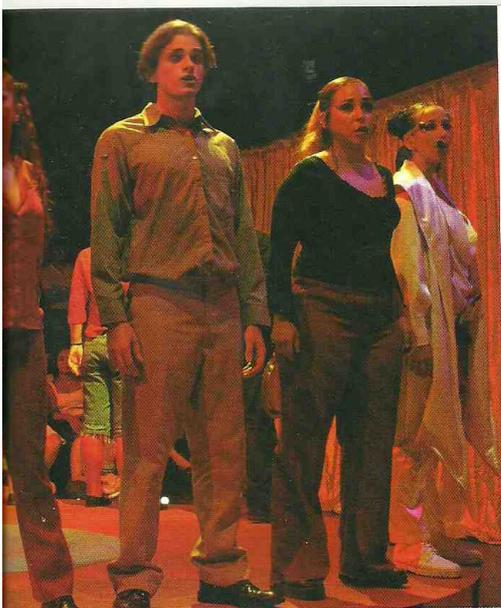
As mesmas reportagens comentam - abstendo-se às vezes de descrever, por pudor - as cenas de alusão sexual não tão velada, algumas delas blasfemas. Numa delas, a atriz Marieta Severo representava Nossa Senhora de biquíni. Ela rebojava diante de uma câmera de televisão, cuja lente se expandia e contraía. Em outro trecho, um fígado cru de boi era despedaçado e devorado pelo coro, deixando gotas de sangue respingarem na roupa dos espectadores. Alguns iam embora no meio da peça. Outros gostavam, aplaudiam, e até voltavam - mas tomavam o cuidado de mudar de cadeira caso decidissem passar pela experiência novamente.

#### "TODOS NÓS SABEMOS QUE EXISTE O COITO"

Pouco a pouco, em meio ao grande sucesso, a peça passou a despertar reações adversas. "Todos nós sabemos que existe o coito. Não é necessário repeti-lo com tantos pormenores e realismo num palco", protestou a deputada Conceição da Costa Neves, vice-presidente da Assembleia Legislativa de São Paulo, que integrava o time dos opositores. O mal-estar ecoou nos meios políticos. "É uma verdadeira afronta à nossa sociedade e à nossa família", bradou o deputado paulista Wadih Helu, um baluarte conservador que mais tarde faria fama como cartola do Corinthians. "Isso não pode em nenhuma parte do mundo, nem na selva africana, ser chamado de arte. Aquilo é ofensa,



**ASSISTA**  
a um depoimento de  
Chico Buarque e  
trechos da peça em  
[www.revistabravo.com.br](http://www.revistabravo.com.br)



**Cenas da montagem de *Roda Viva* da diretora carioca Patrícia Zampioli, em 2005. Ela lotou o teatro de uma universidade com atores amadores. Mais tarde, Chico Buarque não permitiu que sua peça chegasse ao circuito profissional**

aquilo é despudor, aquilo é destruir uma família na sua moral, amolecer uma nação. Aquilo que lá está é um bordel, e não um palco”, discursou na Assembleia Legislativa de São Paulo o deputado Aurélio Campos, que havia sido ator de teatro no passado.

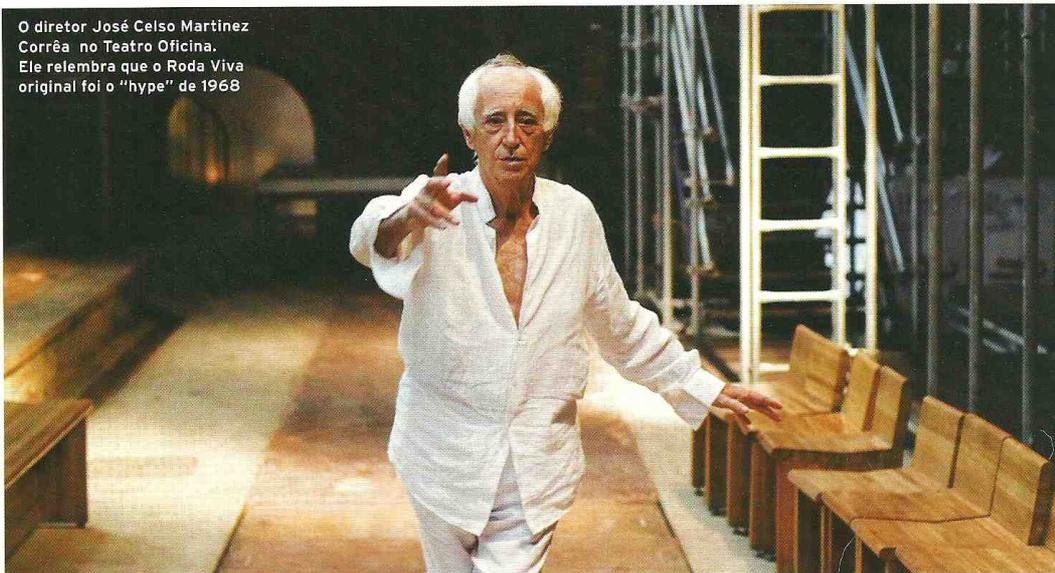
As reações contra a peça culminariam em dois episódios de puro vandalismo. Depois de meses de sucesso no Rio de Janeiro, o espetáculo estreou em São Paulo em maio, no teatro Ruth Escobar. No dia 18 de julho, um grupo de baderneiros de direita que se auto-denominava CCC – Comando de Caça aos Comunistas – invadiu a sala ao término do espetáculo armado com cassetetes, facas, soco-ínglês e bombas de gás lacrimogêneo, agredindo os atores e obrigando-os a fugir. O outro episódio de violência ocorreria em outubro, na escala seguinte da turnê, em Porto Alegre. Foi logo no dia 4, o seguinte à estreia da peça. As paredes do teatro apareceram pichadas mensagens como “Fora, agitadores”, “Abaixo a pornografia” e “Comunistas”. Decidido a ir embora, o elenco foi surpreendido por homens armados, e o músico Zelão e a atriz Beth Gasper foram sequestrados e abandonados em um matagal. No dia 5, os atores embarcaram em ônibus de volta para São Paulo. A peça foi censurada logo depois, e nunca mais seria encenada no circuito profissional.

*Roda Viva* foi vítima de um espírito de época. Uma época estranha, em que direita e esquerda ainda não haviam conquistado o civilizado espaço da democracia para esgrimir suas teses – algo que felizmente

acontece hoje – e se digladiavam de maneira tosca, apelando para o recurso dos pouco inteligentes: a violência. De um lado, o Partido Comunista do Brasil e outras forças autoritárias de esquerda pregavam e praticavam a luta armada – a qual não foi uma reação contra a ditadura, pois começou a ser preparada antes de 1964, ainda em tempos de democracia. De outro, uma ditadura que, como todo regime autoritário, perseguia os opositores com violência – e indiretamente encorajava grupelhos como o CCC, que barbarizavam por conta própria. Foi um tempo que não deixou saudade, em que guerreávamos uns contra os outros, como se fôssemos talibãs. Nesse caldo de intolerância, o mundo artístico, que precisa de liberdade e espaço de debate civilizado para florescer, sempre acaba sofrendo. Aconteceu no Brasil dos anos 60, como no Chile de Pinochet e na Cuba de Fidel, mais ou menos na mesma época.

Para além das provocações e da criatividade exuberante de Zé Celso, o texto tem um enredo simples e carrega algo da ingenuidade política da época. Seu protagonista é o fictício Benedito Silva, com sua trajetória ascendente no mundo do show business. Benedito conta com a ajuda de um empresário, Anjo, que emprega fórmulas mirabolantes. Ele muda o nome do cantor para Ben Silver, e mais tarde para Benedito Lampião – embalagem com a qual se tornaria um produto de exportação. Chega um momento em que o protagonista é levado a se suicidar para se tornar mártir do povo. Resignado com seu desti-

O diretor José Celso Martínez Corrêa no Teatro Oficina. Ele relembra que o *Roda Viva* original foi o "hype" de 1968



“Eu acho que o Chico, que lutou contra a censura, está censurando sua própria peça. Libera, Chico!” José Celso Martínez Corrêa, diretor de teatro

no, depois das devidas despedidas, atira-se em frente a um carro. Rei morto, rainha posta: sua mulher Juliana é quem assume o papel de ídolo, alimentando a roda-viva do que nos anos 60 se costumava chamar de “indústria cultural”.

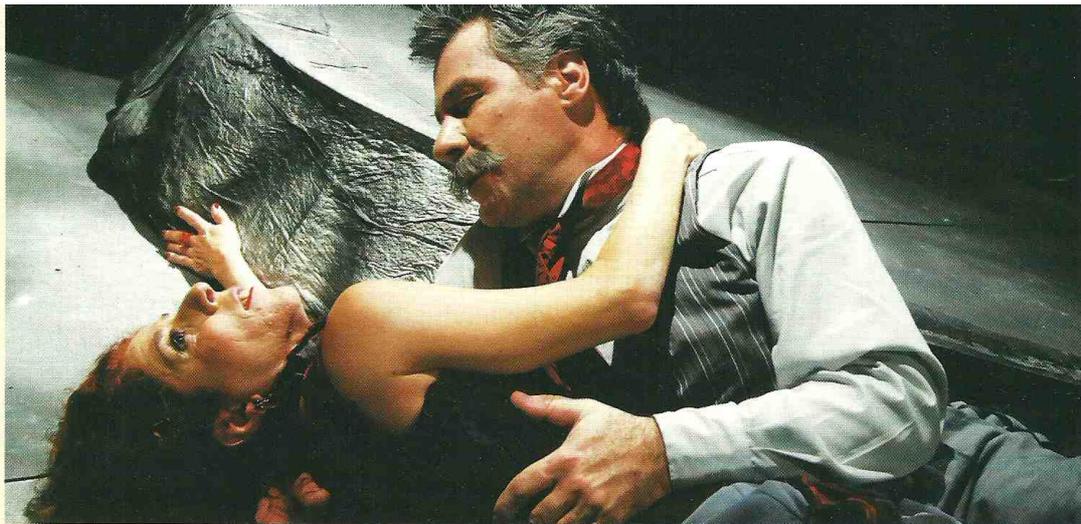
#### BAIXO CALÃO NO PASQUIM

A resistência de Chico Buarque em liberar *Roda Viva* para encenação provavelmente não se deve apenas ao fato de o texto ter elementos datados. Existem também reais deficiências de construção dramática. Para o crítico e pesquisador de teatro Kil Abreu, é possível que Chico Buarque não tolere novas montagens de sua primeira peça justamente por considerá-la uma obra juvenil. “O texto tenta equilibrar a individualidade, na questão do artista que precisa se rebatizar para ser assimilado, e o social, abordando os temas da época de crítica ao consumismo e à televisão”, diz ele. “Mas esses temas não são tão bem trabalhados como em *Gota D’Água*, e a estrutura fica desigual”, completa. Segundo Kil, os personagens são também carentes de complexidade. Chico Buarque tem opinião parecida há muito tempo. Em

entrevista dada ao jornal carioca *Pasquim*, em 1975, ele disparou, sem policiar o calão: “*Roda Viva*, antes que você fale, eu digo: ‘É uma merda’”.

Os diretores Zé Celso, Heron Coelho e Patrícia Zampiroli não concordam. Eles acham que *Roda Viva* ainda tem o que dizer nos tempos atuais e também acreditam na qualidade do texto. Existe no Brasil jurisprudência de peça rejeitada, nesse nível, pelo próprio autor? Há casos de excesso de zelo, mas não radicais a esse ponto. O crítico Kil Abreu lembra-se que o paribano Ariano Suassuna faz uma supervisão rigorosa de seus textos, acompanhando de perto cada montagem. A jornalista Gabriela Mellão se recorda apenas de autores que reescreveram suas peças de juventude, como Plínio Marcos. O veto depois de uma primeira montagem, ao que parece, é situação inédita. E os apelos continuam: “Eu acho que o Chico devia fazer um exame de percepção. Ele, que lutou contra a censura, está censurando sua própria peça. Libera, Chico!”, diz Zé Celso, que pede que sua fala seja endereçada como um pedido ao autor. ¶

MARIANA DELFINI é jornalista



Jaqueline Obrigon, no papel de Ana, e Leopoldo Pacheco, que interpreta Euclides. Montagem acerta ao evitar o tom moralista

CRÍTICA

## PARA ALÉM DA CRÔNICA POLICIAL

Em cartaz em São Paulo, **Piedade** dissectiona, com profundidade, o episódio que resultou na morte do escritor Euclides da Cunha, assassinado pelo amante de sua mulher. POR GABRIELA MELLÃO

**D**epois de ganhar as páginas dos jornais em sua época e ser adaptada para uma minissérie da Rede Globo, a morte trágica de Euclides da Cunha chega agora ao teatro. A história é conhecida: na manhã chuvosa do dia 15 de agosto de 1909, Euclides vai armado até o bairro carioca da Piedade, disposto a lavar a honra. Lá, morrerá no tiroteio com o jovem tenente Dilermando de Assis, amante de sua mulher, Ana. **Piedade**, peça de Rogério Toscano comemorativa dos 10 anos de trajetória da Companhia Bendita Trupe, detém-se, exatamente, nessa história.

A montagem reconstrói a história de modo saboroso e sem didatismo, por meio de formas dramatúrgicas absolutamente convencionais. Alterna pequenos monólogos narrativos - nos quais os personagens relatam suas trajetórias de forma reflexiva, mantendo distanciamento emocional, - com cenas dramáticas em que vivências são reveladas. Contudo, o texto de Toscano pretende ir além da superficialidade e do sensacionalismo da

crônica policial, que dominaram as manchetes da época. O objetivo é chegar às profundezas dos personagens.

É assim que o espectador conhece, por exemplo, a dificuldade de Euclides da Cunha - interpretado com propriedade por Leopoldo Pacheco -, em entregar-se às irracionalidades do amor, bem como com a ambição profissional que lhe endurece a alma e o transforma num homem inacessível. Ou ainda a paixão de sua mulher (Jacqueline Obrigon, fundadora da Bendita Trupe ao lado de Johana Albuquerque), ao mesmo tempo solitária e independente, por Dilermando - personagem menos interessante, por seu caráter secundário na obra e pela frágil atuação de Daniel Alvim.

A direção de Johana Albuquerque enfatiza a estrutura fragmentária do texto. Por meio de um registro realista, revisita algumas vezes a cena do crime para retroceder na história. Apropria-se do tempo e da realidade de modo a transformá-los em um jogo dramático que apresenta bom ritmo, além de múl-

tiplas vozes e visões. Ao retratar os três lados da trama com grande humanidade, acerta ao rejeitar o tom moralista.

Apenas a cenografia aparece como elemento dissonante em **Piedade**. Marcelo Larrea concebe o palco como uma cartografia árida, com as laterais do palco e o teto preenchidos com montanhas toscas - imagens que não agregam nenhum valor simbólico nem, muito menos, estético. **Piedade** acaba sendo belo, sobretudo, pelo texto. Na ficção, como na vida, o legado de Euclides da Cunha parece ser mesmo o das palavras. ¶

GABRIELA MELLÃO é jornalista e dramaturga, autora de *Parasita*, entre outras peças.

### A PEÇA

**Piedade**. De Rogério Toscano. Direção Johana Albuquerque. Com Leopoldo Pacheco, Jacqueline Obrigon e Daniel Alvim. CCBB (rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, tel. 0+11/3113-3651). De 4a a sáb., às 19h30, e dom., às 18h. Até 21/3. R\$ 15.

EDITORA  Abril



## Cultura ao pé do ouvido

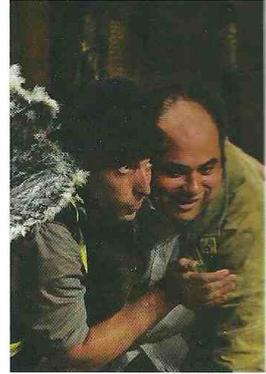
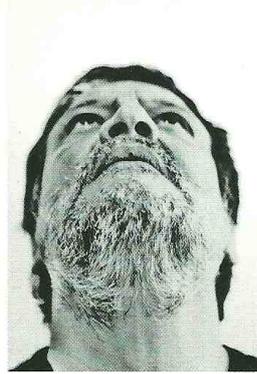
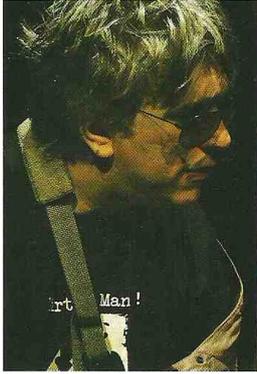
**BRAVO!** é a revista para gente que vibra com as artes, o teatro, a música. É a revista que fala de perto com quem quer ser o primeiro a ouvir as boas-novas do universo cultural, a crítica e a opinião sobre filmes, espetáculos, livros, personagens. É para quem não quer perder o show que acontece nos palcos e nas ruas. É informação afinada, no tom. **BRAVO!** é a sua próxima paixão.

Música · Cinema · Literatura · Artes Plásticas · Teatro · Dança

[www.revistabravo.com.br](http://www.revistabravo.com.br)

É cult. É cool. É pop.





## OS MELHORES ESPETÁCULOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

### FESTIVAL DE CURITIBA

Direção de Leandro Knopfholz. Curadoria de Tânia Brandão, Celso Kuri e Lúcia Camargo.

**O espetáculo:** Em 19ª edição, o festival apresenta 27 espetáculos na Mostra de Teatro Contemporâneo, dos quais 7 são estreias. No Fringe, evento aberto a todos, participam 374 montagens de diversos estados.

**Por que ir:** A maior vitrine teatral do país apresenta obras que serão destaques no ano, como *Música para Ninar Dinossauros*, de Mário Bortolotto (foto), que atua com Lourenço Mutareli, Paulo de Tharso e outros.

**Preste atenção:** Em *Travesties*, comédia do inglês Tom Stoppard que ficcionaliza encontros entre Lênin e os escritores Tristan Tzara e James Joyce. Com direção de Caetano Vilela, é a primeira peça da Cia. Ópera Seca após da saída de Gerald Thomas.

**Onde:** Nas ruas, praças e em mais de 20 teatros de Curitiba. **Quando:** 16/3 a 28/3. Mais informações no site: <http://www.festivaldeteatro.com.br>.

**Veja também:** *Theme and Variations*, do russo George Balanchine e *Os Duplos*, do goiano Maurício de Oliveira. Criações da São Paulo Companhia de Dança. As duas novas montagens da cia. também estreiam no Festival de Curitiba e entram em cartaz em maio no Teatro Sérgio Cardoso.

### DISSIDENTE

De Michel Vinaver. Direção de Miriam Rinaldi. Com Cácia Goulart (foto) e José Geraldo Rodrigues.

**O espetáculo:** Doze fragmentos da vida de Helena e Felipe, mãe e filho que vivem em um modesto apartamento e conversam sobre o pai ausente, desemprego, drogas, trufas de chocolate e a morte da avó, entre outras coisas.

**Por que ir:** Apesar de Vinaver ser um dos mais importantes autores franceses da contemporaneidade, até agora permaneceu inédito no Brasil. Sua obra extensa e original trava um diálogo direto com o tempo presente.

**Preste atenção:** Na maneira como o autor apresenta a realidade, por meio desses 12 pedaços de real, com seus diálogos desencontrados ou sem respostas e um laconismo denso de informação e de suspenses.

**Onde:** Sesc Consolação (rua Dr. Vila Nova, 245, 3ª, Vila Buarque, São Paulo, tel. 0++/11/3234-3000). **Quando:** 5ª e 6ª, às 21h. Até 1/4. 2,50 a R\$ 10.

**Veja também:** *Corte Seco*. De Christiane Jatahy. Com Eduardo Moscovis, Thereza Piffer, Felipe Abib e outros. O espetáculo, que faz sua estreia em São Paulo, também investiga o real, aproximando-o da ficção. No Sesc Consolação, SP, (tel. 0++/11/3234-3000).

### ROCKANTYGONA

Baseada em Antígona, de Sófocles. Direção de Guilherme Leme. Com Luis Melo (foto) e Larissa Bracher.

**O espetáculo:** A tragédia de Antígona. Ela desafia as leis da cidade de Tebas, que impede que os mortos sejam enterrados. Honra seu irmão, enterrando-o sozinho. Mas é capturada e condenada à morte por Creonte, o tirano da cidade.

**Por que ir:** Para ver uma peça que busca redimensionar a tragédia grega, ao contextualizá-la nos tempos de hoje e aproximá-la do universo transformador e contemporâneo do rock.

**Preste atenção:** Em como esse clássico grego apresenta discussões atuais ainda na contemporaneidade, como o conflito entre público e privado, as diferenças entre moral e ética, a corrupção do governo.

**Onde:** Espaço Sesc - Mezanino (rua Domingos Ferreira, 60, Copacabana, Rio de Janeiro, tel. 0++21/2547-0156). **Quando:** 5ª e dom., às 20h; 6ª e sáb., às 21h30. Até 18/4. R\$ 4 a R\$ 16.

**Veja também:** *Hamelin*. De Juan Mayorga. Direção de André Paes Leme. Com Vladimir Brichta, Alexandre Dantas e outros. A peça que explora o tema da pedofilia para falar sobre deformação da linguagem também apresenta uma discussão atual. No CCB RJ (tel. 0++/21/3808-2007).

### ÊXODOS - O ECLIPSE DA TERRA

Criação do Foliás, com direção Marco Antônio Rodrigues. Com Foliás, Ieltxu Martinez Ortueta e Val Pires (foto).

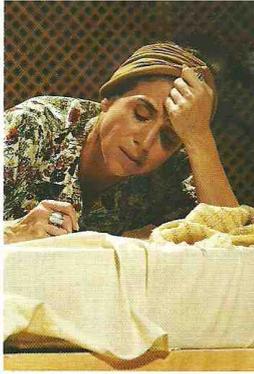
**O espetáculo:** Um anjo tenta recrutar tripulantes para seu navio. Alicia-os com a promessa de realizar sonhos, contando aventuras sobre sua última tripulação: marinheiros de todo o mundo, recrutados pela habilidade de sonhar.

**Por que ir:** *Êxodos* dialoga com as palavras de Gabriel Garcia Marquez, fotos de Sebastião Salgado, tragédias gregas, a longa viagem dos judeus em busca da terra prometida e relatos de emigrantes brasileiros.

