

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

TÚLIO MOREIRA DE OLIVEIRA

DIVERSIDADE CULTURAL NAS PÁGINAS DE *BRAVO!*:
o eixo e as margens

Rio de Janeiro

2010

TÚLIO MOREIRA DE OLIVEIRA

**DIVERSIDADE CULTURAL NAS PÁGINAS DE *BRAVO!*:
o eixo e as margens**

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Área de concentração: Jornalismo impresso e cultura brasileira.

Orientadora: Prof.^a Ms. Rosana Maria Ribeiro Borges.

Rio de Janeiro

2010

TÚLIO MOREIRA DE OLIVEIRA

**DIVERSIDADE CULTURAL NAS PÁGINAS DE *BRAVO!*:
o eixo e as margens**

Monografia defendida no curso de Comunicação Social/ Habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de bacharel em Jornalismo, aprovada em ____ de _____ de 2010, com a nota _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Ms. Rosana Maria Ribeiro Borges

Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia – UFG

Prof.^a Ms. Angelita Pereira de Lima

Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia – UFG

AGRADECIMENTOS

Aos que não entenderam, e por isso me fizeram lutar.

Aos que entenderam, e lutaram junto comigo.

À Marcela Guimarães, que entendeu e lutou.

RESUMO

O mundo pós-moderno presenciou a consolidação da globalização como um fenômeno que transformaria definitivamente a forma de um indivíduo se relacionar com outro e com seu ambiente. A “crise de identidade” da pós-modernidade, pregada por Stuart Hall, foi resultado de uma mudança profunda na difusão de informações e no intercâmbio de experiências culturais. A noção de identidades nacionais desapareceu num mundo sem fronteiras, onde todos estão constantemente conectados na grande “aldeia global” detectada por Marshall McLuhan. Concomitantemente, a globalização não concretizou a promessa de igualdade de espaços e valores entre povos de países desenvolvidos e países periféricos. A diversidade cultural se tornou, assim, refém de escolhas e interesses da grande mídia de massas. O jornalismo cultural, enquanto meio de divulgação e análise de movimentos e tendências culturais, também se rendeu a esse panorama, deixando as editorias repletas de matérias repetitivas e em consonância com os padrões globais. A interação entre eixo e margens, centro e periferia, depende de um referencial espacial: tomando o globo como referência, temos Nova York, Londres, Paris e Tóquio no centro; São Paulo, Cidade do México, Bombaim, Buenos Aires, Jacarta nas margens. Se a referência for representada pelo Brasil, essa delimitação nos fornece a perspectiva de São Paulo e do Rio de Janeiro como centro, enquanto Salvador, Porto Alegre, Recife e outros pólos regionais passam a caracterizar as margens. Este trabalho teve como objetivo verificar de que forma essa interação é abordada por um dos mais renomados veículos especializados em jornalismo cultural do país, a Revista *Bravo!*. A análise de conteúdo das dez primeiras edições do ano de 2010 permitiu debater a forma como a publicação enxerga a época do multiculturalismo e da globalização da informação. Por meio da análise de conteúdo, o trabalho buscou entender de que forma as margens estão contempladas nas pautas da Revista e descobrir se a voz que prevalece no texto final é a da dominação do eixo Rio-São Paulo ou da valorização das culturas regionais. A síntese desta monografia é o posicionamento crítico em relação à disseminação em massa de conteúdos homogêneos que pouco estimam a diversidade cultural especialmente abundante num país continental como o Brasil.

Palavras-chave: Jornalismo cultural; diversidade; globalização; regionalismo.

ABSTRACT

The postmodern world watched the setting of the globalization as a phenomenon that would change the way people interact with each other and their environment. The postmodernism's "identity crisis", as observed by Stuart Hall, is the result of a substantial change in the dissemination of information and the exchange of cultural experiences. The concept of national identity vanished in a world without boundaries, where everyone is constantly connected in the "Global Village" detected by Marshall McLuhan. Concomitantly, the globalization didn't fulfill the promise of equal spaces and values between people of developed countries and poor countries. The cultural diversity has become, like this, hostage of choices and concerns of the mass media. The Cultural Journalism, as a channel of dissemination and analysis of cultural movements and tendencies, also surrendered to this panorama, with editorials with repetitive reports that are in the line of the global patterns. The interaction between the axis and side margins, center and periphery depends on a spatial referential: taking the Globe as referential, we would have New York, London, Paris and Tokyo as center; São Paulo, Mexico City, Bombay, Buenos Aires, Jakarta as margins. If we take Brazil as the reference, it would give us the perspective of São Paulo and Rio de Janeiro as the center, while Salvador, Porto Alegre, Recife and other regional polos would be characterized as the margins. This dissertation has as goal to verify how this interaction is conducted by one of the most renowned medias specialized in cultural journalism, the Bravo! magazine. The analysis of the first ten 2010 editions made possible to discuss how the magazine sees the age of multiculturalism and globalized information. Through the content analysis, the dissertation attempted to understand how the margins are contemplated by the report assignments of the magazine and discover if the main voice at the end of the texts is of the domination of the axis Rio-São Paulo or if the recovery of the regional culture is what prevails. The summary of this monograph is the critical position over the mass dissemination of homogeneous contents that don't evaluate the specially abundant cultural diversity of a continental country like Brazil.

Keywords: Cultural Journalism; diversity; globalization; regionalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: DIVERSIDADE CULTURAL NA ERA MODERNA	13
1.1 Diversidade e identidade cultural: (des)construção de um conceito	16
1.2 Globalização e a ressignificação dos espaços centrais e periféricos	21
1.3 Histórico do Brasil plural e padrões de dominação do eixo Rio-São Paulo.....	25
CAPÍTULO 2: JORNALISMO CULTURAL E O EXERCÍCIO DA PLURALIDADE	34
2.1 A comunicação na sociedade globalizada	36
2.2 Jornalismo cultural: a diversidade em pauta (ou fora dela).....	42
2.3 Jornalismo cultural no Brasil: reflexo das desigualdades regionais?	49
CAPÍTULO 3: A ABRANGÊNCIA DE TEMAS E PAUTAS NA REVISTA <i>BRAVO!</i>	56
3.1 A Revista <i>Bravo!</i> e o novo jornalismo cultural no Brasil.....	56
3.2 A análise de conteúdo enquanto referência de método crítico	58
3.3 Critérios e decisões para a análise de conteúdo de <i>Bravo!</i>	60
3.4 Modelo de análise aplicado ao material selecionado de <i>Bravo!</i>	61
3.4.1 <i>Perfis e trajetórias</i>	62
3.4.2 <i>Obras e espetáculos</i>	72
3.4.3 <i>Artistas e expressões regionais</i>	79
CONCLUSÃO.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
APÊNDICES	94
ANEXOS	102

INTRODUÇÃO

Esta monografia, elaborada durante o segundo semestre de 2010, pretende analisar as abordagens da Revista *Bravo!* em relação à diversidade cultural no Brasil. Para discutir o tratamento dado pela publicação à questão da pluralidade cultural, tomando como referencial a dicotomia espacial existente entre o eixo Rio-São Paulo e as margens, representadas pelas outras regiões do país, foram selecionadas reportagens, críticas e artigos nos quais o tema ou o elemento principal fazem referência à produção localizada fora das duas maiores metrópoles brasileiras.

A partir do desenvolvimento de conceitos como diversidade cultural, globalização, oligopólios culturais, comunicação de massas e jornalismo cultural, objetiva-se responder às seguintes questões: quais abordagens estão presentes nos textos da Revista *Bravo!* que tratam de elementos culturais ligados a outras regiões do Brasil que não o eixo Rio-São Paulo? E mais: de que forma a Revista reflete a concentração cultural nessas duas cidades?

O Brasil é conhecido mundialmente por sua diversidade étnica e cultural. Resultado de um processo histórico de colonização que culminou na vinda, em diferentes momentos, de povos de diversas partes do planeta, essa diversidade está explícita nos elementos específicos que distanciam um pernambucano de um gaúcho, por exemplo. Ao mesmo tempo, o país, de extensão continental, está ligado por uma mesma língua e pelo comportamento característico que aproxima os brasileiros de todas as regiões.

Também resultado de um processo histórico, a concentração de poderes políticos e econômicos na região sudeste do país, especialmente nas cidades de São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, provoca, muitas vezes, o surgimento de um retrato padronizado do brasileiro, que reflete apenas as tradições desses pólos. Com o advento da *Internet* e as facilidades de comunicação, as culturas “marginais” se esforçam para transformar essa realidade, mas nem sempre os veículos de comunicação de abrangência nacional se interessam por acompanhar esse fluxo.

Diante do contexto da globalização da informação e do surgimento desses novos instrumentos tecnológicos que, a priori, possibilitam a propagação das chamadas culturas periféricas e também o acesso instantâneo à produção cultural de regiões afastadas dos grandes centros, faz-se necessário refletir sobre o papel dos veículos midiáticos enquanto

agentes dispersores de tendências e canalizadores de conteúdos na era da comunicação de massas.

É oportuno frisar que o jornalismo, em diversos momentos culminantes da arte e da cultura no século XX, foi agente de destaque na formulação e no desenvolvimento de tendências e movimentos. Como afirma Piza (2008, p.19), “assim foi com o surrealismo francês, o futurismo russo, o imagismo americano: a expansão das vanguardas estava diretamente ligada à expansão da imprensa”. Desse modo, o jornalismo poderia tomar frente no contexto da valorização das culturas periféricas, utilizando-se, principalmente, das facilidades obtidas com a globalização e a eliminação de barreiras geográficas entre os países.

O que se observa, porém, é que não raramente a globalização tem consolidado as culturas centrais e intensificado o processo de sujeição das culturas periféricas. Os veículos de comunicação alinhados a uma corrente hegemônica e massificadora tendem a desconsiderar as especificidades e os regionalismos. No caso do Brasil, a cultura se torna, então, refém de uma noção simplista e padronizada, reproduzida pelos grandes veículos de mídia, fazendo surgir uma concentração das pautas e das reportagens em torno dos dois pólos dominantes na esfera política e econômica do país.

Esse processo de divulgação centrada na articulação do eixo Rio-São Paulo acaba também reduzindo o conhecimento acerca da identidade cultural existente no interior do país, fazendo com que haja a predominância de generalizações relacionadas a essas regiões. Assim, muitas vezes os veículos de grande alcance acabam criando e sustentando estereótipos culturais. A cultura goiana, por exemplo, torna-se sinônimo de música sertaneja. A baiana, de axé e costumes africanos. Esse fenômeno da limitação identitária das regiões periféricas se reflete praticamente em todo o Brasil.

