

Fabio Gomes

**JORNALISMO  
CULTURAL**

Brasileirinho Produções  
2009

**SUMÁRIO**

Introdução	3
1 Cultura e Sociedade	4
Visão antropológica	4
Visão semiótica	5
Eras Culturais	6
2 Jornalismo Cultural	8
Gêneros do Jornalismo Cultural	8
Gêneros informativos	8
Gêneros opinativos	9
3 Jornalismo Cultural no Mundo	10
Evolução	10
Panorama atual	11
4 História do Jornalismo Cultural no Brasil	12
4.1 – Folhetim (1808 -1899)	12
Cobertura cultural na imprensa geral	12
Veículos especializados	14
4.2 -Suplemento (1900-1950)	14
Cobertura cultural na imprensa geral	14
Cadernos culturais	15
Veículos especializados	15
4.3 – Caderno (1951-2000)	16
Cobertura cultural na imprensa geral	16
Cadernos culturais	17
Veículos especializados	17
5 Formação em Jornalismo Cultural	19
Conclusão	20
Bibliografia	21
Apêndice: Textos-Exemplo de Gêneros de Jornalismo Cultural	24
1 Notícia: <i>Livro sobre o Cordão da Bola Preta</i>	24
2 Nota: “ <i>Uma Canção Desnaturada</i> ”	24
3 Resenha: <i>Karine Cunha lança CD Fluida</i>	24
4 Reportagem: <i>O Romance-em-Cena de Aderbal Freire-Filho</i>	25
5 Entrevista: <i>Herbert Vianna</i>	29
6 Comentário: <i>O Eterno Jovem Altamiro</i>	33
7 Comentário segmentado: <i>Violoncelista Paraense Ganha Aplausos no Sul</i>	34
8 Crítica: <i>Larissa Maciel, uma grande Maysa</i>	35
9 Crítica de evento cultural: <i>Festival Varadouro 2008: Diversidade Musical no Acre</i>	37
10 Ensaio: <i>Rompendo o Distanciamento</i>	41
11 Texto com elementos de vários gêneros: <i>Diálogos Criativos Garantem a Qualidade de Cão Sem dono</i>	44
12 Bastidores: <i>Carta à Revista Diapason Sobre o “Dossiê Villa-Lobos”</i>	48
O Autor	52

## INTRODUÇÃO

Os jornais têm buscado dar conta da crescente complexificação da sociedade atual através da criação de editorias especializadas e cadernos segmentados. A tendência, denominada “segmentação” ou “cadernização”, faz com que ganhem em visibilidade conteúdos que há muito tempo freqüentam as páginas da imprensa. Enquanto é bastante simples a delimitação do conteúdo a ser abordado por alguns destes cadernos, como o esportivo ou o agrícola, o mesmo não se dá com o cultural. Embora exista uma multiplicidade de conceitos de cultura, objeto constante de estudo da Antropologia, Sociologia, Semiótica, Filosofia e outros ramos do conhecimento humano, o jornalismo recorre à visão humanista. Não bastasse esta ser já de natureza restritiva, por muito tempo o jornalismo cultural se fixou apenas na chamada “cultura erudita”. Esta postura, embora não seja mais a regra, encontra ecos na população, a julgar por uma pesquisa da Secretaria Municipal da Cultura de Belo Horizonte realizada em 1996, em que mais de dois terços dos entrevistados respondeu que um filme de Steven Spielberg não é cultura (Piza, 2004, p. 45).

Se a criação de cadernos denominados como culturais é relativamente recente, não se deve esquecer que esta é apenas uma nova apresentação de uma tradição que acompanha há muito tempo a imprensa mundial e a brasileira – aqui, desde seus primeiros passos.

Nesta longa trajetória, o jornalismo cultural tanto adaptou gêneros de texto informativos e opinativos já existentes, como a notícia e a reportagem, como implantou na imprensa gêneros próprios como a crítica e o ensaio – este último, diga-se de passagem, também tem ajudado a aprofundar a cobertura em outras editorias.

## 1

**CULTURA E SOCIEDADE**

A palavra “cultura” deriva do vocábulo latino *culturam*, referindo-se ao ato de cultivar o solo ou à técnica empregada nessa atividade. Por analogia, o termo passou a ser utilizado para se referir à produção do espírito humano. Santaella (2003, p. 29) refere que no século I a. C. o filósofo romano Cícero “já usava a expressão *cultura anima*, cultura da alma, identificando-a com a filosofia ou a aprendizagem em geral.” A aplicação do termo em relação à sociedade, porém, só se tornou comum na segunda metade do século XVIII.

Se a identificação da origem da palavra é simples, o mesmo não se dá em relação a seu significado. Em 1952, dois antropólogos, Alfred L. Kroeber e Clyde Kluckhohn registraram a existência de 164 diferentes definições de cultura, que podem ser reduzidas a dois grupos: o primeiro, restrito, referindo-se a como um grupo organiza seu repertório simbólico, e o segundo, amplo, abrangendo todo o conjunto tecnológico transmissível.

Destes grupos, se originam as visões antropológica e humanista da cultura. A antropologia vê na cultura uma natureza plural e relativista: no mundo existem diferentes culturas, todas igualmente importantes. Já os humanistas a associam a alguns produtos do espírito humano apontados como culturais – ex: poesia, música, pintura -, o que faz com que considerem que algumas pessoas têm cultura e outras não. Na visão humanista, o cultivo das artes levaria o ser humano a um estado mental de perfeição. Resulta daí a distinção entre “cultura erudita”, praticada pela elite intelectual, e “cultura popular”, surgida entre o povo.

Estas visões distintas vêm do século XVIII e têm raízes na obra do filósofo alemão Johann Gottfried von Herder. Ele é considerado o fundador tanto do sentido antropológico da cultura, ao defender a pluralidade das culturas humanas, quanto do humanista, ao enxergar no trabalho artístico e intelectual o ponto máximo da expressão cultural. Enquanto seu conterrâneo Immanuel Kant opunha os conceitos “cultura”, relacionado aos valores morais do indivíduo, e “civilização”, associado aos valores materiais, Herder integrava-os, ao ver na cultura não só o que homem pensa, mas também o que faz. Ao se referir a tensões entre divisões dentro de uma mesma cultura (“subculturas”) ou nas relações entre diferentes culturas, Herder também antecipou a visão marxista da sociedade como uma arena onde se dá a luta de classes.

**Visão antropológica**

A ligação entre a visão plural de Herder e a antropologia moderna foi feita pelo alemão Franz Boas, que no século XIX chamou de “configurações culturais” os modos de vida percebidos como integrais e padronizados. Esta abordagem prevaleceu entre os antropólogos americanos. Um deles, seu aluno Alfred L. Kroeber, apresentou em 1917 a idéia de cultura como *sui generis*, só sendo explicável em seus próprios termos, não se sujeitando a outros prismas não-culturais, como psicológicos ou racistas. A cultura também é superorgânica: ela não é um produto das ações humanas, e sim o que conduz essas ações. Sua lógica é própria, ela independe do pensamento de quem quer que seja.

O francês Claude Lévy-Strauss, em sua concepção de cultura como baseada em princípios universais, recorreu tanto ao legado de Boas, valorizando os detalhes que distinguem uma cultura de outra, quanto a contribuições do estruturalismo lingüístico. Para ele, o pensamento organiza-se em termos de oposições básicas, como “belo versus feio”,

que se fazem presentes em todo comportamento humano. É o ajuste destas oposições que permite ao ser humano ter uma cultura única e integrada com atividades tão distintas como arte e pecuária. Sua visão de uma ordem cognitiva subjacente foi adotada pela antropologia cognitiva. Influenciada igualmente pelo americano Noam Chomsky, esta corrente interpreta a cultura como um conjunto de paradigmas semelhantes a regras gramaticais, que permitem gerar comportamentos apropriados aos quais cada indivíduo pode imprimir sua marca.

A antropologia cultural adotou várias linhas de investigação. Uma delas, a simbolicidade da cultura, afirma que todos os elementos culturais – fala, objetos, ações – têm um significado próprio, o que os torna signos, permitindo a caracterização das culturas como sistemas de símbolos e a aplicação da semiótica para seu estudo.

### **Visão semiótica**

Os mais antigos vestígios humanos encontrados sempre apontam para a coexistência de utensílios necessários à sobrevivência física – como machado, lança, barco – e de atividades primordiais para a sobrevivência psíquica - ex: desenhos nas cavernas indicando jogos, dança, rituais. Numa perspectiva semiótica, estes podem ser entendidos como signos puros e aqueles como signos utilitários.

A mente humana não consegue perceber diretamente o que é externo a ela. O americano Charles Sanders Peirce, em sua Teoria da Percepção, indicou que algo externo (percepto) só pode ser reconhecido através de uma mediação (juízo perceptivo), que depende tanto de características orgânicas quanto de conhecimentos prévios para que atinjamos uma interpretação (*percipuum*) do que está sendo percebido. A base do processo semiótico é similar: o signo é a mediação que fazemos de um objeto dinâmico, que corresponde ao percepto, utilizando o objeto imediato, que aqui cumpre a função de *percipuum*.

Santaella (2003, p. 211) defende que toda relação do humano com a natureza foi sempre mediada pelos signos e pela cultura. Isto nem sempre foi assim entendido, pois as primeiras tecnologias sígnicas da comunicação e da cultura, a fala e o gesto, eram encaradas como “naturais”, por terem se abrigado no próprio corpo humano. Seu surgimento correspondeu à necessidade de expandir a capacidade cerebral de armazenamento e processamento de informações, devido à crescente complexificação da vida humana. Estas e todas as demais formas de expressão, denominadas de tecnologias da linguagem, sempre visaram à expansão de um ou mais sentidos - ex: a fotografia expandia a visão, o fonógrafo a audição -, até se chegar, com o computador, à expansão do próprio cérebro. Cada avanço das tecnologias da linguagem representava simultaneamente uma perda individual e um avanço coletivo. Com a escrita, já não era mais necessário que uma pessoa guardasse na memória tudo o que tinha conhecimento; ao mesmo tempo, a sociedade não ficaria privada das informações armazenadas por um indivíduo quando ele falecesse. Estes avanços caracterizam as eras culturais.

### **Eras Culturais**

Em seu livro *Culturas e Artes do Pós-Humano*, Lúcia Santaella aponta a existência de seis eras culturais, que também podem ser consideradas “formações”, pois o surgimento de uma nova era cultural não representa o desaparecimento da anterior, e sim uma interação entre as duas – melhor dizendo, entre a mais recente e todas as anteriores. É inegável,

porém que em cada período prevalece o domínio da tecnologia de comunicação mais recente. As eras são:

1 - **Cultura Oral** - Estabelece-se a partir do surgimento da fala.

2 - **Cultura Escrita** - É anterior à invenção do alfabeto, pois inicia com a atribuição de significados a desenhos.

3 - **Cultura Impressa** - No Ocidente, considera-se que iniciou com a invenção da prensa de tipos móveis no século XV, embora na China já se utilizasse a imprensa no século VII.

4 - **Cultura de Massas** – Foi tomada possível no começo do século XX pela difusão em escala planetária dos meios de reprodução tecnológica surgidos a partir do século XIX: fotografia, gravura, cinema, fonógrafo e rádio, aos quais se juntou mais tarde a televisão. As fronteiras entre a cultura erudita e a popular foram diluídas pela cultura de massas; já o predomínio desta durou até a consolidação da cultura das mídias.

5 - **Cultura das Mídias** – Possibilitada pela criação de equipamentos como a fita cassete, o videocassete, as fotocopiadoras, os aparelhos de som portáteis e a TV a cabo, que permitiram o consumo individualizado de conteúdos, em oposição ao consumo massivo anterior. A cultura das mídias não deve ser confundida com a aparição na mesma época do *narrowcasting*, a comunicação segmentada. Embora visasse fatias específicas do público, sua dinâmica utilizava os mesmos mecanismos vigentes na cultura de massas.

6 - **Cultura Digital** (ou cibercultura) – Surge a partir de meados da década de 1990, com a popularização dos computadores pessoais e do acesso à internet. Até a cultura das mídias, podia-se falar em convivência das mídias; a cultura digital trouxe a possibilidade de convergência, pois no meio digital, toda informação – texto, som, imagem fixa ou em movimento – é passível de ser convertida em bits e combinada com a telecomunicação e a informática. As convergências anteriores só eram possíveis com informações que pudessem compartilhar o mesmo suporte, como a publicação de fotografia em livro.

Cada novo meio de comunicação propicia o aparecimento de um correspondente ciclo cultural, pois as mídias são inseparáveis das formas de socialização e cultura que são capazes de criar. Mais importantes que os meios, são os conteúdos por eles veiculados. Ficou famosa a frase do canadense Marshall McLuhan: “O meio é a mensagem”. Os conteúdos veiculados é que propiciam as interações sociais.

Em relação à produção cultural, os meios de comunicação desempenham um duplo papel: são produtores culturais e também divulgam a produção externa a eles, tanto a contemporânea quanto a anterior. A idéia de produção cultural vem da divisão estabelecida pelo alemão Walter Benjamin da dinâmica da cultura em quatro níveis interligados: a produção; a conservação do produto cultural (memória); a circulação e difusão (distribuição e comunicação); recepção.

Mais do que interagirem entre si, os meios de comunicação também contribuem para modificar o ser humano que com eles toma contato. Ao se integrar numa estrutura simbólica complexa, o homem tende a sincronizar sua própria simbolização interna com essa estrutura. O fascínio exercido pela televisão, para o inglês Raymond Williams, vem do que ela proporciona de experiências culturalmente unificadoras, com raízes na necessidade de contato humano, manutenção de identidade e sensação de pertencimento a uma cultura compartilhada. Esta integração, porém, se processava em apenas uma direção, não sendo capaz de produzir uma mudança no indivíduo como a operada pela cibercultura. A

interação propiciada pelo ciberespaço é que torna uma rede de computadores radicalmente diferente de uma rede de televisão.

O americano Mark Poster acredita que está com os dias contados o padrão de “indivíduo racional”, como teorizado pelos pensadores alemães Karl Marx e Max Weber. Herdeiros da tradição iluminista da era da cultura impressa, ambos deram ênfase à ação e às instituições, sem atentar à linguagem e à comunicação. Aquele modelo de alguém que só tem certezas é substituído por um indivíduo com processo contínuo de formação de múltiplas identidades. Poster recorre a três franceses, os pós-estruturalistas Michel Foucault e Jacques Derrida e o psicanalista Jacques Lacan, para estabelecer novas premissas à conexão entre a linguagem e a constituição do indivíduo: o sujeito é sempre mediado pela linguagem; esta mediação é uma interpelação; a posição do sujeito no processo não é fechada, e sim múltipla e instável.

## 2

**JORNALISMO CULTURAL**

Jornalismo cultural é o ramo do jornalismo que tem por missão informar e opinar sobre a produção e a circulação de bens culturais na sociedade. Complementarmente, o jornalismo cultural pode servir como veículo para que parte desta produção chegue ao público.

**Gêneros do Jornalismo Cultural**

O jornalismo cultural faz uso de dois gêneros de texto: os *informativos*, cuja prioridade é contar ao leitor algo que ele não sabe, e os *opinativos*, cuja ênfase é apresentar ao leitor a opinião do jornalista sobre uma obra ou evento cultural. Falo em prioridade e ênfase, porque é natural encontrar algo de opinião em resenhas, assim como um texto opinativo, por melhor que seja, não estará cumprindo sua função jornalística se não for também informativo.

**Gêneros informativos**

A maioria destes gêneros é comum a todos os ramos do jornalismo, com exceção da resenha.

**Notícia** – Apresentação de um fato novo, respondendo às perguntas clássicas: o quê, quem, como, quando, onde e por quê. No jornalismo cultural, pode ser utilizada para “esquentar o fato”, ou seja, lembrar o leitor de algum evento já informado pelo jornal, sempre se observando, porém, o gancho de data. Ex: *Termina amanhã a mostra de obras de Picasso na Oca*.

**Nota** – Informação breve, com os elementos básicos de uma notícia, sem compromisso necessário com fatos do momento.

**Resenha** – Texto que apresenta os principais pontos de interesse de uma obra, podendo conter ou não breves avaliações.

**Reportagem** – Principal gênero jornalístico, recorre a diferentes fontes para ampliar e interpretar a notícia. Pode se desdobrar em diferentes apresentações na página. Ex: a estréia de um filme baseado em um livro pode ter como matéria principal uma reportagem sobre o filme, entrando ainda na página uma resenha do livro, uma nota biográfica do autor e um comentário de versões cinematográficas anteriores da obra.

**Entrevista** – Reprodução direta de diálogo ocorrido entre o jornalista e a fonte. Esta definição, ressalte-se, é relativa à entrevista como tipo de texto; como ferramenta jornalística, ela é importante etapa na apuração dos outros gêneros informativos e mesmo opinativos.

Também podem ser considerados gêneros informativos a programação cultural, também chamada agenda, e a memória – notas lembrando fatos ocorridos na data, como a coluna “Há 50 Anos”, publicada no “Segundo Caderno” d’ *O Globo*.



### **Gêneros opinativos**

Estes gêneros opinativos são exclusivos do jornalismo cultural (veja-se, porém, a observação sobre ensaio).

**Comentário** – Texto de apreciação sobre uma obra ou um evento. Pode incluir informações sobre obras anteriores ou ainda conter declarações do artista ou de outra fonte. Em rádio e TV, denomina-se “comentário” as apreciações de assuntos políticos, econômicos ou esportivos por especialistas, mas em jornal o termo tem se restringido à área cultural, usando-se nas outras editorias os termos “artigo”, “coluna” ou “opinião”.

**Crítica** – Gênero nobre do jornalismo cultural, faz uma análise ampla e fundamentada de produto ou evento cultural. Eventuais menções a obras anteriores ou declarações de outras fontes deverão estar a serviço do objetivo do texto: expressar a opinião do crítico sobre o objeto de análise.

**Ensaio** - Texto amplo que utiliza vários enfoques para analisar um tema, que pode ser uma obra, ou um aspecto determinado na trajetória de um artista - por exemplo, as músicas censuradas de Chico Buarque durante a ditadura. É freqüente que parta de um assunto estritamente artístico para produzir uma reflexão sobre a sociedade, pois, além de ter em comum com os outros gêneros a informação, a interpretação e a opinião, o ensaio permite a especulação sobre os temas que aborda. Obs: Mesmo quando empregado por outras editorias – um exemplo seria a avaliação da herança política de Getúlio Vargas hoje -, o mais comum é o ensaio ser publicado no caderno cultural, devido à sua extensão e à profundidade com que os assuntos são abordados.

Pode ser considerada ainda como gênero opinativo a coluna, em que um jornalista publica textos curtos sobre tema único (ex: “Controle Remoto”, a coluna de TV de Patrícia Kogut na “Revista da TV” de *O Globo*) ou sobre vários (ex: “Sinopse”, coluna de Daniel Piza, no “Caderno 2 Cultura” de *O Estado de São Paulo*). Estes textos curtos são genericamente chamados de “notas”, embora também possam ser notícias ou comentários.