**Preste atenção:** As experiências de desencaixe do território nacional materializadas em cena são uma metáfora da condição dos artistas de teatro, e de cidadãos das nações modernas, exilados na própria terra.

**Onde:** Galpão do Foliás (rua Ana Cintra, 213, Santa Cecília, São Paulo, tel. 0++/11/ 3361-2223). **Quando:** 5ª a sáb., às 21h e dom., às 20h. Até 30/5. De R\$ 10 a R\$30.

**Veja também:** *Os Ossos do Barão*. De Jorge Andrade. Direção de Orias Elias, que atua ao lado de Cadú Camargo, Daniella Murias, Dora Coppola e outros. Este clássico do teatro brasileiro aborda a condição do estrangeiro. No Teatro Ruth Escobar, em SP (tel. 0++/11/3289-2358).



### O INFERNO SOU EU

De Juliana Rosenthal K. Direção de José Rubens Siqueira. Com Marisa Orth (foto) e Paula Weinfeld.

**O espetáculo:** O encontro entre a filósofa francesa Simone de Beauvoir e a jovem estudante de Letras do Recife Dorinha, em 1960. Contratada para cuidar de Simone, doente, Dorinha se revela apaixonada pelos ideais libertários da época.

**Por que ir:** A peça, inspirada num evento real, busca revelar a escritora na intimidade. Em cena, Simone oscila entre força e fragilidade, mostrando-se diferente de sua imagem de defensora do feminismo.

**Preste atenção:** Na bela e contida atuação de Marisa Orth, em um de seus raros papéis dramáticos. Em como a peça também faz o retrato de uma época e, ao mesmo tempo, incita uma reflexão sobre a condição da mulher.

**Onde:** Teatro Jaraquá (rua Martins Fontes, 71, Bela Vista, São Paulo, tel. 0++/11/3255-4380). **Quando:** 6ª, às 21h30, sáb., às 21h e dom., às 19h. Até 25/4. 6ª e dom., R\$ 70 e sáb., R\$ 80.

**Veja também:** *Comunicação a uma Academia*. De Franz Kafka. Direção Roberto Alvim. Com Juliana Galvão e Gê Viana. A peça, pela qual Juliana concorreu ao prêmio Shell, também parte de uma situação improvável: a humanização de um macaco. No Teatro Imprensa, SP, (tel. 0++/11/3241-4203).



### AGRESTE MALVAROSA

De Newton Moreno. Direção de Stephane Brodt e Ana Teixeira. Com Rita Elmôr (foto) e Millene Ramalho.

**O espetáculo:** Um casal de lavradores descobre o amor e, apesar de perceber que há algo estranho no relacionamento, eles rompem os obstáculos os separam para viverem juntos em um casebre no sertão.

**Por que ir:** Para ver a segunda montagem de um dos textos mais belos da produção dramaturgica dos últimos anos. A obra que levou os prêmios Shell e APCA em 2004 foi revisitada para abrigar um elenco feminino.

**Preste atenção:** Em como o autor inunda o palco de lirismo e musicalidade, abordando a temática de sua cultura natal por meio de uma estrutura narrativa aberta - um estilo contemporâneo de dramaturgia.

**Onde:** Teatro Municipal do Jockey (av. Bartolomeu Mitre, 1.110, Leblon, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/2540-9853). **Quando:** 6ª e sáb., às 21h30, e dom., às 21h. Até 14/3. R\$ 15.

**Veja também:** *Quem Não Sabe Mais Quem É, O Que É e Onde Está, Precisa se Mexer*. Criação e realização Cia São Jorge de Variedades. Direção de Georgette Fadel. Também um trabalho de pesquisa - indicado ao Prêmio Shell 2009 pela criação. Na Casa São Jorge, SP (tel. 0++/11/3824-9339).



### O SANTO E A PORCA

De Ariano Suassuna. Direção de João Fonseca. Com Limite 151 Companhia Artística. Élcio Romar e Gláucia Rodrigues (foto).

**O espetáculo:** Euricão é um avaro que guarda dinheiro num cofre. Quando o fazendeiro Eudoro lhe diz numa carta que o privará de seu "tesouro", ele crê que o homem se refere às suas economias e não à Margarida, sua filha.

**Por que ir:** Para (re) ver este clássico de Suassuna montado pela primeira vez há 50 anos por Cacilda Becker. A nova versão recebeu duas indicações ao prêmio Shell 2009, nas categorias melhor atriz e figurino.

**Preste atenção:** Na graça com que Suassuna retrata a cultura nordestina e em sua capacidade de reelaborar a narrativa oral e a poesia sertaneja, apresentando uma obra ao mesmo tempo acessível e lírica.

**Onde:** Teatro Anhembi Morumbi (rua Dr Almeida Lima, 1.134, Mooca, São Paulo, tel. 0++/11/2081-5924). **Quando:** 6ª, às 21h30, sáb., às 21h, e dom., às 18 h. 6ª e dom., R\$ 40 sáb., R\$ 50. Até 25/4.

**Veja também:** *A Alma Boa de Set-suan*. De Bertolt Brecht. Direção de Marco Antônio Braz. Com Denise Fraga, Ary França, Claudia Mello e outros. Trata-se de mais uma comédia, que é também um clássico da dramaturgia. No Tuca, em SP (tel. 0++/11/2626-0938).



### MOSTRA DE PROCESSOS RUMOS DANÇA

Coordenação de Sonia Sobral.

**O espetáculo:** São 21 trabalhos de pesquisa, em coreografia, discurso, debate ou vídeo, mais 5 videodanças selecionados nesta edição 2010, que tem como objetivo fomentar e difundir experimentações na dança do país.

**Por que ir:** Para conferir criações em desenvolvimento que primam pelo trabalho de pesquisa. O projeto faz o mapeamento da produção brasileira e ajuda a divulgar artistas consagrados e novas promessas.

**Preste atenção:** Em *Parte de Mim*, de Rosa Almeida, a mais nova artista selecionada; *O que Antecede a Morte*, de outro jovem, Marcos Klann; e *Thelma Bonavita* (foto) do projeto coreográfico Transformers.

**Onde:** Sala Itaú Cultural, no Centro Cultural São Paulo e no Teatro Coletivo. **Quando:** De 6/3 a 14/3. Mais informações no site <http://www.itaucultural.org.br>.

**Veja também:** Solos de Dança no Sesc. Em sua 11ª edição, o evento apresenta oito coreografias, sendo metade delas de artistas experientes, como Fernando Lee, e a outra metade de jovens escolhidos em academias, universidades e cursos de dança. No Espaço Sesc, RJ (tel. 0++/21/2547-0156).

MÚSICA + CINEMA + LIVROS + ARTES PLÁSTICAS + TEATRO + DANÇA

# BRAVO!

O MELHOR DA CULTURA EM ABRIL DE 2010  
R\$ 14,90 • www.bravonline.com.br



## A ARTE CONTRA A DOENÇA

O ESFORÇO DE  
**PAULO JOSÉ** PARA  
DOMAR O PARKINSON  
E CONTINUAR ATUANDO.  
ELE PREPARA NOVO FILME  
E REESTREIA PEÇA

152

### PINTURA

Os homens que  
mudaram a vida de  
**Anita Malfatti**



### FUTURO

O **iPad** e as novidades  
que vão transformar o  
mundo dos livros



### CINEMA

Em **Alice**, o diretor Tim  
Burton cria seu próprio  
país das maravilhas



**TEATRO E DANÇA**

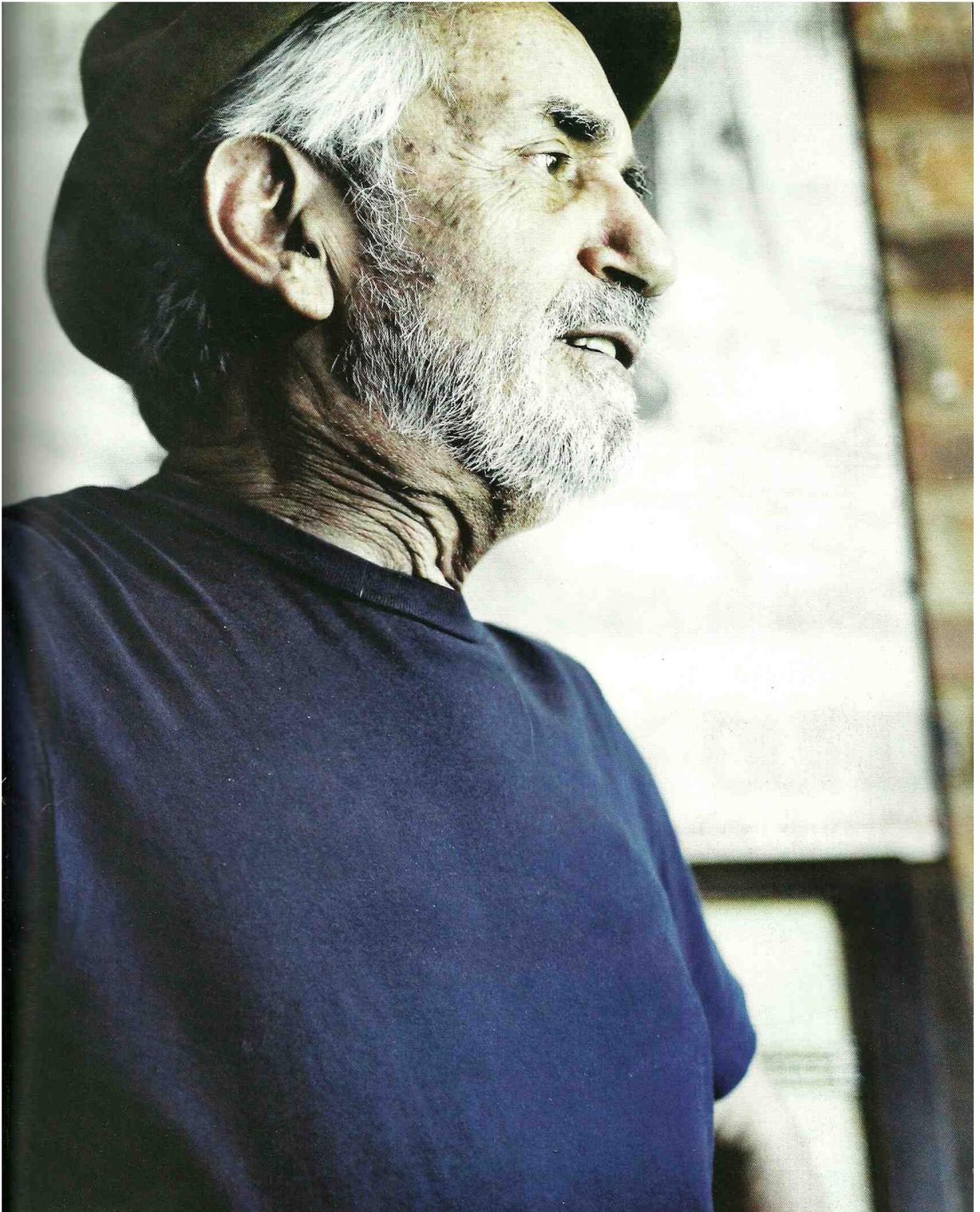
# DENTRO DO “PARKINSON DE DIVERSÕES”

O ator **Paulo José** — protagonista do filme “Quincas Berro D’Água”, que estreia em maio, e personagem da peça “Um Navio no Espaço ou Ana Cristina Cesar” — enfrenta o Parkinson há 17 anos.

Embora ele aborde o assunto de maneira bem-humorada, a doença lhe impõe uma dura rotina de exercícios e terapias, faz com que tome remédios seis vezes ao dia e exige que se reinvente profissionalmente

POR ARMANDO ANTENORE FOTOS DARYAN DORNELLES

Paulo José em sua casa no Rio de Janeiro. “Quando atuo, os sintomas do Parkinson praticamente desaparecem”



Qualquer observador atento perceberá que existem duas espécies de colecionadores no mundo: os convictos e os acidentais. Os primeiros acumulam coisas voluntariamente, com método e perseverança. Os outros apenas cedem à vontade dos objetos, que parecem se agrupar por decisão própria. Paulo José Gómez de Souza é um colecionador acidental de chapéus. Possui diversos, que se espalham anarquicamente pela casa ampla e agradável onde mora, no Alto da Gávea, um dos bairros mais nobres da zona sul carioca. O ator não consegue precisar como os intrusos brotaram por lá. Mesmo assim, tolera a presença deles e os usa com relativa constância.

Naquela manhã de fevereiro, às vésperas do Carnaval, trajava-se de maneira ambígua quando nos atendeu em um salão arejado da casa. A bermuda simples, a camiseta lisa e as sandálias Birkenstock, bastante gastas, lhe conferiam um aspecto corriqueiro. No entanto, o chapéu-coco preto que ostentava sobre a cabeça o deixava caricato e excêntrico, à semelhança de um Carlitos tropical.

Conversa vai, conversa vem, Paulo José se afastou ligeiro do salão e retornou com um chapéu diferente, amarronzado.

– Como se chama?, perguntei, enquanto apontava o acessório.

– Chama-se cha-péu, respondeu o ator, destacando as sílabas.

– Não, não. Quero saber de que tipo é? Chapéu de dois bicos, chapéu-chile, chapéu borsalino...

– Ah, claro. É do tipo velho. Chapéu velho.

Quem conhece o artista de perto logo se habitua com tiradas do gênero. Ele as solta de repente, em ocasiões que prenunciam tudo, menos um gracejo. São

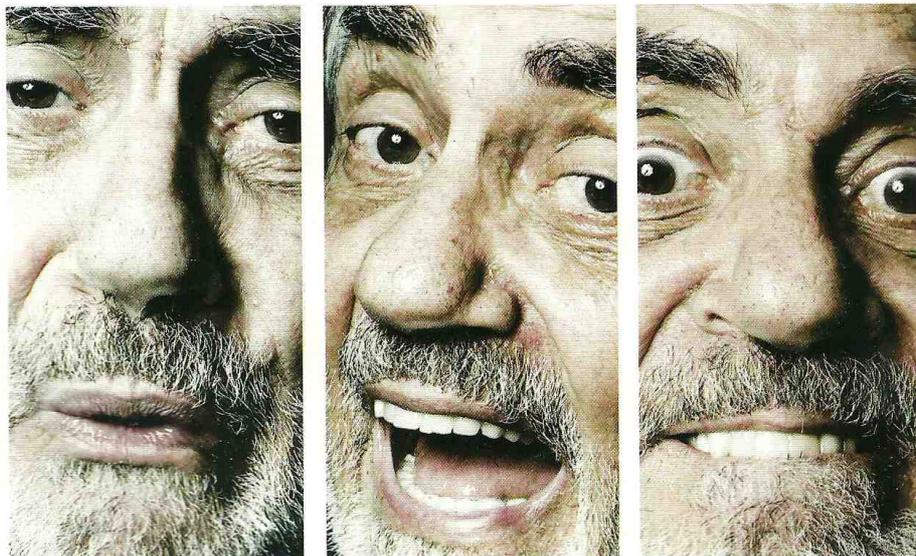
troças invariavelmente concisas, ora tolas, meio infantis, ora sofisticadas, eruditas. O ator sempre as dispara sem abandonar a flegma – conserva-se apurmo e imperturbável como um duque. No máximo, esboça um leve sorriso, de tal modo que o interlocutor às vezes duvida se está realmente ouvindo uma gozação.

– Você faz análise, Paulo?

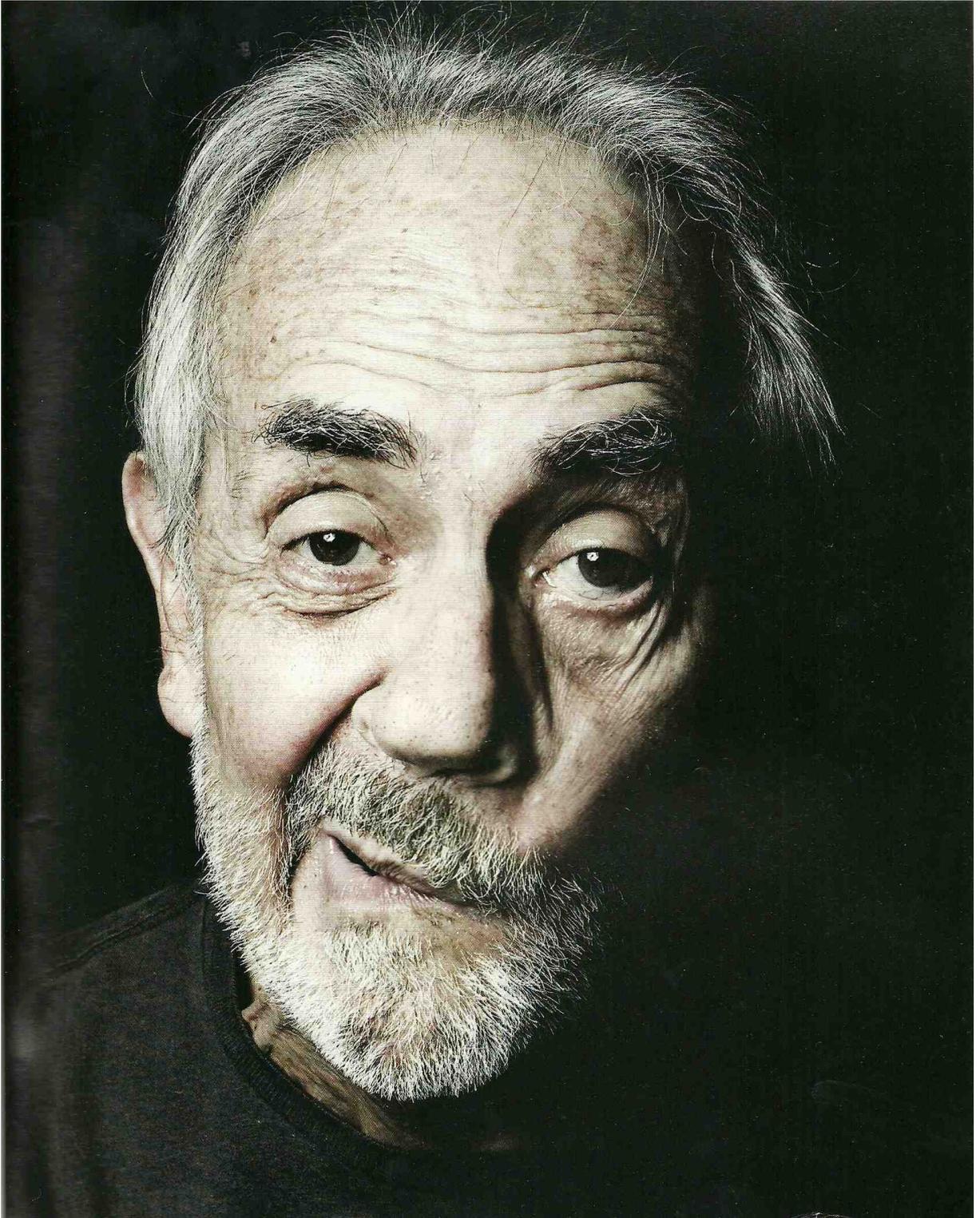
– Não, agora faço síntese...

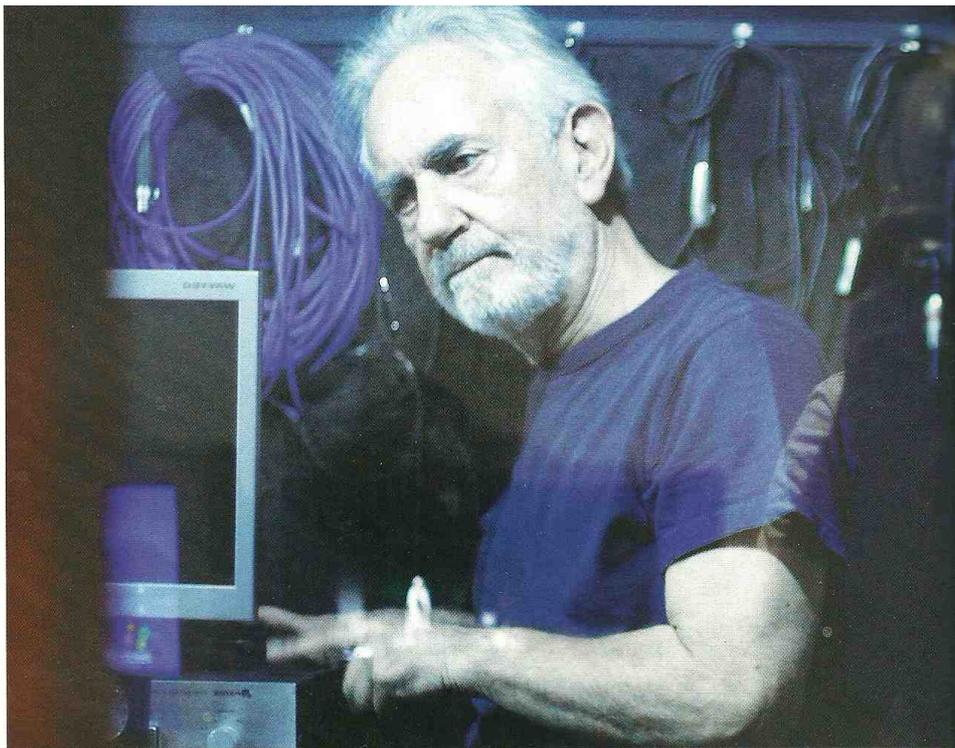
## A DOENÇA

ENDURECE OS MÚSCULOS DA LARINGE, DA BOCA E DO ROSTO, DIMINUINDO A POTÊNCIA DA VOZ E A EXPRESSIVIDADE FACIAL. DISPENSÁVEL RESSALTAR O QUANTO TAIS PREJUÍZOS SABOTAM O TRABALHO DE QUEM VIVE DO PALCO



O ator durante aula de técnica vocal. A pedido do professor, ele faz caretas para alongar a musculatura da face





Com 73 anos de idade e 61 de carreira, o gaúcho de Lavras do Sul, descendente de espanhóis e portugueses, enfrenta há 17 o Parkinson, doença crônica, progressiva, degenerativa e incurável que afeta o sistema nervoso central. O distúrbio, apesar de grave, nunca lhe roubou o viés espirituoso. Pelo contrário: o ator gosta de ridicularizá-lo em público. Costumava declarar, por exemplo, que vive num

"Parkinson de diversões". "Sou quase um bobo alegre", define-se. "Ganhei da natureza – ou dos deuses, da sorte, do caos – bem mais do que imaginava. Exerço uma profissão maravilhosa, gozo de boas condições financeiras e construí uma família bacana. Não posso reclamar de nada, compreende? Por isso, procuro disseminar a ideia de

que, mesmo com a saúde frágil, toco o barco e preservo o alto astral. Só que me arrependi daquela história de 'Parkinson de diversões'. Acho que escolhi mal a expressão. Perdi o *timing* da piada..."