A Revista *Bravo!* foi escolhida não apenas por se tratar de uma das mais conceituadas publicações especializadas em cultura do país, mas também por defender uma linha editorial que contempla eventos, obras e artistas localizados em diversas regiões brasileiras. Em um pequeno artigo na edição de número 145, de setembro de 2009, a Revista assume essa linha editorial:

Uma queixa recorrente dos leitores de *Bravo!* é o fato de a revista dar destaque a eventos culturais do eixo Rio-São Paulo. É fato que, por seu tamanho, as duas maiores metrópoles brasileiras ainda concentram a maior parte dos acontecimentos artísticos do país. Isso não justifica, no entanto, uma cobertura focada apenas nessas duas cidades. A capa da última edição destacou uma exposição dedicada a Marc Chagall em Belo Horizonte, evento cultural que consideramos o mais relevante do mês de agosto. Na mesma *Bravo!* (...), a seção *Nossa Aposto*, espaço nobre da revista, foi dedicada ao dramaturgo paranaense Marcos Damaceno. Driblando eventuais

falhas nossas e alguns problemas de estrutura, *Bravo!* pretende realizar, cada vez mais, o seu intento: ser uma revista de cultura nem paulista nem carioca, mas brasileira. (BRAVO!, ano 11, n. 145, setembro de 2009, p. 11)

O principal propósito do trabalho é analisar de que forma essa diversidade geográfica está exposta nos textos. Portanto, a monografia não pretende calcular e quantificar o espaço dedicado às temáticas regionais dentro do corpo de cada edição. O objeto de estudo é o tratamento dado pelos repórteres e críticos de *Bravo!* à diversidade cultural brasileira a partir dos temas abordados. Para manter a análise atualizada, foram escolhidos os dez números levados às livrarias e bancas de revistas entre janeiro e outubro de 2010. A partir dessa delimitação, foram selecionados textos que abrangem o objetivo proposto pela monografia. A análise desses textos será embasada pela discussão em torno da diversidade e da dominação hegemônica, juntamente com a reflexão sobre a função do jornalismo cultural enquanto instrumento de comunicação e agente cultural.

Pesquisar sobre a dominação de duas grandes cidades no contexto cultural do Brasil pressupõe a constatação da existência de diversidade cultural oriunda de outras regiões e dessa concentração da grande mídia no Rio de Janeiro e em São Paulo. Por isso, o primeiro passo foi identificar a ocorrência histórica da multiplicidade cultural na formação do povo brasileiro, para depois concentrar na verificação de desigualdades entre o que se produz em São Paulo e no Rio de Janeiro e o que é produzido nas outras regiões do país. De acordo com Lima (2004), o cenário mundial, diante da globalização, aponta para uma ênfase nas potências centrais (especialmente Estados Unidos, Inglaterra e França) em detrimento das culturas marginalizadas, caso do Brasil.

Contudo, cada lugar periférico possibilita a identificação de uma estrutura própria de polaridades. Assim, é possível hierarquizar os espaços geográficos que coexistem na construção da identidade cultural de um indivíduo. O Brasil é uma região periférica diante dos Estados Unidos e da Europa. Contudo, essa relação de dominação e subjugação se reflete se tomarmos como universo apenas o Brasil. Nesse caso, as cidades de Manaus e Goiânia, por exemplo, constituem regiões periféricas em relação a São Paulo e ao Rio de Janeiro.

De que forma os indivíduos desses lugares periféricos assimilam e se identificam com os conteúdos disseminados pela grande mídia, que geralmente são relacionados aos modelos centrais? Rouanet relata um episódio que consegui ilustrar essa questão:

Perguntaram-lhe [a João Cabral de Melo Neto] de que lado ele ficaria em caso de guerra entre o Brasil e a União Soviética. (...) Se o Brasil declarasse guerra à Rússia, disse ele, eu ficaria do lado do Brasil. Se o Brasil declarasse guerra a Pernambuco, eu

ficaria do lado de Pernambuco. Se Pernambuco declarasse guerra ao Recife, eu ficaria do lado de Recife. E se Recife declarasse guerra a Boa Viagem, eu ficaria do lado de Boa Viagem (ROUANET, 2003, p. 6)

O exemplo retratado pelo autor é capaz de demonstrar que cada indivíduo é provido de diversas matrizes culturais que são adquiridas ao longo de sua formação e desenvolvimento. Assim, é a partir do contato e da identificação com a cultura a que pertence que uma pessoa consegue detectar quais são as referências externas, organizando sua bagagem de influências numa hierarquia que geralmente prioriza o que é apreendido localmente. Contudo, na época da comunicação globalizada, muitas vezes o conteúdo local é suprimido pela grande oferta de informações oriundas de fora. Essa realidade acaba subjugando as culturas periféricas e propiciando a consolidação de um modelo cultural padronizado que reflete os centros.

O eixo Rio-São Paulo, por sua vez, extrapola as fronteiras do conceito abstrato: é um fenômeno que pode ser comensurado a partir de dados concretos. Uma reportagem da *Folha de S. Paulo* de 9 de janeiro de 2010 apontou que São Paulo e Rio de Janeiro acumularam, respectivamente, R\$ 199 milhões e R\$ 172 milhões em repasses do Ministério da Cultura no ano de 2009. A reportagem ilustra o cenário comparando os dados com as verbas recebidas por Rio Branco (Acre) e Campo Grande (Mato Grosso do Sul): R\$ 3,5 milhões e R\$ 4,4 milhões, respectivamente. O jornalista José Alberto Bombig ressalta que não se trata de uma proporcionalidade espontânea referente à dimensão das cidades. Juntas, todas as capitais do país receberam R\$ 187 milhões – pouco mais do que o valor destinado ao Rio e menos do que o montante transferido para São Paulo.

Se, como afirma o editorial de *Bravo!*, é natural que os veículos de alcance nacional reservem mais espaço para pautas sobre o eixo Rio-São Paulo (afinal, as duas metrópoles brasileiras possuem mais companhias de artistas, salas de cinema e teatro, museus, espaços para exposições etc.), a comunicação de amplo alcance não deve se render à visão de que apenas o centro precisa ser noticiado e debatido. As margens também compõem o país e excluí-las é ignorar uma parte fundamental da realidade brasileira.

Diante dessas constatações, este trabalho se apoiará na obra de diversos pesquisadores e pensadores que refletiram sobre a extensão e as peculiaridades da cultura brasileira. Os estudos de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1985), Stuart Hall (1998) e Milton Santos (2000) proporcionaram o embasamento sobre a massificação do consumo cultural diante da propagação da globalização. Sérgio Buarque de Holanda (1971), Luiz Costa Lima (2004), Antonio Cavalcanti Maia (2005) e Leonardo Brant (2010) contribuíram para desenvolver um novo olhar acerca da diversidade e da riqueza cultural do povo brasileiro. José Marques de

Melo (2004), Daniel Piza (2004), Israel do Vale (2005) e Jesús Martín-Barbero (2005) ajudaram a enxergar a ponte entre cultura e comunicação.

Após o estudo sistemático desses autores, este trabalho propõe a análise de conteúdo de reportagens, artigos e críticas selecionados entre as dez edições de *Bravo!* já estabelecidas. Assim sendo, o primeiro capítulo desta monografia tratará do conceito de diversidade cultural e dos paradigmas da pluralidade em tempos globalizados, sempre convergindo para a realidade brasileira. O capítulo seguinte abordará as funções e o alcance do jornalismo dentro do contexto cultural, além de explorar a relação entre centralização e comunicação de massas. O capítulo final estará destinado à apreciação documental que pretende exemplificar as discussões anteriores, a partir da sistematização de critérios de análise e da exposição de dados e constatações.

CAPÍTULO 1: DIVERSIDADE CULTURAL NA ERA MODERNA

Aos olhos de um hipotético indivíduo alienígena, o planeta Terra poderia se apresentar, mesmo em uma rápida visita, como lugar de intensa diversidade. A princípio, o forasteiro se deteria apenas às diferenças mais evidentes: o contorno dos rostos orientais, os cabelos loiros dos povos escandinavos, a pele escura dos africanos. Contudo, um período de convivência com cada uma dessas populações ensinaria ao extraterrestre que as diferenças entre os habitantes do planeta Terra foram se consolidando, ao longo dos séculos, para além de características físicas.

Cada um desses grupos desenvolveu costumes e tradições próprias. Subdivisões entre eles fizeram surgir detalhes ainda mais peculiares e particulares. As reviravoltas históricas proporcionaram o embate entre essas diversas maneiras de tratar a cultura. Como resultado, novas populações se formaram, gerando culturas híbridas e novas formas de enxergar a vida. Para Canclini, culturas híbridas são marcadas pela “pluralidade, mesclando relações entre hegemônicas e subalternos, tradicional e moderno, culto, popular e massivo” (CANCLINI apud OLIVEIRA, 2007, p. 2). Desse modo, os processos históricos que culminaram na formação da sociedade moderna alternaram, em diferentes momentos, as culturas que refletiam o pensamento dominante no planeta e propiciaram a intersecção e a transformação dessas culturas.

O exemplo imaginário acima pode levar à seguinte constatação: se um extraterrestre em missão diplomática chegasse na Terra hoje, provavelmente seria recebido pelos Estados Unidos ou pela Inglaterra. O ilustre visitante retornaria ao seu planeta natal com Inglês fluente, distribuindo impressões sobre as culturas anglo-saxônicas que o receberam. Se esta viagem fantástica tivesse ocorrido em outras épocas, ele poderia voltar para casa deslumbrado com as tradições egípcias, os gladiadores romanos ou os imponentes imperadores europeus.

Cada arco da história universal, delimitado posteriormente de acordo com os movimentos e acontecimentos que refletiram diferentes momentos, foi caracterizado por uma cultura dominante, seja por seu avanço tecnológico (os primeiros povos a dominar ferramentas e o fogo, na pré-história) ou por suas conquistas políticas e militares (a supremacia estadunidense firmada após a Segunda Guerra Mundial, no século passado). A história do visitante alienígena é eficaz para expor como a cultura predominante é influente e ecoa em todos os cantos do planeta.

A conclusão deste exemplo parece ser óbvia: para seus concidadãos, o extraterrestre em missão diplomática reportaria sua passagem pelo planeta utilizando o modelo das nações anglo-saxônicas como um padrão cultural que englobaria toda a extensão da Terra. Os curiosos extraterrestres provavelmente teriam a imagem do planeta como uma imensa nação estadunidense. Da mesma forma, o ser humano tende a imaginar, em contraponto, universos alienígenas também padronizados e homogêneos, sem características culturais múltiplas.

Os filmes de grande orçamento produzidos por *Hollywood*, no estado norte-americano da Califórnia, já contaram essa história antes. São diversas aventuras intergalácticas que mostram intrusos alienígenas absolutamente idênticos que, após algum contato com o planeta Terra, aprendem a falar Inglês e adquirem os costumes do país mais poderoso por aqui. O desenvolvimento de novas tecnologias, principalmente a *Internet*, possibilita a difusão de produtos culturais oriundos das mais variadas partes do mundo. Porém, o grande paradoxo que reside nos milagres do “encurtamento de fronteiras” propiciado pela globalização da informação é justamente o fluxo desigual nessa troca entre países.

A diversidade cultural acaba, assim, sujeitada à preponderância de culturas que se sobressaem nas esferas políticas e econômicas. No mundo globalizado, o acesso a várias formas de manifestações culturais em diferentes pontos do planeta existe concretamente, mas com ressalvas. O conceito de diversidade cultural pressupõe o contato e a convivência entre diferentes grupos culturais. Falar em diversidade implica a existência da diferença; a presença do outro. Mas de que forma essa coexistência se dá, em termos práticos, no dia-a-dia da tribo global?