## 3

## JORNALISMO CULTURAL NO MUNDO

## Evolução

Embora a revista *Discussões Mensais Edificantes* (Hamburgo, Alemanha) desde 1663 veiculasse poemas junto a artigos sobre teologia, uma das publicações mais antigas a praticar o que hoje entendemos por jornalismo cultural foi a revista francesa *Journal des Savants* (1665), composta por resumos de livros lançados na Europa, bibliografia de escritores famosos e artigos sobre literatura, filosofia e ciências.

Um marco importante é a criação em 1711 da revista inglesa *The Spectator*, que, conforme Piza (2004, p. 11), tinha o objetivo de “tirar a filosofia dos gabinetes e bibliotecas, escolas e faculdades, e levar para clubes e assembléias, casas de chá e cafés”. Entre os temas da revista, realmente, estavam artigos sobre livros, ópera, música, teatro e política, escritos em tom acessível. Muitas vezes o crítico, como era o caso do inglês Samuel Johnson em *The Rambler*, partia da apreciação de uma determinada obra para a discussão de um tema importante do momento. Essa prática do ensaísmo na imprensa cultural inglesa foi um elemento importante na gestação do Iluminismo francês.

Um dos iluministas, Denis Diderot, escrevia resenhas dos salões de arte para a imprensa francesa na década de 1760, sendo seguido por Charles Baudelaire nos anos 1840. O que faz ambos serem lembrados hoje são suas obras literárias, mas na França do século XIX já era possível alguém construir uma reputação intelectual a partir de seu trabalho como jornalista cultural – caso do crítico Charles Augustin Sainte-Beuve, que escrevia no rodapé de *Le Constitutionnel*.

Este espaço do rodapé ficou consagrado com o nome de folhetim, principalmente a partir da publicação de *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue, no *Journal des Débats* de junho de 1842 a outubro de 1843. Sue não era o primeiro: o *La Presse* já trouxera *La Vieille Fille*, de Honoré de Balzac, em capítulos diários em 1836. No folhetim, além de romances, eram publicados contos, novelas, crítica literária, artística e política.

O irlandês George Bernard Shaw, em sua atuação na imprensa inglesa, inovou a atividade ao considerar na análise estética aspectos sociais e políticos. Enquanto o também irlandês Oscar Wilde defendia que a crítica cultural era uma forma de arte, Shaw ia mais longe, reivindicando para o jornalismo o status de mais alta forma de literatura. Quanto a jornalismo ser literatura, concordavam com ele o brasileiro Alceu Amoroso Lima e o americano T. S. Eliot.

O americano Edmund Wilson pode ter sido o primeiro profissional de imprensa a se identificar como “jornalista cultural”. A exemplo do que já fazia seu conterrâneo H. L. Mencken, Wilson aliou as funções de crítico e repórter em sua trajetória, desenvolvida em grande parte na revista *The New Yorker*.

Criada em 1925, a publicação combinou como poucas refinamento e humor em suas críticas, charges e contos, além de ser uma referência no chamado “jornalismo literário”, ou seja, o emprego no texto jornalístico de recursos da ficção, como diálogos e descrições com detalhes. O emprego mais acentuado de ritmo ficcional ao texto de uma reportagem, chamado *new journalism*, foi uma marca da atuação de Norman Mailer e Gay Talese na revista *Esquire*.

Na segunda metade do século XX, estabeleceram-se duas tendências: a consolidação de espaços de crítica na imprensa geral, com ampla repercussão no meio

artístico - a opinião de críticos como os do jornal *The New York Times* influía no sucesso ou fracasso comercial de discos, peças e filmes, ou podia ao menos provocar sérios danos à imagem de alguns artistas - e o surgimento de publicações especializadas numa determinada área, como a revista francesa *Cahiers du Cinéma*, em 1951. *Cahiers du Cinéma* teve papel decisivo no lançamento do movimento cinematográfico francês Nouvelle Vague. Um dos diretores participantes, François Truffaut, havia sido crítico da revista.

### **Panorama atual**

Na Europa e nos Estados Unidos, é comum a publicação de guias semanais de programação cultural como o *Pariscope* (Paris) e o *Guia del Ocio* (Barcelona) . Isto faz com que, nos Estados Unidos, a crítica e os ensaios predominem no relativamente pequeno espaço dedicado pela imprensa geral à área cultural.

Já na Europa, a França se destaca por sua tradição de revistas especializadas, caso de *Le Monde de la Musique*, *Cahiers du Cinéma* e *Magazine Littéraire*. Nos outros países, o forte da cobertura cultural está nos cadernos encartados na imprensa geral. O espanhol *El País* (Madrid) publica diariamente um caderno de 14 a 30 páginas, além de encartar três suplementos semanais: um jovem, um literário e outro de críticas. Também são importantes as seções culturais dos jornais *L'Espresso* (Itália) e *Der Spiegel* (Alemanha) e das revistas inglesas *Financial Times* e *The Economist*.

Em Portugal, o suplemento dominical “Notícias Magazine”, com formato de revista e 130 páginas, circula encartado em três jornais da rede Lusomundo: *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias* (ambos de Lisboa) e *Diário de Notícias da Madeira* (Ilha da Madeira). Veicula crônicas, cartuns, quadrinhos e reportagem sobre temas atuais junto a matérias sobre comportamento, saúde, vinho e gastronomia. O jornal *Público* (Lisboa) encarta aos domingos a revista “Pública”, com 90 páginas de conteúdo semelhante ao “Notícias Magazine”. Outros cadernos culturais de *Público* são: “YPúblico” (sextas, 40 págs.), com programação cultural e textos sobre música, cinema e literatura; “Xis-Público” (sábados, revista, 80 págs.), na mesma linha da “Pública”, voltada ao público feminino jovem; “Mil Folhas” (domingos, 32 págs.), com programação cultural e críticas e ensaios sobre artes plásticas, design, música e livros. O *Diário de Notícias* apresenta aos sábados dois cadernos culturais: “DNMais” (16 págs.), sobre música, cinema e DVD, e “DNA” (48 págs.), com entrevistas e matérias sobre arte, cultura, livros, moda, carros e viagens. Diferente do que ocorre nos outros países da Europa, nenhum dos maiores diários portugueses mantém caderno dedicado a livros. Durante a semana, não há cadernos culturais específicos; a cobertura cultural dos jornais oscila de 5 a 10 páginas no *Diário*, 4 a 8 no *Público* e 7 a 11 no *Jornal de Notícias*, que valoriza a editoria “Palco” com uma capa interna.

Na América Latina, foram criadas recentemente revistas que combinam publicação de produção literária - contos, poemas, traduções - e críticas com reportagens, como a colombiana *El Malpensante*, fundada em 1999, que sai a cada 45 dias, ou com análise política, caso da argentina *Lezama*, mensal, que começou a circular em 2004.

## HISTÓRIA DO JORNALISMO CULTURAL NO BRASIL

### 4.1 - Folhetim (1808 - 1899)

**Cobertura cultural na imprensa geral** – Embora os primeiros cadernos culturais só apareçam no século XX, podemos dizer que o destaque aos assuntos culturais na imprensa brasileira vem desde seu nascimento. Basta vermos os títulos completos do nosso primeiro jornal, *Correio Brasiliense ou Armazém Literário*, e da primeira revista, *As Variedades ou Ensaios de Literatura*. Ambas as publicações pareciam livros - tanto o jornal, editado em Londres por Hipólito José da Costa entre 1808 e 1822 e distribuído clandestinamente no Brasil, quanto a revista, de que saíram dois números em Salvador em 1812, numa iniciativa do livreiro Manoel Antônio da Silva Serva. Entre as seções do *Correio*, figuravam “Comércio e Artes” e “Literatura e Ciências”.

Ao longo do século XIX, os jornais brasileiros eram menos órgãos noticiosos que veículos políticos - a princípio, lutavam pela Independência; durante o Império, serviam para marcar o apoio a esta ou aquela facção; até culminar com a promoção das campanhas abolicionista e republicana. Isto não impediu, porém, que a cultura sempre se fizesse presente em suas páginas. O mais importante jornal do começo do Império, *A Aurora Fluminense* (1827-1839), nasceu com três seções: “Interior”, “Exterior” e “Variedades”; nesta, conforme Bahia (1990, p. 47), o editor Evaristo da Veiga explicava já na “Introdução” do primeiro número, de 21 de dezembro de 1827, que teriam lugar “as correspondências que aos nossos concidadãos aprazer (*sic*) enviar-nos, as análises de obras interessantes literárias, ou políticas, hinos nacionais, e de todos os fragmentos de literatura, que de ordinário os outros jornais compreendem no artigo *Variedades*”.

O teatro em seguida passou a ser presença freqüente na imprensa. Ele era citado, por exemplo, já no nome d’ *O Espelho Diamantino – Periódico de Política, Literatura, Belas Artes, Teatro e Modas Dedicado às Senhoras Brasileiras*, considerada nossa primeira revista feminina, que circulou entre 1827 e 1828. Em jornal, a mais antiga citação que localizei foi a curiosa publicação em *O Amigo do Homem e da Pátria* (Porto Alegre, 30 de outubro de 1829), de um ofício do comandante militar de Rio Grande (RS), coronel Joaquim Antônio de Alencastre, dirigido ao cônego Antônio Vieira Soledade, e relatando que as homenagens na cidade ao aniversário do imperador D. Pedro I haviam incluído uma peça representada pelos oficiais do 17º Batalhão em teatro particular. Em 1830 há um anúncio publicado em *O Constitucional Rio-Grandense*, de Porto Alegre, relativo a uma peça representada novamente numa residência particular. *O Noticiador*, de Rio Grande, aludia em 1832 a apresentações teatrais na própria cidade e na vizinha Pelotas.

Justiniano José da Rocha publicou críticas com regularidade entre 1836 e 1846 nos jornais cariocas *O Cronista* e *O Brasil*. O destaque à crítica variava de jornal para jornal – ela tanto podia sair, como em *O Brasil* em 1841, na seção “Folhetim”, quanto ocupar toda a capa. Foi o que fez em 3 de novembro de 1872 *A Reforma* (Jaguarão, RS), que dedicou a primeira página inteira a um “Estudo crítico” sobre a representação do drama *A Morgadinha de Valflor*. Também se tornam freqüentes as notas sobre artistas (a revista *O Brasil Ilustrado*, do Rio de Janeiro, de 31 de dezembro de 1856 trouxe uma “nota biográfica” algo extensa do ator João Caetano), crônica sobre atividade teatral (já no *Jornal do Comércio* do Rio em 1850, por um certo “Espectador”) e comentários sobre peças (o *Diário de Rio Grande*, em 1854, comenta as apresentações de João Caetano na cidade). Já

em 1893, notícias de leituras dramáticas constam no *Diário Popular* (São Paulo) e *Correio Mercantil* (Pelotas).

Maior que a presença do teatro nas páginas culturais na época, só mesmo a da literatura. Havia poucas editoras no Brasil. Os escritores que não conseguiam publicar em Lisboa ou Paris buscavam na imprensa um veículo para sua produção ou mesmo fonte de renda - a remuneração a jornalistas era baixa, mas não se exigia exclusividade.

A revista *O Beija-Flor – Anais Gerais de Ciência, Política, Literatura etc. etc. (sic)*, em 1830, publicou a primeira novela brasileira – *Olaya e Julio, ou A Periquita*. O texto, hoje atribuído a Charles Auguste Taunay, saiu anônimo, assim como era a publicação, de propriedade de “uma sociedade de literatos”. O anonimato jornalístico era permitido pela Constituição imperial. *Olaya...* saiu nos números 4 a 6 de *O Beija-Flor*, seis anos antes do texto de Balzac considerado o primeiro romance-folhetim francês. A publicação de romances-folhetins, entretanto, era mais comum em jornais. Manuel Antônio de Almeida, assinando-se “Um Brasileiro”, publicou *Memórias de um Sargento de Milícias* em *A Pacotilha* (Rio de Janeiro) em 1852-53. *A Pacotilha* pode ser considerada um precursor dos suplementos de final de semana, embora não circulasse como encarte: tratava-se da edição dominical do jornal *Correio Mercantil*, que a manteve de fevereiro de 1851 a junho de 1854, sempre publicando sátiras a políticos do Partido Conservador (o *Correio* era ligado aos liberais).

Além d’*O Brasil*, outro jornal que publicava uma seção denominada “Folhetim” era o *Jornal do Comércio*, desde 1838. Esta parte dos jornais podia trazer, além do romance em capítulos ao qual o nome ficou associado, contos, poemas, crônicas e eventualmente críticas sobre política, teatro, literatura e o que mais tarde passou a se chamar coluna social. Em 1855, o cronista José de Alencar foi demitido do *Correio Mercantil* por criticar as especulações na Bolsa de Valores. Para não correr novamente o risco de demissão, adquiriu com alguns amigos o *Diário do Rio de Janeiro*, onde publicou em 1856 seu romance *Cinco Minutos* em folhetim. Uma edição do texto completo foi oferecida como brinde aos assinantes do *Diário*. A obra, estréia de Alencar em livro, registrou grande procura também de parte de não-assinantes.

A polêmica literária era comum na época. Nela, dois críticos de jornais diferentes argumentavam contra ou a favor de determinado autor. Ficou célebre em 1856 uma polêmica em que Alencar criticava no *Diário* a concessão de verba imperial para edição do poema *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, enquanto o patrocínio era defendido no *Jornal do Comércio* pelo próprio imperador D. Pedro II, a princípio oculto por pseudônimo. Outras vezes a polêmica saía do papel e chegava às vias de fato, como em Florianópolis, quando, após criticar em *O Conservador* um livro de Eduardo Nunes Pires, Virgílio Várzea foi forçado pelo escritor a engolir o papel onde escrevera a crítica.

No final do século, os jornais começam a destacar as novas espécies de diversões públicas. Anúncios na *Gazeta de Notícias* convidam o público em 1896 para ver um museu de cera e apreciar uma exposição de panorama – uma pintura retratando um determinado local em 360 graus; em 1897, para as primeiras exposições de cinematógrafo; e em 1898 para projeções de fotografias. A *Gazeta* também comenta em 1897 a audição de discos de fonógrafo, especialmente para a imprensa; além de noticiar em 1899 a demonstração de fonógrafo ocorrida durante um número de ilusionismo em teatro.

**Veículos especializados** – Semelhante ao verificado em relação à imprensa geral, teatro e literatura dominam o campo de publicações especializadas em cultura no século

XIX. Eram relacionados com o palco: o panfletário jornal *O Coruja Teatral* (Rio de Janeiro), de 1840; a *Revista Teatral*, publicada por estudantes de Recife em 1850; e a *Revista Dramática* (Rio de Janeiro), semanal, que publicou quatro números em maio de 1860. Em Porto Alegre, circularam no período a revista literária *O Guaíba* (1856) e a *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário* (1869-79), ligada à referida associação de escritores. Já no ano de estréia a revista noticia a representação de uma peça em Cachoeira do Sul (RS) cuja renda seria doada à campanha abolicionista.

#### 4.2 – Suplemento (1900-1950)

**Cobertura cultural na imprensa geral** – Os veículos políticos que expressavam apenas a opinião do dono começam a dar passagem nesse período aos órgãos de empresas jornalísticas preocupados em informar o leitor e com uma eficiente administração dos recursos, aspecto praticamente ignorado até então.

O folhetim segue recebendo o maior destaque na parte cultural dos jornais. O *Correio do Povo* (Porto Alegre) publica na capa os capítulos de *Ivanhoé*, de Walter Scott (1912). Doze anos depois, o maior salário da imprensa carioca pertencia ao romancista Benjamin Costallat, autor de folhetins policiais: 500 mil-réis, o dobro que recebia o redator-chefe melhor remunerado na época. Quase toda a produção de romances de Lima Barreto, antes de sair em livro, aparece primeiramente em folhetins entre 1905 e 1915. Nem todos em jornal: *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* tem os primeiros capítulos publicados em 1907 na revista *Floreal*, que Lima fundara com amigos. Crítica contundente aos donos de jornal, o livro foi ignorado pela crítica quando do lançamento em 1909. No *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, Lima Barreto jamais voltou a ser citado nos 60 anos seguintes, enquanto o jornal permaneceu nas mãos da família de Edmundo Bittencourt. Só com a chegada das novelas de rádio o folhetim deixa de ocupar espaço nobre na imprensa. As eventuais ressurreições já não contam com material escrito especialmente para o jornal – por exemplo, o romance que a *Folha da Tarde*, de Porto Alegre, publicou em 1950 era *Os Cães Selvagens*, de Charles Dickens.

A revista *Diretrizes*, criada por Samuel Wainer e Azevedo Amaral em 1938, foi um marco importante: um órgão anti-fascista em pleno Estado Novo. Antes de ser fechada por ordem de Getúlio Vargas em 1944, veiculava artigos de política, economia e cultura dos principais jornalistas e escritores do país – inclusive com um folhetim escrito a dez mãos por Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Aníbal Machado, intitulado *Brandão entre o Mar e o Amor*.

O cinema começava a ser tratado como uma expressão artística, com a publicação de apreciações sobre os filmes exibidos que a *Gazeta de Notícias* iniciou em 1902. Muitas vezes os comentários eram inseridos em crônicas que abordavam o que ocorrera na sessão – reações dos espectadores, algum incidente etc. Em 1929, o *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) passa a dedicar uma página inteira a cinema - a exemplo do que já faziam desde 1928 o jornal *A Notícia* (Florianópolis) e a revista *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro) - esta apresentando, ao lado dos melhores escritores e cronistas do país, seções fixas de cinema, teatro e rádio. A cobertura de rádio d'*O Cruzeiro* passou a ter em 1936 várias páginas coloridas a cada edição, para fazer frente à concorrência da *Revista do Rádio* (Rio de Janeiro). O novo meio de comunicação também ganha uma coluna no *Jornal do Brasil* em 1930.

**Cadernos culturais** – Os principais jornais brasileiros habituaram os leitores a suplementos coloridos no final de semana já no começo do século XX. O *Jornal do Brasil*, em 1900, aproveitando o sucesso da recém-lançada *Revista da Semana* – que associava fotos e caricaturas a textos leves – adquiriu-a e passou a encartá-la na edição dominical. Mais tarde, *O Cruzeiro* tentou fazer o mesmo com a revista *A Cigarra*, comprada em 1935 pelo proprietário dos Diários Associados, Assis Chateaubriand. A idéia não teve sucesso, pois *A Cigarra* só entraria no reparte d’*O Cruzeiro* destinado a São Paulo, substituindo material da edição nacional – ou seja, como disse Accioly Netto (1998, p. 69), “precisaríamos ter, em cada número, 16 páginas supérfluas”. A idéia foi abandonada devido à queda nas vendas d’*O Cruzeiro*. Outro caso de encarte foi a veiculação do jornal *A Manhã* pelo *Diário da Noite* (Rio de Janeiro). Pertencente a Apporelly - futuro Barão de Itararé -, *A Manhã*, órgão precursor da imprensa alternativa criado em 1926, parara de circular em 1928, voltando em 1929 como encarte semanal do *Diário* a pedido de Chateaubriand. Cada jornal conservava sua redação e sua captação de publicidade, havendo inclusive diferença no acerto com as bancas, ocasionando desentendimentos que levaram Apporelly em 1930 a optar pelo fim do acordo com os Associados.