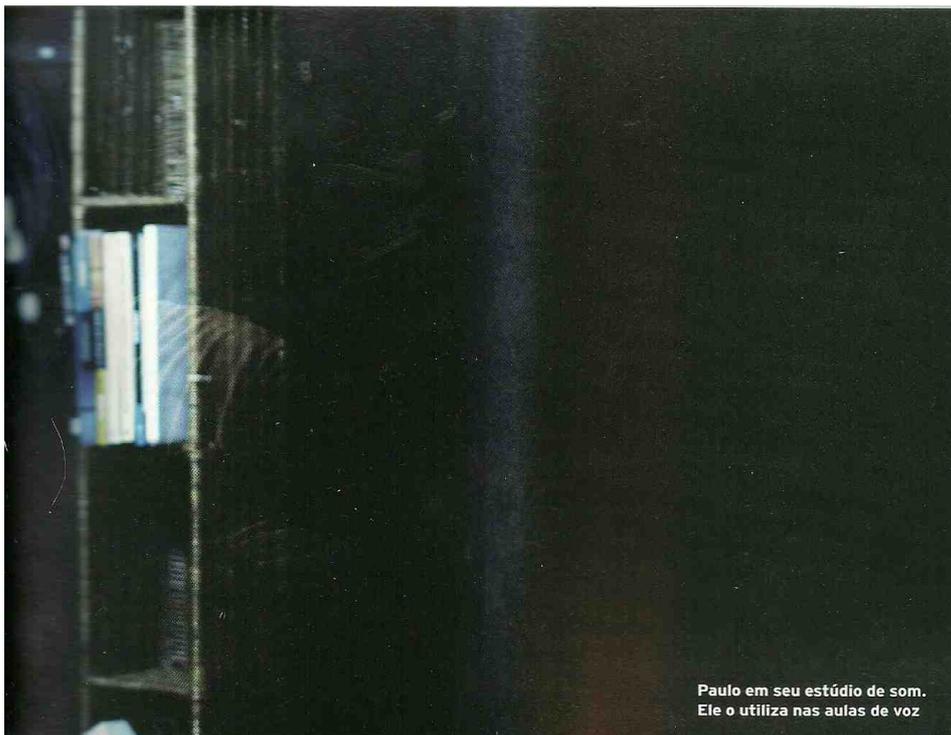
Em razão da brincadeira, uma parte da mídia começou a alardear que Paulo "tira a doença de letra" – clichê reforçado pelo fato de que o artista continua

multíssimo produtivo, sem se acomodar às glórias passadas. Seja como ator, seja como diretor, ele participou de momentos importantes da dramaturgia brasileira. Integrou o revolucionário Teatro de Arena durante a década de 1960, protagonizou filmes tão memoráveis quanto *O Padre e a Moça*, *Todas as Mulheres do Mundo* e *Macunaíma*, incorporou personagens de peso em inúmeras telenovelas (o alcoólatra Orestes, de *Por Amor*, figura entre os mais notórios) e implantou o inovador programa *Você Decide* na Rede Globo.

Já teria, portanto, motivos de sobra para sossegar. Mas não sossega: brevemente, irá inaugurar a turnê nacional de *Um Navio no Espaço* ou *Ana Cristina Cesar*, peça em que assina a direção e interpreta a si próprio. Quando passou pelo Oi Futuro Ipanema, centro cultural do Rio de Janeiro, o espetáculo arrancou elogios dos críticos, incluindo a rigorosa Barbara Heliodora ("deleitável", "encantador", "ótimo"). Igualmente em maio, Paulo aparecerá na adaptação cinematográfica do romance *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, escrito por Jorge Amado. O baiano Sérgio Machado dirigiu o longa. Não bastasse, desde o início de março, o ator frequenta o set do filme *O Palhaço*, em que assume dois papéis, desta vez sob a batuta de Selton Mello.

"Pouco depois de criar o termo 'Parkinson de diver-

**O ATOR** CONSTRUIU UM ESTÚDIO DE SOM EM CASA, ONDE GRAVA E OUVE OS DIÁLOGOS DE SEUS PERSONAGENS PARA CORRIGIR EVENTUAIS ERROS DE DICÇÃO



Paulo em seu estúdio de som.  
Ele o utiliza nas aulas de voz

“Ela é mulher de um portador do distúrbio, se não me engano, e mandou um recado gentil, ainda que categórico – algo na linha: ‘Você não devia zombar de um problema tão sério. Reflita melhor. O Parkinson não diverte ninguém’. Aquilo me alertou. Pensei nos milhares de pacientes que não dispõem de grana para se cuidar direito. Um negócio cruel... Lógico que não desejo me queixar ou posar de coitadinho. Mas, por outro lado, não convém fingir que se trata de um mar de rosas.”

O Parkinson, na verdade, requer do ator uma rotina pesada de exercícios e terapias, lhe restringe a dieta e obriga que tome remédios com uma assiduidade enlouquecedora. Impôs, ainda, que fizesse uma cirurgia delicada em 2007. Graças à operação, o artista introduziu uma espécie de marca-passos no cérebro. “Fiquei biônico, cara.” A doença também exige que se reinvente como intérprete e já lhe causou transtornos profissionais constrangedores.

A atriz Ana Kutner, segunda dos quatro filhos de Paulo, recorre à linguagem teatral para descrever a situação do pai, com quem divide o palco em *Um Navio no Espaço*: “Não é drama. É tragédia. O drama pede a adjetivação, o juízo de valor. A tragédia reivindica justo o oposto. Por se revelar inexorável, dispensa os adjeti-

vos e se torna mais substantiva. As coisas, no âmbito trágico, simplesmente são. Não há heróis ou bandidos, não há vítimas ou culpados. Há apenas o ser humano e o livre-arbítrio, o homem diante da premência de resolver como lidar com um obstáculo muito concreto e irreversível que lhe atravessou o caminho.”

#### MÃOS VOADORAS

Identificado em 1817 por um médico britânico, James Parkinson, o distúrbio que acomete o ator se caracteriza pela degradação de neurônios localizados numa área diminuta do cérebro. A região, batizada de substância nigra, mede somente 20 mm<sup>2</sup>. Ali se encontram cerca de 100 mil neurônios (no total, temos 86 bilhões). A atrofia daquelas células coíbe drasticamente a produção de um neurotransmissor, a dopamina, molécula que transporta impulsos ao longo do sistema nervoso central. E a falta de dopamina provoca vários sintomas motores: rigidez da musculatura de todo o corpo, lentidão dos gestos, perda dos movimentos automáticos, tremedeira.

Com um olho na ciência e outro na galhofa, Paulo relata o que acontece: “Primeiro, o cidadão queima a mufa, a cachola. Bate os pinos. Puf! Em seguida, vai se convertendo num camarada vagaroso e atabalhoa-

do. Desequilibra-se, tropeça à toa, derruba as tralhas pelos cantos, suja a roupa quando está comendo manga, sente um grande embaraço para realizar atividades pequeninas, que exigem precisão – digitar, meter a linha dentro da agulha, abotoar camisas. Também se vê incapaz de ações espontâneas. Qualquer uma delas, erguer o braço à procura de livros ou discos, levantar o pé numa escada, cruzar as pernas, depende de um pensamento, de uma mensagem consciente, mesmo que rápida. 'Agora vou subir um degrau, agora vou me espreguiçar, agora vou saltar da cama'. Tudo pressupõe algum tipo de cálculo". Às dificuldades motoras, se juntam a insônia, a diminuição da memória imediata ("cadê a chave que acabei de pegar?"), a prisão de ventre e a urgência miccional ("uma sensação irritante – e falsa – de que é necessário urinar").

A medicina desconhece até hoje as causas exatas do Parkinson, que atinge entre 1% e 2% da população mundial acima dos 65 anos, excetuando os habitantes da África negra, onde a taxa se mostra inferior. Sabe-se apenas que fatores genéticos ou ambientais, como a contaminação pelo manganês, podem despertá-lo. Para arrefecer a fúria da doença, os neurologistas receitam uma série de medicamentos. O principal é a levodopa, que se transforma em dopamina no organismo. Ocorre que, com o tempo, as drogas geram efeitos colaterais perturbadores: alucinações, fobias e a eclosão de movimentos involuntários. "O sujeito vira um boneco amalucado", compara Paulo. "As mãos voam, o pescoço gira e o tronco balança à revelia do dono."

Em maio de 2007, o ator amargou um episódio desconcertante por conta dos movimentos involuntários. Preparava-se para uma entrevista no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, e não achava jeito de aplacar a ansiedade. Receava que os sintomas do Parkinson, especialmente a tremedeira, surgissem em rede nacional. Na esperança de domá-los, ingeriu uma dose extra de levodopa. Foi pior. Enquanto o artista respondia as questões dos entrevistadores, os efeitos adversos do remédio o assaltaram e os gestos descontrolados explodiram. Paulo sentou-se sobre as mãos voadoras para tentar conter a tormenta. Não funcionou: o resto do corpo teimava em

## IRREQUIETO,

PAULO JOSÉ COSTUMA  
INVENTAR VÁRIAS  
BRINCADEIRAS ENQUANTO  
PRÁTICA EXERCÍCIOS PARA  
O ROSTO E PARA A FALA.  
CONSEGUE, ASSIM,  
DRIBLAR O TÉDIO  
DAS AULAS DE VOZ

desacatá-lo. "Me chateei demais com aquilo..."

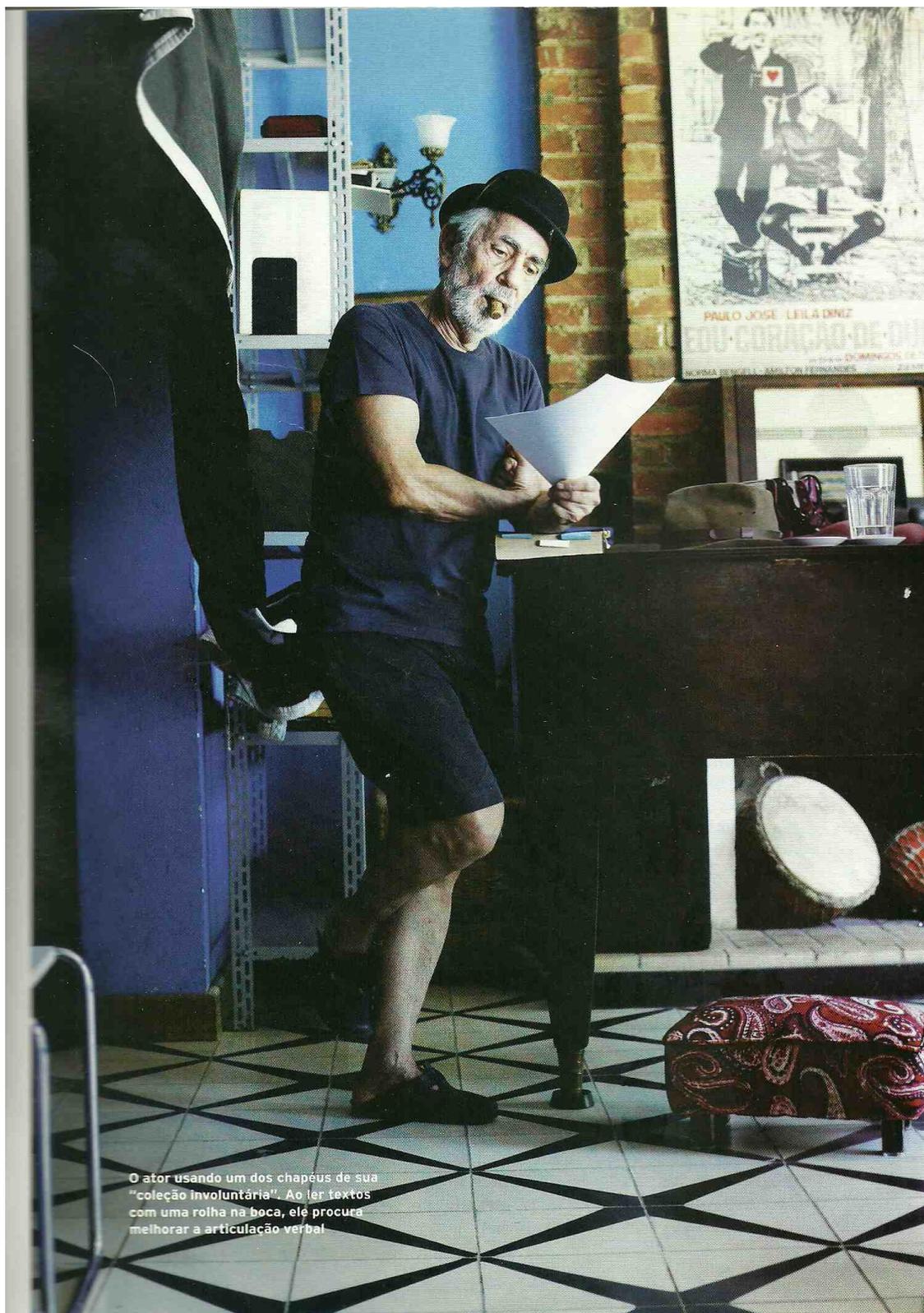
Caso os efeitos hostis das medicações recrudescam a ponto de o doente já não os suportar, há a possibilidade de um recurso extremo – justamente o que o ator adotou em 2007, poucos meses após o *Roda Viva*. "Ele pôs um estimulador cerebral profundo", afirma o neurocirurgião Paulo

Niemeyer Filho, que o operou. O aparelho, como os marca-passos cardíacos, se compõe de uma bateria que emite sinais elétricos e que se conecta com um fio bem delgado. Em uma intervenção de cinco horas, instala-se o conjunto no paciente. "Levamos o fio para dentro do cérebro através de um discreto orifício craniano e o ligamos às zonas responsáveis pelos sintomas do Parkinson. Depois, acomodamos a bateria sob a pele, no tórax, abaixo da clavícula. Os sinais elétricos chegarão, assim, às áreas onde o fio se aloja e irão reprimir o desempenho delas, atenuando os sintomas." Em decorrência, o doente vai reduzir a dosagem dos remédios, o que abrandará os efeitos colaterais.

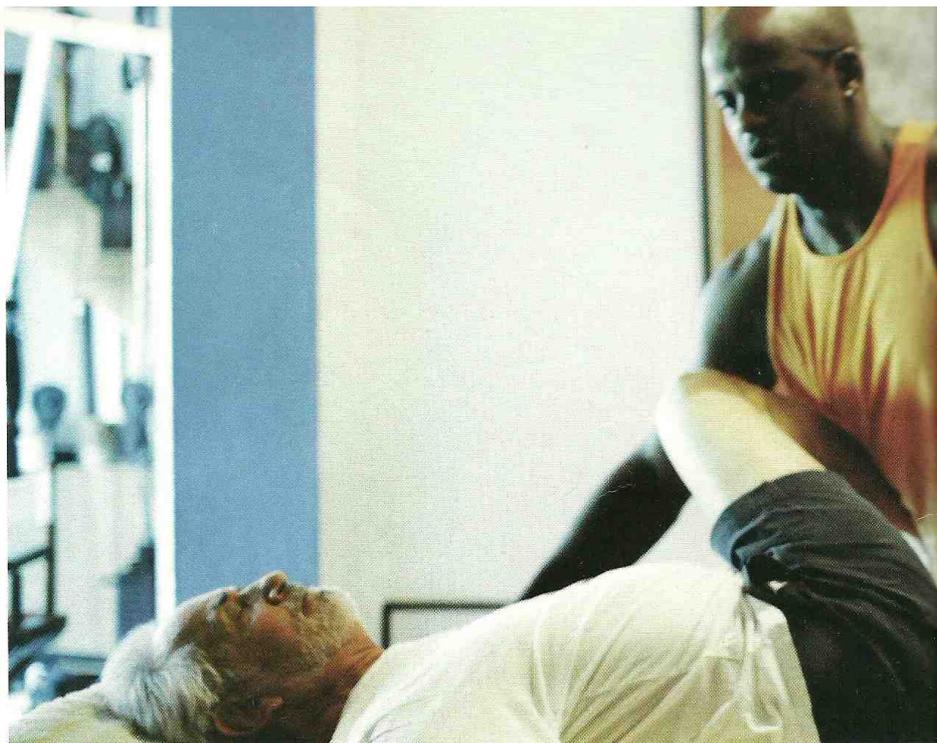
O preço da cirurgia é alto: somente o estimulador custa R\$ 100 mil. Por classificar a operação de experimental, o governo não cobre os gastos. Os convênios de saúde, com raras exceções, seguem trilha idêntica. "O doutor Niemeyer e a Globo, generosíssimos, assumiram as minhas despesas", confidencia o artista, empregado da emissora desde 1969. Ele inseriu o equipamento no lado esquerdo do cérebro e pretende colocar outro no lado direito.

## BUFÕES

Dezessete anos atrás, mal escutou o diagnóstico da doença, Paulo julgou que logo teria de se afastar definitivamente da profissão. No entanto, à medida que esquadrinhava as próprias mazelas, descobriu um fenômeno incrível: em cena, o distúrbio se revela bastante contornável. "O Parkinson desencadeia hiatos entre o pensamento e a palavra", explica o artista. "No cotidiano, tais brancos linguísticos e apagões da memória imediata se manifestam sempre que me flagro em situações inesperadas. Só que, quando atuo, quase não me defronto com imprevistos, uma vez que ensaio obsessivamente os diálogos. Entende a mágica? Dentro do set ou do teatro, me distancio dos



O ator usando um dos chapéus de sua "coleção involuntária". Ao ler textos com uma rolha na boca, ele procura melhorar a articulação verbal



lapsos verbais e fico menos parkinsoniano. Do mesmo modo, a perda dos movimentos automáticos que a doença acarreta praticamente desaparece no palco. Afinal, lá também existem poucas atitudes espontâneas. A maioria das ações obedece à marcação do diretor.”

Um punhado de artimanhas contribui para que o ator iniba ainda mais o Parkinson diante das plateias. Por exemplo: sob os holofotes, geralmente busca um ponto de apoio, uma superfície em que possa repousar os braços ou se encostar. Com um truque tão banal, alivia a rigidez da musculatura e ganha equilíbrio. Se uma das mãos sobe sem rédeas rumo à cabeça, Paulo trata de completar o gesto e coça o nariz ou a orelha. Assim, o ato que nasceu involuntário se torna voluntário. Outra precaução é não encarar papéis de tons prioritariamente realistas. “A movimentação de um parkinsoniano combina melhor com personagens estranhos, bizarros, que rejeitem o naturalismo – bufões, doidos, bêbados.”

#### PLÁCIDO DOMINGO

Como um guru de autoajuda às avessas, o artista apregoa que não adianta planejar nada porque tudo vai dar errado. “Tudo, absolutamente tudo! O universo não se curva às nossas vontades...” Por ironia, o mantra nihilista destoa da rígida disciplina que Paulo exhibe no com-

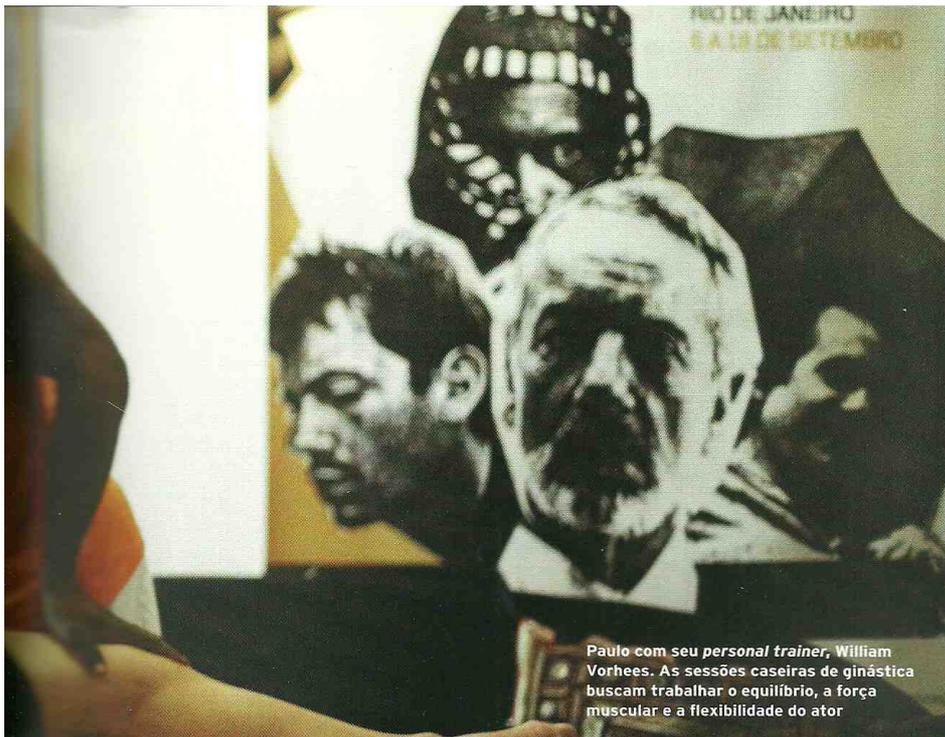
bate à doença. A cirurgia de 2007 lhe proporcionou benefícios inegáveis, mas não o livrou de um tratamento dispendioso e árduo.

Seis vezes por dia, de três em três horas, o ator lança mão de um coquetel que associa até cinco drogas diferentes. Começa o ritual às oito da manhã e só o interrompe às onze da noite. Toma a primeira dose em jejum e precisa ingerir as demais uma hora antes ou uma hora depois de se alimentar. As refeições, porém, devem conter baixa quantidade de proteína. Do contrário, interferem na eficácia dos medicamentos. O consumo desregulado de álcool ocasiona o mesmo dano.