As transformações permanentes na sociedade, como os fenômenos da globalização e da revolução industrial e tecnológica, fizeram surgir a possibilidade de intercâmbio cultural que culminou no questionamento essencial acerca da identidade do indivíduo contemporâneo. Se é possível incentivar a troca de informações culturais numa velocidade antes inviável e agora proporcionada pela *Internet* e por outras mídias que permitem a conexão em escala global, também é conveniente questionar até que ponto ainda se conservam as identidades particulares de cada população em detrimento da formação de uma cultura global híbrida.

Para Hall, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno” (1998, p. 7). Tal fragmentação no mundo atual é indício da existência de uma “crise de identidade” que questiona, a partir do final do século XX, se o sujeito moderno está caminhando rumo a um “colapso de identidades”. O teórico se refere a este fenômeno como o “deslocamento ou a descentração do sujeito”:

Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 1998, p. 9)

Seria correto, então, intitular o indivíduo contemporâneo de “sujeito das múltiplas identidades”? Lima (2004) explica que a Idade Moderna consolidou o contraste entre centro e margens. A distinção entre centro e periferia foi sendo construída na medida em que as potências (primeiro europeias) colocavam em prática o plano de dominação e sujeição de outros povos. Assim, ficou evidente uma divisão global entre as nações centrais (aquelas que ditavam as regras) e as nações periféricas (as que obedeciam a essas regras).

Até este momento, as delimitações culturais estavam evidentes. Os países centrais reforçavam a proteção à cultura nacional e incentivavam sua exportação, enquanto os periféricos sofriam influências diretas das culturas predominantes e sofriam para defender e fortalecer as identidades locais. O advento da pós-modernidade e a concretização do fenômeno da globalização bagunçaram com este cenário. De acordo com Lima, a nova realidade tornou obsoleta a ideia de que a cultura colonizada – historicamente sucumbida a um “complexo de inferioridade” – apenas refletia a cultura colonizadora:

A partir das últimas décadas do século XX, tornou-se frequente a referência à globalização do mundo. Embora, originalmente, a expressão tivesse um significado econômico, dando a entender que o mundo se tornava um mercado livre de protecionismos, logo globalização do mundo adquiriu um significado mais amplo: também a cultura se globalizaria, isto é, deixaria de ser privilegiada aquela simplesmente oriunda dos centros capazes de impor seus produtos. (LIMA, 2004, 159)

Hall concorda que “há, juntamente com o impacto do global, um novo interesse pelo local” (1998, p. 77). A nova configuração global redefiniu as relações entre centro e margens, acarretando em transformações profundas na identidade individual de cada ser humano. Se antes cada cidadão refletia sua cultura nacional, agora é possível, diante da abundante oferta de produtos culturais das mais diversas origens, constituir um indivíduo plenamente híbrido. Ao invés da “família nacional” caracterizada nos primórdios da modernidade, o indivíduo agora pode se considerar como membro de uma ampla e desordenada “família global”. A globalização permitiu “contaminar” o centro com as culturas das margens, mas com que incidência isso ocorre?

É pertinente questionar se a intensidade com que as margens estimulam o centro já se equipara à magnitude com que o centro influencia as margens. Como analisa Lima (2004), muitas vezes as margens recebem em retribuição do centro o resultado de sua própria influência. É como se as metrópoles centrais retroalimentassem as periferias com aquilo que elas próprias entregaram. Ou seja, as periferias não conseguem transformar sua cultura em produto de larga abrangência por si mesmas: acabam consumindo aquilo que, ao repassarem para o centro, é modificado e toma as formas de objeto de consumo cultural.

Para elucidar os paradigmas da identidade cultural em detrimento da diversidade intensificada pela globalização, este capítulo irá desenvolver, a seguir, os conceitos de diversidade cultural e de espaços centrais e periféricos.

1.1 Diversidade e identidade cultural: (des)construção de um conceito

Falar em diversidade cultural pressupõe a existência de várias identidades culturais. Portanto, faz-se necessário construir antes o conceito de identidade, para atingir, posteriormente, a discussão em torno da diversidade propriamente dita.

Com a consolidação, a partir do século XVIII, dos estados-nação modernos, que ocorreu por meio do agrupamento de indivíduos que compartilhavam interesses políticos, econômicos e culturais entre si, a identidade cultural praticamente se tornou sinônimo da identidade nacional. Em alguns estados-nações que supervalorizaram esses conceitos, anseios e características particulares do indivíduo eram suprimidos em prol do fortalecimento de sua nação. Como afirma Hall, a identidade nacional é, verdadeiramente, um dos principais componentes da identidade cultural do sujeito:

Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial. (HALL, 1998, p. 47)

O teórico completa que “a cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (1998, p. 50, grifos do autor). Constata-se que o indivíduo necessita possuir diretórios primários para estabelecer a sua identidade: ao se sentir pertencendo a um lugar que aceita e reconhece os princípios que lhe foram repassados, o sujeito encontra caminho para

construir sua própria personalidade e, enfim, definir sua identidade cultural. Em suma, a identidade cultural de alguém é resultado de seu ambiente (o local em que adquiriu seus costumes e tradições), dos preceitos que lhe são transmitidos, do contexto histórico e das influências externas.

Da mesma forma que a identidade nacional é embasada pela noção de proximidade e afinidade entre indivíduos, Maia (2005) afirma que o conceito mais amplo de identidade também está intimamente ligado à noção da diferença. Para que um sujeito reconheça sua própria identidade, é necessário perceber as diferenças que fazem daquele indivíduo único e distinguível entre todos os outros. Para ele, “a identidade de algo implica sua diferença de outras coisas. Pode-se falar de “identidade real” (ontológica) na perseverança de um ser, principalmente da substância, através do tempo, apesar da mudança das aparências ou dos acidentes” (MAIA, 2005, p. 2).

Desse modo, a identidade plena de um indivíduo é resultado de sua essência enquanto portador de uma identidade nacional adquirida, das experiências e influências vividas e da formação de um caráter cultural. A identidade cultural é apenas um elemento constituinte do todo, mas certamente tem muito a dizer sobre um indivíduo, suas escolhas e preferências:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (...) Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. (HALL, 1998, p. 38-39)

Reconhecer a própria identidade cultural é um dos requisitos básicos para distinguir uma cultura diferente. A diversidade cultural é fruto dessa interseção entre indivíduos com bagagens culturais distintas, aptos a identificar tais diferenças. Enquanto a identidade nacional consiste na aproximação pelos interesses e costumes semelhantes, a diversidade cultural, seja em âmbito nacional ou mundial, se afirma pela variedade de anseios, objetivos e formas de o indivíduo se relacionar com a própria cultura e com a própria identidade.

Todos os habitantes do planeta compartilham certos anseios e características universais. Mesmo aqueles que se agrupam em estruturas sociais que ainda não desenvolveram ferramentas tecnológicas ou complexidade de organização, apresentam características comuns aos que habitam nações econômica e politicamente fortalecidas. É próprio do ser humano, por exemplo, a capacidade de se relacionar, aliar e constituir força coletiva. É a trajetória histórica dessa coligação que confere as peculiaridades de cada cultura.

A identidade nacional é resultado dos caminhos convergentes durante o processo de formação de uma estrutura política, econômica e institucional apoiada pelo compartilhamento de uma mesma cultura.

Também é de conhecimento que essa estrutura não consegue abranger todos os povos que ocupam o planeta. Assim, não é regra que as identidades nacionais reflitam um estado formalmente constituído, com suas próprias características oficiais e estruturas pré-definidas. Alguns casos de maior projeção, como o do povo basco na Espanha ou os conflitos pela autonomia da Caxemira, na Ásia, demonstram que, ao longo dos processos de formação das instituições nacionais, muitos desses aspectos de reconhecimento e identificação mútua entre indivíduos de um mesmo agrupamento foram subjugados em prol de um projeto de dominação externa:

o Canadá possui nitidamente duas identidades culturais (se não levarmos em consideração os remanescentes descendentes dos indígenas) e uma identidade nacional. Portanto, no tocante às questões relativas às identidades coletivas, em dimensões nacionais, é fato que pode haver mais de uma identidade cultural dentro de um espaço político açambarcado por uma identidade nacional, por exemplo, os bascos e quiçá os catalães na Espanha. (MAIA, 2005, p. 3)

Novamente, é oportuno observar que, nem sempre, a identidade nacional, a identidade cultural ou mesmo a identidade particular de um indivíduo convivem harmoniosamente. Para o teórico Hall, a cultura nacional é um discurso criado em cima de uma idealização de pontos de convergência coletivos e imposta a indivíduos que, muitas vezes, não compartilham, ideologicamente, da mesma estrutura institucional criada:

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas. (HALL, 1998, p. 49)

Da mesma forma que os movimentos separatistas, os movimentos rebeldes de afirmação coletiva, como a contracultura, os hippies, os punks e outras correntes dispostas a questionar a ordem social vigente, também comprovam a existência de divergências entre as identidades nacional, social ou cultural.

De acordo com Hall, “as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero” (1998, p. 60). Essas diferentes camadas sociais

articulam pessoas com os mais variados anseios e experiências afins. Ou seja, mesmo que as instituições nacionais sustentem o projeto ideal de “um único povo”, a sociedade sempre será estratificada, colocando em oposição pessoas que possuem visões diferentes acerca de diversos aspectos sociais, e aproximando pessoas que compartilham desses mesmos pontos de vista.

A identidade nacional pode intensificar este processo de aproximação. Provavelmente, um músico brasileiro terá mais pontos de convergência com outro artista do Brasil do que com um músico que nasceu e foi criado no Japão. Os três compartilham de interesses culturais semelhantes, mas os dois conterrâneos dividem ainda aspectos específicos do contexto brasileiro. Contudo, trata-se de uma probabilidade: é impossível precisar os efeitos das relações culturais sem levar em conta quesitos como afinidade pessoal, caráter individual ou sensibilidades emocionais.