O *Correio do Povo* cria em 1935 o caderno “2ª Seção”, que aos domingos trazia cinema e artes junto a turfe e classificados. Em 1941, *A Manhã* (Rio de Janeiro) lança o “Suplemento Autores e Livros”, que então veiculava apenas autores identificados com o Estado Novo. Em 1946, já com o nome de “Suplemento de Letras e Artes”, o caderno passa a publicar a seção “Arquivos Implacáveis”, de João Condé. Fechando o período, surgem os suplementos literários do *Diário de São Paulo* (1946), do *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro, 1946) e da *Folha da Manhã* (São Paulo, 1950).

**Veículos especializados** – *Kosmos*, lançada em 1904, foi a primeira revista de cultura a publicar reportagens, rompendo com o modelo das revistas lançadas a partir da década de 1860, nas quais o texto servia basicamente de apoio para as charges, que eram o “prato principal” da publicação. Essas reportagens eram de autoria de João do Rio, que passou à história literária brasileira como cronista – e os textos de suas reportagens, tanto em *Kosmos* quanto na *Gazeta de Notícias*, hoje poderiam passar perfeitamente por crônicas. A grande inovação é que o jornalista saía da redação para buscar nas ruas o seu assunto, buscando entender e trazer ao leitor o dia-a-dia da capital federal.

O cinema passa a ser assunto predominante ou ao menos muito destacado em revistas lançadas por editoras que já tinham publicações de humor ou ligadas a lazer: *Selecta* (1914-30), *Para Todos* (1918-32), *A Cena Muda* (1921-55) e *Cinearte* (1926-42), criada a partir da seção de cinema de *Para Todos* por Adhemar Gonzaga, com o auxílio de Pedro Lima, vindo de *Selecta*. Como o nome indica, *Cinearte* se afastava tanto do modelo vigente nos jornais - em 1925, João Raimundo Ribeiro, com o pseudônimo de *Fiteiro*, ainda comentava no *Correio Paulistano* incidentes ocorridos durante a sessão do filme, tal como a *Gazeta de Notícias* em 1904! - quanto do nascente nas revistas, voltado ao culto ao *star system* de Hollywood. Este culto se reforçou quando da reestruturação d’*O Cruzeiro* em 1931, com o recebimento de fotos direto dos estúdios. Em *Cinearte*, Gonzaga impõe-se como crítico, noticiando filmagens, discutindo o modelo de filme brasileiro e debatendo a questão da distribuição. Em pouco tempo, passa da palavra à ação, fundando a Cinédia (cujo primeiro nome foi *Cinearte*), o primeiro estúdio brasileiro importante. Mais voltada à divulgação dos programas de filmes e peças, destaca-se no período a revista *Palcos e Telas* (1918-21).

A Semana de Arte Moderna de 1922 prolongou-se no aparecimento de várias revistas ligadas ao movimento: *Klaxon* e *Revista de Antropofagia* (São Paulo), *A Revista* (Belo Horizonte) e *Verde* (Cataguases, MG). Além da produção dos poetas e escritores modernistas, estas publicações podiam trazer notas e críticas sobre livros e filmes. A principal causa do surgimento destas revistas foi o fechamento das portas da imprensa diária ao movimento – por exemplo, Chateaubriand negou apoio à Semana, pois, de acordo com Morais (1994, p. 128), não queria “desagradar o capitalismo”. Em 1929, porém, Chateaubriand concedeu uma página dominical no *Diário de São Paulo* à *Revista de Antropofagia*, que havia parado de circular. Os repetidos ataques de Oswald de Andrade a antigos companheiros de movimento, como Paulo Prado e Mário de Andrade, levaram ao cancelamento da página em poucos meses. Fora incidentes como este, estas revistas duravam pouco, por dificuldades relativas a publicidade e circulação. Outras revistas literárias do período foram: *Lanterna Verde*, *Leitura*, *Letras e Artes* e *Orfeu* (Rio de Janeiro), *Revista do Globo*, *Quixote* e *Província de São Pedro* (Porto Alegre) e *Revista Sul* (Florianópolis).

A primeira revista especializada em música, *Phono-Arte*, surgiu no Rio de Janeiro em 1928, fazendo crítica de discos e de edições em partitura. Música também era um dos temas de *Clima*. Editada por estudantes paulistas entre 1941 e 1943, a revista tratava ainda de artes plásticas, literatura, ciência e cinema. Foi a primeira a veicular ensaios longos sobre filmes, sem a limitação de espaço do jornal diário.

#### 4.3 – Caderno (1951-2000)

**Cobertura cultural na imprensa geral** – A *Última Hora* (Rio de Janeiro) surge em 1951 com inovações em relação ao modelo de jornal vigente na época: cria uma rede, com sete edições regionais – além da edição carioca, as capitais São Paulo, Niterói, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Recife contavam com material produzido por equipe local; inova no projeto gráfico, valorizando o uso da imagem; e apresenta-se como um veículo porta-voz das camadas populares. Esta ligação com o popular talvez tenha sido o maior diferencial do veículo criado por Samuel Wainer, que consolidou ainda o modelo de texto mais objetivo, aos moldes do jornalismo americano (o que, sem a renovação gráfica, o *Diário Carioca* começara a fazer em 1950). O design da *Última Hora* inspirou ainda o visual de *A Hora* (Porto Alegre, 1954). Já a rede da *Última Hora* em nada se parecia com a “cadeia” dos Diários Associados, cujos veículos só tinham em comum pertencerem ao mesmo dono. Wainer repetiu a idéia em uma revista, *Flan* (1953), com três cadernos fixos (esporte, cultura e política) em todos os exemplares, mais um caderno diferente nos repartes carioca e paulista. O conceito de rede voltou a ser utilizado pela *Gazeta Mercantil* (São Paulo) a partir de 1979, com impressão simultânea a laser em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Salvador.

Alguns veículos não tinham cadernos culturais: *O Estado de Minas* (Belo Horizonte) veicula a partir de 1956 a seção “Letras e Artes” aos domingos; já o *Correio Paulistano*, antes de conceder uma página, “Invenção”, aos poetas concretos em 1960, destinava apenas duas a três páginas diárias à cobertura cultural. Mas a tendência do período é mesmo a veiculação pelos jornais de um caderno diário abordando o dia-a-dia dos setores culturais e artísticos (como o “Caderno B”, lançado pelo *Jornal do Brasil* em 1960), enquanto as análises mais aprofundadas eram destinadas aos suplementos do final de semana. Alguns destes espaços diários, porém, marcaram época. Em Porto Alegre,



destacaram-se a coluna de teatro que Fernando Peixoto manteve na *Folha da Tarde* entre 1957 e 1963 (que chegou a ter uma página inteira), e as colunas de cinema de Goida na *Última Hora* (1961-64) (também com uma página) e de P. F. Gastal, que se assinava *Calvero*, na *Folha da Tarde* (a partir de 1955). Em sua coluna “Sete Dias de Cinema”, Gastal criou em 1967 a “Equipe das Terças”, em que outros jornalistas ou mesmo estudantes assinavam a seu lado comentários sobre os filmes que estreavam na segunda. Nestes espaços, Goida e Gastal não se diziam críticos – o primeiro por considerar que a página permitia, além da crítica, publicar notícias, entrevistas, programação etc., o segundo por destinar a coluna a uma primeira apreciação do filme, que após ser visto outra(s) vez(es) seria então devidamente criticado nos suplementos de final de semana. Ao contrário destes, os cadernos diários demoraram a ser valorizados – a poetisa Adalgisa Nery recusou-se a assinar coluna no segundo caderno da *Última Hora* carioca, que classificou como “caderno de mulher”, impondo a Wainer sua inclusão no “caderno dos homens”, onde estavam notícias de política e economia.

**Cadernos culturais** – A renovação visual e de conteúdo iniciada por *Diário Carioca* e *Última Hora* recebeu a importante adesão do *Jornal do Brasil* em 1956, ano em que surge o “Suplemento Dominical”. Este, mais que registrar ou comentar a movimentação artística e cultural, participou ativamente dela, ao dar espaço a porta-vozes de movimentos que sacudiam o panorama artístico da época, como o concretismo e o neoconcretismo. O artigo de Ferreira Gullar “Teoria do Não-Objeto”, que saiu em 1959 no suplemento, foi veiculado como encarte quando da 2ª *Exposição Neoconcreta*, em 1960. O projeto do *Jornal do Brasil* inspira o “Suplemento Literário” d’*O Estado de São Paulo* (1956), a “Folha Ilustrada” da *Folha da Manhã* (São Paulo, 1958) (origem da atual “Ilustrada” da *Folha de São Paulo*), o “Caderno de Sábado” do *Correio do Povo* (1967), o “Suplemento Dominical” do *Diário de Notícias* (Salvador) e o “Quarto Caderno” do *Correio da Manhã*.

Curiosamente, o “Suplemento Literário” d’*O Estado de São Paulo*, tablóide, não segue o formato do jornal (standard), característica mantida por décadas nos futuros cadernos culturais d’*O Estado*, como o “Suplemento Cultural” (1976) e “Cultura” (1980). Apenas com o standard “Caderno 2” (1986) os assuntos culturais recebem um espaço similar ao das outras editorias.

**Veículos especializados** – Continuam a ser lançados veículos culturais, principalmente revistas, quase sempre de curta duração. Surgem as revistas *Crucial* (Porto Alegre, 1951), *Anhemi* (São Paulo, 1950), *Revista da Música Popular* (Rio de Janeiro, 1954), *Revista do Livro* (Rio de Janeiro, 1956), *Litoral* (Florianópolis, 1958), *Revista de Cinema* (Belo Horizonte) e *Macunaíma* (Rio de Janeiro, 1960). Novamente estudantes são responsáveis por lançamentos, como o de *Ângulos* (Salvador). Mesmo que já houvesse uma acolhida na imprensa geral, movimentos de vanguarda não dispensam veículos próprios, como a concretista *Invenção*.

Editoras lançam revistas com formato de livro, como a *Revista Civilização Brasileira*, em que promovem amplos debates literários e políticos – até que a ditadura militar e a censura os fecham ou tornam mais aconselhável o abandono dos projetos. Ainda assim, nos anos 70, aparecem várias publicações promovendo a leitura, ligados ou não a editoras, como *Oitenta*, da gaúcha L&PM, e *Leia* (que surgiu como *Leia Livros*, nome que foi alterado quando deixou de ser editado pela editora paulista Brasiliense).

O fechamento de vários veículos e a censura prévia levam à criação da imprensa alternativa, que se propunha a publicar o que não podia sair na imprensa geral. *O Pasquim* e *Opinião* (Rio de Janeiro) e *Movimento* e *Bondinho* (São Paulo) são exemplos de publicações que aliaram em doses maiores ou menores o combate à ditadura, o humor, a denúncia e a cobertura cultural diferenciada da praticada pelos jornais diários. Alguns destes órgãos conseguiram boa vendagem, mesmo na pior fase da ditadura. Sua manutenção após a anistia, porém, se mostrou inviável devido à onda de atentados terroristas a bancas que os vendiam no começo dos anos 80.

Em relação a revistas, no final da década de 90 foram lançadas várias publicações aliando a veiculação de ensaios culturais com a cobertura possível - considerando-se a periodicidade - da movimentação artística, casos das paulistas *Bravo!* e *Cult* (ambas criadas em 1997), da gaúcha *Aplauso* (1998) e da pernambucana *Continente* (2000). Mais recentemente, predominam as publicações especializadas em apenas uma expressão artística; podem ser citadas as revistas paulistas *Entre Livros* (literatura, 2005), *Revista Paisà* (cinema, 2005) e *Diapason Brasil* (música erudita, 2006).

## 5

**FORMAÇÃO EM JORNALISMO CULTURAL**

Jornalismo Cultural não é uma disciplina curricular na maioria das faculdades de Comunicação Social no Brasil. Uma exceção é a Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero (São Paulo), que, além de ter a disciplina no currículo regular, já a ofereceu como curso de extensão. Como eletiva, ela já ocorreu na Universidade de Caxias do Sul (RS) e é atualmente oferecida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre). No âmbito universitário, é ainda opção de especialização na Universidade Católica de Pernambuco (Recife), Universidade Federal do Maranhão (São Luís), Faculdades Integradas de Patos (oferecido no campus de João Pessoa, Paraíba) e Universidade Metodista de São Paulo, e de pós-graduação na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e no Centro Universitário FIAM/FAAM (São Paulo).

Outra instituição de ensino superior que tem Jornalismo Cultural como disciplina eletiva é a Universidade Federal de Santa Maria (RS), a partir do segundo semestre de 2005. A proposta de criação da cadeira partiu de um aluno, Augusto Machado Paim. Outros estudantes colaboraram na mesma época com suas faculdades em projetos voltados ao Jornalismo Cultural, como Ludmila Ferreira Ribeiro, que auxilia no fórum mensal da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (Belo Horizonte) e Anderson Ribeiro e Leandro Lopes, que fizeram o mesmo no Fórum Anual de Jornalismo da Universidade Tiradentes (Aracaju, Sergipe). Augusto, Ludmila, Anderson e Leandro têm em comum a seleção no programa Rumos Jornalismo Cultural, promovido pelo Instituto Itaú Cultural em 2004. Quinze estudantes de Goiás, Maranhão, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Sul, São Paulo e Sergipe foram selecionados pelo Rumos para participar do Laboratório Multimídia de Jornalismo Cultural em 2005, oferecendo uma especialização na editoria de Cultura. Uma das etapas preparatórias do Rumos foi a realização de seminários de jornalismo cultural em todas as capitais brasileiras. O Itaú repetiu a iniciativa em 2009.

Diversos outros seminários têm sido promovidos, como o realizado pela Fundação Bial de São Paulo em dezembro de 2004, e o paralelo à 11ª Jornada Literária de Passo Fundo (RS) em agosto de 2005. A partir de 2004, o Prêmio Embratel incluiu “Reportagem Cultural” entre as categorias de premiação.

Se mesmo em âmbito universitário são raras as escolas que oferecem essa opção aos estudantes, só pode ser digna de elogios a iniciativa da Escola Estadual Dinah Gonçalves, de Salvador (BA), onde Jornalismo Cultural é uma disciplina complementar para os alunos do ensino médio.

## CONCLUSÃO

É comum se falar em “crise” do jornalismo cultural, tanto objetiva quanto subjetivamente.

Em termos objetivos, por vezes se alega ser pequeno o espaço dedicado a ele na imprensa, outras se afirma que seus cadernos são invadidos por assuntos que “não são culturais”. Em julho de 2005, quando da primeira edição de meu curso *Jornalismo Cultural*, realizada em Belém (PA) a convite da Fundação Getúlio Vargas, analisei as edições de final de semana de onze jornais de quatro capitais brasileiras, verificando que as publicações reservavam para seus cadernos culturais, em média, 24% de suas páginas, ou seja, quase um quarto do total da edição. Além disso, todos os jornais analisados publicaram também matérias relacionadas a cultura em outros cadernos. Não se confirma, assim, a impressão de pouco espaço. Já a respeito de assuntos veiculados serem culturais ou não (o que não faria sentido numa perspectiva antropológica ou semiótica), mesmo nos atendo ao recorte humanista, é forçoso reconhecer que os assuntos pertinentes à esfera cultural predominam por larga margem.

Já no campo subjetivo, incluo avaliações como as de que “o jornalismo cultural já foi melhor” e “não existe mais crítica”. A crítica existe, como facilmente se pode comprovar. Se sua qualidade é boa, ou se a atividade jornalística cultural já viveu melhores dias, cabe a cada leitor julgar.

A crise que consigo ver é a resistência dos veículos impressos em usarem a internet como uma nova mídia e não apenas uma versão eletrônica de sua edição impressa, frequentemente com restrições de acesso – é comum permitir a leitura de parte do conteúdo de sites de jornais, ou por vezes o site inteiro, apenas aos assinantes, que já recebem a edição em papel. Em termos de jornalismo cultural, é importante notar que, até a era da cultura de massas, jornais e revistas se constituíam na única oferta de jornalismo cultural. Os meios eletrônicos como rádio e TV não investiram historicamente em espaços dedicados à avaliação de conteúdos culturais, preferindo cultivar o próprio *star system*. Acrescente-se que empresas jornalísticas como a *Última Hora* de Samuel Wainer são cada vez mais raras. O padrão é o veículo impresso integrar uma rede de comunicação multimídia – incluindo rádio, TV, site, gravadora –, que muitas vezes se constitui em apenas um dos braços de um grupo empresarial com variados interesses econômicos. Embora seja difícil determinar ao certo, podemos imaginar que estes múltiplos interesses podem interferir na forma de abordagem de temas culturais, ou na escolha deste e não daquele tema. Hoje, porém, o sujeito cultural da era da cibercultura dispõe de uma larga oferta de sites e blogs de jornalismo cultural, quase todos independentes - ou seja, sem ligação com grupos de comunicação – e nessa área em franca expansão não se fala em crise.

**BIBLIOGRAFIA**

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 1982.
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila - Sua Obra e Seu Tempo*. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 2003.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ARTE não é prioridade. In: [www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2132&cd\\_materia=1074](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2132&cd_materia=1074) - A Formação em Jornalismo Cultural nos Estados Unidos.
- BAHIA, Juarez. *História da Imprensa Brasileira*. São Paulo: Ática, 1990.
- BAHIA, Juarez. *As Técnicas do Jornalismo*. São Paulo: Ática, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, Andorinha*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BECKER, Tuio (org.) *Cadernos de Cinema de P. F. Gastal*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996.
- BRAIT, Beth (org.) *Ferreira Gullar - Literatura Comentada*. São Paulo: Abril, 1981.
- CALADO, Carlos. *Tropicália - A História de uma Revolução Musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de (org.) *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico - A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COMO surgiu a revista? - Pergunte a ZH. Zero Hora. Porto Alegre, 15/3/2000.
- COUTO, José Geraldo. *Jornalismo Cultural em crise*. In: [www.bancobrasil.com.br/appbb/portal/bb/si/pbcs/rsm/JoseGeraldo.jsp](http://www.bancobrasil.com.br/appbb/portal/bb/si/pbcs/rsm/JoseGeraldo.jsp)
- DIÁRIO Carioca: o máximo de jornal no mínimo de espaço. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003.
- DIAS, Mauro. *A sátira política de 'A Pacotilha'*. Caderno 2/ Cultura, O Estado de São Paulo, São Paulo, 7/9/2003.
- FARACO, Carlos, GOMES, Álvaro Cardoso, OLIVIERI, Antonio Carlos. *Literatura - Autores e Época*. São Paulo: Ática, 1994.
- FIOCHI, Marco Aurélio. *Experiências distintas*. In: [www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2132&cd\\_materia=1074](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2132&cd_materia=1074) - Independência e segmentação.
- FONSECA, Divino, PORTO, Adélia. *História Ilustrada do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Já, 1998.
- FUKUMOTO, Sílvio (ed.). *Manual do Peninha*. São Paulo: Abril, 1973.
- GADINI, Sérgio Luiz. *A cultura como notícia no jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/ Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003.
- GADINI, Sérgio Luiz. *Tematização e Agendamento Cultural nas páginas dos diários portugueses*. In: [www.bocc.ubi.pt/pag/gadini-sergio-jornalismo-cultural-diariosportugueses.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/gadini-sergio-jornalismo-cultural-diariosportugueses.pdf).
- GALVANI, Walter. *Olha a Folha - Amor, Traição e Morte de um Jornal*. Porto Alegre: Sulina, 1996.