Absorvido por incontáveis atribuições, Paulo não conseguia gerenciar demandas tão espartanas. “Notei os percalços dele e resolvi colaborar”, recorda Mírian Cavour, única funcionária da Malagueta, empresa que administra os projetos do artista. “Já que trabalhamos frequentemente juntos, indaguei se podia supervisionar os horários dos remédios.” De início, o ator hesitou: não queria sobrecarregar Mírian. Mas, com o passar dos meses, acabou concordando. “Banco o anjo da guarda numa boa”, garante a funcionária. “O Paulo merece.” Quando não está por perto, Mírian delega os cuidados para terceiros, de maneira que sempre haja alguém vigiando o relógio.



**ASSISTA** ao trailer do filme *Quincas Berro D'Água*, estrelado pelo ator Paulo José, em [www.bravonline.com.br](http://www.bravonline.com.br)



Paulo com seu personal trainer, William Vorhees. As sessões caseiras de ginástica buscam trabalhar o equilíbrio, a força muscular e a flexibilidade do ator

Todas as semanas, na casa do Alto da Gávea, o artista faz uma ou duas sessões de fisioterapia e três ou quatro de ginástica. A meta é restabelecer a flexibilidade, o equilíbrio e a força muscular que o Parkinson arrebatou. “Buscamos ainda suavizar as dores trazidas pelo excesso de movimentos involuntários, que desgastou as articulações e tendões do ombro direito de Paulo”, esclarece a fisioterapeuta Mariana Pereira Santos.

Fã de Sigmund Freud, o ator se submeteu à psicanálise durante 12 anos. “Visto a camisa do barbudinho sem grilo nenhum”, confessa, irônico, após sacar do armário uma *t-shirt* com a foto do médico austríaco. Sob o retrato, um aviso: *I know what you think* (Eu sei o que você pensa). De uns tempos para cá, entretanto, o artista substituiu o divã pela bioenergética, corrente que une a abordagem verbal psicanalítica às técnicas corporais desenvolvidas por Wilhelm Reich. “A doença me enfraquece muito emocionalmente”, lamenta. “Fico hipersuscetível às notícias ruins, às besteirinhas cotidianas. Basta uma fagulha e pronto: me transformo num menino

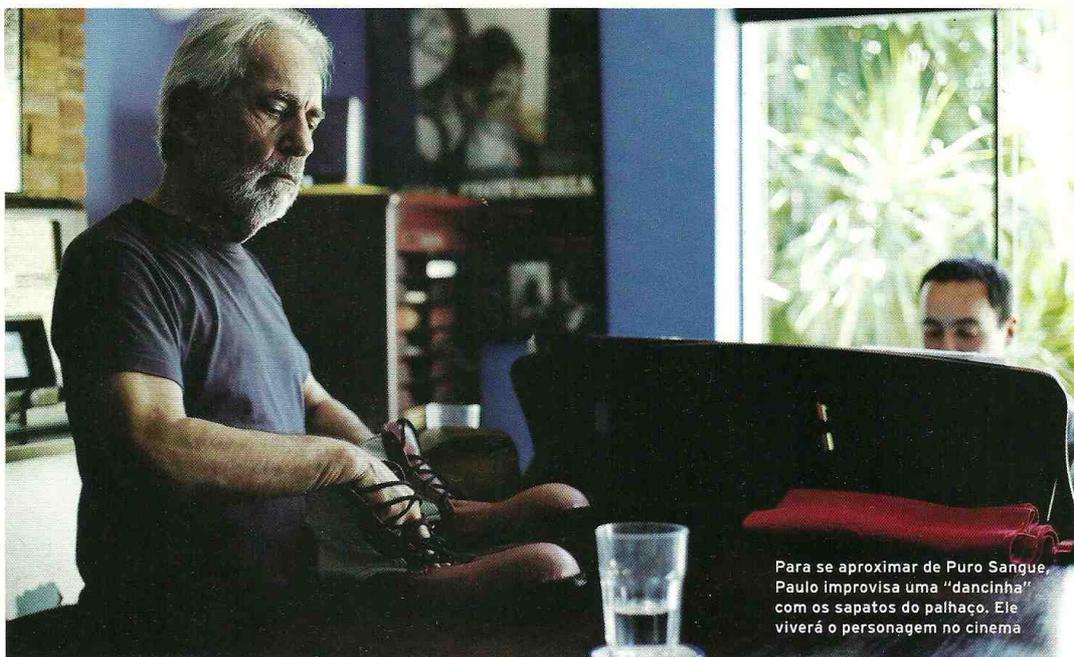
**“FISIOTERAPIA,  
GINÁSTICA, NADA ME  
INCOMODA SE RECEBER  
EM TROCA A GRAÇA DE  
PERMANECER NA ATIVA,  
DE CONTINUAR ME  
EXPRESSANDO”**

desprotegido.” A bioenergética lhe oferece alternativas para driblar as oscilações de humor. “Meu terapeuta também bate na tecla de que necessito ser o mais independente possível. Recomenda que não me entregue às limitações motoras, que não deixe de realizar coisas básicas sozinho. ‘Evite pedir auxílio para se

trocar, ande sem se escorar em ninguém, não desista da ginástica’, ordena.”

A maratona semanal de Paulo no Alto da Gávea inclui outras duas aulas de voz, ministradas por Célio Rentroya, que já preparou o elenco de peças como *A Alma Imoral*, com Clarice Niskier. “O Parkinson compromete severamente o aparelho fonador. Endurece os músculos da laringe, da boca, da face e da caixa respiratória, além de alterar a percepção que o paciente tem da própria dicção”, enumera o professor. Em consequência, a potência vocal diminui, o ritmo da fala acelera e o rosto se torna apático, sem mobilidade. Dispensável realçar o quanto tais prejuízos sabotam o trabalho de quem vive do palco.

Os exercícios orais que o ator repete sob os arpesos de um piano ou num estúdio caseiro de som obje-



Para se aproximar de *Puro Sangue*, Paulo improvisa uma “dancinha” com os sapatos do palhaço. Ele viverá o personagem no cinema

tivam não apenas alongar, relaxar e fortalecer a musculatura enrijecida como resguardar o controle da articulação verbal. “Irrequieto e criativo, Paulo prefere o lúdico à sisudez”, ressalta Célio. “Ele sempre inventa algo curioso para fugir do tédio durante as aulas.”

De fato: assistir à dinâmica entre o aluno e o professor é uma experiência engraçada. O artista desfila um arsenal de caretas, imita celebridades e pronuncia

montes de “lalelilolu” ou “badebidebadebadebã” à moda de um canastrão dramático. O ápice do “espetáculo” acontece quando Paulo, treinando a emissão do canto lírico, entoa o samba *Desafinado* com a ênfase (e o portunhol) de um tresloucado Plácido Domingo, o tenor madri-

leño: “Se usted insiste em calificar / Mi comportamento de antimusical / Yo mismo mentindo devo argumentar / Que eso és Bossa Nueva, eso és mucho natural”.

O ator ainda utiliza a aula para se aproximar de *Puro Sangue*, o palhaço que interpretará no filme de Selton Mello. Encaixa os sapatos do *clown* nas mãos e improvisa uma dança com os calçados sobre o piano enquanto cantarola outro exercício: “Bombombomboom!”.

Toda vez que aceita um papel, o artista age assim – concebe o personagem gradativamente, em meio às tarefas costumeiras. “Dia desses, comprou uns anéis, um óculos de sol e uns colares dourados, misturou os adereços às roupas habituais e saiu pelas ruas. Foi à padaria, tomou um cafezinho, papeou com os conhecidos. Tateava a indumentária de Valdemar, o cigano que também representará no longa do Selton”, relembra a figurinista Kika Lopes, mulher de Paulo.

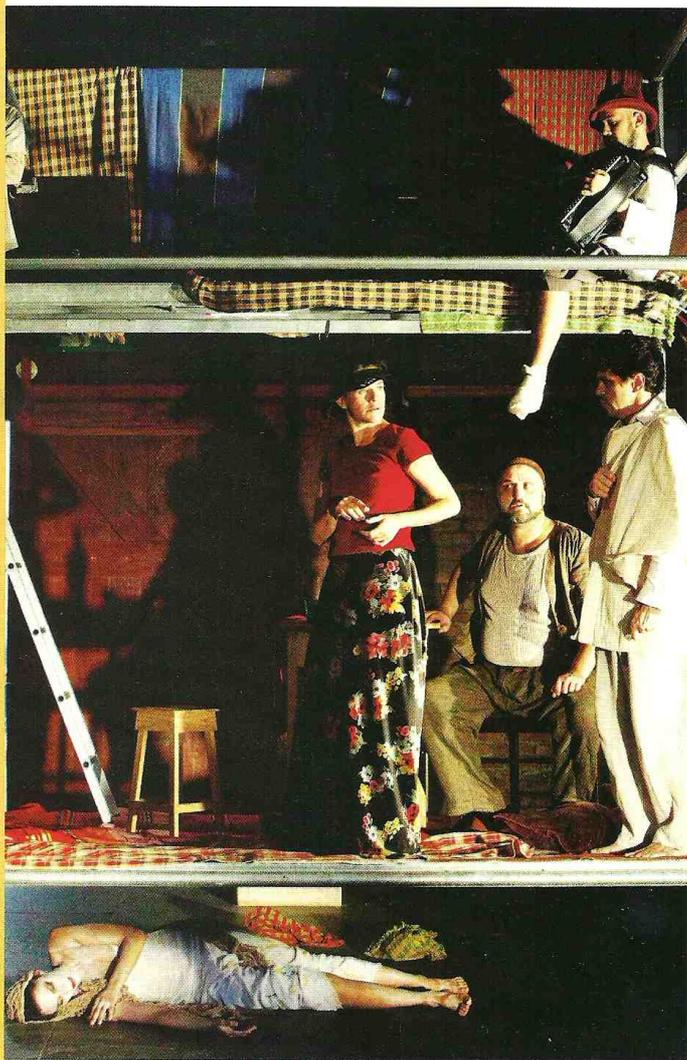
“O padre Antônio Vieira escreveu um troço que me comove à beça”, diz o ator. “É mais ou menos o seguinte: ‘Aqueles a quem Deus fez mudos, os fez igualmente surdos porque, caso ouvissem e não pudessem falar, arrebentariam de dor’. Eu ouço. Então, preciso falar. Daí o meu empenho em resistir às imposições do Parkinson. Terapias, ginástica, remédios, aulas, nada me incomoda tanto se receber como contrapartida a graça de permanecer ativo, de continuar me expressando.”

Admirador de Vieira, mas alheio às crenças religiosas, Paulo não enxerga razões metafísicas para a doença. Desígnio dos céus? Castigo? Uma bênção travestida de sofrimento? “Nenhuma das opções”, defende o artista. “A resposta, feliz ou infelizmente, está no acaso.” ¶

**TODA VEZ** QUE ACEITA UM PAPEL, O ARTISTA VAI CRIANDO OS TREJEITOS DOS PERSONAGENS GRADATIVAMENTE, EM MEIO ÀS TAREFAS COTIDIANAS

## CENAS DO PRÓXIMO CAPÍTULO

A diretora **Cibele Forjaz** combina folhetim russo com telenovela brasileira em “O Idiota”, peça baseada na obra de Dostoiévski, que é encenada ao longo de 3 dias POR GABRIELA MELLÃO



De cima para baixo, os atores Otávio Ortega, Luah Guimarães, Luís Mármora, Aury Porto e Sílvia Prado. O público participa do espetáculo

**N**a Europa, Fiódor Dostoiévski, Charles Dickens e Arthur Conan Doyle; no Brasil, Machado de Assis, Lima Barreto e Nelson Rodrigues. Grandes escritores sempre souberam aproveitar o que o folhetim tinha de melhor: o poder de seduzir o leitor, atraído pelo suspense gerado entre um capítulo e outro. Nascido nos jornais, que publicavam os capítulos, o gênero migrou para o rádio e a televisão, onde se consagrou. Agora, ganha uma surpreendente experiência nos palcos. *O Idiota*, romance de Dostoiévski publicado originalmente neste formato, transforma-se numa novela teatral que sintetiza os 50 capítulos da obra original em 12, apresentados em 3 dias distintos. A direção é de Cibele Forjaz, que adaptou o texto junto com os atores Aury Porto e Luah Guimarães.

A intenção, segundo Cibele, é aproveitar a característica de folhetim da obra do russo – escrita entre 1867 e 1868 – e transformar *O Idiota* em algo próximo de uma telenovela brasileira. “Nosso desafio não é estético ou experimental, é de comunicação”, diz Aury. Ele acha – com razão – que os artistas de sua área andam se esquecendo do público, preocupados apenas com experimentalismos que não comunicam nada.

Para seduzir a plateia, a montagem de *O Idiota* investe no apelo emotivo da história. A trama gira em torno do príncipe Míchkin, personagem que encarna o “positivamente belo” de Dostoiévski: mistura de Jesus com Quixote, é o homem que possui as melhores qualidades da natureza humana, que ama incondicionalmente a todos. De volta de uma temporada na Suíça para tratar sua epilepsia, ele retorna a São Petersburgo, na Rússia, e o que encontra é uma cidade corrompida pela ganância e pelo individualismo. Ali, trava uma batalha ética, mantendo uma crença cega na humanidade e oferecendo compaixão mesmo para quem o chama – por conta dessa bondade – de “idiota”.

*O Idiota* aposta ainda na interatividade para atrair o público. Encenado no Sesc Pompeia, em São Paulo, num galpão idealizado pela arquiteta Lina Bo Bardi, a peça exige que o espectador se desloque pelo espaço para acompanhar uma ação que ocorre em três planos simultâneos: o realista, no qual a trama se desenrola; o

subjetivo, que apresenta os delírios e as premonições do protagonista; e o teatral, no qual os atores entram e saem de seus papéis diante da plateia, enquanto os contrarregistas passeiam pelo palco trazendo elementos que são incorporados à cena. Há cerca de uma dezena de cenários (fixos e móveis) na montagem.

No entra-e-sai desses cenários, os espectadores experimentam suas atmosferas. Na primeira cena, por exemplo, em que é retratada a volta de Míchkin a São Petersburgo, a interatividade é total. A plateia se mistura aos personagens, compartilhando com eles as poltronas de um trem. Cadeiras são dispostas como em um vagão, separadas por um corredor central. Os atores sentam em algumas delas, e as demais são ocupadas pelos espectadores. Alguns têm a sorte de assistir o desenrolar da cena de perto, outros ficam mais distantes, olhando para trás. Em todo lugar, contudo, algo está acontecendo: um passageiro roncando, outro esfregando as mãos para se aquecer, todos sacolejando.

Na adaptação, foram conservados 11 dos 25 personagens do romance, divididos entre 9 atores. Aury encarna o protagonista, e Luah vive a bela Nastácia Filippovna, por quem Míchkin se apaixona. Como nas telenovelas de alguns anos atrás, os atores retomam brevemente os grandes acontecimentos da trama para situar a plateia antes de cada capítulo. "Precisamos deixar o espectador interessado de tal forma que ele volte para assistir os capítulos seguintes", diz Aury, que se confessa temeroso com a empreitada. "Pode acontecer de faltar entendimento para alguns detalhes da história, já que são complexas as relações entre os personagens. Mas emoção", ele garante, "não vai faltar".

GABRIELA MELLÃO é jornalista e dramaturga, autora de *Parasita*, entre outras peças.

#### ONDE E QUANDO

*O Idiota – Uma Novela Teatral*, de Fiódor Dostoiévski. Dramaturgia de Aury Porto, Luah Guimarães e Cibele Forjaz, que dirige. Com Lúcia Romano, Luís Marmorá, entre outros. No Sesc Pompeia (rua Clélia, 93, São Paulo, tel. 0++/11/3871-7700). Parte 1: 3ª e 6ª, às 20h; Parte 2: 4ª, às 20h, e sáb., às 19h; Parte 3: 5ª, às 20h, e dom., às 19h. Até 9/5. De R\$ 4 a R\$ 16.

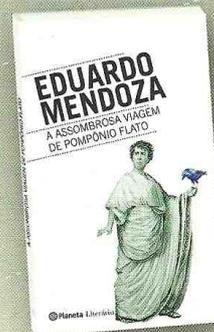


VEJA fotos da montagem de *O Idiota* para o teatro em [www.bravonline.com.br](http://www.bravonline.com.br)

## Confira as novidades do Planeta Literário

### A ASSOMBROSA VIAGEM DE POMPÔNIO FLATO

Eduardo Mendoza



Inteligente e inusitada, uma sátira de tirar o fôlego

### A FESTA DE ANIVERSÁRIO

Panos Karnezis

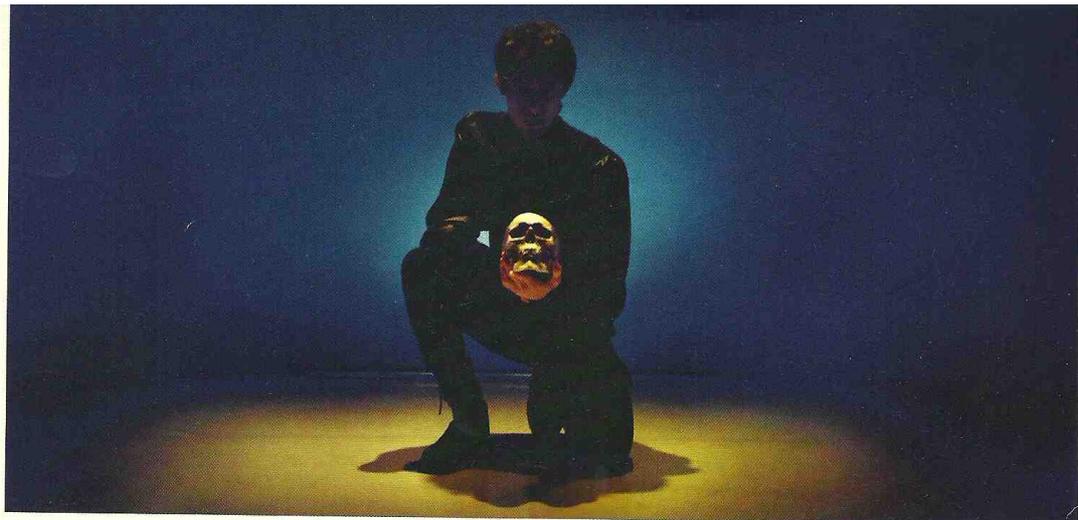


Romance incisivo e divertido sobre as aparências de um mundo que se equilibra entre ruínas

Leia também outros títulos do selo



 Planeta Literário  
[www.editoraplaneta.com.br](http://www.editoraplaneta.com.br)



O ator Bruno Ribeiro como Hamlet. Cética, releitura de Roberto Alvim tira qualquer traço de heroísmo do protagonista

CRÍTICA

## AINDA HÁ ALGO DE PODRE

A atriz **Juliana Galdino** estreia como diretora numa atualização radical – e ainda mais pessimista – de “Hamlet”, de William Shakespeare POR GABRIELA MELLÃO

**S**er ou não ser atual: foram muitos os que responderam sim ao desafio de recriar a história de *Hamlet*, fazendo do drama do príncipe dinamarquês criado por William Shakespeare o espelho de nossas tragédias contemporâneas. O alemão Heiner Müller, por exemplo, transferiu a trama para a então Alemanha Oriental em *Hamletmachine*, e o brasileiro José Celso Martinez Corrêa misturou o enredo com a chacina do Carandiru em *Ham-let*. A esse grupo junta-se agora a atriz Juliana Galdino, que estreia como diretora à frente de *H.A.M.L.E.T.*, nova montagem da paulista Cia. Club Noir, com texto de seu marido, Roberto Alvim.

A releitura é drástica, e subtrai qualquer possível traço de heroísmo do protagonista. O Hamlet de Alvim é um suicida e assassino em potencial, vivendo permanentemente dopado num quarto de hospital, sob os cuidados de Polônio, seu psiquiatra, e Ofélia, que encarna um misto de enfermeira e prostituta. Gertrudes, sua mãe, é viciada em analgésí-

cos. Em seus delírios, o protagonista dá livre curso aos desejos: assume o complexo de Édipo sugerido no texto original e descortina uma relação homossexual com o amigo Horácio.

Na montagem, Juliana Galdino consegue materializar no palco o claro ceticismo de Alvim em relação ao mundo contemporâneo. Mescla habilmente o drama com humor negro e *nonsense*, trabalhando em dois registros – o do realismo e o do delírio.

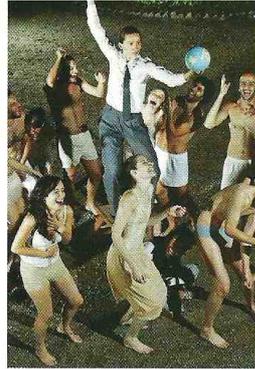
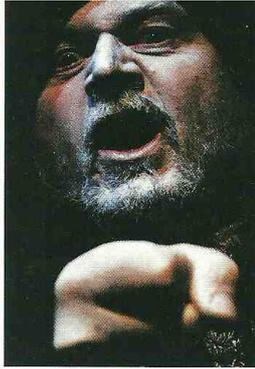
O cenário criado por ela – em que tudo é asséptico e exageradamente branco – reforça o clima de estranhamento que permeia a montagem, com a ajuda da competente iluminação de Wagner Antônio. A penumbra, tão cara às encenações de Roberto Alvim, está presente num primeiro momento, mas logo é substituída por tons que enfatizam a atmosfera onírica, como o azul e o violeta.

*H.A.M.L.E.T.* apresenta certa fragilidade apenas na atuação. O elenco, irregular, peca sobretudo pela incons-

tância, oscilando entre momentos bons e outros nem tanto, em que passagens cruciais do texto passam sem o peso devido. Mas de maneira geral não falta vigor ao espetáculo. A poética do texto, a encenação e o diálogo que a trama estabelece com as deformidades do mundo atual marcam presença tão forte que, no final, fica mesmo a impressão de que há algo de podre na humanidade. **!**

### A PEÇA

*H.A.M.L.E.T.* De Roberto Alvim. Direção de Juliana Galdino. Com Renato Forner, Ana Paula Csernik, Janaína Afonso, Bruno Ribeiro, Felipe Rocha, e outros. Club Noir (rua Augusta, 331, Consolação, São Paulo, tel. 0++/11/3255-8448). 6ª e sáb., às 21h. e dom., às 20h. Até 23/5. R\$ 30.