Desse modo, tão difícil quanto definir o que é a identidade cultural e quais são seus elementos componentes é procurar elucidar de que forma decorre a dinâmica entre essas diversas identidades e qual será o resultado do choque entre culturas e posicionamentos diferentes. Para além da delimitação entre identidade nacional ou cultural, Gulberg afirma que

a identidade como conjunto de características comuns com o qual grupos humanos se identificam (e este termo alude ao processo psicológico de interiorização de traços e características sociais que se internalizam e passam a constituir os elementos diferenciadores de uns a respeito de outros), estabelece hábitos, ‘naturaliza’ comportamentos, imprime caráter e não poucas vezes, lamentavelmente, exacerba rancores, endogamias, xenofobias. (GULBERG, apud MAIA, 2005, p. 3)

É da natureza humana ter receio e até mesmo repudiar o que não se conhece bem. Quando um indivíduo tem contato com uma cultura que é muito diferente da sua, o estranhamento causado pelo impacto inicial provoca reações que podem ser analisadas como preconceituosas ou ainda discriminatórias. O patriotismo e o nacionalismo, por exemplo, são mecanismos de auto-afirmação baseados no sentimento de superioridade de uma cultura em relação a outra. Acreditar na primazia de sua própria cultura corresponde a ignorar a existência de estruturas de pensamento e de organização social distintas, excluindo a plenitude da diversidade cultural do planeta. Lima acredita que ignorar tal diversidade é negar, também, a essência da natureza humana:

A cultura é a “natureza” do homem. A diversidade cultural pode ser vista, por conseguinte, como a nossa “biodiversidade” – aquela que deveríamos preservar, se não quisermos estiolar em um mundo globalizado que seria desprovido dos

conteúdos, valores, símbolos e identidades que nos dizem intimamente respeito. (LIMA, 2003)

A origem de instituições como a United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) remetem à necessidade de reduzir ações contrárias ao respeito pela diversidade cultural, especialmente em relação àquelas culturas mais frágeis, cuja perpetuação ainda esbarra em conflitos ou deficiências de cunho político ou econômico. A respeito das dificuldades em preservar culturas fragilizadas numa época em que ainda há intolerância em relação às diferenças, Brant acredita que

nesse cenário, torna-se urgente a composição de um cenário positivo e fértil para tratar do assunto, como uma das grandes pautas sociais do novo milênio, oferecendo subsídios concretos para apropriação de um glossário fundamental para a construção e consolidação de democracias multiculturais. (BRANT, 2010, p. 42)

A identificação irresponsável a um patriotismo que ignora a diversidade é capaz de prejudicar até mesmo culturas de abrangência menor incluídas no todo nacional. Afinal, se a identidade nacional nem sempre contempla todas as expressões culturais que coexistem num mesmo território, há uma tendência ao fortalecimento da cultura “oficializada” e à subjugação das culturas de alcance reduzido.

Essa “concorrência” entre culturas ocorre em todos os níveis geopolíticos: existem disputas locais, nacionais ou em escala global. Cada indivíduo deseja disseminar seu ponto de vista e seu conjunto cultural. Aqueles que não conseguem conhecer e respeitar as diferenças culturais fecham os olhos para as possibilidades da diversidade. Muitas vezes, a busca pela homogeneização cultural a partir de um modelo de cultura considerado ideal ganha ares de uma “Cruzada contra a diversidade” que, nem sempre, é uma luta travada apenas com parâmetros ideológicos. Na história recente da humanidade, vários regimes autoritários perseguiram culturas que não se encaixavam no padrão desejado para a construção de uma identidade nacional fortalecida e inquestionável.

Ao mesmo tempo, a opção por proteger ferrenhamente as tradições culturais e o caráter identitário de determinado povo pode ser prejudicial para seus próprios integrantes. Quando determinada cultura afasta influências externas pelo temor de sofrer alterações e transformações, o indivíduo é privado da oportunidade de ampliar sua bagagem cultural. A grande contradição da interação de culturas não é a possibilidade de intercâmbio de experiências, mas sim a sujeição de uma cultura em detrimento da dominação de outras.

O convívio ordenado entre diferentes culturas é importante para enxergar a diversidade cultural como vantajosa, enquanto fonte de possibilidades para o enriquecimento intelectual e social do ser humano. Aceitar a diversidade é fundamental para ter acesso ao conhecimento e à cultura que atingem diferentes interpretações em cada região do planeta. A pós-modernidade, ao proporcionar, por meio de ferramentas tecnológicas, o fluxo entre culturas, acaba por propiciar o multiculturalismo em nível global. Hall afirma que “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (1998, p. 62). Contudo, é necessário questionar se essa quebra de fronteiras acaba por beneficiar todas as culturas ou, pelo contrário, intensifica a dominação de umas em detrimento de outras.

A globalização e a popularização de ferramentas tecnológicas permitem um contato simultâneo e praticamente instantâneo com expressões culturais das mais variadas localidades. A rapidez nessa disseminação de informações contribui para a preservação da diversidade cultural ou acaba se tornando um rolo compressor que suprime as culturas de menor abrangência e estabelecem um arquétipo de cultura padronizada que reflete as nações hegemônicas?

1.2 Globalização e a ressignificação dos espaços centrais e periféricos

A partir do fenômeno da globalização, tornou-se comum afirmar que o planeta se transformou em uma imensa “aldeia global”. Este conceito, criado por Marshall McLuhan na década de 1960, afirma que “a partir do advento e do desenvolvimento tecnológico dos novos meios de comunicação (como a TV e o telefone, por exemplo), o mundo se interligaria completamente” (LIMA; FILHO, 2009, p. 2), criando um intenso fluxo de trocas culturais entre os vários povos do mundo, agora conectados como se vivessem numa imensa aldeia de proporções planetárias.

A ideia em torno do conceito de “aldeia global” foi cada vez mais explorada, na medida em que o desenvolvimento de novas tecnologias propiciou uma efetiva redução nas fronteiras físicas que distanciavam os diversos povos que compõe a Terra. Contudo, apenas depois de consolidado este novo cenário é possível analisar com mais precisão os verdadeiros benefícios e também os prejuízos dessa nova dinâmica mundial.

O início do século XX também marcou o surgimento de novidades que transformariam, permanentemente, a sociedade e a forma de o homem se relacionar com seu ambiente e seus semelhantes. A segunda metade do século anterior vira surgir criações que

apresentavam possibilidades completamente inéditas para o ser humano. A invenção do rádio e do cinema trouxe também um novo horizonte no campo da comunicação e da difusão de informação.

Ao mesmo tempo, profundas transformações políticas aconteciam no cenário global. As duas grandes guerras mundiais que devastaram a Europa na primeira metade do século XX redefiniram a organização política, agora dividida entre países que pregavam o liberalismo, especialmente os Estados Unidos, potência que despontou nesta época, e o autoritarismo, representado pelos governos comunistas do Leste Europeu e de alguns pontos isolados do planeta. A população capitalista dos países desenvolvidos, vislumbrada pelo estilo do povo estadunidense viver e consumir, percebeu que era um momento fértil para a construção de fortunas e a exploração de todas as oportunidades abertas com o liberalismo econômico.

O espírito capitalista que se alastrou pelos países alinhados aos Estados Unidos no mundo bipolarizado deste novo cenário fez desenvolver a cultura do consumo, respaldada pela difusão, em larga escala, de produtos e ideais culturais que poderiam ser adquiridos em troca de dinheiro. As massas populacionais precisavam ser estimuladas ao consumo ininterrupto, e inventos como o rádio e o cinema passaram a servir também a estes propósitos. Aquela noção de produção cultural como algo quase artesanal dos séculos anteriores deu lugar a uma indústria fortemente articulada e altamente preparada para atender às demandas que surgiam a cada dia. Adorno e Horkheimer, antevendo o lado negativo desse novo contexto, lançaram a pessimista interpretação de que

o cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 58-59)

Para os dois teóricos, a massificação da cultura e a estratificação da indústria cultural em todos os níveis da sociedade determinaram a alienação da população à ordem vigente e colocaram em perigo o pensamento do indivíduo enquanto ser em constante questionamento e evolução. A indústria cultural passou a oferecer todas as respostas ao preço de um ingresso para cinema ou de um vestido idêntico ao da estrela do momento. Adorno e Horkheimer conceberam o conceito literalmente a partir da analogia com uma indústria comum, na qual uma infinidade de produtos idênticos é produzida numa linha de montagem. Eles afirmam que

essas reproduções “tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 59).

A despeito do pessimismo que tomou conta dos estudos realizados pelos teóricos da época, a consolidação da indústria cultural e o surgimento de possibilidades completamente novas advindas com a globalização redefiniram a forma com que o indivíduo lidava com sua identidade cultural e se relacionava com o consumo da cultura. Se a difusão de informações adquiriu uma velocidade praticamente impossível de ser acompanhada por um indivíduo comum, este se viu inserido em um contexto de infinitas experiências culturais e que, não raro, apresentava-se também como vazio e sem sentido. Vislumbrado com tantas opções de consumo, privado de contestar e cada vez mais distante de sua cultura e tradições originais, o indivíduo se viu tomado por um “mal-estar” provocado pela indústria cultural.

A cultura de massa é uma moderna religião de salvação terrena que contém em si as potencialidades e os limites do seu próprio desenvolvimento: por um lado, aponta o caminho que, necessariamente, toda a sociedade de consumo seguirá mas, por outro lado, é vulnerável a todos os movimentos coletivos que são portadores de exigências metaindividuais e espirituais." (WOLF, apud SILVA, 2002, p. 4)

A indústria cultural provocou uma intensa crise da identidade do sujeito pós-moderno: ao passo que o indivíduo é estimulado a adquirir cada vez mais produtos culturais diversos, o que ele consome parece não agregar sentido ou significado para sua vida. A cultura deixa, assim, de ser fonte de contestação e reflexão para dar lugar ao aproveitamento instantâneo e efêmero. A globalização também contribui para a complexidade desse novo cenário: com a redução de barreiras e o surgimento da chamada “aldeia global”, a oferta e a variedade de produtos culturais se expandiram conforme os consumidores de diversos países iam se tornando parte de uma estrutura conectada em nível mundial.

De que forma esse sujeito pertencente à tribo multicultural que se tornou o mundo consegue filtrar tantas fontes de informação e modelos culturais para formar sua própria identidade? É necessário pontuar que essa assimilação ocorre de forma diferente entre os indivíduos pertencentes a países centrais, que estão à frente do cenário político, econômico e cultural do planeta, e os países periféricos, que ainda precisam lutar para ter voz e vez nas decisões de nível global.

O conceito de centro e periferia foi exposto de diversas formas por teóricos e estudiosos. Para Prebisch, “o sistema internacional é dividido entre um pequeno núcleo central de países desenvolvidos, em torno do qual gravita uma imensa periferia reflexa, sem dinamismo próprio e que acompanha o ciclo econômico determinado pelo centro”

(PREBISCH, apud CURCIO, 2009, p. 7). Já Gramsci “parece sustentar outra visão mais interessante e em constante movimento, demonstrando ao longo de alguns temas, as dinâmicas nas quais a periferia torna-se centro e vice-versa” (CURCIO, 2009, p. 7). Segundo Curcio (2009), a teoria gramsciana sustenta um conceito mais flexível, que permite entender a dinâmica entre centro e periferia como variável de acordo com a abordagem referencial. Além disso, para Gramsci, centro e periferia são identificados após a análise do contexto geopolítico e histórico de determinado período.

Ao longo do século XX, a globalização se consolidou nos campos político e econômico, respaldada pela política de livre concorrência entre os mercados mundiais. Se, desde o início, o processo esteve atrelado à disputa pela influência política e financeira no planeta, enxergado agora como um imenso mercado global de infinitas oportunidades, naturalmente o modelo cultural daqueles que estavam na linha de frente da competição exerceu forte predomínio sobre os países que não protagonizavam o panorama.