- GALVANI, Walter. *Um Século de Poder - Os Bastidores da Caldas Júnior*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- HESSEL, Lothar. *O Teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1999.
- HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. *O Teatro no Brasil sob D. Pedro II - 2ª parte*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1986.
- HOHLFELDT, Antonio. *Simões Lopes Neto*. 2ª ed. Porto Alegre: Tchê/RBS, 1985.
- HOHLFELDT, Antonio, BUCKUP, Carolina. *Última Hora - Populismo Nacionalista nas Páginas de um Jornal*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- UMA JANELA para o Mundo. Segundo Caderno, Zero Hora. Porto Alegre, 30/9/1999.
- JORNALISMO hispânico. In: [www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2132&cd\\_materia=1074](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2132&cd_materia=1074) - Espaço ao Jornalismo Cultural Hispânico.
- LE JOURNAL des Débats. In: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Journal\\_des\\_d%C3%A9bats](http://fr.wikipedia.org/wiki/Journal_des_d%C3%A9bats)
- KOSMINSKY, E. A. *História da Idade Média*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vitória, 1963.
- LEI Nº 9610/98. Rio de Janeiro: ECAD, s/d.
- LOMBA, Gabriele. *Costumes do século XIX - Pesquisa revela características da vida carioca no Segundo Reinado a partir de jornais da época*. In: <http://www2.uerj.br/~emquest/emquestao73/costumes.htm>.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando Éramos Jovens - História do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ Unidade Editorial, 2000.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em Transe - Memórias do Tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MARCONDES, Marcos Antônio (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica*. 2ª ed. Art/ Publifolha, 1998.
- MEDINA, Cremilda. *Autoria e renovação cultural*. In: *Jornalismo cultural – cinco debates*. Florianópolis: FCC, 2001.
- MENDONÇA, Renato. *Revista do Globo está de volta*. Segundo Caderno - Zero Hora. Porto Alegre, 30/9/1999.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Os “usos culturais” da cultura*. In: YÁZIGI, Eduardo et alli (org.). *Turismo: espaço, paisagem e cultura*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- 1940-1960: A reforma que marcou a imprensa brasileira. In: [http://jbonline.terra.com.br/destaques/113anos/1946\\_1960.html](http://jbonline.terra.com.br/destaques/113anos/1946_1960.html).
- MORAIS, Fernando. *Chatô, o Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NASSER, David. *A Revolução dos Covardes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1947.
- NETTO, Accioly. *O império de papel – os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- NOSSO SÉCULO: BRASIL. São Paulo: Círculo do Livro/ Abril, 1985. (vols 3, 6, 8, 9 e 10).
- ONDE foi publicado um jornal pela primeira vez? - Pergunte a ZH. Zero Hora. Porto Alegre, 13/3/2000.
- PEIXOTO, Fernando. *Um Teatro Fora do Eixo – Porto Alegre: 1953-1963*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- REVERBEL, Carlos, BONES, Elmar. *Luiz Rossetti: O Editor sem Rosto & Outros Aspectos da Imprensa no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

- REVISTA de Antropofagia n° 1*. São Paulo, maio de 1928. In: Caixa Modernista. São Paulo/Belo Horizonte, Imprensa Oficial, Edusp e UFMG, 2003.
- RIVERA, Jorge. *El Periodismo Cultural*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- LE ROMAN-FEUILLETON*. In: <http://perso.wanadoo.fr/hauteurs/roman%20feuilleton.htm>
- ROSSI, Clóvis. *O que é Jornalismo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano - Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003
- SCHIRMER, Lauro. *A Hora - Uma Revolução na Imprensa*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- SCHMITZ, Paulo Clóvis. *O Jornalismo Cultural em Santa Catarina – Os avanços e recuos da imprensa numa área que se rendeu à superficialidade e aos modismo impostos pelo mercado*. In: [www.cehcom.univali.br/monitordemidia/paginas/artigos/pauloclovis.pdf](http://www.cehcom.univali.br/monitordemidia/paginas/artigos/pauloclovis.pdf).
- SERRA, Tania Rebelo Costa. *Antologia do Romance-Folhetim (1839 a 1870)*. Brasília: Ed. UnB, 1997.
- Site Cahiers du Cinéma: <http://www.cahiersducinema.com/>
- Site Early English Books Online: <http://eebo.chadwyck.com/home>
- Site Oficial Ferreira Gullar: [http://portalliteral.terra.com.br/ferreira\\_gullar/](http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/)
- SSÓ, Ernani. *Barão de Itararé*. 3ª ed. Porto Alegre: Tchê/RBS, 1984.
- 35 ANOS rodando a História – Reportagem Especial*. Zero Hora. Porto Alegre, 4/5/1999.
- VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias da Vida Pública – 266 Crônicas Datadas*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- WAINER, Samuel. *Minha Razão de Viver*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- WERNECK, Humberto (ed.). *A Revista no Brasil*. São Paulo: Abril, 2000.

**APÊNDICE**  
**TEXTOS-EXEMPLO DE GÊNEROS DE JORNALISMO CULTURAL**

**1 - Notícia****Livro sobre o Cordão da Bola Preta**

Murilo Brasil lança nesta segunda, 30, o livro *A História do Cordão da Bola Preta*. Com fotos inéditas, é a primeira obra que conta os 86 anos de atuação do quartel-general do carnaval carioca, relembrando antigos bailes de salão e destacando figuras como a Rainha Moma, as ninfas paradisíacas e as musas mitológicas. O evento acontece na sede do Cordão da Bola Preta (Av. Treze de Maio, 13/ 3º andar, Cinelândia), no Rio de Janeiro, a partir das 18h.

(Mistura e Manda nº 103, 30 de maio de 2005)

\*\*\*

**2 – Nota****“Uma Canção Desnaturada”**

No artigo “A Malandragem Estrutural” - que integra o livro *Chico Buarque do Brasil* (Garamond, 2004) -, Arturo Gouveia analisa a peça *Ópera do Malandro*, dedicando três páginas ao tema “As diferenças entre o livro e o disco”. Chama-lhe a atenção que a música “Uma Canção Desnaturada”, que qualifica como “uma das mais acabadas realizações de Chico Buarque”, não figure no livro, o que a seu ver conferiria “um valor de vantagem ao disco”.

Não havia, entretanto, como a letra dessa canção ter sido incluída no livro, que saiu em 1978 pela editora Cultura. “Uma Canção Desnaturada” - assim como “Hino de Duran” - foi composta especialmente para a montagem da peça em São Paulo em 1979. Nesse mesmo ano, as duas músicas figuraram na gravação da trilha sonora da peça em álbum duplo pela PolyGram: “Hino de Duran” com Chico acompanhado pelo grupo A Cor do Som e “Uma Canção Desnaturada” reunindo os vocais de Chico com a veterana Marlene.

(Mistura e Manda nº 128, 6 de fevereiro de 2006)

\*\*\*

**3 – Resenha****Karine Cunha lança CD *Fluida***

A cantora-compositora Karine Cunha lançou seu primeiro CD solo, *Fluida*, de uma forma pouco comum. Ela realizou 3 shows no espaço de 5 dias em diversos locais em Porto Alegre (quinta, 23 de junho, no Dado Tambor; sábado, 25, Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo; e segunda, 27, Mercado Público). O circuito, que iniciara com o pré-lançamento no Festival de Inverno Ceart/UEDESC (Florianópolis), dia 13, encerrou na terça, 28, com coquetel na Livraria Cultura (Porto Alegre), no qual estreou o videoclipe de “Pedalload”. Não é toda hora que um CD independente é lançado assim.



Menos comum ainda é a qualidade do trabalho de Karine. As 12 faixas são excelentes. Na compositora, louvo as melodias bem construídas, ritmos variados e letras sempre no clima da música e com sacadas ótimas; na cantora, a voz com timbre agradabilíssimo e sempre bem colocada. O CD permite apreciarmos também o lado instrumentista de Karine - além do violão base em boa parte do disco, é dela o cavaquinho em “Amado (Nham, nham)” e o maravilhoso violão em “Expresso” - faixa que ainda conta com o fantástico “contracanto” de sopro feito por Jorginho do Trumpete.

(*Mistura e Manda* nº 108, 4 de julho de 2005)

\*\*\*

#### **4 – Reportagem**

##### **O ROMANCE-EM-CENA DE ADERBAL FREIRE-FILHO**

O diretor cearense radicado no Rio de Janeiro Aderbal Freire-Filho ministrou entre os dias 24 e 27 de julho de 2006 a Oficina de Direção Teatral e Encenação *Demolição e Construção da Cena*, no Studio Stravaganza (Porto Alegre). A atividade integrou o projeto *Stravaganza em Diálogos Contemporâneos*, que entre julho e dezembro assinala os 18 anos da Cia. Teatro di Stravaganza. Ao longo das 15 horas-aula, os 25 alunos selecionados entre dramaturgos, diretores, atores e estudantes de artes cênicas puderam conhecer melhor o trabalho e as idéias do diretor, em especial a técnica que desenvolveu de transposição de textos narrativos para o palco - o que ele denominou *romance-em-cena* -, com o qual busca uma síntese entre o épico e o dramático.

Aderbal já assinou mais de 80 direções desde 1972, quando, após desenvolver uma carreira como ator no Ceará e depois no Rio, levou pela primeira vez à cena uma peça que ele mesmo escrevera. Isso fez com que de saída visse a diferença entre o texto escrito e a peça efetivamente encenada (“A primeira vez que descumpri as rubricas foi com um texto que era meu mesmo”), começando aí uma “relação tranqüila” com as rubricas (*ou seja, tudo que no texto teatral não é fala do personagem, descrevendo ambientes ou ações, por exemplo*) escritas pelos autores: “Respeito, leio, nem sempre cumpro.” Isto porque, acredita, “o texto é tão vasto que, por mais rubricas que o autor coloque, jamais vai esgotar o mundo de possibilidades que ele abre.”

##### **Idéias sobre direção e ensaios**

Ao dirigir em 1972 um texto de sua autoria, Aderbal Júnior (como assinava na época) repetia uma prática que vinha da Grécia antiga: “Os gregos - Sófocles, Eurípedes - escreviam e dirigiam. Quem ia fazer um *Édipo* escrevia o seu, não ia montar o do outro.” Donde não haveria novidade alguma na atitude de Fernando Bonassi montar sua própria peça *Centro Nervoso*, pois - ao contrário do que Bonassi sugeriu numa entrevista em que afirmou que “o diretor ocupa um lugar obscuro no teatro” e que “o teatro é uma relação entre o autor e os atores” - o que Bonassi está fazendo, em última análise, é direção. Para Aderbal, Bonassi está certo:

- O ideal seria que alguém escrevesse e dirigisse. Só que aí o autor seria mortal. Imagine se só o Tchecov dirigisse suas peças. O diretor seria uma subdivisão do autor, e colabora com a imortalidade do dramaturgo. Gerd Bornheim dizia isso, que o século 20 foi

o século em que os teatros de todas as épocas passaram a ser feitos, por causa da função do diretor. Isto vale também para a questão do espaço, o autor só seria montado onde vive. O diretor tem uma parceria com o autor para a construção da cena.

Além de ver o diretor como uma função derivada da do autor, Aderbal lembra as funções técnicas que já saíram da esfera do responsável pela direção: a iluminação (“iluminei todos os meus espetáculos até os anos 1980”), a preparação corporal (“o preparador hoje prefere assinar como 'diretor de movimento', denominação que considero imprecisa, parece alguém que fez o desenho do movimento do espetáculo”) e o dramaturgista (“aqui [no Brasil] é novo ter alguém que aproxima a montagem do seu contexto histórico”). “Eu fiz tudo isso”, assinala.

- Uma coisa boa da subdivisão das funções é a parceria, o coletivo na criação teatral, uma troca. Com isso, também surge a dificuldade de harmonizar essas criações.

Os jovens que queiram seguir hoje a carreira de diretor podem contar com oficinas como esta no Stravaganza ou com cursos como o de Direção Teatral, da Escola de Comunicação da UFRJ, elaborado por uma comissão que Aderbal coordenou. Quando iniciou, porém, Aderbal não teve uma preparação formal para a função - até pelo fato de sua chegada à direção ter se dado por acaso. Em seus primeiros trabalhos, praticava o que se chama *direção de gabinete*, mas logo seguiu outros caminhos:

- Já a partir da terceira peça desisti de levar aos primeiros ensaios a direção já pronta. Eu tenho uma idéia inicial do espetáculo, nem sempre dele todo. Se pensarmos que há dois tipos de diretores - o que marca tudo antes e o que deixa improvisar livremente - eu não sou nenhum deles. Eu tenho uma intuição do estilo (*da peça*) - às vezes, posso *não saber o que é*, mas sei *o que não é*.

Os diretores Adriane Mottola (da Cia. Stravaganza) e Roberto Oliveira (do Depósito de Teatro) comentaram que o mito da *direção de gabinete* persiste. Adriane observou que “as escolas ainda ensinam assim”, e Roberto acrescentou que “os atores esperam um pouco disso (*do diretor*)”. Já Aderbal não vê a menor possibilidade de algo estar pré-determinado antes mesmo do primeiro ensaio. Lembra que, no auge do teatro realista-naturalista, o cenógrafo (ou “decorador”) criava o ambiente e o diretor (ou “ensaiador”) colocava a peça ali dentro. Encara o ensaio como um *atelier*, usando um conceito do crítico francês Georges Banu: “O ato de ensaiar implica a idéia progressiva do espetáculo”. Cita ainda Peter Brook, para quem “ensaiar é pensar em voz alta.”

O processo de ensaio de Aderbal se divide em dois tempos: a compreensão e a exposição.

- Prefiro dedicar o primeiro tempo só à compreensão. Já no período em que trabalho a exposição, essa radicalidade não tem sentido. Posso e devo ampliar a compreensão enquanto me dedico a estruturar a exposição. A fase de compreensão é importante para que o ator só faça em cena algo com o qual ele concorda. Se for algo imposto, os meios de expressão que ele não domina irão contra a mensagem que se pretende expor.

A compreensão se inicia, quase sempre, com a leitura do texto:

- Era tradição na Comédie Française e na Comédia Nacional de Uruguay os autores, e mais recentemente os diretores, lerem a peça toda ao elenco no primeiro dia. Faço isso. Quando fiz *As Fenícias*, de Eurípedes (*com a Comédia Nacional de Uruguay, 1995*), levei só uma cena no primeiro dia, que me parecia a chave do texto; depois, no outro dia, li ela toda. Já em *O Homem que Viu o Disco Voador* (*de Flávio Márcio, 2001*), a gente sempre começava lendo poesias. Em *A Morte de Danton* (*de George Buchner, 1977*), não fiz leitura de mesa. Quero compreender, e nem sempre a compreensão discursiva é a melhor.

Nem sempre quem compreende bem se expressa bem, e vice-versa. Os atores liam a sua fala, e quem não estava naquela cena “traduzia” o que o colega havia dito.

### **Romance-em-cena, a teoria**

Para Aderbal, o surgimento do cinema falado, no final da década de 1920, atingiu mortalmente o teatro naturalista, modelo criado pelo francês André Antoine no final do século 19:

- O naturalismo, ao se propor a reprodução da realidade, contém nele o próprio germen de sua destruição. Ele se mostra extremamente frágil quando encontra “competidores” como o cinema falado e, depois, o teleteatro. O naturalismo do cinema é potente, pode fazer uma sala, a rua, o Titanic; o naturalismo do teatro é pobre: faz uma sala, mal faz uma rua, nunca o Titanic.

A saída para o teatro foi, então, ampliar suas possibilidades poéticas, uma busca que marca toda a carreira de Aderbal como diretor: “Nos anos 60 e 70, dirigi peças que, por se passarem em muitos lugares, as pessoas diziam que eram 'cinema'.” Isso numa época em que era quase consenso que peças com muitos cenários eram inviáveis para se montar - a olhar apenas pelo lado da encenação, pois na dramaturgia o avanço já estava se processando. A peça *Luces de Bohemia*, do espanhol Valle-Inclán, escrita no final dos anos 1920, tem um cenário diferente em cada uma de suas 15 cenas. É a forma que o autor encontrou para fazer com que o público acompanhe a última noite de vida do poeta Máximo Estrella. Ele parte de sua casa, percorre bares, prisões, um ministério e morre ao voltar para casa, na última cena. O texto só chegou ao palco na França, nos anos 60: “No primeiro momento, talvez a cena ainda não estivesse pronta para absorver essa ousadia; depois, o franquismo impediria a montagem na Espanha”, julga Aderbal, que dirigiu esta peça no Uruguai em 1999, a pedido do grupo El Galpón, que escolheu o texto para comemorar seus 50 anos de atuação.

Para demolir a velha cena naturalista, abrindo inúmeras possibilidades ao realizador, Aderbal aconselha o uso de recursos poéticos na encenação:

- O trabalho do ator pode te mostrar tudo; o ator pode te levar à ilusão de estar em alto-mar, ao se abandonar o realismo. O romance-em-cena é uma forma de tornar o ator potente.

Aderbal Freire-Filho define o romance-em-cena como “o jogo da ilusão do teatro levada ao paroxismo: o discurso em terceira pessoa e a ação em primeira. O passado e o presente se confundem. Aristóteles e Brecht sentados à mesma mesa. A adaptação é 'apenas' cênica, não se transforma o texto narrativo em texto dramático.” Há narração, mas não existe a figura do narrador: as narrações são ditas como falas pelos atores. Como exemplo, peguemos uma frase do livro *Santa Maria do Circo*, do mexicano David Toscana:

“- Fala, imbecil! - gritou Hércules.”

Uma adaptação tradicional de texto narrativo para teatro seria:

“HÉRCULES (*grita*) - Fala, imbecil!”

Como no romance-em-cena não se trata de transformar a narração em diálogo ou rubricas, o ator que faz Hércules dirá em cena exatamente “- Fala, imbecil! - gritou

Hércules.” - sim, ele mesmo, gritando, nos diz que grita. Desta forma, os personagens fazem em cena o que vai sendo dito deles - ou melhor, o que eles mesmo dizem deles. A rigor, não é correto afirmar que no romance-em-cena não há adaptação, reconhece Aderbal:

- Há adaptação, sim. Não a de transformar narração em diálogo. É o trabalho do diretor enquanto dramaturgo da encenação; são opções que é preciso fazer. Como vou mostrar, em que tempo vou situar isso, o local onde a ação vai acontecer. Tudo é adaptação.