## OS MELHORES ESPETÁCULOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

### POLICARPO QUARESMA

De Lima Barreto. Direção e adaptação de Antunes Filho. Com Lee Thalor, **João Paulo Bienemann** (foto), entre outros. Realização Grupo Macunaíma e CPT.

**O espetáculo:** Adaptação de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, conta as desventuras do anti-herói do título, homem que depositou suas esperanças na força do Estado e sofre decepções ao lutar por seus ideais.

**Por que ir:** A peça fecha a trilogia carioca concebida por Antunes Filho para homenagear três grandes representantes do universo cultural do Rio de Janeiro: Lima Barreto, Nelson Rodrigues e Lamartine Babo.

**Preste atenção:** Em como, permeado pela trágica condição do protagonista, o diretor explora a comacidade e mistura em sua encenação elementos da *commedia dell'arte*, do circo, do teatro de revista e de operetas.

**Onde:** Sesc Consolação - CPT (rua Dr. Vila Nova, 245, 7ª, Consolação, São Paulo, tel. 0++/11/3234-3000). **Quando:** 6ª e sáb., às 21h e dom., às 19h. De R\$ 5 a R\$ 20. Até 6/6.

**Veja também:** *Lamartine Babo*. De Antunes Filho. Direção Emerson Danesi. Com Marcos de Andrade e outros. O musical, uma homenagem a Lamartine Babo que marca a primeira incursão de Antunes na dramaturgia, é parte da trilogia carioca. No Sesc Consolação, SP, (tel. 0++/11/3234-3000).

### O GRANDE INQUISIDOR

De Fiódor Dostoiévski. Adaptação e direção de Rubens Rusche. Com Celso Frateschi (foto) e Mauro Schames e outros.

**O espetáculo:** Adaptação da parábola de mesmo nome narrada no romance *Os Irmãos Karamazov*, de Fiódor Dostoiévski. Retrata o encontro entre Cristo e um cardeal na cela de um prisão de Sevilha no século 12.

**Por que ir:** Para ver uma das mais conhecidas passagens da literatura moderna, em uma encenação minimalista, que busca precisão gestual e rítmica.

**Preste atenção:** Aparentemente uma parábola religiosa, *O Grande Inquisidor* é, na verdade, um discurso político, uma confrontação que tem a liberdade humana como questão central.

**Onde:** Agora Teatro (rua Rui Barbosa, 672, Bela Vista, São Paulo, tel. 0++/11/3284-0290). **Quando:** 6ª e sáb., às 21h, e dom., às 19h. R\$ 30. De 16/4 a 27/6.

**Veja também:** *Quem Não Sabe Mais Quem É, O Que É e Onde Está, Precisa se Mexer*. Direção de Georgette Fadel. Com Cia. São Jorge de Variedades. Em nova temporada, a peça também discute questões políticas. Na Casa de São Jorge, SP (tel. 0++/11/3824-9339).

### A HORA EM QUE NÃO SABIAMOS NADA UNS DOS OUTROS

De Peter Handke. Direção de Marcelo Lazzaratto. Com a Cia. Elevador do Teatro Panorâmico.

**O espetáculo:** Peça sem palavras, composta apenas por rubricas, marcações de cena. Mais de 300 personagens transitam por uma praça, apresentando, por meio de seus gestos e ações, um espelho da realidade.

**Por que ir:** Para ver a remontagem da peça que impulsionou a Cia. Elevador na cena teatral do país. Nessa versão - comemorativa dos 10 anos do grupo -, é apresentada em espaço público, no Parque da Luz.

**Preste atenção:** Em como a direção busca carregar de humanidade cada cena retratada nesta peça, na qual Peter Handke, autor austríaco de grande importância no final século 20, ousou "falar" por meio de ações.

**Onde:** Parque da Luz (Praça da Luz, s/nº., Centro, São Paulo, tel. 0++/11/3227-3545). **Quando:** 5ª e 6ª, às 16h; sáb. e dom., às 16h e 19h. Grátis. De 8/4 a 18/4.

**Veja também:** *Mostra Truks - 20 Anos*. Realização Cia. Truks Teatro de Bonecos. A companhia é uma referência no teatro de bonecos no Brasil. Na Funarte, em São Paulo (tel. 0++/11/ 3662-5177).

### CATS

De Andrew Lloyd Webber. Direção cênica de Richard Stafford. Tradução de Toquinho. Com **Paula Lima** (foto), Saulo Vasconcelos, Sara Sarres e outros.

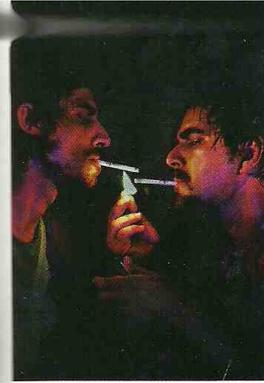
**O espetáculo:** Uma noite especial para a tribo de felinos de nome Jellicle. Todos se reúnem para ouvir o líder do grupo, o sábio Old Deuteronomy, anunciar quem ascenderá ao céu dos gatos, a chamada Heaviside Layer.

**Por que ir:** Para ver o segundo musical mais visto e longo da história da Broadway. O espetáculo baseia-se em poemas de um livro infantil escrito por T.S. Eliot, que se inspirou em seus próprios gatos para criar a obra.

**Preste atenção:** Na gata Grizabella, interpretada pela cantora Paula Lima, e na tradução de Toquinho, que nacionaliza alguns nomes, altera palavras e até ideias para seguir a rítmica das canções originais.

**Onde:** Teatro Abril (av. Brigadeiro Luís Antônio, 411, Bela Vista, São Paulo, tel. 0++/11/4003-5588). **Quando:** 5ª e 6ª, às 21h; sáb., às 17h e 21h; e dom., às 16h e 20h. De R\$ 50 a R\$ 240. Até 30/5.

**Veja também:** *O Rei e Eu*. De Richard Rogers e Oscar Hammerstein II. Direção Jorge Takla. Com Tuca Andrada e outros. O musical conta a história do Rei do Sião, que contrata uma professora inglesa para educar seus mais de 60 filhos. No Teatro Alfa, SP (tel. 0++/11/ 5693-4000).



### DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA

De Plínio Marcos. Direção de André Garolli. Com **Reinaldo Tauray** (na foto à esq.) e **Igor Kowalewski**. Realização Cia. Triptal.

**O espetáculo:** A história de Tonho e Paco, ambos solitários e miseráveis que são empurrados para a marginalidade. Ganham a vida no mercado enchendo ou esvaziando caminhões. À noite, dividem com as pulgas um quarto de pensão.

**Por que ir:** Para ver uma nova leitura de um texto clássico de Plínio Marcos. A montagem enfatiza a relação conflituosa e ambígua entre os personagens, enfocando o jogo que é construído a partir da batalha afetiva.

**Preste atenção:** A peça dá continuidade a temas abordados pela Cia. Triptal no projeto *Homens ao Mar*, com peças de Eugene O'Neill, ao retomar problemas de trabalhadores, como solidão e subemprego.

**Onde:** Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, Vila Mariana, São Paulo, tel. 0++/11/5080-3000). **Quando:** 6ª, às 21h, e sáb., às 18h. De R\$ 5 a R\$ 20. Até 17/4.

**Veja também:** *Fodorovska*. Texto e direção de Cesar Ribeiro. Com Grupo Garagem 21. O espetáculo retrata uma festa de comemoração dos 250 anos de uma fábrica de supositórios. No Espaço Sábios Dois, SP (tel. 0++/11/3258-8345).



### NO BURACO

Criação de Centro Teatral e Etc e Tal. Direção de **Alvaro Assad** (foto) que atua ao lado de **Melissa Teles-Lôbo** e **Marcio Moura**.

**O espetáculo:** Por meio da técnica da mímica e do teatro físico, os atores encenam cinco pantomimas. Interpretam diversas situações pesquisadas nas ruas da cidade envolvendo buracos.

**Por que ir:** Assad é diretor do ótimo *A Noite dos Palhaços Mudos*. Com seu grupo *Centro Teatral e Etc e Tal*, formado há 16 anos, cria pela primeira vez uma comédia sem palavras - que já foi premiada até no exterior.

**Preste atenção:** Em como a meia-parede que cobre a frente do palco cria a ilusão de um grande buraco, assim como de que os atores e seus corpos parcialmente escondidos flutuam, cavalgam e afundam em cena.

**Onde:** Teatro do Leblon - Sala Fernanda Montenegro (rua Conde Bernadotte, 26, Leblon, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/2274-3536). **Quando:** 3ª e 4ª, às 21h. R\$ 40. Até 28/4.

**Veja também:** *Colapso*. Texto e direção de Hamilton Vaz Pereira. Com Osmar Prado, Emanuelle Araújo, Ricardo Tozzi e outros. A peça, que apresenta a vida brasileira nos séculos 20 e 21, também foi concebida com o intuito de divertir. No Teatro Poeira, RJ (tel. 0++/21/2537-8053).



### SIMPLESMENTE EU, CLARICE LISPECTOR

Adaptação, direção e interpretação de **Beth Goulart** (foto). Supervisão de Amir Haddad.

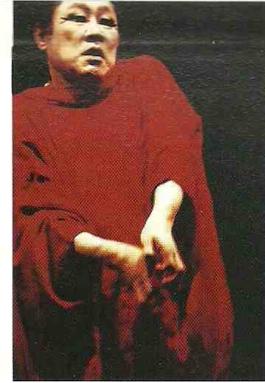
**O espetáculo:** A trajetória de Clarice Lispector em busca do entendimento do amor. No espetáculo, autora e seus personagens dialogam sobre vida, morte, criação, Deus, cotidiano e palavra.

**Por que ir:** Para ver uma peça que busca apresentar uma das escritoras mais importantes do país por meio de sua obra. O texto reúne trechos de entrevistas, depoimentos e correspondências de Clarice.

**Preste atenção:** Em como Clarice transfere sua vida real para a ficção: Como ela, por exemplo, Ana, do conto *Amor*, é dona de casa e mãe dedicada.

**Onde:** Teatro Sesi (RJ, tel. 0++/21/2563-4163) e CCBB (SP, tel. 0++/11/3113-3651). **Quando:** RJ, 3ª e 4ª, às 19h30; SP: 6ª e sáb., às 19h30, e dom., às 18h). R\$ 15 a R\$ 40. Até 27/5 (RJ) e 20/6 (SP).

**Veja também:** *Eldorado*. Concepção, pesquisa e atuação de Eduardo Okamoto. Dramaturgia de Santiago Serrano. Direção de Marcelo Lazzaratto. Também um monólogo, a peça apresenta a jornada poética de um cego em busca do Eldorado. No teatro Cailda Becker, SP (tel. 0++/11/3864-4513).



### VIVADANÇA FESTIVAL INTERNACIONAL

Curadoria e direção de Cristina Castro. Realização do teatro Vila Velha e Núcleo Viladança. Espetáculo *Butoh-MA* (foto)

**O espetáculo:** Festival internacional de dança que acontece em Salvador e, em sua quarta edição, apresenta espetáculos da Espanha e do Japão. Também realiza mostras coreográficas, exibições de vídeos e exposição fotográfica.

**Por que ir:** O festival tem grandes momentos, como a presença do maior semeador da dança Butoh no Ocidente, Tadashi Endo, com os espetáculos *Butoh-MA* e *Ikiru*, em que faz uma homenagem à coreógrafa alemã Pina Bausch.

**Preste atenção:** Nos dois espetáculos do grupo espanhol Companhia Provisional Danza, fundado e dirigido há 22 anos pela premiada coreógrafa Carmem Werner, vencedora do Prêmio Nacional de Dança da Espanha de 2007.

**Onde:** Teatro Vila Velha e Passeio Público, em Salvador. **Quando:** Em dias e horários diversos. Até 30/4. Mais informações em [www.festivalvivadanca.com.br](http://www.festivalvivadanca.com.br).

**Veja também:** 5ª Visões Urbanas. O festival internacional de dança tem nesta edição a metrópole como tema e apresenta em São Paulo 13 espetáculos da Alemanha, Espanha, do Brasil, de Portugal, Cuba, e Uruguai. Mais informações em [www.ciaartesaosdocorpo.art.br](http://www.ciaartesaosdocorpo.art.br).

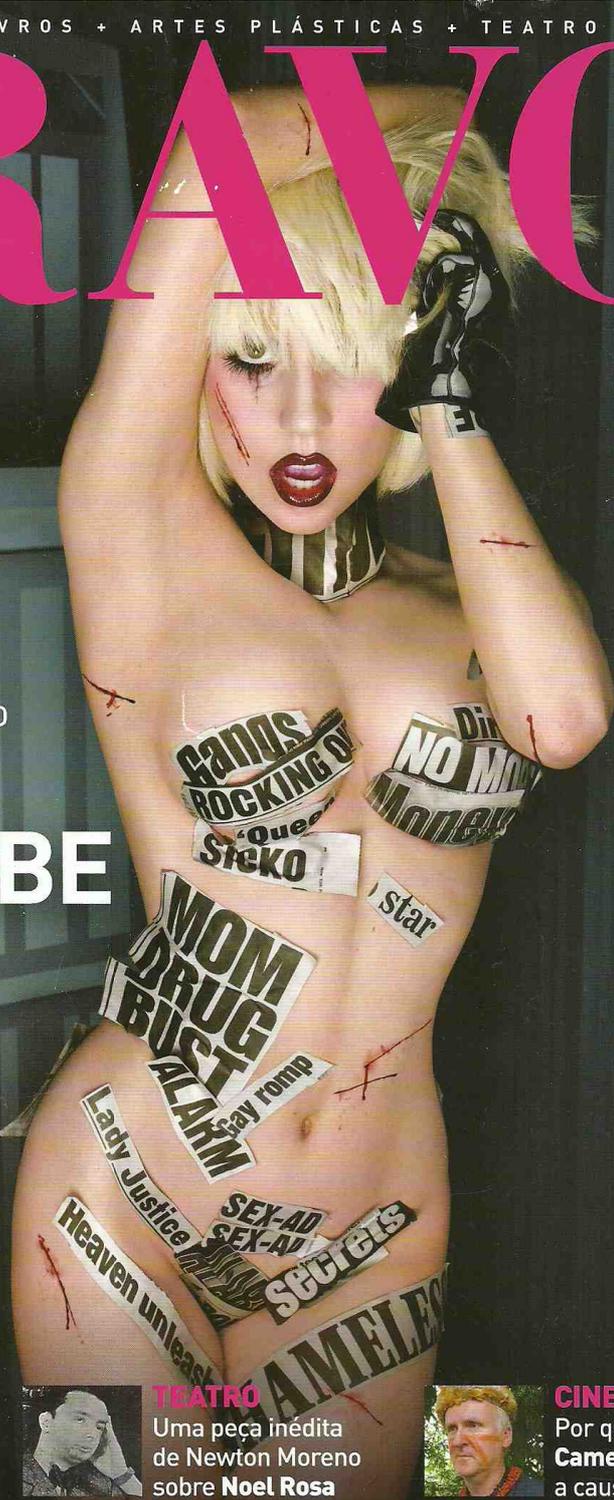
MÚSICA + CINEMA + LIVROS + ARTES PLÁSTICAS + TEATRO + DANÇA

# BRAVO!

MELHOR DA CULTURA EM MAIO DE 2010  
R\$ 14,90 • www.bravonline.com.br

**LADY GAGA** BATE RECORDES  
DE AUDIÊNCIA COM SEUS  
VIDEOCLIPES. ENTENDA COMO  
ELA TROUXE A MÚSICA POP  
PARA A ERA DA INTERNET

## O YOUTUBE SOU EU



**LIVROS**  
O esplêndido romance  
de quase mil páginas  
de **Roberto Bolaño**



**TEATRO**  
Uma peça inédita  
de Newton Moreno  
sobre **Noel Rosa**

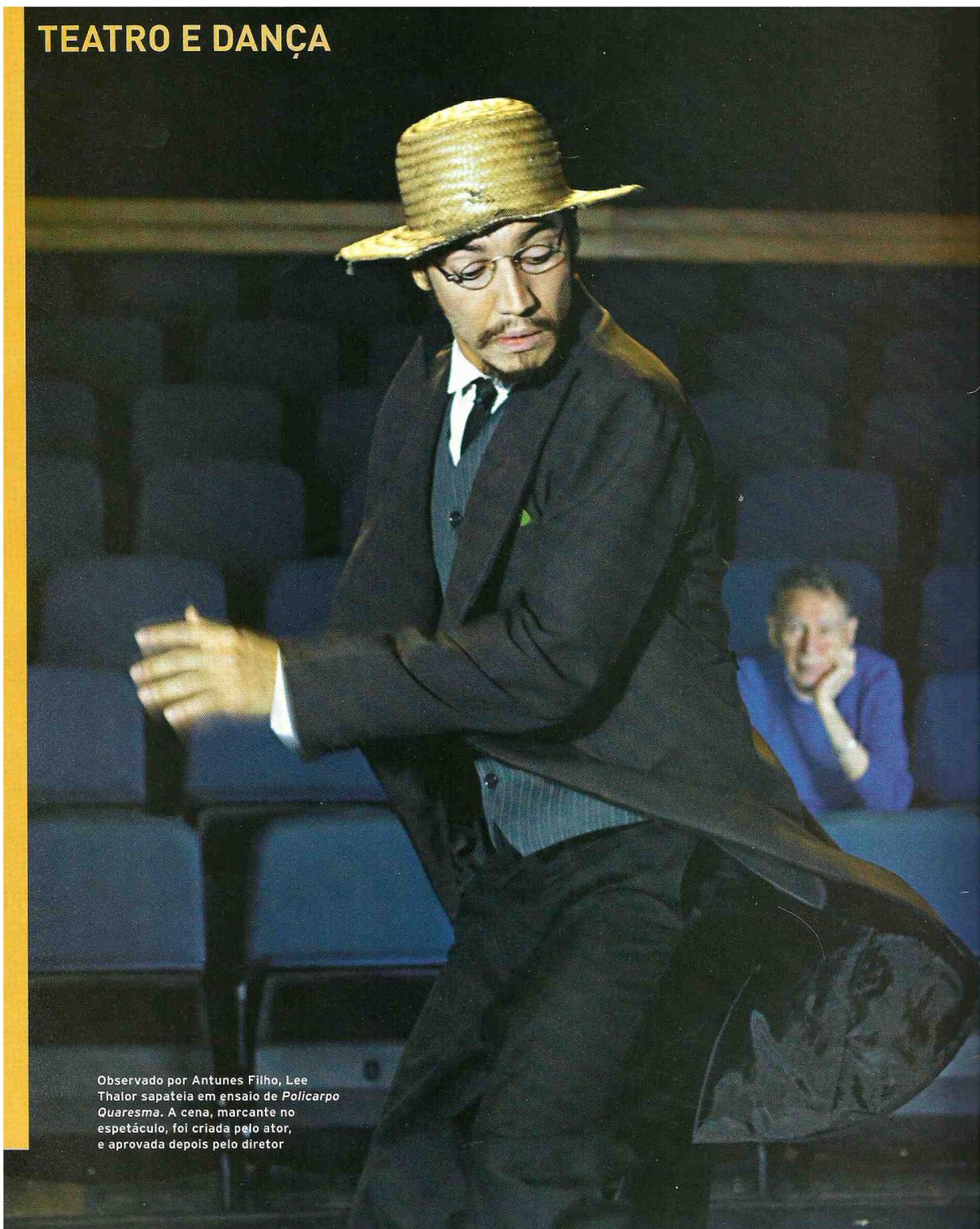


**CINEMA**  
Por que **James  
Cameron** abraçou  
a causa dos índios

153

EXEMPLAR DE  
ASSINANTE  
VENDA PROIBIDA

## TEATRO E DANÇA



Observado por Antunes Filho, Lee Thalor sapateia em ensaio de *Polícarpo Quaresma*. A cena, marcante no espetáculo, foi criada pelo ator, e aprovada depois pelo diretor

## CRIA ATREVIDA

Na peça 'Policarpo Quaresma', o ator **Lee Thalor** é aplaudido em cena aberta e se consagra como o melhor de sua geração. "Lee é um chato", diz o diretor Antunes Filho – e isso para ele é um elogio POR MARIANA DELFINI FOTO PAULA PERRIER

**N**a ópera é comum. Depois de uma ária conhecida, interpretada de maneira memorável por um tenor, a plateia irrompe em aplausos, parando a cena por alguns segundos. No teatro isso raramente acontece – e uma delas foi na estreia de *Policarpo Quaresma*, espetáculo de Antunes Filho baseado no romance de Lima Barreto, em cartaz em São Paulo. A certa altura do livro, o personagem-título, um militar cujo patriotismo se torna uma obsessão, vê as saúvas destruindo suas plantações na fazenda Sossego: "Houve um instante de desânimo na alma do major. Não tinha contado com aquele obstáculo nem o supusera tão forte. Agora via bem que era uma sociedade inteligente, organizada, ousada e tenaz com quem tinha que se haver", nas palavras do autor. Na adaptação deste trecho para a cena, o personagem Policarpo fica sozinho no palco. O público espera um monólogo sentido, à altura da gravidade do momento. Em vez disso, ele começa a pisar alucinantemente nas formigas. Com raiva crescente, como se travasse contra elas uma guerra solitária; depois, com ritmo, num sapateado ao mesmo tempo desesperado e burlesco. Ao fundo, toca o hino nacional brasileiro.

Interpretada por qualquer ator, a cena poderia soar artificial, ridícula até. Vivida por Lee Thalor, ela é isso tudo – mas também delicada, arrematadora, comovente. Talvez não pela habilidade dos pés de Thalor, que sapateiam sem muita preocupação com a técnica, mas por sua própria grandiosidade. Tanto que os aplausos em cena aberta não se limitaram à estreia. É rara a récita da peça em que Lee Thalor, em seu solo de sapateado, não é ovacionado como um tenor após *Che Gelida Manina*, a mais famosa ária da *La Bohème*, de Giacomo Puccini.