A dicotomia entre centro, aqui os países que estavam à frente dessa disputa, e periferia – os países que ocupavam, naquele momento, o papel de coadjuvante nos acontecimentos mundiais – se acentuou. O contraste não se resumia mais à desigualdade social evidente entre os países desenvolvidos e os países emergentes. Também no mercado global, as nações em desenvolvimento estavam em segundo plano. A cultura dos países centrais era exportada para as periferias numa balança pouco equilibrada. Em contrapartida, a cultura dos países periféricos tinha pouca repercussão ou crédito nos centros. Devido a essa competitividade desleal entre centro e periferia, Santos fala em “perversidade da globalização”:

A perversidade sistêmica que está na raiz dessa evolução negativa da humanidade tem relação com a adesão desenfreada aos comportamentos competitivos que atualmente caracterizam as ações hegemônicas. Todas essas mazelas são direta ou indiretamente imputáveis ao presente processo de globalização. (SANTOS, p. 9, 2000)

Lima (2004) analisa que mesmo que alguns produtos provenientes das periferias, como os romances do colombiano García Márquez e as telenovelas brasileiras, tenham conseguido repercutir nos centros, os países periféricos continuaram reproduzindo o modelo central e “o estímulo se concentrou no cinema comercial, que explora em estilo de Hollywood as misérias locais, reunindo o sentimental com o sensacionalista” (2004, p. 161). Ou seja, a cultura de abrangência popular nos países periféricos continuou rendida ao projeto oriundo das potências globais.

Por que, então, os lugares periféricos não conseguiram aproveitar as exceções como as citadas acima para fugir do modelo central e impor seus próprios valores ao mercado? Para Lima,

definimos um lugar (...) como central ou periférico em função de duas variáveis: (a): trata-se de um lugar que possui ou não possui uma situação política estável, (b) da qual resulta um sentimento de confiança ou de insegurança quanto a seus valores. (LIMA, 2004, p. 163)

De acordo com Lima, o agente central, chamado por ele de “agente metropolitano”, está mais apto a criar e a ter confiança e admiração por sua obra do que o agente periférico, que, traumatizado pelo histórico de sujeição e pelo sentimento de inferioridade imposto às margens, tende mais à imitação que à imposição de seus valores e preceitos culturais e sociais. E optando pela análise gramsciana da relação centro-periferia, o autor completa que

um lugar periférico tampouco é uno pois se reduplica a si mesmo, destacando uma parte sua como metropolitana, em relação à qual as demais são vistas como periféricas. No caso brasileiro, o centro por definição se define como São Paulo; com um pouco de boa vontade, é ele estendido até o Rio de Janeiro. Belo Horizonte e Porto Alegre aparecem como estações retransmissoras, digamos, de primeiro grau, ao passo que o resto do país é visto simplesmente como marginal. (idem, p. 169)

A partir da constatação de Lima, este trabalho se concentrará, a seguir, na análise específica do caso brasileiro, tendo como objeto de contestação a dinâmica centro-periferia presente quando é analisada a articulação dos mercados culturais do sudeste do Brasil em relação às outras regiões do país.

1.3 Histórico do Brasil plural e padrões de dominação do eixo Rio-São Paulo

No cenário global exposto até agora existe a oportunidade de intercâmbio cultural entre as nações. Este intercâmbio já é possível por meio de ferramentas tecnológicas, mas ainda está impossibilitado de ser pleno por causa da dominação ideológica e social dos países centrais, que desequilibram o fluxo de troca de informações e produtos entre as duas extremidades do modelo. Da mesma forma, esta estrutura desigual também se reflete, guardadas as devidas proporções, de modo semelhante em escala regional, reproduzindo a mesma composição dicotômica entre centro e periferia analisada em nível mundial.

É quase um senso comum internacional associar o Brasil à diversidade cultural. Para além da imagem do “país do futebol e do carnaval”, os estrangeiros conservam a impressão de uma nação intensamente multicultural, na qual existe a convergência constante de múltiplos costumes e tradições e onde todos se entendem, apesar das diferenças. Muitas vezes, os próprios brasileiros vendem essa imagem para o exterior, apresentando até mesmo uma atmosfera “exótica” em torno de toda essa diversidade. A hibridez cultural brasileira é, como afirma Canclini, resultado de um processo histórico de interação entre diversas matrizes culturais:

A hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas. Recordamos antes as formas sincréticas criadas pelas matrizes espanholas e portuguesas com a figuração indígena. Nos projetos de independência e desenvolvimento nacional, vimos a luta para compatibilizar o modernismo cultural com a semimodernização econômica, e ambos com as tradições persistentes. (CANCLINI, 1997, p. 19)

Para quem vive no Brasil, esta imagem mundialmente famosa da diversidade pode resvalar em contradições presenciadas no cotidiano do país. De que forma essa diversidade cultural é realmente respeitada e valorizada no dia-a-dia dos brasileiros? A variedade étnica, racial ou cultural do Brasil é verdadeiramente tida e preservada como patrimônio imaterial por seus habitantes? Antes de procurar respostas para essas perguntas, faz-se necessário investigar a origem de tamanha variedade no território continental do maior país da América Latina.

Antes de se tornar colônia explorada por Portugal, o Brasil constituía um imenso espaço livre que abrigava vários povos, que possuíam tradições, rituais, regras e linguagens próprias. Cada um desses povos estava organizado de maneira autônoma. O contato e a rivalidade entre as tribos existiam, mas, em linhas gerais, seus membros lutavam pela manutenção e preservação dos costumes de cada uma dessas estruturas sociais com características distintas entre si.

Ao chegarem ao Brasil, os portugueses não conseguiram identificar presença de vínculos culturais ou sociais entre os habitantes originais desta terra. Cunha cita a descrição que o escrivão português Pero Vaz de Caminha registrou dos primeiros povos indígenas com quem teve contato:

Gente “bestial” a ser amansada, por quem Caminha nutre uma evidente simpatia e sobre a qual inaugura uma série de duradouros e etnograficamente duvidosos lugares-comuns: não têm chefe ou principal (sequer distinguindo o capitão-mor que os recebe em toda a sua pompa); não tem nenhuma idolatria ou adoração; são uma argila moldável, uma tabula rasa, uma página em branco - " e imprimir-se-á com a ligeireza neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar. (CUNHA, 1990, p. 3)

Como é comum ocorrer na relação entre cultura opressora e cultura reprimida, os portugueses, em posição vantajosa quanto à posse de armas mais desenvolvidas e estruturas de ataque mais organizadas, desprezaram a identidade das tribos indígenas e optaram pela escravização ou dizimação, de acordo com o interesse do momento histórico e o nível de “cooperação” dos índios. Este massacre deu origem aos “duvidosos lugares-comuns” citados por Cunha. Ainda persiste, entre o imaginário popular brasileiro, a ideia de que os índios em nada ou pouco contribuíram para a formação daquilo a que se convencionou chamar de “identidade brasileira”.

Enquanto conceito de sólida unidade, a “identidade brasileira” popularmente defendida nas ruas tende a desconsiderar as origens e contribuições dos diversos povos que, em diferentes momentos da história do país, deixaram profundas marcas naquilo que, séculos depois, tornou-se o perfil mais aceito do povo brasileiro. Talvez este equívoco seja herança dos próprios portugueses, uma vez que Caminha acreditava que a suposta falta de identidade dos povos indígenas facilitaria seu controle e “imprimir-se-á com a ligeireza neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar” (CAMINHA, apud CUNHA, 1990, p. 3).

Sem que se dessem conta, os portugueses deram início, ao se relacionarem sexualmente com as índias, à miscigenação racial que, ao longo dos séculos, culminaria no surgimento de uma cultura híbrida, de procedências variadas, alterada em diversos momentos históricos posteriores com novas incursões de povos estrangeiros na construção do Brasil.

Este contato se deu, inicialmente, porque os portugueses precisavam reconhecer o território, na expectativa de localizar riquezas naturais e minerais para a Coroa, e dominar as forças de trabalho indispensáveis para realizar a conquista do novo território. À medida que a necessidade de dominação territorial avançou para o interior, a relação entre dominadores e dominados foi se concretizando enquanto intercâmbio cultural involuntário, como retrata Holanda:

Mas se é verdade que, sem o índio, os portugueses não poderiam viver no planalto, com ele não poderiam sobreviver em estado puro. Em outras palavras, teriam de renunciar a muitos dos seus hábitos hereditários, de suas formas de vida e de convívio, de suas técnicas, de suas aspirações e, o que é bem mais significativo, de sua linguagem. E foi, em realidade, o que ocorreu. (HOLANDA, 1971, p. 95)

Se os povos indígenas eram obrigados a apreender costumes e crenças dos invasores portugueses, sob risco de verem concretizadas as ameaças dos conquistadores europeus, também estes não deixaram de receber influências dos habitantes nativos da colônia. Os jesuítas, por exemplo, responsáveis pela conversão dos índios à fé católica, com o objetivo de

subjugar a cultura local, aprenderam a língua tupi-guarani, cuja primeira gramática foi escrita por José Anchieta em meados do século XVI.

Este processo também contribuiu para a aproximação entre os dois povos e para a percepção mais evidente dos elementos comuns e das características particulares de cada uma das culturas. Barros relata que “o discurso público, com o objetivo de clamar, advertir etc. era um elemento cultural comum tanto aos grupos tupi como aos jesuítas” (BARROS, 1995, p. 6). É claro que o preconceito e a discriminação que persistem ainda hoje em relação às populações indígenas não deixam dúvidas de que, ao longo dos séculos, a convivência entre portugueses e índios foi, majoritariamente, marcada pela violência e pela supressão de valores.

Fato é que o contato entre índios e portugueses, ainda que ocasionado pelos interesses de exploração de riquezas destes em relação àqueles, foi, desde o início, também um processo de miscigenação cultural. Processo, aliás, que se desenvolveu para além da simples apropriação de palavras: costumes, ferramentas, objetos e até mesmo modos de interpretar a natureza e de se relacionar com o ambiente ao redor foram assimilados e transformados pelos invasores. Guardadas às peculiaridades de cada momento histórico, o início da colonização no Brasil marcou também o surgimento de uma cultura-própria da colônia. O Brasil, mesmo enquanto “extensão da metrópole”, cuja única e essencial função era atender aos interesses da Coroa, não estava isento de gerar sua própria identidade.

Talvez o que constitua, realmente, a festejada diversidade cultural presente no Brasil de hoje seja o resultado da sucessão de novas misturas a seguir, a maioria delas motivada pela necessidade de adquirir mão-de-obra escrava para fazer o trabalho pesado na exploração da colônia. Como afirma Holanda, “verificou-se, frustradas as primeiras tentativas de emprego do braço indígena, que o recurso mais fácil estaria na introdução de escravos africanos” (HOLANDA, 1971, p. 17).

Assim como os povos indígenas no início da colonização, os africanos também representavam, aos olhos da Coroa portuguesa, a força de trabalho necessária para mover a extração de recursos do Brasil e enriquecer a metrópole na Europa. O intercâmbio cultural não fazia parte do intuito em trazer escravos africanos para a colônia sul-americana. Contudo, linguagens, crenças, tradições e costumes também atravessaram o Atlântico no porão dos navios negreiros.