Até agora, Aderbal já utilizou a técnica do romance-em-cena em três espetáculos: *A Mulher Carioca aos 22 Anos*, de João de Minas (1994); *O que Diz Molero*, de Dinis Machado (2004); e *O Púlcara Búlgaro*, de Campos de Carvalho (2006). O primeiro precisou de um ano e meio de ensaios até chegar ao palco; os outros foram mais rápidos: ...*Molero* levou 8 meses e *Púlcara*, 3.

O texto com que os atores começam a trabalhar não difere muito do que receberiam em qualquer outra peça, conta Aderbal:

- Quando trabalho romance-em-cena, contrato um digitador que digita o livro todo, pra ter esse arquivo, e já separo as narrações e falas por personagens; os atores já o recebem mais ou menos como um texto teatral.

### **A prática do romance-em-cena na oficina**

Na oficina realizada no Stravaganza, três dias foram dedicados à aplicação da técnica do romance-em-cena. Na tarde do dia 25, os participantes assistiram em DVD trechos da encenação de *O que Diz Molero*; depois, passou-se a trabalhar com um capítulo do já citado livro *Santa Maria do Circo*, de David Toscana. O texto abria um leque rico de possibilidades, pois no trecho escolhido artistas de um circo decadente (o mágico, a mulher barbada, o anão, o homem forte etc.) chegam a um lugar abandonado, que batizam de Santa Maria do Circo, e decidem sortear que funções cada um desempenharia na nova cidade: padre, negro, prostituta... ou seja, cada um passaria a assumir um *personagem*, deixando de lado quem eram até então.

A adaptação do texto foi feita coletivamente pelas oito pessoas que tomaram parte neste exercício, a partir de orientações do diretor:

- Quando o romancista, isto é, o narrador falar de alguém, essa fala passa ao personagem. Quando a fala do narrador não se referir especificamente a alguém, ela será atribuída a um personagem que tenha mais a ver com ela, de acordo com o sentido da leitura.

O elenco apresentou uma natural tendência de ler as falas como falas e a narração como narração; a intervalos, Aderbal interrompia o exercício para sugerir outras possibilidades. Porém o resultado obtido não chegou a ser o esperado, talvez pela junção de alguns fatores como a novidade da técnica e o exercício com texto na mão.

A atriz Janaína Pelizzon participou do exercício com o texto de Toscana. Ela considera a técnica do romance-em-cena “fantástica” e relata as dificuldades enfrentadas no processo:

- Veio a experiência...os olhares dos colegas...as indicações precisas do diretor e...não deu certo. Difícil para o grupo interpretar. Sim, nós entendemos. Mas mostrar não conseguimos. Trocamos o texto, o elenco e assim finalmente o exercício funciona. Pensei: *por que fui a cobaia, por quê?*

Deborah Finocchiaro, diretora e atriz, observou que seus colegas, nesse exercício, tendiam a falar com “um humor que é da história, não dos personagens”. Aderbal atribuiu o

fato à “questão de saltar etapas, pular fases da compreensão.” Lembrou também que os três romances-em-cena que fez partiam de textos cômicos:

- Há uma tendência caricatural na técnica - principalmente em ...*Molero*, quando cada ator chega a fazer 40 personagens! Se voltar a adaptar um quarto romance, vou tentar fazer um texto sério. Há peças que já são escritas em parte assim, não necessariamente cômicas, como *Agreste*, de Nilton Moreno. Minha peça *O Tiro que Mudou a História*, que escrevi com Carlos Eduardo Novaes, tem a última cena assim: Getúlio Vargas narra seus últimos momentos (“*Getúlio olhou pro seu pijama e viu suas iniciais bordadas - G.V. ...*”) e era a cena mais séria de um texto muito sério.

O trabalho com *Santa Maria do Circo* prosseguiu no dia 26 e, já com alguma mudança no elenco, no dia 27, quando também foram utilizados trechos de *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, e *Do Amor e Outros Demônios*, de Gabriel García-Márquez (deste, um trecho sem diálogos). Foi com o texto de García-Márquez que se obtiveram os melhores resultados, provavelmente por já ser o terceiro dia de prática e também porque as atrizes Sofia Salvatori e Janaína Mello contaram com “ponto” (ou seja, outras pessoas liam o texto que elas deveriam dizer durante a cena. Já se havia usado “ponto” no exercício com o texto de Saramago).

Roberto Oliveira quis saber como evitar que a redundância de narrar e fazer o que é dito fique chato. Aderbal disse que “pode não fazer sempre igual, ter diferentes modos de fazer. Porque a gente escolhe um fragmento da cena pra fazer, não faz a cena toda.” Por outro lado, às vezes é necessário acrescentar:

- Em ...*Molero*, tinha no texto: “Leduc leva uma cadeirada”, só isso. Colocamos uma paquerinha, que no texto não tinha: Leduc fica olhando uma garota, o marido dela nota e lhe dá a cadeirada. São questões de mise-en-scène, da poética da cena. Um dos motores dessa poética é não ficar ilustrativo.

Para Janaína Pelizzon, o saldo da oficina é positivo:

- Creio que aprendi muito com o exercício e fiquei à vontade com o “mestre” e lembrei de duas coisas que para mim na função de atriz sempre carrego comigo: primeiro, quem não arrisca não petisca!; segundo, o ator sempre deve estar disponível para entrar no desconhecido. Foi o que eu fiz: fechei os olhos e confiei.

Já a estudante do 5º semestre de Artes Cênicas da UFRGS, Daiane Oliveira, faz algumas restrições à forma como os trabalhos foram conduzidos:

- Eu adoro a figura do Aderbal, mas achei que o curso poderia ter sido melhor aproveitado. Minha expectativa ao me inscrever na oficina era a de receber dicas e orientações sobre direção. Não apenas que nos fosse mostrada uma forma de dirigir. Eu esperava ter a oportunidade de pôr em prática técnicas de direção teatral sob orientação dele. Claro que foi interessante assistir o Aderbal dirigindo alguns colegas meus, mas apenas isso: interessante.

\*\*\*

## **5 – Entrevista HERBERT VIANNA**

*O líder d'Os Paralamas do Sucesso fala de criação, mercado, política, imprensa e das parcerias com Charly Garcia e Titãs nesta entrevista coletiva gravada em Bento Gonçalves (RS), em 9 de maio de 1992. Os Paralamas tocaram nesse dia na cidade, vindos*

*de uma apresentação na noite anterior em Florianópolis (SC) e a caminho da excursão de lançamento de seu primeiro LP para o mercado latino-americano. Das contextualizações necessárias após 13 anos da gravação da entrevista, as mais curtas foram inseridas no texto, em itálico entre parênteses. As mais longas são apresentadas em notas ao final do texto.*

**BRASILEIRINHO** - Vocês estão fazendo algum trabalho novo, tão preparando uma coisa nova?

**HERBERT VIANNA** - Não, esse disco (*Os Grãos*) é mais ou menos recente. A coisa de nova que a gente tá trabalhando não tá saindo no Brasil, que é nosso primeiro disco em espanhol. Amanhã a gente toca em Santo Ângelo, e na segunda-feira (*11 de maio*) a gente vai pra Buenos Aires, passa uma semana trabalhando e promovendo esse disco novo. Na outra semana a gente vai pro Chile e um pouco mais ao final de maio ou começo de junho, a gente vai pro México. O disco chama só *Paralamas*. É uma compilação das músicas mais conhecidas, com versões em espanhol. Algumas músicas foram regravadas. É um projeto bem cuidado. São dez países que tá saindo, incluindo Espanha e Estados Unidos.

**BRASILEIRINHO** - A música latino-americana seria um novo caminho, depois da África?

**HERBERT** - Não, acho que é o resultado da gente ter ido tanto a esses países, da gente ter tocado tanto e conhecido tanta gente na Argentina. A gente gravou, por exemplo, várias vezes com Charly (*Garcia*) - ele gravou em discos da gente, a gente gravou nos discos dele e tal. A gente conheceu outros músicos de lá. Fito Paez, pra mim particularmente, é um ídolo. É o autor de "Trac Trac".

**BRASILEIRINHO** - Que expectativa você tem em termos de conquistar mercado no exterior, além daquele que vocês já têm?

**HERBERT** - A nossa expectativa nesse caso é muito grande. Porque a gente desde 86 toca muito na Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile, Venezuela, Espanha, Portugal, França... Montreux a gente já tocou duas vezes, Estados Unidos a gente já tocou muito, tem uma população latina grande lá. Mas nunca teve um desdobramento porque a gente nunca tinha tido um disco gravado em espanhol. Então agora eu acho que a gente vai poder tocar no rádio, as pessoas vão poder comprar, ouvir em casa. Eu acho que vai ser uma coisa grande, eu espero que seja uma coisa grande, que a gente possa excursionar, tocar bastante. Expandir mesmo.

**BRASILEIRINHO** - No próximo disco, vocês vão optar por um outro caminho?

**HERBERT** - Não consigo imaginar. Porque a gente sempre, desde o começo, a gente fez muita coisa diferente. A gente misturou muita coisa sempre. Então, acho que se tem alguma regra que valha pros *Paralamas* é que vale qualquer coisa, a gente pode qualquer coisa, a gente pode fazer bolero. A única constatação que eu posso fazer é que agora a geração da gente já não é mais uma novidade, não é mais uma surpresa. A gente já passou dos 30 anos, a gente já passou dos 10 anos de trabalho, e as pessoas obviamente estão procurando coisas novas. Mas acho que as coisas boas atravessam o tempo e essa barreira difícil que é quando você deixa de ser uma novidade e você passa a ser uma coisa conhecida. Mas o nosso papel é lutar pra sobreviver e mostrar que a gente vai trabalhar enquanto a gente tiver coisas pra falar.

**BRASILEIRINHO** - O que seria esse algo para dizer?

**HERBERT** - Acho que a pessoa precisa ter autocrítica de perceber, por exemplo, que você musicalmente não tem nenhuma novidade pra acrescentar, que em termos poéticos ou em termos de crônica que a tua letra possa fazer, você não tem nenhum ponto de vista novo. É não lançar um disco só por lançar, sabe? Não fazer música só por fazer, só pra lançar e ver se a música toca no rádio, aí você faz show, não sei o quê. Isso não existe no nosso plano de vida, na nossa concepção. A nossa idéia é de, quando a gente tiver um trabalho que seja consistente, diferente, estranho, de alguma maneira provocador, que faça com que as pessoas tenham algum tipo de reação, mesmo que seja uma reação como a do (*jornalista Luís Antônio*) Giron ou de quem quer que seja. Tudo que a gente fez nunca passou despercebido. (*OBS: Não consegui identificar a que texto de Luís Antônio Giron o entrevistado estava se referindo.*)

**BRASILEIRINHO** - A grande indignação deles é porque você fazia uma letra superpolítica, agora tá mais romântica.

**HERBERT** - Mas tem horas que você faz uma coisa, tem horas que você faz outra. Pode ser que daqui a um mês saia uma coisa legal que seja política, pode ser que não. É questão de momento.

**BRASILEIRINHO** - Como é que você analisa esse momento político do Brasil, cheio de denúncias de corrupção? (1)

**HERBERT** - No meu ponto de vista - quer dizer, quem sou eu, a gente passa pequenas mensagens através das coisas que a gente escreveu, agora... Do meu ponto de vista particular, só uma reforma espiritual grande, que extraísse o egoísmo das pessoas, que fizesse todo mundo raciocinar de uma maneira diferente, ia mudar. É claro que um pouco a política ajuda, mas acho que a solução pra isso é uma solução mais profunda. O Brasil foi colonizado de uma maneira em que o país colonizador era muito forte, tomava todas as decisões. Então a gente se acostumou a não tomar decisão e esperar pelos outros, enquanto que, por exemplo, os Estados Unidos, que foram colonizados pela Inglaterra, tinham essa coisa de responsabilidade individual. Cada um é responsável pelas comunidades, pelas atividades comunitárias e tal. Então todo mundo sabe que cada um fazendo, o todo vai melhorar. No Brasil, não, a gente espera que alguém faça pro todo melhorar. E nunca vai mudar.

**BRASILEIRINHO** - Essa história de colocar o Paralamas, a Legião Urbana e os Titãs como um triunvirato do rock brasileiro, isso aí prejudica ou auxilia? Como é que funciona isso aí?

**HERBERT** - Acho que nunca funcionou nem de uma maneira nem de outra. A gente realmente tem uma colaboração com os Titãs, a gente tocou junto com eles no *Hollywood Rock* (1992). A gente tem um projeto de fazer uma excursão brasileira grande (2), tem vários shows no exterior que a gente tá pra fazer também. Mas esse negócio não ajuda, não atrapalha, não acontece nada. Na prática, não se reflete.

**BRASILEIRINHO** - Como você vê a crise do rock no Brasil hoje? Sobraram poucas bandas, as vendas caíram... há uma queda no mercado?

**HERBERT** - Olha, no subúrbio de Recife hoje tem gente que tá comendo lixo, as frutas podres que caem do caminhão os caras pegam e comem. Os médicos ganham muito pouco. Os professores ganham praticamente nada. Tem muita gente desempregada, tem muita gente subempregada. A miséria é geral, então num país como esse, onde as pessoas não têm o que comer, não têm saúde, não têm onde estudar, obviamente música e muito mais ainda rock'n'roll ou qualquer coisa que seja pura diversão não significa nada e não tem a menor importância. Tem que acabar com tudo para que as pessoas caiam na realidade nua

e crua. Não tem como lutar pra mudar essa situação através da imposição da música pras pessoas. Quando as pessoas têm roupa, quando elas têm comida e quando elas têm casa, a música é uma diversão. Mas se elas não tem isso, a música é uma coisa supérflua que não interessa.

**BRASILEIRINHO** - Uma reportagem da revista *Veja* te colocou no bloco dos ressentidos da música brasileira, junto com Tom Jobim, Chico Buarque... (3)

**HERBERT** - Isso aí eu não tenho nenhum constrangimento de falar. Esse cara - Alfredo Ribeiro, um jornalista do Rio - é um jornalista extremamente medíocre. É uma mentalidade que ainda prevalece no Brasil, de as pessoas, pra autopromoção e pra promoção dos veículos em que elas trabalham, imaginar que a maneira mais fácil é você chegar e mandar um pau. Não é que, por exemplo, eu seja megalomaniaco a ponto de achar que o nosso trabalho é inatacável. É claro que o cara pode atacar e achar péssimo e não sei o quê. Agora, se um cara medíocre como esse pega um espaço enorme e fala “Caetano Veloso é um imbecil”... Caetano fez declarações a respeito de uma coluna que ele (*Alfredo Ribeiro*) assina com o codinome de Tutty Vasques. Então ele pega isso e faz uma matéria, fala que todos os músicos no Brasil são ressentidos e que todos ganham muito dinheiro com música, quando nenhuma das duas coisas é verdade. Se tem alguém que tá feliz e bem na vida são pessoas como Caetano Veloso, que tem lucidez, é das poucas pessoas lúcidas que têm nesse país. Então isso aí é arremesso de ressentimento à distância.

\*\*\*\*\*

## NOTAS

(1) A revista *Veja* de 29 de abril de 1992 trazia uma entrevista de Pedro Collor, irmão do presidente Fernando Collor de Mello, denunciando o “esquema PC” de tráfico de influência e corrupção instalado dentro do governo federal. O Congresso Nacional instalou uma comissão parlamentar de inquérito em 26 de maio para investigar o caso. Collor foi afastado das funções de presidente em 29 de setembro, com a aceitação da denúncia pela Câmara dos Deputados, e renunciou a 29 de dezembro, minutos antes de o Senado Federal votar seu impedimento.

(2) O projeto só se concretizou em 1999, através da turnê *Sempre Livre Mix*, com 13 shows em vários estados, como Espírito Santo, Paraná, Distrito Federal, Goiás, São Paulo, Rio Grande do Sul e Bahia. As duas bandas fizeram nova turnê conjunta em 2008.

(3) A matéria “Bloco dos ressentidos - Cresce a turma dos artistas que falam mal do país enquanto faturam cada vez mais dinheiro e prestígio”, de Alfredo Ribeiro e Virginie Leite, publicada na editoria de Cultura da *Veja* de 22 de abril de 1992, apontava Tom Jobim, Caetano Veloso, Chico Anysio, Chico Buarque, Dercy Gonçalves, Herbert Vianna, Millôr Fernandes, Sérgio Ricardo e Pelé como “ressentidos” contra a imprensa Já Ziraldo e Tim Maia não só seriam ressentidos, mas também os únicos que assumiriam isso publicamente. Gilberto Gil e Marieta Severo eram classificados por Alfredo e Virginie como artistas “serenos”, por evitarem as queixas públicas. Transcrevo o trecho da matéria sobre Herbert:

*“Herbert Vianna, dez anos de estrada à frente dos Paralamas do Sucesso, é um recém-ressentido que já sonha como o dia em que vai parar de dar entrevistas. 'No futuro, se Deus quiser, não vou mais falar com ninguém da imprensa', anuncia. Ele não gostou da maneira como o último LP da banda, Os Grãos, foi tratado. 'O tom era de que nós tínhamos feito alguma coisa interessantinha no passado', reclama. Se alguém deduzir que o talentoso Herbert está se queixando, ele vai ficar mais chateado ainda.”*



Segue a parte da matéria citada por Herbert a respeito de Caetano:

*“O ressentido tem razões que a própria razão desconhece. É capaz, a exemplo de Caetano Veloso, de travestir-se de anjo ou demônio para tratar do mesmo assunto. Em um momento, ele aplaude a crítica, 'ainda que imbecil e injusta', como fonte de estímulo do artista. 'Quando o cara é interessante, tudo o que acontece com ele tende a se tornar interessante, até agressões descabidas podem ser úteis', explica o doce Caetano. No instante a seguir, ele vira bicho. 'Teve um imbecil, um canalha, um idiota do Rio de Janeiro que se achou no direito de me xingar, me chamou de marketeiro.' Referia-se ao cronista Tutty Vasques, da revista Veja Rio, que em artigo publicado em novembro do ano passado [1991] satirizou as declarações repetidas pelo cantor em todas as entrevistas que concedeu às vésperas do lançamento do LP Circuladô.”*

\*\*\*

## **6 – Comentário**

### **O ETERNO JOVEM ALTAMIRO**

Num bar da Alemanha, Altamiro Carrilho e Johann Sebastian Bach estão sentados a uma mesa, cada um com seu canecão de cerveja, conversando animadamente. Certa hora, o flautista brasileiro resolve falar ao mestre alemão sobre o choro, que, em suas palavras, deu origem aos demais “42 ritmos genuinamente brasileiros registrados pelo maestro Guerra Peixe, fora os 25 que os baianos inventam todo dia”. Bach mostrou-se vivamente impressionado com tudo isso, e quando Altamiro lhe revelou sua intenção de aproveitar fragmentos de músicas de Bach em uma composição, o mestre não se fez de rogado:

- Está tuto muinto bem, pode usar meus músicas no seu chorrô!

É assim que Altamiro explica o nascimento de sua composição “O Eterno Jovem Bach”, a partir dessa autorização obtida em sonho. Confesso que me falta um conhecimento mais profundo da obra de Johann Sebastian para reconhecer os tais fragmentos, mas é possível notar um certo clima barroco no choro, aquele maneirismo setecentista – e com muito menos voltinhas!