O corpo ofegante que é arrastado para a coxia depois de matar formigas imaginárias tem 26 anos de idade, seis deles passados no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), do exigente Antunes Filho. Que diz: "Ele faz parte do grupo de rapazes que marcam a história do CPT. Depois de Cacá Carvalho e Luís Melo, é ele". Antunes se refere aos atores com quem mais gostou

de trabalhar, um deles consagrado em *Macunaíma*, e outro que se notabilizou por vencer desafios tremendos, como interpretar o rei Macbeth em *Trono de Sangue*, baseada na obra de William Shakespeare.

Após situar Thalor como o terceiro dessa linhagem nobre, Antunes cutuca: "E ele é um chato". O ator tenta corrigir: "Eu sou muito atrevido. Eu falo o que eu acho, ainda que ele não me dê essa liberdade". "Não é atrevido, não: ele é chato", rebate Antunes. É tudo cena: quando um fala do outro, transbordam palavras de carinho e admiração. Antunes enaltece o pupilo: "Todo ator deveria ter o conhecimento e o elã que ele tem. Eu aviso os futuros diretores que vão trabalhar com ele: preparem-se. O Lee é uma máquina, um tanque. Ele passa por cima se você não estiver atento", diz.

Os primeiros passos de Lee Thalor supervisionados por Antunes foram dados em 2004, quando ele passou nos testes para frequentar o curso do CPT. Dois anos antes, havia feito uma primeira tentativa, mas voltou para casa com o conselho de que esperasse ficar mais velho. Na ocasião, Thalor tinha 18 anos e acabara de entrar no curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Tinha vindo no mesmo ano de Goiânia, onde nasceu e fez suas primeiras incursões no teatro amador. No primeiro ano da faculdade já tinha lido *Medeia*, de Eurípedes, quando foi assistir à *Medeia 2*, de Antunes. "Até então eu não tinha encontrado estética que me fizesse pensar: 'Quero pertencer a isso'. Então eu vi essa peça e pensei: 'pronto, é isso'", lembra.

Sua estreia profissional deu-se dois anos depois de passar na rígida seleção. E teria sido discreta, não fosse um acaso. Nos ensaios de *A Pedra do Reino* (2007), peça em que tinha múltiplos papéis como ator do coro, foi chamado para substituir – por um dia apenas – o colega que fazia Quaderna, o protagonista do romance de Ariano Suassuna. "Eu falei que não ia, era uma cena ridícula em que tinha que simular um ataque epilético", lembra. Mas foi. Antunes gostou e pediu que estudasse Quaderna. Ele obedeceu, mesmo não acre-



Lee Thalor no Centro de Pesquisa Teatral, onde passa os seus dias. Morando sozinho, sem muitos amigos ou um relacionamento estável, o ator respira teatro

### THALOR SE DESTACA POR SER UM ATOR CAPAZ INTERPRETAR PERSONAGENS MAIS VELHOS QUE ELE COM MAESTRIA. E ISSO SEM PRECISAR RECORRER À MAQUIAGEM PESADA

ditando que ficaria com o papel: dez diferentes atores já tinham sido substituídos ao longo dos ensaios. Tanto que Thalor não contou nem para sua mãe que ia protagonizar o espetáculo, imaginando que o diretor pudesse mudar de ideia até o último minuto. No fim, Quaderna foi mesmo ele – e foi um tremendo sucesso.

#### DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ

Dois anos depois, em 2008, também tropeçou um pouco para viver Misael, o pai de família da tragédia *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. “Eu pedi para não fazer diversas vezes, não tinha condições, o personagem tinha uma vivência que eu não tenho”, conta. Thalor argumentou, mas Antunes insistiu, só restando a ele dedicar-se a uma construção intensa de personagem, que envolveu barba crescida, cabelo raspado, barriga postiça, tremedeira na boca.

Thalor é frequentemente elogiado por ser um “ator sem idade”, capaz de interpretar personagens mais velhos com maestria – ou então reproduzir todo o percurso de vida de um homem, e sem recorrer pesadamente à maquiagem, como em *Policarpo Quaresma*. A composição envolvendo recursos que alguns poderiam considerar exagerados também é outro de seus pontos fortes. Na peça, ele faz com que o protagonista fale em

um tom abaixo dos outros personagens e com os “ss” presos. Nem por isso seu Policarpo cai no grotesco ou na paródia – ao contrário, ele envolve e emociona com o carisma que pegou emprestado de seu intérprete.

Depois de *Senhora dos Afogados*, Thalor fez ainda um malandro no espetáculo *Foi Carmen* (2008), baseado na vida da cantora Carmen Miranda, e o Tuninho de *A Falecida Vapt Vupt* (2009), uma releitura da obra de Nelson Rodrigues. No cinema, sob direção de Sérgio Rezende, viveu Rafa, filho de Andrea Beltrão no filme *Salve Geral* (2009). Era ele? Sim, por incrível que pareça. Quem vê um desses trabalhos por vezes não o reconhece. Num mundo dominado pela televisão, em que os nomes em cartaz são mais importantes do que os tipos que interpretam, isso é uma façanha. “Ele faz teatro, é capaz de fazer qualquer gênero. Ele é multifacetado”, orgulha-se Antunes.

Thalor respira teatro. Mora sozinho, tem poucos amigos, não vive um relacionamento estável. Passa o dia no CPT. De manhã dedica-se a uma rotina de exercícios aeróbicos e de musculação que dão fôlego para enfrentar espetáculos maratonísticos como *Policarpo Quaresma*. Do meio-dia e pouco às seis ensaia com o grupo. À noite, dá aula no curso de teatro do próprio CPT, passando pra frente o que aprendeu com Antunes



**VEJA** a trajetória profissional do ator Lee Thalor em [www.bravonline.com.br](http://www.bravonline.com.br)

e, conforme este e Thaler dizem, aproveitando o contato com os alunos para se aperfeiçoar ainda mais.

#### NO TERRENO DO DIRETOR

O estudo do personagem de Lima Barreto começou há dois anos. Thaler fez leituras sucessivas da obra, separando trechos que se referiam apenas ao protagonista – e anotou, em uma parede de sua casa, todos os adjetivos utilizados para caracterizá-lo. Mas Thaler, “o chato”, não se contenta com isso – ele invade o terreno do diretor. Em *Policarpo Quaresma*, Thaler, o “atrevido”, fez modificações na adaptação, cortando falas, fazendo sua própria versão do que deveria ir para o palco. O ator explica: precisa entender todo o texto (em suas palavras, “cada degrau dramaturgico”), para compreender seu personagem e o espetáculo. De onde vem tamanha liberdade, que permite interferência direta no trabalho do mestre? “Ele foi me colocando desafios e eu fui correspondendo”, arrisca o discípulo. “Eu não sou nada no teatro, eu estou aprendendo com ele, questionando e tentando entender. Eu sou cria dele”.

Claro que essa postura atrevida gera conflitos e brigas constantes. A cena do sapateado ao som do hino, por exemplo, não nasceu fácil. Thaler teve a ideia e quis testar, Antunes dizia que não podia parar a peça para um solo. O ator insistiu, o diretor pediu pra ver a cena, mas Thaler não mostrou: foi fazer aula de dança e ficou ensaiando por semanas. Antunes sabia que seu pupilo estava se preparando e o atiçava, perguntando quando ia ver o tal sapateado. Poucos dias antes da estreia, já nos ensaios no teatro, a cena foi apresentada. E o resto já se sabe.

É já famosa a aversão do diretor Antunes Filho pela expressão “criação coletiva”. Ele explica: “Em geral, trata-se de uma mentira implícita. Os atores dizem que estão criando coletivamente, mas não acrescentam nada. O Lee é diferente: ele tem ideias, opiniões, discute, ele enche o saco”. E Antunes adora: “Ele não me deixa ficar tranquilo! Não é bolinho, não. Mas é muito bom que ele seja um chato”. O diretor se exalta ao falar da dedicação do pupilo: “Ele vive teatro, dorme teatro, come teatro, tudo é teatro!” “E você não é assim, Antunes?” “É. Eu sou também.” Está explicado. Na escala de elogios de Antunes, talvez a palavra “chato” ocupe o lugar mais alto. ¶

MARIANA DELFINI é jornalista.

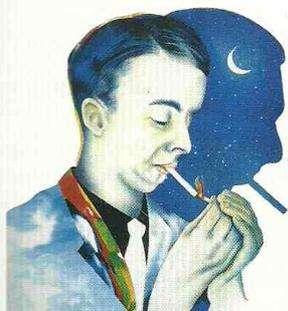


Os atores Luís Melo, em *Trono de Sangue* (acima) e Cacá Carvalho, em *Macunaíma* (abaixo). Para Antunes Filho, Lee Thaler já é tão importante para a história do CPT quanto os dois atores



#### ONDE E QUANDO

*Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Direção e adaptação de Antunes Filho. Com Lee Thaler, Natalie Pascoal, Geraldo Mário, Ivo Leme, Adriano Bolshi e outros. Sesc Consolação – Teatro Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, São Paulo, tel. 0++/11/3234-3000). Quando: 6a e sáb., às 21h, e dom., às 19h. De R\$ 5 a R\$ 20. Até 6/6.



NOEL ROSA POR

# Newton Moreno

6 Prêmio BRAVO! Prime de Cultura

No segundo capítulo da série preparatória ao 6º Prêmio Bravo! Prime de Cultura, o convidado é o dramaturgo pernambucano Newton Moreno. Iniciada no mês passado com um ensaio do fotógrafo Edu Simões, a sequência trará todos os meses reinterpretações inéditas da obra de Noel Rosa, feitas por artistas de diversas áreas. Noel é o homenageado da festa que acontecerá em 25 de outubro

**C**onsagrado por traduzir a cultura popular nordestina por meio de uma escrita de grande potência poética, o dramaturgo e diretor teatral Newton Moreno, pernambucano de 42 anos radicado em São Paulo, sobe o morro do Rio de Janeiro para homenagear Noel Rosa (1910-1937).

Em *Nega Sônia* – texto teatral que se segue, escrito a pedido de BRAVO! – ele troca os temas regionalistas de seu estado natal pela cultura carioca. O autor de espetáculos como *As Centenárias* (Prêmio Shell de melhor dramaturgia) e *Memória da Cana* (Prêmio APCA de Melhor Espetáculo e Prêmio Shell nas categorias melhor direção e cenário), Moreno traduz a essência do grande compositor do Rio de Janeiro, fundamental para a popularização do samba de morro na cidade.

O resultado é uma fábula de rara beleza, contando uma história de amor improvável que capta o universo apaixonado de Noel Rosa e o reveste de lirismo.

## NEGA SÔNIA

Uma fábula inspirada nos amores e desamores do Rio de Janeiro de Noel Rosa POR NEWTON MORENO

Botequim.

Mesa com três músicos que estão terminando de executar uma canção de Noel Rosa.

Um destes músicos é o próprio Noel Rosa, que dedilha seu violão enquanto narra a estória que se segue.

A seu lado, uma mulher e um homem acompanham-no em suas músicas.

Estes dois interpretarão Nega Sônia e o Jardineiro, personagens desta estória. Quando necessário, largam os instrumentos e assumem a cena.

Ao finalizar a canção...

**NOEL:** Nega Sônia nasceu preta.

Nasceu à noite. Nasceu flamengo. Nasceu num barraco no morro. Nasceu no berço dos clichês afro-descendentes brasileiros. Seu nome era Sônia, mas todos a chamavam de Nega, ou Nega Sônia. Viveu por anos a alegria de ser negra, porque nasceu sem medo de ser preta também. Sua mãe não era como esse povo que vive falando para o filho na barriga: "Olha, você vai ter que ser forte, viu? Esse mundo não é pros preto". Não. Nasceu consciente e sem fraqueza. Nasceu de ponta cabeça erguida, escura, reluzente, enlameada de vermelho denso, vermelho tenso, espesso, quase preto. Nega Sônia veio para ser mulher de raça. Foi ficando moleca arredondada, robusta, com quatro anos já sambava com as irmãs mais velhas. Parecia que Nega Sônia subia morro acima seu destino cor de ébano tropical.

Mas Nega Sônia, que nasceu preta, foi ficando branca.

O que ninguém entendia eram aqueles pontinhos brancos que foram crescendo, crescendo, crescendo. A mãe achou que passava logo, mas não. Pano branco, mancha de praia, coisa sem demora de ficar no corpo. Cada pequena mancha branca derramava-se sobre o corpo da menina como uma lava a tomar o corpo todo de Nega. No aniversário de 15 anos, Nega pediu para usar manga comprida com receio da retaliação dos amigos e flertes. Os braços estavam tomados. Aí começou o medo de Nega Sônia. E se ficar branca? A mãe chorou; o pai, não. O médico não entendia porque a doença do vitiligo era tão forte em Nega. Caminhava com uma voracidade incrível, tomando hemisfério norte e sul e, por fim, ameaçando-lhe o rosto. Nega Sônia tinha esperança que o rosto lhe fosse poupado. O rosto ao menos. O rosto preto

que aprendera a adornar com brincos de prata, batons de bronze, tiaras coloridas, fivelas brancas. O rosto em que estudou desde pequena a beleza da maturidade. A Nega, que alimentou nos desenhos ao espelho o desejo da fêmea, afundava num mar de pele traidora e pálida, quase rosada, invadindo seu rosto.

E assim Nega Sônia que nasceu preta ficou branca de vez. Uma branca meio albina com seus traços da raça embranquecidos.

E consumia-se de vergonha de sair de casa e enfrentar os amigos. Mudou de bairro e foi para casa da tia, por uns tempos, até ver se a cor voltava, ou a alegria voltava. Lá, todo mundo, menos a tia, a conheceu branca. Tinha menos pudor em sair à rua, fazer amigos, escola, o que fosse. Foi substituir a tia na casa da patroa dela. Ficou uma semana como doméstica. Ficou o suficiente para ouvir: "Que branca ajeitadinha, faz serviço que nem as pretas da casa".

O que doeu mais? Naquela hora, ser chamada de branca. Doe de macerar lágrimas de seus olhos. Lágrimas que ela torcia que lavassem sua tinta clara. Fugiu para o jardim para chorar escondida, mas quando o jardineiro chegou junto, doeu de novo, mas da beleza do que ele dizia.

**JARDINEIRO:** Quem rega as pranta sou eu. Guarde suas água para sua flor de formosura que eu estou vendo as pétalas dela de dentro de seus olhos.

**NOEL:** Tudo que aquele homem dizia era poesia para Nega. Ele falava tão bonito que parecia outro idioma, que as palavras mudavam de lugar, de sentido, de sexo. Era como se ela precisasse de um professor de português para acompanhar sua fala. Ele usava uns óculos pesados, de deformar os olhos mesmo. Talvez por isto não percebesse a estranha coloração da pele de Nega Sônia.

Nega Sônia começou a trabalhar na casa só para ficar junto dele. O jardineiro.

**JARDINEIRO:** Você tem flor demais dentro da alma, vou cuidar delas, posso?

**NOEL:** Nega que nasceu preta e hoje é branca ficou translúcida de tanto amor.

Amor. Quem diria, hein, Nega Sônia? Branca ficou pálida, o sangue lhe fugiu.

**NEGA SÔNIA:** Mas ele não me conhece direito. Não sabe quem eu sou por baixo dessa armadura de vitiligo. Não sabe que nas-

ci Nega Sônia. Mas se ele me amou branca...

**JARDINEIRO:** Da vontade de pintar um desenho de pássaro em você, um desenho de sol, um desenho de um pedaço bonito da natureza nessa sua brancura de pele.

**NEGA SÔNIA:** ... ele vai me amar como sou, ou como estou.

**NOEL:** E, de repente, Nega Sônia descobriu como ficar mais linda noutro tom. Imprimiu outros adornos. Batom vermelho, blusa mais escura, voltou a ser mulher. Sua beleza superava a casca que a doença lhe trouxe.

Um dia, ele plantava um lírio com o testemunho adocicado de Nega e disse:

**JARDINEIRO:** Quer virar um lírio meu?

**NEGA SÔNIA:** Eu já sou.

**JARDINEIRO:** Quer morar comigo? Casar? Comigo?

**NOEL:** Nega Sônia desmaiou. Acordou com o jardineiro abandonando-a com um copo-de-leite.

**NEGA SÔNIA:** Mas há coisa sobre meu passado...

**JARDINEIRO:** Quem não errou? Quem?

**NOEL:** Beijou-lhe.

Na mesma semana, um recado chegou de casa. O remédio que ela pediria esperava por ela no posto médico. O remédio que a devolveria para Nega Sônia. O tratamento iria começar. Tinha um amor e agora teria a si mesma de volta. A tia fez festa, a mãe mandou chamar.

Decidiu fazer uma surpresa. O jardineiro.

**NEGA SÔNIA:** Vou viajar, pedir a benção de meus pais e volto para tu conhecer a verdadeira Sônia.

**NOEL:** O jardineiro sofreu com a despedida, chorou e disse desta vez de um jeito bem simples:

**JARDINEIRO:** Eu amo você. Volte.

**NOEL:** Ela foi e tomou todas as doses possíveis do remédio, foi ficando negra, negra, negra. O rosto foi o primeiro lugar de onde a peste branca fugiu. E o seu sorriso funcionava melhor na moldura de ébano. Nega Sônia brilhava era assim. Desenterrou da gaveta os brincos de prata, os batons de bronze, as fivelas. Os colants cor de gelo, tudo que endeusava sua beleza africana. Nega Sônia voltava. Inteira. Pronta. Disse.

**NEGA SÔNIA:** Pai, mãe, agora que voltei a ser eu mesma, vou buscar o amor.

**NOEL:** Foi. Desceu o morro. Rebolando muito. Fez-se uma tri-lha sonora para seus movimentos. Escura, seu quadril aumentava. Tudo impressão da Nega, mas e daí?

Nega Sônia que nasceu preta ficou branca de vitiligo achou-se de novo na cor negra. E agora o jardineiro.

**NEGA SÔNIA:** Cheguei.

**NOEL:** O jardineiro saltou para um beijo em Nega, mas...

**JARDINEIRO:** Quem te queimou?

**NOEL:** Nega Sônia explicou tudo e ele chorou.

Depois ele deu-lhe um safanão que arrancou o brinco de prata e disse desta vez de um jeito bem simples:

**JARDINEIRO:** Sua nega safada, você me enganou. Pintou-se de macaca branca para me seduzir. Quer macho idiota, fique com sua raça. Eu não gosto de sua cor.

**NOEL:** Machucou o jardim da patroa inteiro quando saiu correndo assustado consigo mesmo.

Nega Sônia empalideceu (mas não tanto) e quando ia chorar, olhou-se no espelho d'água da fonte. Viu Nega Sônia de volta. Viu amor. Quem diria, hein, Nega Sônia?

As lágrimas, que já contornavam os cílios, voltaram para dentro para aguar a flor de formosura que tinha nela. Tinha muita flor dentro da alma.

Levantou-se, catou uns lírios para combinar com o rosto.

E saiu à procura de um morro para subir rebolando, rebolando muito.

*Nessa hora, os três começam uma nova canção de Noel...*

#### FEITIO DE ORAÇÃO

(Noel Rosa / Vadico)

Quem acha vive se perdendo/ Por isso agora eu vou me defendendo/ Da dor tão cruel desta saudade/ Que, por infelicidade,/ Meu pobre peito invade// Batuque é um privilégio/ Ninguém aprende samba no colégio/ Sambar é chorar de alegria/ É sorrir de nostalgia/ Dentro da melodia // Por isso agora lá na Penha/ Vou mandar minha morena/ Pra cantar com satisfação/ E com harmonia/ Esta triste melodia/ Que é meu samba em feitiço de oração// O samba na realidade/ Não vem do morro nem lá da cidade/ E quem suportar uma paixão/ Sentirá que o samba então/ Nasce do coração.



Os atores Ranieri Gonzales (esq.), Giovana Soar e Rodrigo Ferrarini. Em cena, eles emprestam seus nomes e memórias aos personagens

CRÍTICA

## O FASCÍNIO DA VIDA BANAL

Para o escritor Paulo Leminski, a poesia é uma daquelas coisas que não têm serventia mas que são essenciais. Inspirada em sua obra, a peça “Vida” celebra o que é aparentemente inútil. POR GABRIELA MELLÃO

O poeta paranaense Paulo Leminski (1944-1989) dizia que a poesia era um “inutensílio”. E explicava: “A poesia faz parte daquelas coisas inúteis da vida que não precisam de justificativa, porque são a própria razão de ser da vida. Querer que a poesia esteja a serviço de alguma coisa é o mesmo que querer achar um porquê para a alegria da amizade e do afeto”. A ideia ajuda a explicar *Vida*, montagem da curitibana Companhia Brasileira de Teatro inspirada na obra de Leminski. Destaque do Festival de Curitiba, realizado em março, a peça não se detém em grandes questões. Poética, concentra-se nas pequenas coisas que, geralmente, são desprezadas no teatro que se pretende maior do que pode.

Todos os elementos cênicos de *Vida* trilham o caminho da simplicidade, aquela que se conquista somente após muita transpiração. O enredo retrata o cotidiano de quatro integrantes de uma banda que ensaiam para as comemorações do jubileu da cidade onde vivem. No palco, os atores Giovana Soar, Nadja Naira, Ra-

nieri Gonzales e Rodrigo Ferrarini combinam realidade e ficção ao emprestar seus próprios nomes – e possivelmente memórias pessoais – a esses personagens. Nas pausas dos ensaios musicais (geralmente causadas por erros básicos), cada um expõe desejos e frustrações próprios de existências comuns.

Sob o comando preciso do encenador Marcio Abreu, esse elenco conquista o público não tanto pelo que os atores dizem, mas pelo próprio ato de falar sem reservas. Os personagens se expõem sem economizar nas palavras, em discursos que seguem o fluxo de consciência. Se o assunto, por exemplo, são as correntes “energéticas” que se espalham por e-mail, solicitando que os destinatários repassem as mensagens, o texto se estende em considerações sobre superstição – tema que por sua vez convida a uma reflexão sobre Deus, destino, mapa astral, viagem para o espaço e assim por diante.

O cenário reproduz uma sala sem janelas. Tem como ornamento mais chamativo um modesto mapa-múndi, pen-

durado na parede móvel do fundo do palco. Em alguns momentos, o espaço de representação diminui de tamanho, estabelecendo ainda maior proximidade com o público. Este, por sua vez, é solicitado inúmeras vezes durante a cena, por meio de perguntas diretas dos atores: “Perceberam?”, “Alguém escapou?” A resposta vem da energia muda da plateia, contagiada por esta peça ao mesmo tempo estranha e familiar. Uma oposição que remete ao “óbvio e nunca visto” da obra de Leminski – naquele espaço em que a vida banal, na sua simplicidade, fascina. ¶

GABRIELA MELLÃO é jornalista e dramaturga, autora de *Parasita*, entre outras peças.