Séculos depois do desembarque dos primeiros negros capturados na África, também estes não correspondiam mais aos interesses dos poderosos que tomavam as rédeas do Brasil. Já independente, o país cedeu às pressões pelo fim da escravidão, mas não aceitou remunerar

a mão-de-obra que havia, durante muito tempo, feito todo o trabalho absolutamente de graça. A solução encontrada pelos grandes fazendeiros do período foi incentivar a vinda de imigrantes de diferentes regiões da Europa e da Ásia. Novamente, indivíduos com identidades e origens distintas foram incorporados ao processo econômico do Brasil e introduziram suas próprias referências culturais no ambiente que os estava recebendo. Italianos, espanhóis, alemães, japoneses e imigrantes de outras nacionalidades dariam, a partir daí, sua contribuição para diversificar ainda mais o mosaico da identidade brasileira.

Em 1930, quando o governo nacionalista de Getúlio Vargas assumiu a República, as primeiras discussões oficiais em torno da identidade do povo brasileiro foram travadas pela esfera política do país. Romani relata que

com o crescimento das tendências nacionalistas e totalitárias na política nacional, os debates da Constituição de 1934 chegaram carregados de preocupações com o impacto que os imigrantes teriam na formação da raça “brasileira”. Havia a preocupação para com o branqueamento da sociedade nacional, e assim a preferência foi dada à expansão da imigração européia. Os japoneses sofreram restrições, e uma cota limitando a imigração japonesa foi aprovada na Constituição. (ROMANI, 2007, p. 24)

Quando se exalta a diversidade cultural e a capacidade de acolhimento do povo brasileiro ao que é de fora, é comum cometer o equívoco de desconsiderar acontecimentos como o que Romani resgata. Atualmente, o discurso do senso comum é de que o Brasil está plenamente aberto para a diversidade e respeita todas as personificações da variedade cultural do ser humano. Lima afirma que

passado o período colonial, ficamos mais permeáveis à troca de idéias e ao influxo de conteúdos culturais que vêm do exterior, fora da esfera luso-africana. Também aplaudimos, por razões políticas óbvias, o livre fluxo de idéias: é um passaporte para a democracia e o reconhecemos como uma garantia do respeito aos direitos humanos. (LIMA, 2003)

Contudo, é importante questionar com que intensidade ocorre, no cotidiano do país, este “livre fluxo de ideias” a que se refere o autor. Vimos que a identidade brasileira é resultado de inserções e trocas culturais que ocorreram, ao longo dos séculos, em diferentes momentos históricos, mas sempre motivadas pela necessidade de mão-de-obra para trabalhar no país. O Brasil já é capaz de avaliar à sua população o respeito a todas as formas de expressão cultural que se apresentam como heranças desses momentos históricos? A diversidade cultural que existe dentro do país é realmente valorizada e incentivada?

A partir deste ponto, o capítulo se concentrará na estrutura de dominação interna que reflete uma relação centro-periferia tomando todo o Brasil como referência. Trata-se da dinâmica de predominância das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro em relação a outras regiões do país. Em âmbito nacional, as duas cidades, que constituem o que se convencionou chamar de eixo Rio-São Paulo, concentram a maioria das decisões políticas e dos investimentos econômicos. Tal realidade se reflete também na cultura, e o eixo Rio-São Paulo acaba se tornando também um ponto central de difusão e convergência da cultura nacional.

Em um país onde cultura ainda é um conceito frágil e pouco consolidado, no qual grande parte dos projetos e iniciativas culturais necessita de leis de incentivo fiscal e onde raramente há o investimento voluntário e consciente no setor, o vínculo desta dependência se reflete na concentração de ações no eixo Rio-São Paulo, a partir da constatação de sua preeminência econômica e política diante dos outros pólos regionais.

Assim, a diversidade cultural que se estende ao longo do território de proporções continentais que forma o Brasil é, muitas vezes, solenemente ignorada pelo eixo Rio-São Paulo, que, enquanto centro irradiador e retransmissor de cultura, devolve para o restante do país apenas o padrão de cultura brasileira codificado e ajustado à realidade destas duas grandes metrópoles. As regiões “marginalizadas” (que estão localizadas fora do espaço geográfico do Rio de Janeiro e de São Paulo) fornecem matéria-prima cultural que é transformada em produto de larga escala e alcance e, a partir do eixo, redistribuída para seus locais de origem.

Quando é devolvido para as regiões periféricas, este produto já está incorporado com o padrão identitário que predomina nos grandes centros da região Sudeste. Brant afirma que

O Brasil conhece como nenhum outro lugar no mundo a questão da diversidade cultural. A Rede Globo, que agora defende a diversidade brasileira, aplicou em seu modelo de integração cultural financiado pela ditadura, um sistema centralizador, difundindo o “carioca way of life” a toda nação. Esse modelo, apesar de difundir o conteúdo nacional, integrar e fortalecer a língua portuguesa, acabou por subordinar todas as formas de manifestação cultural a um perigoso monopólio, um modelo centralizador de produção e distribuição de conteúdos que agora é colocado em xeque. (BRANT, 2005, p. 43)

O “carioca way of life” a que se refere o autor e cujo conceito poderia abranger também um “paulista way of life”, aparece não apenas nos grandes veículos de comunicação de massas, como a televisão, mas também está refletido na pouca intensidade com que as populações periféricas se vêem retratadas nos filmes, espetáculos teatrais, livros, exposições etc. que circulam em todo o país. Apesar do processo histórico que culminou no surgimento

de uma identidade brasileira formada por múltiplas identidades e solidificada pela presença da língua portuguesa em todo o país, a indústria cultural centrada no eixo dificilmente contempla todos os sotaques, costumes e tradições que se desenvolvem ao longo do território brasileiro.

O resultado visível deste processo é o surgimento de um conceito “artificial” de identidade cultural brasileira, possibilitado pelo grande alcance geográfico das novelas e filmes produzidos pela indústria cultural do eixo. Em outra perspectiva, esta realidade é, também, reflexo do processo histórico de formação e construção do Brasil enquanto nação. Ao longo dos séculos de colonização, os portugueses sempre se questionaram acerca do destino correto dos territórios localizados para além dos centros de exploração dos produtos que mais interessavam à Coroa. Com isso, salvo alguns períodos específicos da história, a atenção sempre esteve voltada para os pólos localizados no litoral e, posteriormente, para os centros receptores e distribuidores do ouro e de outras matérias-primas advindas do interior do Brasil.

A primazia do Rio de Janeiro e de São Paulo culminou no surgimento, ao longo do século passado, de um forte esquema de convergência cultural para o eixo, ainda que este período tenha sido marcado pelas ações políticas e econômicas de avanços para o interior, representadas principalmente pela “marcha para o Oeste” promovida por Getúlio Vargas nas décadas de 1930 e 1940. Até mesmo a construção de Brasília e o deslocamento do poder político federal do Rio de Janeiro para a região Centro-Oeste, na década de 1960, foram insuficientes para descentralizar as atenções e influências do eixo.

O desenvolvimento econômico e social das regiões periféricas do Brasil, sustentado pela política nacional de integração do país, não se constituiu num processo que realmente conseguisse desvincular ou pelo menos diminuir a dependência do interior com o eixo. Essa relação desfavorável se repete nos diversos campos da cultura brasileira, como, por exemplo, o cinema. Pfeiffer afirma que

em 2007, por exemplo, dos 82 lançamentos nacionais em salas de cinema, somente 7% foram realizados por produtoras que não estão localizadas no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Há que se considerar, novamente, que este cenário está diretamente relacionado ao fato da produção cinematográfica estar inserida num sistema industrial, cuja concentração faz-se necessária para que se possa gerar uma produção de excelência.” (PFEIFFER, 2009, p. 6)

Para Pfeiffer, “o desinteresse das empresas investidoras por projetos de fora do eixo (...) faz com que os investimentos, e conseqüentemente a produção e o acesso, permaneçam concentrados nos locais onde a economia é mais forte” (2009, p. 6). Ou seja, ainda que o

Brasil se vanglorie da diversidade cultural presente em seu povo, a grande maioria da população, que está localizada fora do eixo, não tem a oportunidade de se ver representada nos produtos culturais que são consumidos aqui e exportados para outros países.

Esta situação também está caracterizada nos investimentos do poder público no setor cultural. Dados de 2003 mostram que

ao isolar os municípios do Rio de Janeiro e São Paulo, que sozinhos acumulam 20% dos gastos culturais municipais, o dispêndio *per capita* fica em R\$ 13,70, o que reafirma a idéia de concentração de recursos no eixo Rio-São Paulo. Se excluirmos esses dois municípios da faixa com mais de 500 mil habitantes, esse índice cai para 6,10 *per capita*. (ITAÚ CULTURAL, 2003, p. 4)

Estes dados apontam para outro problema no que se refere à aplicação de gastos culturais no eixo Rio-São Paulo: a concentração não ocorre apenas em nível nacional, mas também local. Ou seja, Rio de Janeiro e São Paulo, os dois municípios mais populosos do Brasil, desenvolveram programas e ações intensas de investimento em cultura, enquanto em diversas outras regiões do país, a preocupação com essa área ainda é tímida e emergente. É natural que as duas grandes metrópoles brasileiras demandem mais oferta de equipamentos culturais, como teatros, cinemas, museus, casas de espetáculos etc. Contudo, o papel do poder público, na esfera nacional, é justamente equilibrar essa realidade e incentivar o desenvolvimento do cenário cultural no restante do Brasil.

Assim como ocorre por parte das empresas privadas, que preferem concentrar investimentos em cultura no eixo, as empresas estatais, a priori descompromissadas com o objetivo de lucro e, portanto, aptas a fazer investimentos sem retorno financeiro, com o intuito de incentivar e desenvolver o setor cultural, também centralizam seus gastos no Rio e em São Paulo. Reportagem do jornal *Folha de S. Paulo* afirma que

As empresas estatais seguem o padrão do setor privado ao privilegiar o Sudeste na hora de financiar projetos com recursos da Lei Rouanet. Levantamento feito com base em dados do Ministério da Cultura mostra que 75% dos projetos patrocinados hoje por estatais vêm da região (no setor privado, é cerca de 80%). (...) De cerca de R\$ 902 milhões captados pela lei Rouanet, aproximadamente R\$ 227,5 milhões partiram de seis estatais (Petrobras, Banco do Brasil, Eletrobrás, Caixa Econômica Federal, Correios e BNDES) (GUIMARÃES, 2009, p. 3)

O cenário exposto até agora é dramático: o Brasil, apesar de historicamente fundado em bases multiculturais, sustenta, internamente, um eixo de centralização, corroborado pelos setores público e privado, que padroniza sua identidade cultural aos moldes do que é produzido e ditado por São Paulo e pelo Rio de Janeiro. Sobre o problema do monopólio de

investimentos em detrimento da exposição e fortalecimento da diversidade cultural, Brant acredita que

Talvez o problema central do sistema de política cultural brasileiro seja o setor de comunicação. Ele é entendido pelo governo como questão técnica, de infra-estrutura, e não pelos efeitos culturais do setor sob a população sem alternativa e acesso à riqueza e à diversidade do país e do mundo, pois está sujeita à censura do mercado e do monopólio exercido pela Rede Globo de Televisão, que detém média de 50% de audiência da TV aberta. (BRANT, 2005, p. 42)

Esta reflexão aponta para o propósito do próximo capítulo, que pretende discutir qual é o papel do jornalismo cultural dentro do objetivo social da comunicação e, ainda, quais são as contribuições dos comunicadores para que conteúdos que fortaleçam e apresentem a diversidade cultural brasileira tenham vez e voz nos grandes veículos midiáticos de todo o país.