O aproveitamento da obra (e/ou do clima delas) de Bach por compositores brasileiros não é nenhuma novidade. Nosso maior letrista, Vinicius de Moraes, colocou versos em “Jesus, Alegria dos Homens”, dando-lhe ainda um andamento de marcha-rancho e um novo título, “Rancho das Flores”. Heitor Villa-Lobos fez uma série célebre de nove “Bachianas Brasileiras”, enquanto Paulinho Nogueira, mais modesto, compôs várias “Bachianinhas”. Este tipo de integração entre o repertório popular e o de concerto é saudável e freqüente.

O que não é freqüente (mas é saudável!) é um flautista popular atuar junto a uma orquestra solando um concerto de Wolfgang Amadeus Mozart. Como Altamiro fez, com a Orquestra Unisinos regida por Roberto Duarte, interpretando o “Concerto nº 1 em Sol para Flauta e Orquestra”, dias 24 de agosto de 2003 na Unisinos (São Leopoldo – RS) e 27 no Teatro da AMRIGS (Porto Alegre – RS). Altamiro tocou esse concerto a primeira vez em 1972, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nessa apresentação do dia 27, Altamiro incluiu na cadência do final do 2º movimento citações de “Brasileirinho” (Waldir Azevedo), “Urubu Malandro” (Louro) e “Tico-Tico no Fubá” (Zequinha de Abreu),

enquanto um solo no 3º movimento incluiu “Prenda Minha” (tema popular gaúcho) e “Hino Nacional Brasileiro” (Francisco Manuel da Silva – Osório Duque Estrada). Ainda com a orquestra, tocou Pixinguinha: “Ingênuo”, “Rosa” e “Carinhoso” (no qual regeu o coral da platéia). Pixinga foi lembrado ainda com a “Fantasia sobre ‘Carinhoso’” que Altamiro compôs em 1973, na noite em que o autor de “Um a Zero” foi convocado para tocar flauta no céu. A “Fantasia...” traz o tema principal em vários andamentos, entremeado ao tema secundário, que entra mais como citação.

O concerto ainda teve Patápio Silva, com um trecho de “Primeiro Amor” em que Altamiro mostrou grande fôlego, e com “Zinha”, tocada duas vezes – na primeira, o flautista encerrou a polca com notas bem agudas, provando o domínio pleno de seu instrumento.

\*\*\*

## 7 – Comentário segmentado

### VIOLONCELISTA PARAENSE GANHA APLAUSOS NO SUL

A última quarta-feira, 27 de maio, certamente ficará marcada para sempre na vida da violoncelista Milene Aliverti, natural de Belém do Pará. Afinal, nesse dia ela tocou no Theatro São Pedro, em Porto Alegre (RS) em duas ocasiões: no começo da tarde, realizou um concerto ao lado da musicista espanhola Nuria Rosa Muntañola, e à noite foi solista convidada no recital da turnê *Piano Brasil V* do gaúcho Miguel Proença, um dos maiores pianistas brasileiros da atualidade. A mãe de Milene, a professora de piano Mavilda Aliverti, do Instituto Carlos Gomes, esteve em Porto Alegre especialmente para acompanhar este dia tão especial para a filha.

A participação de Milene no evento da noite tem significado maior porque é raríssimo Proença ter convidado em seu recital. Além disso, a peça escolhida - o 3º movimento da “Sonata em Sol Menor para Piano e Violoncelo” do russo Sergei Rachmaninoff (1873-1943) -, mesmo sendo da autoria de um pianista, é uma composição cuja maior exigência na execução cabe ao violoncelo; o piano em boa parte do tempo se mantém discreto. Acrescente-se que enquanto Milene, como cabe a uma solista, executou sua parte de memória, este foi o único momento do recital em que Proença leu partitura (um indício de que, realmente, a peça era fora do seu repertório habitual, o que reforça o caráter especial do convite que formulou à musicista paraense). A plateia que praticamente lotava o São Pedro aplaudiu de pé a “Sonata...”, o primeiro dos números extras do recital, em que Proença executara peças de Gluck-Kempff, Grieg, Chopin, A. Nepomuceno, Scriabin, Rachmaninoff, Debussy e Gottschalk. A turnê *Piano Brasil V* iniciou em maio e até setembro percorrerá cidades de 14 estados brasileiros; na região Norte, estão agendadas apresentações em Manaus e Palmas.

À tarde, Milene apresentou-se com sua colega espanhola Nuria Rosa Muntañola, com quem forma o DolceDuo, no Foyer do Theatro, dentro da programação do Musical Petropar. O DolceDuo fez um concerto em fevereiro no Centro Cultural São Paulo, na capital paulista. Nuria está desde o começo do ano em Porto Alegre, onde permanece até julho. O único momento em que pareceu haver alguma divergência entre Milene e Nuria foi quando se preparavam para tocar o número extra, um arranjo especial para “Pezinho”, música do folclore gaúcho: Milene solicitou que o público não dançasse, enquanto Nuria deixou todos livres para fazê-lo (a plateia, porém, preferiu permanecer sentada). No restante do concerto, foi total a integração entre as musicistas, cujo repertório privilegiou

peças compostas originalmente para duo de violoncelos em diferentes épocas, possibilitando assim que o público pudesse acompanhar a evolução da escrita para o instrumento entre os séculos XVII e XX.

O DolceDuo interpretou “Canon a due Violoncelli”, de Domenico Gabrielli (1651-1690), “Sonata em Sol Menor para Dois Violoncelos”, de Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), “Duo para Dois Violoncelos”, de F. A. Kummer (1797-1879), “Suíte para Dois Violoncelos em Ré Menor”, de J. Klengel (1859-1933) e “Sevilla”, parte da suíte “Iberia”, de Isaac Albéniz (1860-1909). Em todas as peças, Milene teve atuação destacada, ora sendo a “voz” principal, ora sua participação tendo igual peso que a de Nuria.

### **Trajetória**

Natural de Belém, Milene Jorge Aliverti iniciou seus estudos na cidade natal com o professor Petar Saraliev. Transferiu-se em 1990 para São Paulo, onde bacharelou-se em Violoncelo, na Unesp, em 1993, sob orientação de Zigmunt Kubala. Aperfeiçoou-se na Bulgária com Anatoli Krastev. Obteve o primeiro lugar no IV Concurso de Cordas de Juiz de Fora (MG), na categoria violoncelo, em 1991. Foi para os Estados Unidos em 1995 com bolsa da Fundação Vitae para cursar mestrado em violoncelo com Robert Jesselson na Universidade da Carolina do Sul.

Em 1999 obteve o primeiro lugar no concurso para o cargo de professor de violoncelo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, radicando-se em Porto Alegre desde então. É spalla de violoncelo da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, da capital gaúcha. Criou em 1999 os Encontros de Violoncelo do Rio Grande do Sul, cuja 11ª edição já está marcada para julho próximo.

\* Publicado no caderno “Magazine”, d'O Liberal (Belém), 1/6/2009

\*\*\*

### **8 – Crítica**

#### **Larissa Maciel, uma grande Maysa**

Na minissérie *Maysa - Quando Fala o Coração*, que a TV Globo exibiu de 5 a 16 de janeiro, a atriz gaúcha Larissa Maciel deu o tom exato na interpretação de cada cena - irônica quando tinha que ser, arrebatada quando a cena exigia, e até conseguindo se mostrar irritada sem cair na histeria, algo pouco comum na televisão brasileira. Curiosamente, boa parte dos elogios que ouvi sobre Larissa nesse papel remetiam à semelhança física que ela teria com Maysa - e que as fotos originais da cantora, exibidas no final do último capítulo, mostraram ser um equívoco. A semelhança esteve na *persona* que Larissa compôs, a partir do roteiro e de sua pesquisa sobre a cantora, e que traduziram à perfeição a trajetória de vida e de carreira da autora de “Ouça”.

A qualidade do trabalho de Larissa não foi surpresa para mim, pois a conheço desde 1998, quando a vi numa ponta que fez como uma jornalista em *O Barão nas Árvores*, peça dirigida por Roberto Oliveira a partir da obra de Ítalo Calvino, e que era feita literalmente nas árvores do Parque da Redenção. No ano seguinte, ela chamou a atenção do meio teatral porto-alegrense ao interpretar a Juju em *O Menino Maluquinho 2000*, peça infantil

adaptada do livro de Ziraldo com direção de Adriane Mottola, e que assisti várias vezes (inclusive numa sessão especial para que Ziraldo conhecesse a montagem, durante a Feira do Livro de Porto Alegre, em novembro de 1999). Viver *Maysa* certamente foi a abertura para o mercado nacional que Larissa já merecia há tempo.

O que me surpreendeu mesmo em *Maysa* foi a qualidade do texto de Manoel Carlos! Não havia nas cenas de *Maysa* nem sombra da forma como quase sempre encerravam as cenas de novelas suas como *Páginas da Vida* (2006-07), sempre com alguém gritando com ou batendo em alguém (claro, havia brigas e gritos em *Maysa*, mas só quando necessário) - o que recheia os capítulos da histeria da qual felizmente Larissa nem cogitou. Talvez Manoel devesse se dedicar mais às histórias curtas; sua minissérie anterior, *Presença de Anita* (2001), também foi bem acima da média de suas novelas. Uma excelente opção foi não seguir totalmente uma cronologia: as cenas se sucediam por associações de lembranças, e os dois primeiros capítulos, em especial, foram muito soltos nesse aspecto (até com um certo exagero no segundo); do terceiro em diante, reconhecia-se uma “âncora temporal” fixa (iniciada por volta de 1960, com a crise no casamento da cantora, e avançando até sua morte), com a diminuição das “viagens no tempo”. Mas, mesmo assim, uma ousadia em narração de TV aberta; as oscilações temporais do primeiro capítulo são raras até em cinema experimental!

Creio que parte da qualidade do texto veio do fato de Ângela Chaves co-escrever o roteiro com Manoel Carlos. Se Manoel conviveu com *Maysa* na TV Record nos anos 1950, Ângela foi a organizadora, junto com Luís Carlos Maciel, do livro *Eles e Eu*, escrito a partir de depoimentos de Ronaldo Bôscoli e lançado uma semana antes de sua morte, em 1994. Embora não houvesse crédito a *Eles e Eu* nos letreiros finais da minissérie, frases e até seqüências inteiras da “fase Ronaldo” da história saíram de suas páginas (e também de *Chega de Saudade*, de Ruy Castro).

Na parte musical, louvo a opção de usar as gravações originais, e também o empenho de Larissa em dar a interpretação mais adequada possível, mesmo nas canções em língua estrangeira. Na primeira semana, porém, por maior que fosse o apuro técnico, algo não me convencia nas cenas com *Maysa* cantando, o que cheguei a atribuir ao fato de eu já conhecer Larissa; já na segunda semana, estas cenas também estiveram soberbas.

O restante do elenco também esteve muito bem, com destaque a Mateus Solano como Ronaldo Bôscoli. O ponto fraco foi, a meu ver, a idéia de usar os filhos do diretor Jayme Monjardim (André e Jayme Matarazzo), fazendo o papel do próprio pai. Admiro a coragem de Monjardim em centrar boa parte da narrativa na relação conflituada que teve com *Maysa*, sua mãe - certamente isso não ocorreria a nenhum outro diretor que não fosse filho da cantora, e com certeza contribuiu para enriquecer o resultado final. Mas se o papel era tão importante, por que não escalar atores para vivê-lo?

(*Mistura e Manda* nº 187, 21 de janeiro de 2009)

\*\*\*

## **9 – Crítica de evento cultural**

### **FESTIVAL VARADOURO 2008: DIVERSIDADE MUSICAL NO ACRE**

*Varadouro* é uma palavra do vocabulário acreano que significa um caminho alternativo. Denominando originalmente estradas secundárias que liguem pontos de uma estrada principal (o que no Rio Grande do Sul chamaríamos *estradas vicinais*, ou mais popularmente, *de chão batido*), o termo hoje é amplamente usado para qualificar iniciativas que se apresentem com um diferencial em relação ao que já exista. Nos anos 1970, tinha este nome um jornal alternativo editado na capital acreana, nos moldes do carioca *Pasquim* (inclusive tendo em comum com este eventuais colaborações do cartunista Henfil). Agora, no século 21, foi Varadouro o nome escolhido para o festival de música independente promovido pelo Catraia Coletivo de Cultura, que teve sua quarta edição na Arena da Floresta (Rio Branco), nos dias 26 e 27 de setembro de 2008.

A proposta do Catraia neste ano foi abrir mais o leque musical do festival, bastante voltado para o rock nos três primeiros anos. Mesmo que o programa *Almanaque Aquiry* (TV Aldeia), do dia 26, tenha citado o Varadouro como uma das boas opções de rock na cidade para aquele final de semana, a palavra “rock” nem constava do slogan de um flyer que circulava pela cidade, anunciando o evento - *De gaúchos a acreanos, do cordel ao hip hop todo mundo se encontra aqui*. A diversidade musical esteve mais presente no dia 27; na primeira noite, o som predominante na Arena foi mesmo o do rock - mas, a bem da verdade, um rock que não teria lugar num festival como o Planeta Atlântida, realizado anualmente na praia de Atlântida (RS). No Planeta, promovido pelo grupo de comunicação RBS, afiliado à Rede Globo, se apresentam principalmente bandas do Sudeste cujas músicas tocam na maioria das rádios e TVs comerciais do Brasil. Já a edição deste ano do Varadouro trouxe ao Acre ao menos uma banda de cada região brasileira, além de duas atrações internacionais - os bolivianos do Atajo e os peruanos do Bareto.

#### **Primeira noite**

Do dia 26, destaco as apresentações de Yaconawas, Pata de Elefante, Los Porongas e Atajo.

- A banda acreana de hip hop Yaconawas já começa a chamar a atenção pelo nome, uma inusitada junção do nome de um rio do Estado, o Yaco, com o sufixo *nawá*, comum a vários povos indígenas do Acre, como os Kaxinawá e os Yawanawá. Seu som alia hip hop (dois rimadores) com elementos do rock (o acompanhamento não era de DJ comandando pick-ups, e sim de uma banda roqueira, com guitarra, baixo e bateria) e, principalmente, letras falando do cotidiano de Rio Branco e do Acre, o que certamente contribuiu para que o público aplaudisse muito os Yaconawas - a banda foi a sexta a se apresentar no dia 26, e recém o público começava a ser expressivo na Arena.
- Os gaúchos da Pata de Elefante, musicalmente, seguiram a tônica desta primeira noite - rock com pitadas de hardcore e guitarras distorcidas, com bastante peso, com a diferença de que foi a única banda a fazer um show completamente instrumental.

- Os acreanos Los Porongas se mudaram há algum tempo para São Paulo e têm vindo pouco a Rio Branco, onde contam com um público fiel que vibrou muito com o show e cantou praticamente o repertório inteiro. Além do rock com pitadas de hard e distorções, Los Porongas fizeram alguns rocks-baladas e homenagearam Chico Mendes. O vocalista cobrou do governo brasileiro uma posição a respeito dos brasileiros expulsos da Bolívia, lembrando que “hoje o Acre é do Brasil, poderíamos ser bolivianos”. Estas manifestações também pretendiam ser uma espécie de convite para o público seguir na Arena e prestigiar o show do Atajo, que na seqüência encerrava a primeira noite.
- O público, porém, não atendeu ao convite e os bolivianos do Atajo tiveram poucas pessoas prestigiando sua original mistura de rock com música folclórica da Bolívia.

Os paraenses do La Pupuña iniciaram bem o show, apresentando sua mistura de rock, guitarrada, pop, merengue, samba e surf music. No decorrer da apresentação, porém, pesou contra o grupo a falta de uma característica essencial para a guitarrada - o domínio virtuosístico dos instrumentos -, o que certamente a banda poderá atingir com o tempo. O show foi quase todo instrumental, mas teve músicas cantadas em inglês e em português (incluindo “16 Toneladas”, do Funk Como Le Gusta, em que o roadie do grupo foi chamado ao palco para dançar).

Ainda no primeiro dia, tocaram a banda tocantinense Boddah Di Ciro e as acreanas Tk7doisI (cuja vocalista destaque como uma das melhores do festival), Blush Azul (com um ótimo guitarrista, responsável por alguns dos melhores riffs do Varadouro) e Survive. Todas na linha-padrão da noite (rock-com-pitadas-hard-e-guitarras-distorcidas), exceto a metaleira Survive, cujo peso na pegada sonora chegou a estragar um pedal. Esta foi uma das bandas que mais animou o público do dia 26, além de ter uma atração à parte: a coreografia capilar do vocalista e do baixista. Donos de longas cabeleiras, eles passaram boa parte do show girando-as, tanto em sentido horário quanto no anti-horário; o baterista, com cabelo bem mais curto (mal chega à nuca), ensaia os passos dos companheiros de grupo, balançando a cabeça no compasso de suas baquetas como quem diz “sim”.

O som, na maior parte do tempo bom, apresentou alguns problemas, em especial no segundo palco, o que ficava à direita de quem chegava à Arena pela entrada principal. O show de Los Porongas teve microfonia, enquanto outra banda acreana, Marlton, enfrentou dificuldades para mostrar seu rock com influências heavy e progressivas (com destaque às mudanças de andamento em meio a várias das composições). No palco principal, os paulistas dos Ecos Falsos também tiveram microfonia a atrapalhar seu show que, em linhas gerais, seguiu a tônica da noite, com o lamentável acréscimo da falta de harmonização entre as vozes do grupo. A banda brincou com o fato de ser a única representante do Sudeste, anunciando várias músicas como “foi esta que nos deixou milionários”, ou “a partir daí começou nossa escalada para o sucesso”. Ao final da noite, com o público escasseando, o som do palco começou a ter interferência da sonorização da entrevista coletiva das bandas (a barraca das coletivas estava a poucos metros do palco principal e na linha do som do palco lateral); bastavam Los Porongas ou Atajo fazerem uma pausa para se ouvir, alto, a coletiva. Na segunda noite, embora a barraca seguisse no mesmo local, o som das entrevistas interferiu bem menos. (Diga-se de passagem, a localização da barraca também não favorecia em nada o trabalho dos jornalistas credenciados nem ajudava os fãs que quisessem conversar com as bandas.) Outra interferência, bem mais freqüente, era a da

passagem de som - a idéia de ter dois palcos era de que enquanto uma banda tocasse num, o som da banda seguinte era passado no outro, para evitar longos tempos de espera. Na maior parte do tempo, com efeito, evitou-se atrasos (com exceção dos primeiros shows de cada noite - foram 13 minutos entre o final do show de Tk7doisI e o início do da Boddah Di (Ciro), mas o vazamento do som do palco em preparação foi uma questão insolúvel ao longo do festival.

### **Segunda noite**

A idéia do Catraia de realizar um festival com diversas tendências musicais foi coroada de êxito no segundo dia do Varadouro. Os destaques foram muitos: Calango Smith, Cabocrioulo, Diego de Moraes e o Sindicato, Linha Dura, Bareto e Cordel do Fogo Encantado.