### A PEÇA

*Vida*. Direção de Marcio Abreu, com a Companhia Brasileira de Teatro. Espaço Tom Jobim (rua Jardim Botânico, 1008, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/2274-7012). De 6a a dom., às 20h30. De 14/5 a 30/5. R\$ 40.



## OS MELHORES ESPETÁCULOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

### HIPÓTESES PARA O AMOR E A VERDADE

De Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez. Com Esther Antunes (foto), Phedra De Córdoba, entre outros. Realização Os Satyros.

**O espetáculo:** Apresenta situações - do mundo real e virtual - comuns em qualquer metrópole do mundo: a solidão, a quebra de vínculos afetivos reais e de valores familiares e a dependência química e farmacológica.

**Por que ir:** O espetáculo, que teve como ponto de partida entrevistas feitas com moradores do centro de São Paulo, retoma o diálogo do grupo Os Satyros com seu entorno e lança um olhar sobre a superficialidade do homem contemporâneo.

**Preste atenção:** Na abordagem do mundo virtual da internet, que serve para discutir como as novas tecnologias redefiniram a humanidade.

**Onde:** Espaço dos Satyros Um (praça Franklin Roosevelt, 214, Centro, São Paulo, tel. 0++/11/ 3258 6345). **Quando:** 6ª, sáb. e dom., às 21h30. Até 20/6. R\$ 10.

**Veja também:** *Basílio, o Desteimido*. De Marcos Gomes. Direção de Marcos Loureiro. Com Walmir Pavam e outros. A peça sobre um super-herói aposentado vivendo em um prédio comum revela comportamentos da sociedade atual. No Instituto Cultural Capobianco, SP, (tel. 0++/113237-1187).

### ÊXTASE

De Mike Leigh. Direção de Mauro Baptista Vedia. Com Mário Bortolotto, Eduardo Estrela, Erika Puga, Amanda Lyra (foto), entre outros.

**O espetáculo:** Na Inglaterra, um grupo de amigos imigrantes se reencontra. Durante uma noite, ao som de som de Elvis Presley, eles relembrem o passado, se embriagam, cantam e dançam.

**Por que ir:** Depois do sucesso de *A Festa de Abigail*, Vedia encena outra tragicomédia do inglês Leigh. Como no espetáculo anterior, os diálogos se revelam vazios e os relacionamentos, superficiais.

**Preste atenção:** No trabalho de atuação primoroso do elenco. E em como o tédio e o desespero marcam presença nas cenas, apesar dos personagens não explicitarem seus sentimentos em momento algum.

**Onde:** CCBB (rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, tel. 0++/11/3113-3651). **Quando:** De 3ª a 5ª, às 19h30. Até 10/6. R\$ 15.

**Veja também:** *Casting*. De Alexander Galin. Direção Marco António Rodrigues. Com Caco Ciocler, Bete Dorgam e outros. Comédia, também de um autor contemporâneo, faz jus à tradição satírica russa. No Sesc Vila Mariana, em SP, (tel. 0++/11/5080-3000).

### O GRANDE CERIMONIAL

De Fernando Arrabal. Direção de Reginaldo Nascimento. Com Teatro Kaus, Deborah Scavone e Alessandro Hernandez (foto)

**O espetáculo:** Uma história de amor às avessas, enfoca as relações contraditórias de Cavanosa com mulheres e bonecas. Caricatura de Casanova, ele é infantil e submisso, manipulado pela mãe superprotetora e ciumenta

**Por que ir:** É um texto inédito de amor às avessas, enfoca as relações contraditórias de Cavanosa com mulheres e bonecas. Caricatura de Casanova, ele é infantil e submisso, manipulado pela mãe superprotetora e ciumenta

**Preste atenção:** Em como a linguagem híbrida da peça transita entre teatro do absurdo, surrealismo e expressionismo, apoiada na cenografia que cria espaços de sonho e na trilha composta de melodias desconexas.

**Onde:** Teatro Augusta - Sala Experimental (rua Augusta, 943, Cerqueira César, São Paulo, tel. 0++/11/3151-4141). **Quando:** 4ª e 5ª, às 21h. De 12/5 a 1/7. R\$ 30.

**Veja também:** *Ausência*. De Franz Xaver Kroetz. Direção Leonardo Antunes. Com Fernanda Castello Branco e Gabriel Bodstein. A peça também confronta sonho e realidade ao focar um casal que encontra na TV um contrapeso para o cotidiano. No Espaço Satyros Um, SP, tel. 0++/11/3258-6345).

### CINEMA

De Felipe Hirsch. Com Beatriz Bertú, Paula Arruda (foto), Daniel Tavares, Isabel Wilker, Diego Moschkovich, entre outros. Realização Sutil Companhia de Teatro.

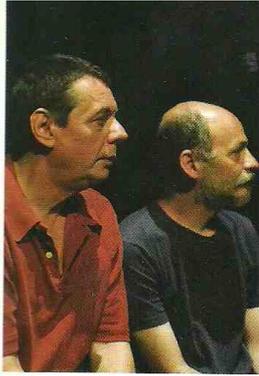
**O espetáculo:** Diversas situações acontecem numa sala de cinema de bairro. Em meio ao som de clássicos como *O Desprezo*, de Godard, e filmes contemporâneos, espectadores vivem situações reais ou imaginárias.

**Por que ir:** Após o filme *Insoalação*, Hirsch leva o cinema ao palco. Apoiado no poder imagético das cenas - que quase não possuem diálogos -, concebe histórias que vão além do retrato real e refletem o mundo subjetivo.

**Preste atenção:** Na cena mais poderosa da montagem, o momento em que a plateia real e a ficcional formam uma espécie de espelho. A ilusão se quebra e os atores agem como o público, observando-o nos olhos.

**Onde:** Teatro do Sesi (av. Paulista, 1313, Cerqueira César, São Paulo, tel. 0++/11/3146-7405). **Quando:** De 5ª a sáb., às 20h, e dom., às 19h. 5ª e 6ª, gratuito; sáb. e dom., R\$ 10. Até 4/7.

**Veja também:** *Hotel Medea*. A peça que reconstrói a tragédia grega *Medeia*, de Eurípedes, ocorre da meia-noite ao amanhecer em tempo real e também tem forte apelo visual. No Oi Futuro Flamengo, RJ (tel.0++/21/ 3131-3060).



**MÚSICA PARA NINAR DINOSSAUROS**

De Mário Bortolotto, que atua ao lado de Paulo de Tharso, Lourenço Mutarelli (à dir.), Francisco Eldo Mendes, Carlos Carah e outros.

**O espetáculo:** A história de três amigos em dois tempos: quando eram jovens e se recolhiam do mundo em noites infundáveis de boêmia; e na fase atual, em que os quarentões continuam reclusos do mundo em noites infundáveis de boêmia.

**Por que ir:** O novo texto de Bortolotto, escrito após o incidente que quase lhe tirou a vida, revela sua descrença no mundo ao enfocar uma geração marcada por existências superficiais, em estado de estagnação.

**Preste atenção:** Em como Bortolotto passa sua visão de mundo servindo-se do texto economicamente: nas suas sempre belas trilhais (desta vez também executada ao vivo) e na espontaneidade e graça do elenco "maduro".

**Onde:** Espaço Parlapetões (praça Franklin Roosevelt, 158, Centro, São Paulo, tel. 0++/11/3258-4449. **Quando:** Sáb., às 21h, e dom., às 20h. Até 23/5. R\$ 30.

**Veja também:** Ópera das Pedras - O Espetáculo da Terra. Concepção e direção Denise Milan. Com Badi Assad e outros. O espetáculo musical codinido por Lee Breuer, fundador da Cia. Mabou Mines, dos EUA, também investe na música. No Sesc Ipiranga, SP (tel. 0++/11/3340-2000).

**NOMES DO PAI**

De Luís Alberto de Abreu. Direção de Ruy Cortez. Com Fábio Takeo e Rafael Steinhauer (na foto à dir.).

**O espetáculo:** Um pai se empenha em fazer do filho uma cópia melhorada de si. A princípio, o rapaz esforça-se em satisfazer os anseios paternos. Depois descobre na solidão da escrita uma maneira de conservar sua essência.

**Por que ir:** Para ver uma peça que discute o tema da paternidade de forma investigativa, tendo como fonte de inspiração as obras *Carta ao Pai*, de Franz Kafka, e *Cartas a um Jovem Poeta*, de Rainer Maria Rilke.

**Preste atenção:** Abreu, um dos principais autores do país, abdica das palavras para se apoiar exclusivamente na escrita do gesto, sua intensidade e tempo, e na expressividade da manipulação dos objetos de cena.

**Onde:** Ágora Teatro (rua Rui Barbosa, 672, Bela Vista, São Paulo, tel. 0++/11/3284-0290). **Quando:** Sáb., às 18h, e dom., às 17h. De 15/5 a 4/7. R\$ 30.

**Veja também:** *Cartas a um Jovem Poeta*. De Rainer Maria Rilke. Concepção e interpretação Ivo Müller. Os ensinamentos de Rilke, revelados no livro homônimo, sobem ao palco exteriorizados por Müller de modo contido, mas visceral. No Viga Espaço Cênico, SP (te.0++/11/ 3801-1843).

**14ª CULTURA INGLESA FESTIVAL**

Coordenação de Laerte Mello. Na foto, a peça *Piscina (Sem Água)*, com Ester Laccava, Renato Caldas (foto), Einat Falbel e William Amaral.

**O espetáculo:** Em sua 14ª edição, o festival leva a 20 cidades de São Paulo, Paraná e Santa Catarina 15 atrações de autoria ou inspiração de artistas de língua inglesa nas áreas de teatro adulto e infantil, dança, artes visuais e cinema digital.

**Por que ir:** Para ver as três peças inéditas: *Piscina (Sem Água)*, de Mark Ravenhill, *A Serpente no Jardim*, comédia de Alan Ayckbourn, e *Paper Macbeth*, adaptação com máscaras e bonecos do clássico de Shakespeare.

**Preste atenção:** No texto de Ravenhill. O autor de *Shopping and Fucking* ainda aborda o consumismo e a fragilidade dos relacionamentos, desta vez usando uma estrutura em que as falas podem ser ditas por qualquer personagem.

**Onde:** Em diversas unidades da Cultura Inglesa. **Quando:** De 4/5 a 23/5. Valor do ingresso: um livro. Mais informações no site [www.culturainglesasp.com.br/festival](http://www.culturainglesasp.com.br/festival).

**Veja também:** *Trilogia Degenerada*. A mostra da Cia. Pessoal do Feroeste apresenta as últimas três montagens do grupo: *Os Crimes de Preto Amaral*, *Labirinto Reencarnado* e *Re-Bentos*, todas com texto e direção de Paulo Faria. Na sede da Cia., em SP (tel. 0++/11/ 3362-8883).

**SEMANAS DE DANÇA - DIÁLOGOS**

Curadoria de Alexandra Itacarambi. Foto de *Paralaxe de Paranóias*, de Alex Soares.

**O espetáculo:** Um panorama da cena de dança do país. Entre os 25 espetáculos que compõem a mostra, alguns envolvem artistas com trajetórias consolidadas e outros novos nomes. Workshops e palestras também estão programados.

**Por que ir:** Para (re)ver obras como *O Beijo*, da Cia. Nova Dança 4, e conhecer, por exemplo, *We Cage*, do PIP Pesquisa em Dança, misto de dança e performance que se inspira em John Cage e Merce Cunningham.

**Preste atenção:** Em *Paralaxe de Paranóias*, de Alex Soares, uma coreografia multimídia que aborda questões psicológicas inerentes à sociedade atual, como distúrbios associados a alterações de percepção.

**Onde:** Centro Cultural São Paulo (rua Vergeiro, 1.000, São Paulo, tel. 0++/11/3397-4002). **Quando:** Dias e horários variados. Mais informações em [www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br). Até 20/6. Grátis.

**Veja também:** *Os Duplos*, de Maurício de Oliveira, *Theme and Variations*, de George Balanchine, entre outros. Com São Paulo Cia. de Dança. O grupo apresenta espetáculos inéditos e de repertório na primeira temporada de 2010. No Teatro Sérgio Cardoso (tel. 0++/11/3288-0136).

MÚSICA + CINEMA + LIVROS + ARTES PLÁSTICAS + TEATRO + DANÇA

# BRAVO!

O MELHOR DA CULTURA EM JUNHO DE 2010  
R\$ 14,90 • www.bravonline.com.br



## O FILME QUE POLANSKI DIRIGIU DA PRISÃO



O ator Ewan  
McGregor em  
cena do filme

- ESTREIA NO BRASIL O THRILLER "O ESCRITOR FANTASMA"
- OS DETALHES DO CRIME QUE MARCOU A VIDA DO CINEASTA

154



**RESISTÊNCIA**  
O bairro de Pequim  
onde vivem os  
artistas rebeldes



**TEATRO**  
Atores que erguem  
espetáculos movidos  
pela paixão



**MÚSICA**  
A nova companhia  
de ópera que vai  
rodar o Brasil

REPRODUÇÃO  
PROIBIDA  
SEM A  
AUTORIZAÇÃO  
DA  
EDITORA

## SENHORES DA CENA

O que acontece quando um ator se apaixona por um assunto e decide levá-lo ao palco? O mais comum é que procure a ajuda de um encenador. Mas há os que decidem assumir as rédeas do projeto, tornando-se autores, diretores e intérpretes da peça POR GABRIELA MELLÃO

**N**o monólogo *Simplesmente Eu*, Clarice Lispector, Beth Goulart dá vida a um duplo de si mesma. Ao apresentar o universo da escritora, uma das vozes mais criativas da literatura brasileira, a peça descortina igualmente a atriz carioca. "Revelo Clarice me revelando junto", diz Beth. Em uma cena do espetáculo, por exemplo, a intérprete ecoa as palavras de Lóri, protagonista do romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*: "Um ser mora dentro de mim, como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que, apesar de selvagem, tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo (...). Aviso que não se deve temer o seu relinchar (...)". As frases são da personagem, mas podiam muito bem ser da própria Beth: "Também carrego uns sons animalescos dentro de mim – uma voz que não dá para calar".

Ainda que pareça estranho, a atriz de 49 anos começou a elaboração de seu monólogo aos 13, quando descobriu *Perto do Coração Selvagem*, livro de estreia de Clarice Lispector (1920-1977). A identificação com a protagonista Joana foi imediata. À semelhança de Lóri, a personagem parecia roubar as palavras de Beth em declarações como "mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida". Na época uma jovem muito fechada, a atriz cultivava a sensação de que só Clarice a entendia. Muitas décadas e espelhamentos depois, com a carreira já consolidada, Beth sentiu mais do que o desejo de incorporar a escritora no teatro. Sentiu necessidade.

Em 2007, após ler *Cartas Perto do Coração*, livro que reúne as correspondências trocadas entre Clarice e o cronista Fernando Sabino, decidiu levá-lo para o palco. Fez a adaptação, pediu autorização às famílias dos dois literatos e iniciou a concepção da montagem. Entretanto, num determinado momento, os parentes de Sabino desistiram da empreitada. Beth estreme-

ceu. "Já estava grávida de Clarice", relembra.

Não teve outra saída a não ser mergulhar no restante da obra da escritora para tecer um monólogo. Enquanto preparava o trabalho, devorou livros biográficos sobre a autora e participou de workshops com a psicóloga Daisy Justus, que analisa as criações de Clarice sob a ótica da psicanálise. "Tornei-me uma esponja de tudo o que havia sobre a romancista", relata a atriz. Pôde, assim, construir um texto que agrega trechos dos contos e romances de Clarice, além de fragmentos de suas entrevistas, depoimentos e cartas.

Em *Simplesmente Eu*, Beth não apenas atua e assina a dramaturgia. A artista também dirige a peça, que está em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, depois de passar por Brasília e pelo Rio de Janeiro. Senhora da cena, Beth acabou ganhando o prêmio Shell 2009 de melhor atriz pelo solo.

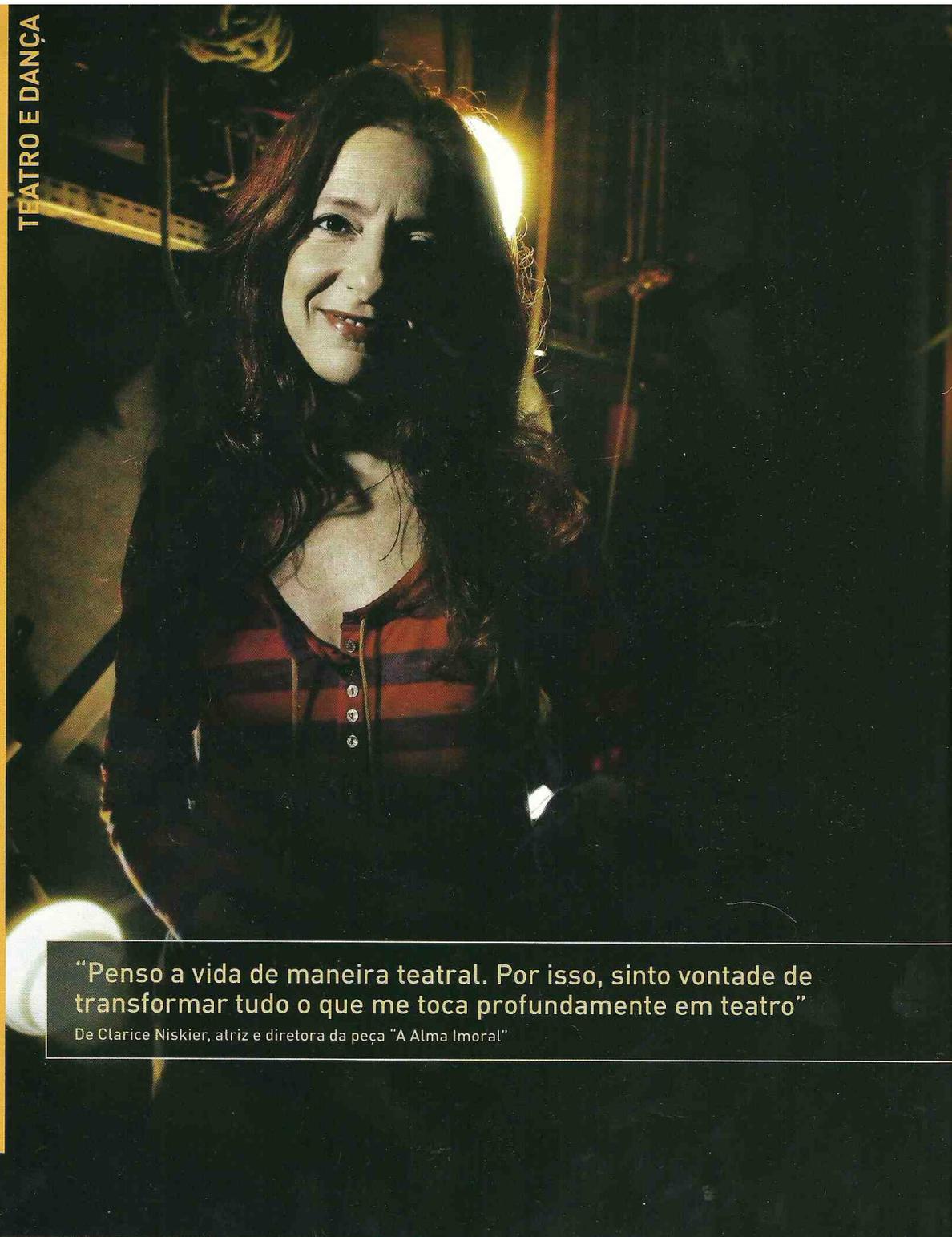
À semelhança dela, outros intérpretes vêm abraçando projetos em que assumem todas as rédeas: do texto à direção, da atuação à produção. "Nós, atores, frequentemente acatamos as ideias dos diretores ou dos dramaturgos", avalia Beth. "Ficamos muito servis, colocando nossas opiniões sempre num plano mais sutil. Às vezes, porém, nos defrontamos com a urgência de virar criadores plenos e de incorporar cada etapa do fazer teatral." É quando emerge o que se poderia chamar de "peça de ator". Geralmente, a paixão irrefreável do intérprete por um tema desencadeia o processo. "São obsessões que se agarram na gente como rêmoras, aqueles peixes teimosos que grudam no tubarão, e nos perseguem pela vida afora. Quando menos esperamos, despontam nos nossos trabalhos", explica o ator André Guerreiro Lopes, que sempre foi fascinado por espelhos. Não à toa, lança no segundo semestre, em São Paulo, *O Espelho – Ou a Cara Rajada da Jararaca*. O espetáculo, concebido, interpretado e dirigido por



**“Atores costumam acatar as ideias dos diretores ou dos dramaturgos. Às vezes, porém, temos necessidade de virar criadores plenos”**

De Beth Goulart, protagonista, diretora e autora do monólogo “Simplesmente Eu, Clarice Lispector”

TEATRO E DANÇA



**“Penso a vida de maneira teatral. Por isso, sinto vontade de transformar tudo o que me toca profundamente em teatro”**

De Clarice Niskier, atriz e diretora da peça “A Alma Imoral”

**“AS OBSESSÕES SE AGARRAM NA GENTE COMO AQUELES PEIXES QUE GRUDAM NO TUBARÃO E NOS PERSEGUEM PELA VIDA AFORA. QUANDO MENOS ESPERAMOS, DESPONTAM EM NOSSOS TRABALHOS”, DIZ O ATOR ANDRÉ GUERREIRO LOPES**

ele, se baseia no conto *O Espelho*, de Guimarães Rosa. Lopes recorda que, na casa onde cresceu, havia um espelho de banheiro com portas articuladas. Criança, ficava horas brincando diante dele. Juntava os dois lados em volta de seu rosto e formava “um círculo de infinitas cabeças”. Desde então, espelhos o estimulam artisticamente pelos infinitos jogos visuais que possibilitam.