CAPÍTULO 2: JORNALISMO CULTURAL E O EXERCÍCIO DA PLURALIDADE

É comum associar o jornalismo cultural aos segundos cadernos dos jornais diários ou aos programas de variedades da televisão. Os profissionais que optam pela área quase sempre enfrentam dificuldades: equipes reduzidas, espaço insuficiente, orçamentos limitados e o preconceito e a indiferença das outras editorias, causados principalmente pela desconfiança quanto à verdadeira importância dessas pautas dentro do corpo do jornal ou revista. Diante das limitações impostas pelas próprias empresas de comunicação, não é incomum que os repórteres encarregados de cobrir a área se limitem a reproduzir informativos e notícias sem conteúdo mais relevante.

Este engano tem reduzido o potencial de debate e questionamento do jornalismo cultural, especialmente no Brasil. Se estivessem focadas na investigação, na pesquisa e na apreciação de manifestações e objetos culturais, as editorias dos cadernos B poderiam contribuir substancialmente para a troca de ideias em torno da própria sociedade brasileira e dos caminhos percorridos pelo povo na luta por sua auto-afirmação cultural.

O grande público tem sido condicionado pelos veículos midiáticos a consumir a cultura em forma de notícias gerais ligadas ao mundo das celebridades e também de agendas com os principais shows e espetáculos em cartaz na cidade. Esse tipo de cobertura, na qual há muita informação e pouca análise, contribui precariamente para o enriquecimento das discussões sobre a cultura nacional. Alguns veículos de comunicação, no entanto, já entendem o jornalismo cultural em sua forma mais abrangente, como um elemento constituinte da identidade de determinada sociedade, cuja função primordial é apresentar e discutir as manifestações e expressões culturais, artísticas e sociais de um povo.

Os meios de comunicação de massa exercem um papel determinante na forma em que a sociedade reflete sobre os assuntos que são colocados em pauta. São os veículos midiáticos de amplo alcance que influenciam o que seus receptores devem consumir e como devem agir. O setor cultural também é regido por essa interferência da comunicação massificadora. Uma grande parcela da população é direcionada ao que deve assistir, escutar, vestir, ler etc. O conjunto dessas influências acaba significando, na prática, o poder de decidir como a sociedade pensa e quais assuntos prioriza nos debates públicos cotidianos.

Com a disseminação da *Internet* e de novas tecnologias de comunicação, o grande público passou a ter acesso quase instantâneo às tendências e novidades da cultura

globalizada. Os veículos de comunicação, contudo, costumam direcionar as discussões para o efêmero e o chamativo, repetindo uma pauta global que é difundida de forma padronizada em todos os lugares do planeta. Terminam, assim, por deixar de lado o debate em torno dos elementos constituintes da identidade cultural e por ignorar a diversidade cultural de suas regiões de origem.

A partir deste panorama, é possível constatar que, muitas vezes, a mídia local retransmite incessantemente o discurso hegemônico e desconsidera solenemente as vozes locais. Apenas repetir o discurso predominante é uma opção da linha editorial desses veículos, tomada conscientemente pelos jornalistas responsáveis por determinar os assuntos que serão abordados e os enfoques que serão aplicados nas reportagens. Uma das teorias que tentam explicar a interação entre sociedade e comunicação dá conta de que “diante de um grande número de acontecimentos, só viram notícia aqueles que passam por uma cancela ou portão (...). E quem decide isso é uma espécie de porteiro ou selecionador (...), que é o próprio jornalista” (PENA, 2005, p. 133).

Ainda que reconheçam a deficiência de suas coberturas em relação às pautas e aos assuntos de interesse local, muitos jornalistas são reféns das linhas editoriais de suas empresas, muitas vezes descompromissadas com a valorização da identidade regional e interessadas na reprodução de um discurso hegemônico que é propagado de forma mais rápida, mais simples e, conseqüentemente, mais barata. Se dispusessem a abranger a diversidade cultural brasileira em suas reportagens, os veículos de alcance nacional teriam que investir, por exemplo, em redações e repórteres fora do eixo mais utilizado, que é o Rio de Janeiro e São Paulo. Todo esse investimento é relegado diante da oferta de notícias e reportagens sobre a cultura dos países dominantes.

Diante dessa realidade, torna-se, para os receptores brasileiros, mais simples ter acesso a reportagens sobre ícones e expressões da cultura estadunidense do que a conteúdos sobre as tradições da região amazônica ou do nordeste do Brasil, por exemplo. E, em âmbito nacional, quando essa “preferência velada” pela produção dos grandes centros globais é rompida, entra em cena a dicotomia local entre eixo e margens, representada aqui pela prioridade e pelo distanciamento existentes entre Rio e São Paulo em relação às outras regiões do país.

Conforme foi discutido no capítulo anterior, a crise de identidade no sujeito pós-moderno, desencadeada principalmente pelo desenvolvimento da indústria cultural e pela propagação de conteúdos padronizados na sociedade globalizada, provoca, invariavelmente, um desconforto diante da ausência de representação sentida pelos receptores das regiões periféricas. Ainda que a globalização tenha permitido um novo interesse pelo local, a

comunicação de massa mantém a prioridade pela reprodução do que é notícia nos eixos centrais, enquanto a corrente da comunicação contra-hegemônica ainda luta por espaço para os temas periféricos (HALL, 1998).

Esta dinâmica está intrinsecamente relacionada com a questão da diversidade cultural. A preservação e a propagação da diversidade cultural dependem, fundamentalmente, dos instrumentos de comunicação. Ainda que o século XXI tenha denotado uma época em que não raramente os receptores são também produtores dos conteúdos que eles próprios consomem, a dominação hegemônica enfraquece o trabalho dos veículos midiáticos “marginais” ao abranger diretamente as grandes massas populacionais.

O cenário atual do jornalismo cultural reflete plenamente essa dificuldade. Enquanto os veículos comumente denominados de “alternativos” intercedem pela divulgação de conteúdos locais, valorizando a identidade da população que os acompanha, os veículos de maior abrangência, também localizados nessa mesma população, preferem optar pela reprodução sistemática do que poderia ser nomeado de programação global padronizada. Assim, o principal objetivo deste capítulo é expor e debater a função do jornalismo cultural na sociedade atual, dominada pela *Internet* e pelas ferramentas globalizadas.

A seguir, inicialmente, será feito um embasamento teórico acerca do papel social da comunicação, a partir da discussão e da análise das teorias que procuram explicar os efeitos da mídia em nossa sociedade, contemplando as discussões sobre a necessidade de fortalecimento dos veículos locais. Depois, uma análise mais profunda acerca do jornalismo cultural enquanto expressão de identidade e instrumento de valorização ou depredação da diversidade cultural. Por fim, será feito um retrospecto do jornalismo cultural no Brasil, com suas variações de abordagem e tendências de concentração de temas.

2.1 A comunicação na sociedade globalizada

Desde as primeiras formas de organização social, ainda na pré-história, o ser humano sente a necessidade de se comunicar e de aperfeiçoar seus instrumentos e canais de comunicação. Os gestos e sons dos primeiros aglomerados sociais foram sendo substituídos, ao longo do desenvolvimento da civilização, pela fala e pela escrita, depois incrementadas a ponto de se tornarem as principais ferramentas de comunicação em todo o mundo. A língua, falada e escrita, assumiu a função de integração social, aproximando os indivíduos e

possibilitando o diálogo, a troca de experiências, a articulação de pensamentos semelhantes e o debate de ideias.

O desenvolvimento da língua, ao longo dos séculos, possibilitou ainda a inclusão daqueles que se viam em posição desigual diante do perfil esperado pela maior parcela da sociedade. Assim, o surgimento de linguagens bastante específicas, como o braile ou a língua de sinais, possibilitou a integração de grupos populacionais que, de alguma forma, tendem a ser excluídos do exercício pleno da cidadania. A consolidação da linguagem também contribuiu, substancialmente, para a difusão e preservação da diversidade cultural presente ao redor do planeta.

A maioria dos povos desenvolveu linguagens próprias, que permitiram a propagação de suas informações culturais através das gerações, e ainda fizeram com que culturas subjugadas por sociedades com tecnologias mais desenvolvidas sobrevivessem à exploração e à dominação de povos estrangeiros. A comunicação é, dessa forma, o principal organismo social de interação e desenvolvimento da cultura humana, e é também a ferramenta que possibilita o surgimento e a propagação de outras formas de expressão cultural, como a música, a literatura, o cinema, o teatro, a dança etc.

No mundo globalizado, a comunicação, em sua vertente massificadora, é também responsável por influenciar o comportamento da sociedade, na medida em que interfere na escolha de assuntos que serão prioridade no campo de debate público. O grande volume de informação e a facilidade de acesso surgida a partir do desenvolvimento de novas tecnologias são responsáveis por difundir a comunicação em todas as esferas da sociedade. Temer e Nery (2004) afirmam que

mais do que em qualquer outra época, nos dias de hoje, o acesso à informação tornou-se um elemento essencial para que o indivíduo possa exercer a cidadania e estar preparado para sobreviver e ser produtivo. De fato, no mundo atual, o acesso à informação é apenas o elemento básico. Em várias atividades, é necessário entender e refletir sobre a capacidade de transmitir informações e de interferir na realidade em que os meios de comunicação de massa já estão exercendo e vão exercer cada vez mais sua influência. (TEMER; NERY, 2004, p. 9)

A influência crescente dos meios de comunicação de massa de que falam as autoras determina o nível de impacto desses veículos midiáticos na população: a comunicação massificadora é capaz de manipular o interesse público, transformando seus receptores em retransmissores de uma ideologia pré-determinada e alinhada aos interesses dos grandes conglomerados mundiais. É nessa dinâmica que reside o maior desafio enfrentado pelas

culturas locais nos tempos globalizados: como concorrer com a mídia poderosa e atrativa aos olhos da grande maioria da população?

Para visualizar melhor o impacto dos meios de comunicação de alta abrangência e alcance midiático, é necessário discutir de que forma a comunicação se articula junto à sociedade e como decorre a troca de influências entre mídia e população. Os meios de comunicação constituem forte presença no cotidiano da sociedade atual. Os indivíduos fazem uso, a todo momento, de ferramentas como a televisão, os jornais e revistas, o rádio, o celular e, cada vez mais frequentemente, a *Internet*. Estes são canais de comunicação já inseridos no dia-a-dia da população, que faz uso de seus recursos de forma aleatória e muitas vezes inconsciente.

Para Fisk, “qualquer uso da linguagem se caracteriza sempre como um processo de comunicação” (FISK apud TEMER; NERY, 2004, p. 13). Ou seja, todo indivíduo está se comunicando quando interage com outro e também quando se expressa, de alguma forma, em seu ambiente de convívio. Não raramente, a forma de se expressar, de se comportar e de interagir com o próximo é resultado da influência recebida por meio dos veículos de comunicação de massa. O processo de comunicação cotidiano e corriqueiro, que ocorre em casa ou no local do trabalho, é, de certa forma, reflexo da abrangência dessa mídia na sociedade atual.