- Os acreanos do Calango Smith, um dos poucos grupos a contar com sopro (um saxofone), emolduram suas letras expressando inquietações sociais numa mistura musical de reggae, rock, blues e samba-rock. O som um pouco abafado não chegou a atrapalhar o bom desempenho da banda.
- A banda amazonense Cabocrioulo apresentou uma excelente mistura de samba, rock, temas afro e letras ecológicas e sociais, com muito suingue (e um peso mais roqueiro perto do final da apresentação). Os solos de cada música eram bastante elaborados, com um diálogo muito rico entre a guitarra e o baixo, aos quais se somou a partir da metade do show o violão do vocalista (que ainda dançou em boa parte do tempo). Infelizmente, por questões técnicas, o violão não foi bem microfonado, de modo que apenas se notava sua participação na “massa sonora”, mas não as nuances que, pelo visual que se tinha do palco, certamente enriqueciam (mais) a melodia.
- A banda goiana Diego de Moraes e o Sindicato foi uma imensa surpresa devido à sua originalidade, que imediatamente associei à fase inicial dos Mutantes (Diego até lembra um pouco o jovem Arnaldo Baptista). O show da banda mescla rock, samba, irreverências e performances. A escolha do acompanhamento de cada composição foge do óbvio - cavaquinhos se fazem presentes em rocks pesados, sambas-rock mais suingados são feitos apenas com o instrumental convencional roqueiro (guitarra-baixo-bateria). Para cada música apresentada, a banda elaborou uma forma específica de levá-la ao público. Um exemplo: em certa canção, Diego estendeu o trecho “*eu sou apenas um homem*” por vários minutos, da seguinte forma: mostrando o número “um” com o indicador, cantou “*Eu*”; mostrando “dois” com indicador e médio, cantou “*Eu sou*”, até finalizar a frase com a mão aberta. A apresentação dos sindicalizados encerrou com uma homenagem a Evaldo Braga. (Na coletiva após o show, a banda me confirmou sua influência de Mutantes, a princípio até afirmando ter sido a banda brasileira mais criativa, suavizando depois para “uma das mais criativas”.)

- Linha Dura, banda de hip hop do Mato Grosso, contou com a participação dos acreanos do Imortal Crew rimando e dançando. Seu acompanhamento, como o dos Yaconawas, é por banda de rock, e não DJs. As letras sociais da Linha Dura são inseridas em linhas melódicas variadas, inclusive com toques de bossa nova.
- Os peruanos do Bareto fizeram aquele que foi para mim o grande show do Varadouro 2008. Não só para mim, com certeza, afinal foi este o *único* show que fez as pessoas dançarem na segunda noite, com sua pulsante mistura de rock, cumbia, merengue e, lá pelas tantas, lambada! (Sim, afinal, um dos grandes sucessos da lambada no começo dos anos 1990, “Chorando se Foi”, gravada pelo grupo Kaoma, era uma versão de “Llorando se Fué”, da banda boliviana Los Kjarkas). Aliás, este foi um dos poucos momentos em que o grupo cantou (houve outro, uma adaptação em portunhol do nosso clássico nordestino “Mulé Rendeira”): o Bareto realizou a proeza de colocar os rio-branquenses para dançar num show quase totalmente instrumental. Colaborou com isso a original formação da banda, em que sax e trompete se somam a guitarra, baixo e bateria.
- Os pernambucanos do Cordel do Fogo Encantado realizaram o show de melhor produção do festival. A estrutura-padrão de seus shows (cenários, instrumentos, iluminação, técnicos) foi levada a Rio Branco para que tudo saísse perfeito - objetivo plenamente alcançado. Por exemplo, após o final de “A Matadeira”, em que se alude ao canhão usado para destruir Canudos e que encerra com vários “tiros de canhão” (conjugação dos efeitos de luz direta dum refletor voltado para a platéia, sem filtro, e de sons de explosão pré-gravados), muita gente olhava em volta, atônita, como se os tiros fossem reais. Os efeitos de luz também deram destaque a outra composição relacionada à saga de Antônio Conselheiro: “Pedra e Bala (ou Os Sertões)”, que o grupo disse ser “sobre as *intifadas* da vida” e dedicou a B. Negão. Musicalmente, o show de Cordel também foi irretocável. O fato de se apresentar com apenas uma guitarra e diversas peças de percussão não torna seu som “chapado”, sem nuances. Basta mencionar o arranjo para “O Cio da Terra” (Milton Nascimento - Chico Buarque): a princípio apenas com a guitarra acompanhando um suave canto silabado, pouco depois a percussão entra a toda, de modo que a interpretação conclui até com certo peso roqueiro. E não faltou, claro, um clássico de sempre do Cordel: “Chover” (Lirinha -Clayton Barros). Embora não tenha dançado muito com Cordel (talvez por ainda estar cansado pela animação recente com o Bareto, que tocou logo antes), o público curtiu muito e foi agraciado com o único pedido de “bis” atendido no Varadouro (se bem que Los Porongas e Bareto certamente não puderam atender para não atrasar os shows que vinham depois).

Poucas bandas seguiram a linha-padrão da noite de abertura (rock-com-pitadas-hard-e-guitarras-distorcidas), caso da rondoniense Hey, Hey, Hey e das acreanas Filomedusa e Nicles (esta, com um excelente guitarrista, boas letras na linha existencial, expressando as inquietações dos jovens, e toques de punk e progressivo na parte musical; é pena que a interpretação do vocalista, sem grandes preocupações com a dicção, comprometa o resultado final). A também acreana Silver Cry foi a única representante no



segundo dia do heavy metal, estilo ao qual dá toques melódicos, criando uma eficaz junção com seus vocais em inglês.

A diversidade da segunda noite só não foi maior devido à ausência do grupo indígena acreano Ashaninka, que faria um ritual antes de se apresentar. Sua vinda, porém, foi suspensa devido à enfermidade de um dos integrantes do grupo, que optou então por permanecer em sua aldeia.

\*\*\*

## **10 - Ensaio ROMPENDO O DISTANCIAMENTO**

Uma pergunta sempre ronda os encontros que discutem os rumos da arte produzida atualmente: podem ainda ocorrer novas rupturas? Creio que, sem sombra de dúvida, é necessária e até mesmo urgente uma ruptura que diminua o distanciamento do público em relação à arte contemporânea.

Parece-me fora de questão que o distanciamento existe. Contra esta minha afirmação, poder-se-iam brandir estatísticas de números de visitantes de recentes Bienais e outras megaexposições. A visitação por si só não atesta o entendimento, nem a adesão do público às propostas artísticas apresentadas. Aliás, a simples necessidade de realização freqüente de megaexposições já é um sintoma do distanciamento. Talvez uma cidade cosmopolita como São Paulo esteja isenta deste fenômeno, mas em Porto Alegre é notório que o público bastante expressivo mobilizado para a apreciação das artes plásticas pela Bienal do Mercosul, uma vez concluído o evento, não refluí para outras exposições em museus e galerias de arte. Estes continuam a ser freqüentados principalmente por pessoas envolvidas no fazer artístico (artistas, colecionadores, professores, estudantes) - um público altamente qualificado, mas pouco expressivo numericamente -, enquanto a multidão que estivera na Bienal volta-se para suas habituais opções de lazer.

Sim, lazer. No entender do designer Luciano Deos,

*“Museu e shopping estão se inter cruzando. As lojas viraram museus, porque hoje só vender é pouco, é preciso criar uma experiência de compra, construindo história sobre produtos e comunidade, tornando-se temáticas (exemplos são a Nike e a Hard Rock). Já os museus buscam se aproximar de modelos de varejo, tanto as lojas internas quanto os espaços museológicos em si.” (1)*

Esta visão não é nova. O pintor Cândido Portinari afirmava em 1955 que “as artes plásticas foram substituídas por outros meios mais desenvolvidos de comunicação humana” (ele citava o rádio, o cinema, o jornal e a televisão), o que fazia com que a arte precisasse

*“de uma propaganda danada para ser vista. O público vai a uma exposição por ser amigo do artista, ou para encontrar pessoas. (...) Certamente o artista ainda sente prazer em produzir obras de arte. (...) mas aqui (...) se trata de saber se alguém está interessado em ouvi-lo [sic] da maneira pela qual ele se exprime.” (2)*

Este distanciamento do público não pode ser estendido às artes plásticas como um todo, porém. Vejamos este depoimento do diretor-geral do Projeto Portinari, João Candido Portinari, sobre sua visita ao Museu Van Gogh (Holanda), em 1978:

*“Me lembro nitidamente desse momento. Eu já tinha estado lá, inclusive quando era criança, com meu pai. Mas nesse momento aconteceu algo que não tinha acontecido antes. Eu estava lá, aqueles quatro andares, aquela multidão, criança, velho, rico, pobre, gente de tudo quanto era tipo. De repente parei e perguntei: 'O que esse pessoal está fazendo aqui?' 'Será que eles estão vindo aqui para ver pintura assim no sentido que a gente pensa, no sentido mais erudito?' E de repente me bateu assim muito forte que eles estavam indo ali tomar uma injeção na veia. Uma injeção de força, de identidade, de certeza, de auto-estima, de você ver através da interpretação de um grande artista o que é ser holandês. Como é que se nasce, como é que se morre, como se casa, se namora, se trabalha. Quer dizer, aquilo que a arte pode passar em termos até de uma subjetividade, de você compreender numa forma intuitiva e com isso se alimentar e criar um sentimento de Nação.” (3)*

Em suma: como a produção artística contemporânea é percebida como pouco comunicativa pelo público, este busca em outras formas de expressão a “injeção na veia” de que fala João Candido Portinari.

Intuitivamente, o público pode ter chegado às mesmas conclusões apresentadas pelo crítico Ferreira Gullar em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*: a arte sendo expressão da particularidade do artista, quando este opta por imitar obra alheia ou seguir modelos negadores da individualidade ou formalistas poderá realizar “trabalho apreciável” tecnicamente, mas não estará “produzindo uma verdadeira obra de arte”. (4)

Como foi que se chegou a este grau de distanciamento? Ele decorre do fato de, a cada ruptura artística, considerar-se “ultrapassada” a produção anterior - e, freqüentemente, taxar como “inaceitável” a produção posterior nos moldes pré-ruptura. Desta forma, a ânsia por maior liberdade artística, que pretendia ser um avanço, acaba por se constituir numa nova imposição formalista. Ferreira Gullar traça um breve retrospecto desta questão em *Teoria do Não-Objeto* (5): o impressionismo tirou do tema retratado (o “objeto”) o foco de importância, que passou a ser do próprio quadro. O cubismo tanto pulverizou o objeto ao desarticulá-lo em cubos quanto incorporou signos reais ao quadro, na forma de “papéis-colados, números, letras, areia, estopa, prego”. O pintor Piet Mondrian acabou por eliminar o objeto completamente, mantendo apenas a representação dos movimentos básicos horizontal e vertical. Os passos seguintes seriam extra-moldura, nos trabalhos feitos a partir de fragmentos por dadaístas ou na grande ruptura de Marcel Duchamp - no dizer do pintor Carlos Vergara, “o deslocamento do local esperado criando novos sentidos para o objeto” (6). Este deslocamento, porém, destaca Gullar, é por natureza efêmero:

*“A limitação desse processo de transfiguração do objeto está em que ele se funda menos nas qualidades formais do objeto que na sua significação, nas suas relações de uso e hábitos cotidianos. Em breve aquela obscuridade característica da coisa volta a envolver a obra, reconquistando-a para o nível comum.” (7)*

O caráter efêmero, por vezes, também é aplicado à produção artística em técnicas tradicionais. O artista Carlito Carvalhosa participou da 3ª Bienal do Mercosul em 2001 com

uma escultura em gesso de tamanho desproporcional ao ambiente onde foi instalada (o saguão do Santander Cultural, em Porto Alegre). Em função disso, ela foi montada no próprio local e não podia ser retirada inteira ao final da mostra, precisando ser destruída pelo autor.

Que caminho seguir? É uma resposta difícil, mas penso que o público voltará a se interessar pela produção contemporânea na medida em que sentir que esta lhe diz algo. Desta forma, não há O, e sim OS caminhos a seguir. Creio ser impossível propor qualquer coisa ao mercado (8), pois galerias são geridas pela iniciativa privada e valorizam o que lhes parecer melhor. Por outro lado, manifestações artísticas em geral, em especial as que não encontram espaço no mercado, deveriam merecer melhor acolhida por parte das instituições públicas - até para que estas justifiquem sua existência (9). Aos artistas cabe criar sua obra livremente, sem se preocupar em seguir a tendência X ou a moda Y - enfim, não fiquem amarrados a fórmula nenhuma, nem mesmo às suas próprias. Tomemos como exemplo o que diz Carlos Vergara sobre sua *Fase dos Losangos*:

“Foi quando vendi mais, tive mais mercado. Entrei numa armadilha, as galerias pediam e eu ia fazendo. Era um bolero - dois pra lá, dois pra cá. Mas não havia mais invenção. Não havia mais o calafrio da descoberta.” (10)

\*\*\*\*\*

## NOTAS

(1) DEOS, Luciano. Painel A obra de arte e a produção publicitária - Seminário Arte/Mercado. Santander Cultural (Porto Alegre), 19/2/2003.

(2) PORTINARI, Cândido. Entrevista concedida a Flávio de Aquino, Módulo, 1955. In: MOREIRA, Marcos. *Cândido Portinari (A Vida dos Grandes Brasileiros - Vol. 18)*. São Paulo: Três, 2001, págs. 122-123.

(3) PORTINARI, João Candido. Entrevistão: Em Nome do Pai. *OPasquim21* n° 47, Rio de Janeiro, 21/1/2003, pág. 14. A idéia do Projeto Portinari nasceu desta visita.

(4) GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. Apud: BRAIT, Beth. *Ferreira Gullar (Literatura Comentada)*. São Paulo: Abril, 1981, pág. 91.

(5) Cf. GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*. Rio de Janeiro: SDJB, 1959. Apud: BRAIT, Beth. *Ferreira Gullar (Literatura Comentada)*. São Paulo: Abril, 1981, págs. 79-81.

(6) VERGARA, Carlos. Apud: GOMES, Fabio. In: *Vergara, Fugindo do Tédio em Busca do Calafrio da Descoberta*. <[www.jornalismocultural.com.br/artes/vergara.htm](http://www.jornalismocultural.com.br/artes/vergara.htm)>

(7) GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*, op. cit., pág. 81.

(8) Para Carlito Carvalhosa, “Não há mercado [artístico] no Brasil. Mercado é alguém comprar de mim e daqui a três anos revender. Sua obra tem um preço. Expor em galeria e vender considero um mercado secundário.” CARVALHOSA, Carlito. *Conversa com o artista*. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre), 23/6/2004.

(9) Ao participar de seleção de projetos para exposição no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em 2000, fui informado em reunião pública que “cartum não é arte” e “fotografia não é arte”.

(10) VERGARA, Carlos. Apud: GOMES, Fabio, op. cit. Sobre a *Fase dos Losangos* (década de 1980), ver GOMES, Fabio: *A Influência do Cacique de Ramos na Obra de Carlos Vergara* <[www.brasileirinho.mus.br/artigos/vergaracacique.htm](http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/vergaracacique.htm)>

\*\*\*

## **11 – Texto com elementos de vários gêneros** **DIÁLOGOS CRIATIVOS GARANTEM A QUALIDADE DE *CÃO SEM DONO***

A rigor, não há muito porque discutir qual arte é “superior”, se a literatura ou o cinema - afinal, são expressões artísticas distintas. Mas, enfim, a discussão existe (deve ter começado logo após a primeira adaptação literária) e em geral atribui a “vitória” à literatura, devido à estimulação da imaginação do leitor que o livro propicia e que o cinema não “teria como” fazer, ao entregar “tudo pronto” ao espectador. Até hoje, pelo visto, os defensores do cinema não tinham um argumento para contestar os adeptos da literatura. Agora têm: o novo filme de Beto Brant e Renato Ciasca, *Cão Sem dono* (Drama Filmes/ Clube Silêncio, 2007).

O filme tem uma narrativa impressionantemente econômica, sem aquelas clássicas cenas de “apresentação” dos personagens e situações, nem longas explicações. Você não fica sabendo como o casal protagonista Ciro (vivido por Júlio Andrade) e Marcela (interpretada por Tainá Muller) se conheceu, e aos poucos vai se dando conta de que isto não faz muita falta, o fundamental é mostrar a linda história de amor destes dois jovens porto-alegrenses. Talvez em vez de econômica, a melhor qualificação para a narrativa pudesse ser *solta*: a primeira menção ao trabalho de Ciro (tradutor de textos em russo) surge quase na metade do filme, durante o jantar oferecido ao casal pelo motoboy que atropelara Marcela, Lácio (Marcos Contreras), e sua esposa Ana (Janaína Kremer).

A seqüência mais solta se dá na fase em que Ciro começa a se mostrar meio sem rumo, quando Marcela se afasta para tratar da saúde. Há uma longa cena numa danceteria ao som de Planondas, ao final da qual o protagonista fica com uma moça que recém conhecera (interpretada por Vanise Carneiro); na cena seguinte, Ciro, de cueca, caminha por um apartamento que não é o seu, fumando, quando vê um menino sair de um quarto e entrar em outro, onde, pela porta entreaberta, avista-se uma moça deitada. Sem que a câmera se mova, vemos Ciro entrar no quarto, calçar um pé de meia e começar a calçar o outro; fica evidente que ele logo depois foi embora. Mas se a moça deitada era a mesma com a qual ele ficara na boate, cabe ao espectador decidir.

Fica a seu critério também definir a quem o título se refere. A leitura imediata é de que se trata do cachorro, que no filme não tem nome (na vida real, foi batizado como Churras). Ele é o companheiro constante do protagonista: circula livremente pelo apartamento, segue-o na rua, não o deixa mesmo quando o próprio Ciro se abandona. Considero que o cão teria entrado na vida do protagonista ao mesmo tempo que Marcela, de modo que a história abrangeria todo o período em que Ciro conviveu com o cão, sem jamais porém se considerar seu dono, e sim um amigo.

Mas para mim o verdadeiro “cão sem dono” é Ciro sem Marcela. Depois que ela o deixa, ele recusa o único trabalho que aparece em meses; em seguida, perde a mesada com a qual a família o ajudava; entrega-se à bebida; e por fim surta, isolando-se de tudo e quase morrendo. Isto só não acontece porque, após vários dias sem notícias suas, o pai (Roberto

Oliveira) e a mãe (Sandra Possani) arrombam o apartamento para socorrê-lo. A partir daí, amparado pela família, Ciro volta a viver, retornando ao convívio dos amigos do futebol de salão, lendo Sergio Faraco, arrumando emprego numa livraria. Evita-se o clichê: em vez de ter como única possibilidade de sair da sarjeta a redenção pelo amor, o protagonista supera a adversidade com suas próprias forças, alimentado pelas lembranças do amor vivido e ajudado por sua rede social (todos o estimulam a acreditar no sonho, dos amigos do futebol até Elomar, o porteiro do prédio, vivido por Luiz Carlos Vasconcelos Coelho). Quando a oportunidade de voltar com Marcela se lhe apresenta, encontra-o reerguido e podendo decidir por si. Esta é a meu ver a maior de tantas belezas que há em *Cão sem dono*.