**NUDEZ ABENÇOADA**

Se a ligação de Lopes com espelhos é antiga, a de Clarice Niskier com o ensaio filosófico que inspirou o monólogo *A Alma Imoral* nasceu há pouco tempo e de maneira inusitada. Em 2002, a atriz divulgava a peça *Buda*, de sua autoria, num programa de TV. O rabino Nilton Bonder também participava da atração, falando sobre seu livro *A Alma Imoral*. No fim da entrevista com a atriz, a apresentadora indagou se Clarice professava alguma religião. Ela respondeu ser “judia budista”: “Tenho origem judaica, mas me aproximei do budismo”. Veio o intervalo. Quando o programa voltou ao ar, a apresentadora leu um fax em que uma telespectadora proclamava não existir judeu budista: “Ou se é judeu ou se é budista!”. O rabino discordou e defendeu a possibilidade de as religiões se complementarem.

Assim que o programa acabou, a atriz agradeceu Bonder pelo apoio e recebeu de presente *A Alma Imoral*. O livro de 136 páginas a fascinou tanto que Clarice decidiu adaptá-lo para o palco, como um monólogo em que discutiria alguns conceitos caros à humanidade: corpo, espírito, obediência, traição, permanência e ruptura, certo e errado. “Penso a vida de maneira teatral”, afirma a atriz. “Por isso, sinto vontade de transformar tudo o que me toca profundamente em teatro.” Começou a adaptar a obra antes mesmo de consultar o rabino. Quando estava na página 20, porém, interrompeu a tarefa e

ligou para Bonder. Combinou de lhe mostrar um primeiro ensaio aberto três meses depois.

À medida que prosseguia na adaptação, Clarice se deparou com a frase “não há nudez na natureza” e teve certeza de que precisava fazer o espetáculo nua. Mas o rabino permitiria? Cerca de 30 pessoas compareceram ao primeiro ensaio aberto numa sala insossa. A peça começou sem a presença de Bonder. Quando ele e a esposa chegaram, Clarice já estava desnuda, cobrindo e descobrindo o corpo com um tecido preto, que assumia o aspecto de diferentes figurinos. “Na hora de abrir o pano, senti um rubor bíblico!”, lembra. Parei o ensaio. Pedi desculpase disse que teria de recomeçar.” Desejava que o rabino acompanhasse o monólogo desde o início para entender em que contexto a nudez estava inserida. Funcionou. Bonder autorizou que Clarice ficasse nua, e a peça – dirigida pela atriz – estreou em 2006, logo conquistando os críticos e os espectadores (já atraiu mais de 100 mil pessoas). Hoje segue em cartaz no teatro Augusta, em São Paulo.

Ainda que dependam essencialmente dos intérpretes, as “peças de ator” costumam recorrer à ajuda de terceiros antes de enfrentarem as plateias. Em busca de um “olhar estrangeiro” que o norteasse, André Guerreiro Lopes propôs compartilhar a direção de *O Espelho – Ou a Cara Rajada da Jararaca* com Djin Sganzerla. A jovem atriz topou a missão de imediato. Já Beth Goulart e Clarice Niskier preferiram reivindicar a supervisão de um encenador experiente, o mineiro Amir Haddad, que há três décadas encabeça o grupo Tá na Rua. “A função do supervisor se assemelha à do responsável pela harmonia numa escola de samba”, define Haddad. “O diretor de harmonia não é o criador do desfile, mas sem o cara o negócio não avança.” Beth diz o mesmo com outras palavras: “O Amir impede que nos percamos de nossos próprios sonhos”.

## “É MUITO MELHOR DIALOGAR COM ATORES QUE TÊM OPINIÕES FORMADAS DO QUE COM AQUELES QUE TRAZEM UM TEXTO DEBAIXO DO BRAÇO E NADA NA CABEÇA”, AVALIA O DIRETOR AMIR HADDAD

### OFÍCIO DA PREGUIÇA

Na fase de criação dos espetáculos, a supervisão costuma acontecer duas vezes por semana. Depois, novos encontros são agendados ao longo da temporada para garantir o vigor das peças. O supervisor sempre parte daquilo que o ator deseja. “Ele trabalha em cima do olhar do intérprete e vai acendendo umas luzes diante do que lhe é mostrado”, esclarece Beth. Foi Haddad, por exemplo, quem percebeu a relação entre os pensamentos da atriz e os escritos de Clarice Lispector em *Simplesmente Eu*. Brotou daí o conceito do duplo – a ideia de Beth se expor por meio da romancista.

Desde a década de 1980, Haddad supervisiona as peças do ator Pedro Cardoso. Por ser um dos primeiros diretores a se dedicar à função, gosta de alardear que inventou o “ofício da preguiça”: “Supervisionar dá menos trabalho que dirigir... É muito melhor dialogar com atores que têm opiniões formadas do que com os que trazem um texto debaixo do braço e nada na cabeça”.

Um dos grandes sucessos teatrais de 2009, o monólogo *Viver Sem Tempos Mortos*, protagonizado por Fernanda Montenegro, não se configurava exatamente como uma “peça de ator”, já que a intérprete não o dirigia. Mesmo assim, o projeto só decolou graças à tenacidade de Fernandona e à sua ligação com a filósofa parisiense Simone de Beauvoir (1908-1986), ícone do feminismo. Em maio do ano passado, numa entrevista a **BRAVO!**, a atriz discorreu sobre o assunto: “Com *O Segundo Sexo*, livro que saiu em 1949, Simone apregoava que as mulheres não nascem mulheres, mas se tornam mulheres. Ou melhor: que as características associadas tradicionalmente à condição feminina derivam menos de imposições da natureza e mais de mitos disseminados pela cultura. A obra, portanto, colocava em xeque a maneira como os homens olhavam as mulheres e como inúmeras mulheres se enxergavam. Tais

concepções incendiaram os jovens de minha geração e nortearam as nossas discussões cotidianas”.

Movida pela vontade de encarnar a filósofa num espetáculo que narrasse a trajetória dela, Fernanda realizou uma ampla pesquisa sobre Simone com o auxílio do sociólogo Newton Goldman. Em seguida, procurou o diretor Felipe Hirsch e lhe perguntou se tudo aquilo “dava teatro”. Ele respondeu que sim e aceitou a incumbência de dirigir o monólogo. “Além de chegar com o texto praticamente pronto para o início do trabalho”, conta Hirsch, “Fernanda já intuía de que maneira deveria retratar a filósofa. Ela instintivamente se afastou da imitação física e se aproximou da interpretação emocional de Simone.”

Não há de ser coincidência que tanto *Viver Sem Tempos Mortos* quanto as peças de Beth Goulart e Clarice Niskier tenham cativado público e crítica. “No teatro, a paixão e o encontro íntimo do ator com o personagem fazem toda a diferença”, resume Hirsch. ▮

GABRIELA MELLÃO é jornalista e dramaturga, autora de *A História Dela*, entre outras peças.

### AS PEÇAS

*Simplesmente Eu*, Clarice Lispector. Direção, adaptação e interpretação de Beth Goulart. No CCBB-SP (rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3113-3651). De 6ª a dom. Até 20/6. R\$ 15

*A Alma Imoral*. Direção, adaptação e interpretação: Clarice Niskier. No Teatro Augusta (rua Augusta, 943, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3151-4141). De 6ª. a dom. Até 1º/8. R\$ 50



**VEJA** imagens das produções de Beth Goulart, Clarice Niskier e Fernanda Montenegro em [www.bravonline.com.br](http://www.bravonline.com.br)



**“Com o livro ‘O Segundo Sexo’, de 1949, Simone de Beauvoir incendiou os jovens de minha geração e norteou as nossas discussões cotidianas”**

De Fernanda Montenegro sobre a ensaísta francesa que inspirou o monólogo “Viver Sem Tempos Mortos”



Cena de *Hipóteses para o Amor e a Verdade*. O espetáculo toma como ponto de partida entrevistas com moradores do centro de São Paulo

CRÍTICA

## MANTENHA O CELULAR LIGADO

Na nova peça do grupo paulistano **Satyros**, o elenco conversa com a plateia pelo telefone — e essa inovação é uma das qualidades do espetáculo POR GABRIELA MELLÃO

O diretor José Celso Martinez Corréa revolucionou o teatro brasileiro ao estimular a interação do público com os atores. Em algumas de suas criações, concebidas como festas ritualísticas, espectadores são chamados ao palco de surpresa. Na peça *Hipóteses para o Amor e a Verdade*, Rodolfo García Vázquez, diretor do grupo Os Satyros, inova de maneira semelhante. O mais recente trabalho da companhia paulistana, escrito pelo próprio García Vázquez em parceria com Ivam Cabral, também propõe que a plateia participe da cena, só que de maneira virtual. Logo na entrada do teatro, os espectadores são instruídos a NÃO desligar os aparelhos celulares e a passar os números de seus telefones à produção. O objetivo é que atendam a chamadas durante o espetáculo — algumas pessoais, outras feitas por atores.

Numa das sequências, por exemplo, um personagem revela ter fobia de se relacionar diretamente com as pessoas. Precisa se valer, sempre, de “bengalas

tecnológicas”, como e-mails ou torpedos. Liga para alguém do público e pede que o interlocutor lhe conte algo capaz de acalenta-lo. Tal recurso — somado ao fato de que o texto da peça toma como ponto de partida entrevistas realizadas pela trupe com moradores do centro de São Paulo — gera uma dramaturgia fragmentada. Em comum, os personagens amargam a quebra de vínculos afetivos concretos e de valores familiares. Os temas são interessantes e caros à atualidade, mas, em alguns casos, retratados de maneira demasiadamente superficial, sem dimensão poética.

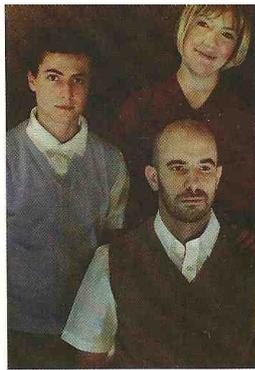
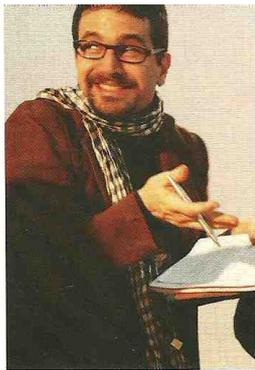
A interpretação dos atores também se mostra irregular. Entre os bons desempenhos, destaca-se o da atriz cubana Phedra D. Córdoba, transexual que integra o grupo desde 2003. Ela atinge o sublime na pele de uma mãe doente que, no dia do seu aniversário, espera em vão pelo filho. Não diz uma palavra e mantém o rosto inexpressivo por causa da doença, mas seus olhos gritam emoções, como resultado de uma vida esva-

ziada pela dor e pela desesperança.

Mesmo com imperfeições, *Hipóteses para o Amor e a Verdade* se sobressai. Na contramão da maioria dos espetáculos que ocupam os palcos do país, a montagem aposta no risco, em busca de novos caminhos para o teatro. **¶**

### A PEÇA

*Hipóteses para o Amor e a Verdade*. De Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez, que a dirige. Com a Cia. dos Satyros. No Espaço dos Satyros Um (praça Franklin Roosevelt, 214, Centro, São Paulo, tel. 0++/11/3258-6345). De 6a. a dom., às 21h30. Até 20/6. R\$ 10.



## OS MELHORES ESPETÁCULOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

### FILO 2010 – FESTIVAL INTERNACIONAL DE LONDRINA

Direção: Luiz Bertipaglia.

**O espetáculo:** Em sua 42ª edição, o festival traz espetáculos de companhias da Espanha, Itália, Portugal, entre outros 10 países. Também apresenta peças de grupos nacionais, como a premiada *Memória da Cana* (foto), de Os Fofos Encenam.

**Por que ir:** Para ver o mais antigo evento do gênero na América Latina, que nesta edição aposta na multiplicidade de linguagem, sem esquecer o espírito provocativo que sempre marcou sua história.

**Preste atenção:** A companhia americana Redmoon traz seu grande sucesso, *The Cabinet*, peça que mistura atores e marionetes, inspirada no clássico do expressionismo alemão, o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

**Onde:** Em diversos espaços de Londrina (PR). **Quando:** De 10/6 a 27/6. Mais informações no site [www.filo.art.br](http://www.filo.art.br).

**Veja também:** MIT - Mostra Internacional de Teatro. Curadoria de Luiz Bertipaglia. O evento, que é uma extensão do FILO, se realiza no Rio de Janeiro e em Brasília de 4/6 a 27/6, apresentando quatro peças em cada cidade, como *A Tempestade*, da Cia. do Chapitô. Mais informações no tel. 0++/61/3310-7087.

### CASTING

De Aleksandr Gálin. Direção: Marco Antonio Rodrigues. Direção musical: Dagoberto Feliz. Com Caco Ciocler (foto), Ricardo Oshiro, Alinne Moreno e outros.

**O espetáculo:** Trata-se de uma comédia sobre testes realizados num cinema de uma província russa. A seleção é para formar o elenco feminino de um espetáculo a ser produzido em Cingapura – que não é tão inocente quanto parece.

**Por que ir:** O autor russo ainda é inédito no Brasil, mas bastante conhecido não só em seu país de origem como na Europa. Em *Casting*, ele constrói uma comédia que parece retratar dilemas brasileiros.

**Preste atenção:** Apesar de bem-humorada, a fábula aborda questões complexas da sociedade atual, como a desvalorização da arte, o consumismo e a banalização do pensamento promovida pelo entretenimento de massa.

**Onde:** Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, Vila Mariana, São Paulo, tel. 0++/11/5080-3000). **Quando:** 6º e sáb., às 21h, e dom., às 18h. De R\$ 7,5 a R\$ 30. Até 20/6.

**Veja também:** *Nem Todo Ladrão Vem para Roubar*. De Dario Fo. Direção de Augusto Marin. Com Salete Fracarolli, Javert Monteiro e outros. A comédia, igualmente inédita no país, conta a história de um ladrão que é surpreendido ao assaltar uma casa. No Teatro Comuna, SP (tel. 0++/11/3476-0792).

### TRÍPTICO (RICHARD MAXWELL)

De Richard Maxwell. Direção de Roberto Alvim. Com o Club Noir.

**O espetáculo:** É uma mostra que exhibe três peças de Maxwell. *Burger King* retrata o cotidiano de uma rede de hambúrguer. *Casa* (foto) discute valores familiares a partir de um crime e *O Fim da Realidade* aborda a violência.

**Por que ir:** A mostra busca apresentar ao público brasileiro o dramaturgo americano Richard Maxwell, que também é diretor e fundador do New York City Players, grupo de vanguarda cultuado em todo o mundo há uma década.

**Preste atenção:** Maxwell é uma das vozes mais originais da dramaturgia contemporânea. Ele redefine o gênero musical por meio de uma linguagem prosaica, sem lastro poético e com aparente inexpressividade.

**Onde:** Club Noir (rua Augusta, 331, Consolação, São Paulo, tel. 0++/11/3255-8448). **Quando:** *Burger King* 6º, às 21h, *Casa* sáb., às 21h, e *O Fim da Realidade* dom., às 20h. De 11/6 a 29/8. R\$ 10.

**Veja também:** *Gypsy*. De Arthur Laurents. Música de Jule Styne. Letras de Stephen Sondheim. Direção de Charles Møeller. Tradução de Claudio Botelho. O musical sobre a trajetória da stripper Gypsy Rose Lee é um clássico da Broadway. No Teatro Villa-Lobos, RJ (tel. 0++/21/2334-7153).

### A GRANDE VOLTA

De Serge Kribus. Direção: Marco Ricca. Com Rodrigo Lombardi e Fulvio Stefanini (foto).

**O espetáculo:** A comédia dramática retrata um momento de crise de um publicitário. Ele perde o emprego e é abandonado pela mulher. Para completar, seu pai, um ator ultrapassado, quer viver em sua casa.

**Por que ir:** Para ver o último texto traduzido por Paulo Autran (1922-2007). Em 2001, o ator se apaixonou pela peça, começou a traduzi-la e a preparar sua montagem, mas acabou não conseguindo encená-la.

**Preste atenção:** A peça, que marca a estreia brasileira de um premiado autor belga contemporâneo, constrói pai e filho como espelhos. Eles devolvem um ao outro os mesmos discursos, erros, medos e loucuras.

**Onde:** Teatro FAAP (rua Alagoas, 903, Pacaembu, São Paulo, tel. 0++/11/3662-7233). **Quando:** 6º, às 21h30, sáb., às 21h, e dom., às 18h. Até 1/8. R\$ 70.

**Veja também:** *Tempo de Solidão*. De Márcia Zanelatto. Direção de Ivan Sugahara. Com Bruno Du-beux e Fábio Cardoso, entre outros. A peça também enfoca a relação familiar, só que a partir de um casal. No Teatro III do CCBB, RJ (tel. 0++/21/3808-2020).



### VILCABAMBA

De Alexandra Golik. Com **Alexandra Golik** e **Carla Candiotto** (foto). Direção: Gabriel Chamé. Realização: Cia. Le Plat du Jour.

**O espetáculo:** O policial Cleverson busca o culpado pelos crimes cometidos contra os velhos de Vilcabamba, mas a missão é atrapalhada por sua irmã, interessada em roubar a fórmula que garante vida longa aos habitantes da cidadezinha.

**Por que ir:** A comédia parte da história real de Vilcabamba, povoado do Equador famoso por ter moradores centenários. É uma das raras incursões no teatro adulto dessa companhia, que se notabilizou montando peças infantis.

**Preste atenção:** Na irreverência do espetáculo, que arruina tradições teatrais e mistura linguagens do cinema, da dança e da mímica, além de explorar clichês e personagens estereotipados, fazendo uso de técnicas do clown.

**Onde:** Sesi Vila Leopoldina (rua Carlos Weber, 835, Vila Leopoldina, São Paulo, tel. 0++/11/3833-1093). Quando: De 5ª a sáb., às 20h, e dom., às 18h. De 10/6 a 1/8. Entrada franca.

**Veja também:** *Meninas na Loja*. De Caco Galhardo. Direção de Fernanda D'Umbra. Com Martha Nowill, Chris Couto e outros. Esta peça, também humorística, critica o consumismo e marca a estreia do cartunista Galhardo na dramaturgia. No Espaço Parlapatões, SP (tel. 0++/11/3258-4449).

### HELENA PEDE PERDÃO E É ESBOFETEADA

De Alexandre Dal Farra. Direção: João Otávio. Com a Cia. Tablado de Arruar. Lígia Oliveira (foto) e Alexandra Tavares.

**O espetáculo:** Conta a história de um casal em crise que vê sua casa ser invadida por um casal anarquista e acaba influenciado por este. Os quatro transformam-se num grupo que põe em prática ações pseudoterroristas.

**Por que ir:** A companhia, surgida em 2001 com o objetivo de fazer teatro de rua e apontar as contradições da metrópole, retorna à praça pública depois de três anos de trabalho em salas convencionais.

**Preste atenção:** A peça mescla linguagens do teatro engajado e do melodrama, tendo como influências principais as obras de Bertolt Brecht, em especial *Aquele que Diz Sim*, *Aquele que Diz Não*, e de Pedro Almodóvar.

**Onde:** Praça Tiradentes s/n, São Paulo. Quando: 6ª e sáb., às 17h. De 18/6 a 31/7. Mais informações no site [www.tabladodearruar.com.br](http://www.tabladodearruar.com.br).

**Veja também:** *Festa de Separação: Um Documentário Cênico*. Concepção e interpretação de Janaina Leite e Felipe Teixeira Pinto. Direção de Luiz Fernando Marques. A peça, que estreia no Rio, também reúne linguagens diversas. No Mezanino do Espaço Sesc, RJ (tel. 0++/21/2547-0156).

### MOSTRA SINISTERRA

Idealização do Instituto Cultural Capobianco.

**O espetáculo:** É uma mostra da obra de José Sanchis Sinisterra. A programação abrange palestras e oficinas com o dramaturgo, leituras de textos e apresentações de peças de sua autoria, como *Ay*, *Carmela* e *Bartleby* (foto).

**Por que ir:** Trata-se da primeira mostra de Sinisterra no país. Considerado um dos maiores dramaturgos da Espanha atual, o autor é cultuado por dar teatralidade a histórias que aparentemente nada têm de teatrais.

**Preste atenção:** Na peça *Flechas do Anjo do Esquecimento*, com a Cia. das Magnólias, que tem direção do próprio Sinisterra e aborda questões como a falta de memória histórica.

**Onde:** Instituto Capobianco (rua Álvaro de Carvalho, 97, Centro, São Paulo, tel. 0++/11/3237-1187). Quando: Dias e horários variados. De 8/6 a 27/6. R\$ 15. Site: [www.institutocapobianco.org.br](http://www.institutocapobianco.org.br).

**Veja também:** *Projeto Oriando Furioso*. Trata-se de um projeto itinerante, em que *Oriando Furioso*, espetáculo mais recente do grupo Sobrevento, é apresentado no Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Santa Catarina. Mais informações no site [www.sobrevento.com.br](http://www.sobrevento.com.br).

### TIRANDO OS PÉS DO CHÃO

Concepção cênica e coreográfica: Erica Rodrigues. Codireção: Marco Vettore. Com a Cia. Cênica Nau de Ícaros.

**O espetáculo:** Retrata o corpo em suspensão, materializando o torpor provocado pelo sentimento amoroso. Inspira-se no livro *Não Se Pode Amar e Ser Feliz ao Mesmo Tempo*, que Nelson Rodrigues assinou sob o pseudônimo de Myrna.

**Por que ir:** O espetáculo é fruto de 18 anos de pesquisa da companhia acerca da reorganização do corpo em suspensão.

**Preste atenção:** A reestruturação corporal expressa no espetáculo abrange aspectos físicos – mudança do eixo gravitacional e reorganização da musculatura –, mas também aspectos emocionais, como medo e confiança.

**Onde:** Sesc Consolação (rua Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, São Paulo, tel. 0++/11/3234-3000). Quando: 4ª e 5ª, às 21h. De 9/6 a 17/6. De R\$ 2,50 a R\$ 10.

**Veja também:** *Onde os Começos?*. Concepção e interpretação de Wellington Duarte e Eliana de Santana. Direção de Donizeti Mazonas. A obra parte do conto *Teologia Natural*, de Hilda Hilst, para retratar a secura das relações humanas. No CCSP, em SP (tel. 0++/11/3397-4002).