Outra beleza é, sem dúvida, o *diálogo criativo* com o espectador que a fluidez narrativa do filme permite. Uso esta expressão porque Brant prefere chamar *diálogos*, e não alterações, ao que é mudado na história de um livro adaptado para o cinema. Eu considero a expressão adequada; acho mais, que tais *diálogos* (que só posso qualificar como *criativos*) não se encerram na adaptação do livro. Um filme tão bom quanto *Cão sem dono* só pode ser fruto de um intenso diálogo criativo entre diretores, elenco e equipe técnica; comprove isso vendo o que eles próprios disseram sobre as várias etapas do trabalho. (Condensei declarações feitas em Porto Alegre em dois momentos distintos: na coletiva de lançamento do filme no Unibanco Arteplex em 8 de maio de 2007 e no debate após uma sessão do filme para estudantes do curso de Cinema da PUCRS três dias depois).

- A escolha do livro *Até o Dia em que o Cão Morreu*, do Daniel Galera, como ponto de partida, já foi pra vir pra cá, tinha vontade de conhecer melhor Porto Alegre. Antes vinha muito como publicitário, mas ficava pouco tempo, não entendia a cidade. (*Beto Brant*)
- O que nos atraiu no livro do Galera foi a história do relacionamento, as duas pessoas construindo esse relacionamento; a gente começa a história depois do primeiro encontro deles. Também teve a questão da dor que faz Ciro buscar a luz, não mais a dor que ele lia na literatura, mas a dor dele. (*Beto Brant*)
- O processo iniciou, como com *Crime Delicado*, lendo o livro com autor. (*Eu e Renato Ciasca*) ficamos quatro dias aqui, lendo, circulando por Porto Alegre. Ficamos superpróximos, aí começamos a nos distanciar do autor. Fizemos roteiro com Marçal Aquino e voltamos em dezembro de 2005 pra fazer a pré-produção. Voltamos a São Paulo e de janeiro de 2006 em diante ficamos direto aqui até terminar as filmagens, em abril. (*Beto Brant*)
- O filme é mais fiel ao livro do que eu esperava. Já sabia que seria uma reinvenção, muita improvisação na filmagem. No resultado final, o que mudou era realmente o que precisava mudar, por ser cinema e não literatura. Fiquei superfeliz com o resultado final. (*Daniel Galera*)
- O roteiro pra nós é “literário”. Só filmando com atores é que vamos encontrar o plano, o movimento de câmera, isso não é definido no roteiro. Ele tem pouca

descrição de imagem, pra não ficar chato de ler. Usei o roteiro na fase de pré, depois na filmagem não. Tinha o roteiro na cabeça, a intenção de cada cena. *(Beto Brant)*

- Começamos contatando Gustavo Spolidoro (*da Clube Silêncio*), pedindo que ele trouxesse os técnicos mais legais de cada área, não necessariamente os melhores. Com os mais legais, criamos o clima do trabalho. *(Renato Ciasca)*
- Eu e o Beto trabalhamos juntos há 20 anos: somos sócios, amigos, temos a mesma filosofia de vida. Fomos parceiros no curta *Aurora*. Depois seguimos trabalhando sempre muito próximos, ele dirigindo, eu produzindo. A colaboração de Gustavo Spolidoro na produção permitiu essa tranquilidade de fazer esse trabalho de direção em conjunto. *(Renato Ciasca)*
- Uma coisa legal na equipe montada pelo Gustavo é que a produtora de elenco foi uma atriz, a Vanise Carneiro - por favor, nada contra produtoras de elenco, só que neste caso o fato dela ser atriz ajudou muito. Até porque a gente não escala elenco com teste, e sim com entrevista. A idéia de meus filmes é buscar o ator que passe a vivência do personagem. *(Beto Brant)*
- Escolhi Churras no canil entre 300 cachorros, porque ele era o único que estava virado pra rua. *(Júlio Andrade)*
- O cão não foi dirigido, tudo o que você vê ele fazendo na tela é espontâneo. O adestrador era pra dar toques ao Julinho de como se relacionar com um cão de rua, que é muito carente de afeto. *(Beto Brant)*
- Partimos do roteiro para três semanas de ensaio, que o Renato filmou com uma câmera digital. Fomos improvisando, achando a história aos poucos, movimentos de câmera também. Não seguimos totalmente o roteiro. Cenas nasceram neste processo, o surto do Ciro, a hora em que eu canto. *(Tainá Muller)*
- A opção é buscar ao equivalente, em imagens, à obra literária. Você não vai definindo tudo, você vai revelando aos poucos. Não nos interessou mostrar o trabalho da modelo, o motoboy andando de moto. Interessa mostrar o lado afetivo das pessoas. Acho legal a fluidez, não deixar a cena com início, meio e fim; deixar as coisas meio no ar, as pessoas fazendo esses nós. *(Beto Brant)*
- A gente não sabe o filme que tá fazendo no início, vai descobrindo ele no processo. Num dos primeiros dias de filmagem, a produtora Camila Groch ficou horrorizada, porque em quatro horas a gente não tinha nem aberto a câmera ainda. Começamos a fazer isso n'*O Invasor* e nunca atrasamos um dia de filmagem. *(Beto Brant)*
- Tivemos três semanas de filmagem noturna, das 6 da tarde às 6 da manhã. *(Bianca Villar, produtora)*

- Filmamos seis semanas, depois nos cortes tiramos quase uma inteira - saiu toda uma seqüência da infância do *Ciro*. (*Beto Brant*)
- As cenas mais íntimas entre *Ciro* e *Marcela* foram facilitadas pelo respeito com que *Beto* e *Renato* trataram os atores. A gente se sentia levada no colo. A *Bianca* também foi impecável em atender o que a gente precisava; quando eu lembrava de pedir algo, ela já tinha providenciado. Isso fez com que a gente desse o melhor resultado possível. (*Tainá Muller*)
- Fazer este filme foi uma ótima experiência, *Beto Brant* é um diretor de atores maravilhoso. (*Mirna Spritzer, atriz que faz a editora que propõe uma tradução recusada por *Ciro**)
- A aposta num “não-ator” neste filme foi com o personagem *Elomar*; a *Tainá* tem trabalhado como modelo e já estava estudando interpretação quando filmamos. Mas o *Elomar* podia cair num clichê. O *Luiz Carlos Vasconcelos Coelho* foi funcionário público, é maratonista, cata cacos na rua, faz mosaicos e cola em fachadas de casas de periferia. Vimos um quadro do *Coelho* no *Atelier das Massas*, fomos atrás dele. Boa parte do personagem do porteiro é invenção dele, como o relato sobre o nascimento do *Lupicínio Rodrigues*, um dia de chuva, a parteira chegando de barco. Ele é muito tímido; agora, um ator que vai fazer um tímido não faz o tímido que o *Coelho* fez. (*Beto Brant*)
- Foi um presente ter feito esse filme já na estréia. Pulei algumas etapas como atriz que sei que não atingiria se fizesse só trabalhos caretinhas. (*Tainá Muller*)
- Toda a equipe e elenco se expressaram no filme. O montador *Manga Champion* não leu nem o livro nem o roteiro. Acompanhou toda a filmagem e viu todos os vídeos da fase de ensaios. Ele começa fazendo clips e vai entrando no clima do filme aos poucos. (*Beto Brant*)
- Pros padrões atuais do cinema brasileiro, nosso orçamento, de 2 milhões, pode ser considerado baixo. (*Bianca Villar*)
- Minha relação com o *Marçal Aquino* é muito criativa. Meu próximo filme será baseado no último livro dele, *Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios*, lançado pela *Companhia das Letras* em 2005. Nos cafés na casa dele, praticamente acompanhei esse livro conforme ele ia escrevendo. (*Beto Brant*)
- A gente quer sempre manter a integridade artística, não negociar nada por causa de financiamento ou distribuição. A gente faz o filme com a maior liberdade possível, por um resultado que a gente se orgulhe, e depois vai buscar o mercado. Coisas que dão sentido à tua vida não podem ser negociadas. (*Beto Brant*)

(Quer aprofundar esses diálogos? Então leia o **Texto dos Diretores** - <http://www.jornalismocultural.com.br/cinema/caosemdono-diretores.htm> -, em que os próprios Beto Brant e Renato Ciasca contam outros detalhes de seu processo criativo.)

*Cão sem dono* já estréia premiado: o filme recebeu o Prêmio Especial da Crítica e os troféus Calunga de melhor longa e melhor atriz para Tainá Muller, no 11º Cine PE, realizado no Recife em abril. Tainá voltou a ser premiada em maio no 14º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá.

\*\*\*

## 12 – Bastidores

### CARTA À REVISTA *DIAPASON* SOBRE O “DOSSIÊ VILLA-LOBOS”

São raras as ocasiões em que o leitor tem acesso a bastidores do fazer do jornalismo cultural. É quase como se a matéria chegasse pronta à página do jornal ou revista, ao transmissor de rádio ou TV, ao site da internet.

Um momento em que esse processo foi exposto encontra-se no livro *Caetano - Esse Cara*, de Heber Fonseca (Revan, 1993): no capítulo “Midas (versus mídia) - Uma entrevista em ‘Veja’”, Heber transcreve uma entrevista de Caetano Veloso a Antônio Chrysóstomo, publicada em 16 de junho de 1977, seguida da carta do compositor questionando a edição de suas declarações, um relatório de Chrysóstomo a seus editores Carmo Chagas e Zuenir Ventura e, por fim, a transcrição integral das fitas que registraram a conversa entre Caetano e Chrysóstomo. Não, não parece grande, **É grande** - o capítulo ocupa mais de 30 páginas do livro. Recomendo.

O caso em questão é bem mais singelo. Trata-se da edição da carta que enviei em 11 de julho de 2006 à revista *Diapason Brasil*, em função de incorreções que encontrei nas matérias do “Dossiê Villa-Lobos” publicado em seu nº 3 (julho/agosto de 2006); minha correspondência, devidamente editada, foi incluída na seção “Cartas” do nº 4 (setembro/outubro). Quero deixar claro que, ao contrário do que ocorreu no exemplo anterior, em que Caetano se queixava da edição, eu não a contesto, apenas quero aproveitar a oportunidade para mostrar ao leitor o “outro lado” do jornalismo cultural.

O “Dossiê Villa-Lobos” abrangia seis matérias (entre ensaios e entrevistas), mais discografia, cronologia e biografia, indo das páginas 26 a 51 do nº 3 de *Diapason Brasil*, a versão brasileira, editada em São Paulo, da revista francesa *Diapason*, especializada em música de concerto.

Para melhor entendimento da edição, a cada parágrafo de minha carta original, segue-se o trecho publicado no nº 4 da revista, em negrito itálico:

“Prezados Senhores, na qualidade de jornalista cultural especializado em música, venho cumprimentá-los pela excelente edição nº 3 de sua revista *Diapason*, tanto pelo Dossiê Villa-Lobos, quanto pela raríssima difusão de conhecimento sobre o jornalismo musical russo.

***Venho cumprimentá-los pela excelente edição nº 3 da revista Diapason, tanto pelo Dossiê Villa-Lobos, quanto pela raríssima difusão de conhecimento sobre o jornalismo musical russo.***



Acerca do Dossiê Villa-Lobos, tenho algumas observações a fazer:

***Algumas observações:***

- Sobre o artigo “O Verdadeiro Tropicalista” (Gilberto Mendes): com certeza a placa afixada na Place St. Michel, 13, é muito honrosa, mas não corresponde à verdade. Villa-Lobos não viveu nesta casa, nem mesmo em Paris, “de 1923 a 1930”, como consta na placa. Em sua primeira estada na capital francesa, em 1923-24, Villa hospedou-se primeiramente na residência de amigos; de 1924 a 27, permaneceu no Brasil. Em 1927, retornando a Paris, com intenção de permanecer, morou então em tal endereço. Dali só voltaria ao Brasil por breve período em 1929. Sua estada aqui em 1930 também seria provisória, não tivesse Villa aproveitado a chegada de Getúlio Vargas ao poder para apresentar ao novo presidente seu plano de educação musical.

***Sobre o artigo “O Verdadeiro Tropicalista” (Gilberto Mendes): com certeza a placa afixada na Place St. Michel, 13, é muito honrosa, mas não corresponde à verdade. Villa-Lobos não viveu nesta casa, nem mesmo em Paris, “de 1923 a 1930”, como consta na placa. Em 1923-24, hospedou-se na residência de amigos; e de 1924 a 1927, permaneceu no Brasil.***

- Sobre o artigo “O Mito: ‘A Música Brasileira Começa Comigo’” (Maria Alice Volpe): na referência à classificação das obras de Villa que Adhemar Nóbrega atribuía ao próprio compositor, só são mencionados quatro grupos dos cinco referidos. O primeiro e o segundo estão corretos; já o citado por Volpe como terceiro é na verdade o quarto, e o que aparenta ser o quarto (“em controle total do universalismo”) se constitui no quinto. Falta o terceiro, “com transfigurada influência folclórica”, em que os destaques são os “Choros”, “A Prole do Bebê” n<sup>os</sup> 2 e 3 e o “Rudepoema”.

***(Omitido da edição)***

- Há uma contradição sobre o caráter das composições de Villa-Lobos na época da primeira viagem à Europa. Enquanto em “A Dimensão Humana da Criação Artística”, Paulo Renato Guérios afirma que Villa só adotaria procedimentos modernos em sua composição após ouvir Stravinski em Paris, Rodolfo Coelho de Souza nos dá conta, em “O Pelé da Música Brasileira”, do conhecimento de Villa do panorama europeu através de seu contato com Alberto Nepomuceno e Frederico Nascimento. Afora esse contato referido, Coelho de Souza menciona bem a propósito que o Brasil recebia freqüentemente orquestras e elencos de ópera europeus, não só durante todo o período anterior à 1<sup>a</sup> Guerra Mundial (foi justamente a ausência dessas orquestras que oportunizou o primeiro concerto com obras de Villa, em 1915), como também em parte do entreguerras, tornando-se raro desde então. Se a obra de Villa em 1918 fosse semelhante ao que um europeu de duas décadas anteriores faria, ela não teria despertado interesse nenhum em Arthur Rubinstein. O próprio “Noneto” foi escrito no Brasil, em 1923, antes da viagem.

***(Omitido da edição)***

- Jornalisticamente falando, lamento a omissão do crédito do entrevistador de Eero Tarasti. Aliás, a matéria parece inconclusa, pois na última pergunta o entrevistador indaga sobre semelhanças e diferenças entre Sibelius e Villa-Lobos e Tarasti apenas fala rapidamente sobre semelhança.

***Lamento a omissão do crédito do entrevistador de Eero Tarasti.***

- Em relação à “Bibliografia”, discordo de que o livro de Lisa Peppercorn seja uma “introdução decente”. Ela revela boa pesquisa, um certo apuro na apresentação do material, mas escorrega feio em atribuir a Villa uma (digamos) “falsidade ideológica” de anunciar em programas peças recém-compostas como se fossem de muitos anos antes (a “Suíte Popular Brasileira” para violão, que todos sabem ser de 1912, é jogada por Peppercorn para 1928!). O motivo por ela apresentado para isto seria até certo ponto elogioso: ela acredita que Villa poderia compor a qualquer momento imitando qualquer fase anterior sua. Pena que isso, além de negar a evolução natural do compositor, não seja em absoluto verdade. Recomendo a leitura do livro de Peppercorn apenas depois que o interessado já tenha tido contato com outras obras sobre Villa, de forma a mais facilmente separar o que é chute do que é real – e, por favor, há coisas verdadeiramente muito boas no livro.

***Discordo de que o livro de Lisa Peppercorn seja uma “introdução decente”.***

- Na “Cronologia”: o apelido da tia de Villa era Zizinha, e não Fifina; as “Bachianas Brasileiras nº 4” são de 1930; já as “Bachianas” 8 são de 1944.

***Na “Cronologia”: o apelido da tia de Villa era Zizinha, e não Fifina; as “Bachianas Brasileiras nº 4” são de 1930; já as “Bachianas” 8 são de 1944.***

Aproveito para sugerir a leitura de meus artigos sobre Villa-Lobos veiculados no site *Brasileirinho - Villa-Lobos* <[www.brasileirinho.mus.br/artigos/villalobos.htm](http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/villalobos.htm)> e *Bachianas Brasileiras: Villa-Lobos e a Influência de Bach* <[www.brasileirinho.mus.br/artigos/bachvilla.htm](http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/bachvilla.htm)>-, em que abordo muitos dos aspectos tratados no Dossiê.

***(Omitido da edição)***

Fabio Gomes”

A revista respondeu deste modo minha carta:

***“Obrigado pelas correções. O autor da entrevista com Eero Tarasti é o editor da Diapason brasileira.”***

A omissão mais grave da publicação de minha carta é a correção da classificação das obras de Villa pelo próprio, em que o leitor de *Diapason Brasil* é levado a crer que eram 4 grupos, e não 5. O editor de *Diapason Brasil*, autor da entrevista com Tarasti, é João Marcos Coelho. O livro de Lisa Peppercorn mencionado é *Villa-Lobos* (tradução de

Talita M. Rodrigues), lançado pela Ediouro em 2000. Além das matérias que citei, o “Dossiê” incluía ainda “A Riqueza da Ambigüidade”, de Vladimir Safatle.

## O AUTOR

**Fabio Gomes** (Porto Alegre, RS, 1971-) é jornalista, escritor e cartunista. Produziu e apresentou o programa *MPB Especial* na Rádio Revista (Bento Gonçalves, 1991-92). Edita desde 2002 o site *Brasileirinho – A Sua Página de Música Brasileira* ([www.brasileirinho.mus.br](http://www.brasileirinho.mus.br)), selecionado em 2004 pela Comissão Regional do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) para representar o Rio Grande do Sul na categoria Divulgação da Cultura Brasileira do Prêmio Rodrigo Melo Franco. Em 2005, criou novo site, *Jornalismo Cultural* ([www.jornalismocultural.com.br](http://www.jornalismocultural.com.br)). Em 2009, lançou o blog *Som do Norte* (<http://somdonorte.blogspot.com/>), no qual veicula e comenta a produção musical dos estados da Região Norte do Brasil.

Tem realizado os cursos *Jornalismo Cultural*, *Divulgação de Eventos Culturais* e *Panorama Histórico da Música Brasileira*, além de palestras sobre outros temas ligados à cultura brasileira, em universidades e instituições culturais de diversos estados brasileiros.

Publicou os livros de contos *Zás-Trás-Puf* (1985) e *A Garota no Bar* (1990), o livro *A Voz dos Distritos* (1992), com depoimentos sobre imigração italiana na serra gaúcha, e os livros eletrônicos *Jornalismo Cultural* e *Panorama Histórico da Música Brasileira* (2005). Como cartunista, recebeu menções honrosas no concurso Histórias de Trabalho da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre (1997) e na Exposição de Desenhos da Fundação Cultural de Canoas (RS) (2000).