Os indivíduos-receptores, ao entrarem, voluntária ou involuntariamente, em contato com esses canais, são influenciados pelos conteúdos que consomem. Assim, a comunicação se caracteriza como um processo de troca de informações e valores, que ocorre tanto da mídia para o público, como em ordem inversa. De acordo com Temer e Nery, “a comunicação envolve também outra característica ou diferença fundamental: enquanto outras atividades envolvem a manipulação de coisas ou objetos, a comunicação envolve a manipulação de ideias” (2004, p. 13). As autoras dizem ainda que

de fato, podemos dizer que todo indivíduo inserido em um processo social “está em comunicação”, está dizendo alguma coisa sobre si mesmo e sobre a sociedade, seja por intermédio da roupa, da postura, do olhar etc. Mesmo que esteja quieto e calado, em uma postura de negação, de “não se relacionar”, ainda assim, estará comunicando essa postura para aqueles que estão ao seu redor. (TEMER; NERY, 2004, p. 14)

É possível comensurar como esses “comportamentos comunicativos” são influenciados pela mídia massificadora? A globalização intensificou o processo de “oferta” de informações. Filtrado e disseminado pela comunicação de massa, esse volume de informações acaba sendo consumido aleatoriamente pelos indivíduos, que refletem o processo em seu

modo de agir, interagir e se expressar. O fenômeno da abundância de informações, disponibilizadas ininterruptamente em tempo real, criou também a já referida crise de identidade do sujeito pós-moderno. Marques de Melo afirma que

o volume e a velocidade das informações em circulação afeta decisivamente o universo cultural da humanidade, produzindo mutações no comportamento dos indivíduos e das comunidades. Todos se perguntam como sobreviver num panorama tão caótico e ao mesmo tempo tão excitante. Inclui-se naturalmente aí a questão da *identidade* (individual, local, regional, nacional, global). Pois o cidadão comum sente-se desafiado a preservar os laços que o vinculam ao passado e ao meio ambiente, ao mesmo tempo em que se mostra seduzido pelo futuro e pelo mundo. (MARQUES DE MELO, 2004, p. 138)

O questionamento se estende para o modo como a sociedade atual procura articular todas essas influências, alternando e convivendo com suas identidades regionais, nacionais e globais. O indivíduo comum precisa encontrar um ponto de conciliação entre a cultura herdada, geralmente representada pelas tradições e costumes adquiridos em seu local de criação, e a cultura de influências, que é aquela bombardeada constantemente pela grande mídia. Muitas vezes, existem conflitos e distanciamentos entre essas duas ou mais “fontes identitárias”. Essas zonas de divergências culturais acabam sendo desconsiderados ou minimizados principalmente por causa da grande quantidade e velocidade com que elas chegam ao sujeito. Com isso, o indivíduo se sucumbe ao comportamento e ao conteúdo que é privilegiado e transmitido intensamente pelos meios de comunicação de massas.

Como uma mensagem, que contém uma informação ou uma sugestão, é transmitida pelo emissor (neste caso, um veículo de comunicação) ao receptor (o público)? Diversas teorias da comunicação procuram analisar essa interação. Um dos conceitos mais difundidos é o da objetividade da informação, embasado na noção de que o processo da comunicação deve estar sustentado pela clareza e imparcialidade da mensagem que será repassada, em detrimento da subjetividade do veículo ou do profissional responsável por fazer essa transmissão.

O conceito da objetividade insiste na dissociação entre fato e opinião, demonstrando que o comunicador deve abrir mão de sua bagagem cultural e de suas ideias e pensamentos para construir uma mensagem limpa e clara, que transmita tão somente o conhecimento universal que é de interesse público. Contudo, alguns teóricos questionam essa suposição e afirmam que os comunicadores são, de fato, formadores de opinião, responsáveis por suscitar os debates em pauta na esfera pública e também por selecionar quais informações tem mais ou menos relevância para o debate social. Pena afirma que

na rotina produtiva diária das redações de todo o mundo, há um excesso de fatos que chegam ao conhecimento dos jornalistas. Mas apenas uma pequena parte deles é publicada ou veiculada. Ou seja, apenas uma pequena parte vira notícia. O que pode levar qualquer leitor ou telespectador a perguntar: afinal, qual é o critério utilizado pelos profissionais da imprensa para escolher que fatos devem ou não virar notícia? (PENA, 2005, p. 71)

O questionamento do autor desencadeia a hipótese de que não só o conteúdo transmitido pelo emissor pode estar carregado de subjetividade e de uma série de ideologias mercadológicas ou editoriais, mas a própria seleção do que será noticiado já constitui um processo subjetivo, no qual prevalece a opção por informações que contemplem o objetivo principal do veículo de comunicação em questão. Este objetivo pode ser disseminar determinado comportamento social ou ainda alinhar o pensamento da população com aquele defendido pela empresa ou pela linha editorial do veículo midiático. Correia explica que

há um esquematismo dominante que está relacionado com as normas e hábitos que estruturam o funcionamento do campo jornalístico, e de cada jornal enquanto instituição social. São essas normas e hábitos que definem as rotinas produtivas de seleção, produção e confecção do produto noticioso, os comportamentos prescritos nas relações com as fontes e a socialização dos profissionais no interior do campo jornalístico. (CORREIA, 1998, p. 1)

A objetividade, então, continua sendo defendida por esses mesmos canais de comunicação como uma forma de legitimar a relevância das informações que são escolhidas para se tornarem públicas. Desse modo, a mídia massificadora afasta as contestações acerca dos temas globais que são pautados incessantemente, criando um cenário favorável para a homogeneização do debate público e afastando a possibilidade de promover uma comunicação que observe assuntos importantes para apresentar e analisar as realidades locais.

Em tempos de globalização, a possibilidade de diversificação desse panorama, a partir do acesso facilitado a conteúdos culturais produzidos em todo o mundo e também pela velocidade na troca de informações, é minimizada em prol da reprodução sistemática de um discurso cada vez mais padronizado e facilmente assimilado em qualquer lugar do planeta. Qual é, então, o verdadeiro desafio da comunicação globalizada na tentativa de verdadeiramente abranger a diversidade cultural e refletir os anseios locais de cada comunidade?

Pena (2005, p. 99) cita a estrutura adota por muitos megaconglomerados de comunicação, nos quais o conteúdo global atua alinhado a um suporte com conteúdo regional, caracterizando um híbrido entre “contextos sociais e culturas locais com o discurso geral”.

Contudo, o autor acredita que essa combinação da vertente global com a realidade regional é, muitas vezes, artificial:

Os críticos, entretanto, dizem que esse regionalismo é apenas aparente. Não há nem mesmo uma simbiose, mas sim um novo colonialismo, só que agora cultural. O que estamos assistindo é uma modelagem de gostos e padrões de comportamento. Em outras palavras, mesmo que o McDonald's do Rio de Janeiro sirva um sanduíche de picanha, a cultura ainda é a do *fast food*. (PENA, 2005, p. 100)

É possível pensar em uma estrutura midiática de grande alcance, estruturada segundo as leis da competição mercadológica e da disputa por audiência e abrangência, e que, ainda assim, consiga desenvolver um olhar para o regional e desconsidere as imposições hegemônicas da cultura globalizada? O que constatamos é que, cada vez mais, os grandes grupos de comunicação buscam alcance geográfico em detrimento da valorização da diversidade cultural dos lugares onde atuam.

Esta parece ser uma disputa desigual. As culturas periféricas, localizadas às margens da indústria cultural altamente articulada e consolidada dos grandes centros, permanecem relegadas diante do poder arrasador de empresas nacionais ou globais que combinam diversas áreas da comunicação e atuam em inúmeras frentes, desde jornais diários e emissoras de rádio a canais de televisão e portais de *Internet*. Este quadro comprova a constatação de Santos ao citar a “perversidade da globalização”, caracterizada pela dominação de ferramentas potencialmente democratizantes por poucos grupos ou atores sociais:

Entre os fatores constitutivos da globalização, em seu caráter perverso atual, encontram-se a forma como a informação é oferecida à humanidade e a emergência do dinheiro em estado puro como motor da vida econômica e social. São duas violências centrais, alicerces do sistema ideológico que justifica as ações hegemônicas e leva ao império das fabulações, a percepções fragmentadas e ao discurso único do mundo, base dos novos totalitarismos – isto é, dos globalitarismos – a que estamos assistindo. (SANTOS, p. 18, 2000)

Ao entender a manipulação da informação e a busca por dinheiro como processos complementares, o autor esclarece que a homogeneização do discurso massificador tem como principal objetivo atender a interesses financeiros de grandes agentes do capitalismo, claramente despreocupados com as consequências negativas de suas investidas diante da uniformização da identidade social e da destruição das peculiaridades características da diversidade cultural. O principal efeito prático da globalização torna-se, então, o descompasso entre a cultura local e o consumo cultural em escala industrial, ainda que seu campo de

possibilidades tecnológicas possa vislumbrar a conquista de espaço para as manifestações e expressões regionais e periféricas.

De que forma a comunicação pode, verdadeiramente, contemplar a diversidade cultural e diminuir a distância entre centro e periferia, eixo e margens? Este trabalho propõe, a partir daqui, apresentar o jornalismo cultural como uma das vertentes da comunicação mais propícias a apreciar a diversidade cultural de determinada população, ao passo que não raramente também atua como um dos instrumentos mais difusores da padronização dos conteúdos culturais na grande mídia.

2.2 Jornalismo cultural: a diversidade em pauta (ou fora dela)

Se o jornal impresso for tomado como um dos modelos sintetizadores da comunicação, por seu objetivo de transmitir mensagens e, desse modo, constituir um canal de interlocução entre emissores e receptores, fica evidente a forma heterogênea com que as diversas pautas são tratadas diariamente. Ao analisarmos o projeto gráfico, o espaço reservado aos textos e até mesmo a ordem com que as editoriais são organizadas, podemos constatar que, na maioria dos veículos midiáticos, existe uma hierarquia clara entre os temas. Geralmente, as notícias e reportagens relacionadas às áreas de política, economia, cidades e esportes ganham mais relevância e destaque que os assuntos reunidos nos cadernos de cultura.

Com a popularização da *Internet*, diversos *sites* de teor jornalístico se propagaram pela rede, muitas vezes contemplando assuntos bastante específicos. Tornou-se comum ter acesso a portais especializados no noticiário político, econômico ou cultural. Contudo, ainda que o acesso à *Internet* no Brasil venha crescendo vertiginosamente a cada ano, o jornalismo impresso continua exercendo grande influência na sociedade em geral, principalmente entre aqueles pouco acostumados às novas tecnologias virtuais.

Um fator que contribui para a manutenção do prestígio do jornalismo impresso é a confiança dos leitores em relação às informações publicadas. Afinal, é muito mais fácil e rápido veicular notícias na *Internet* do que publicar conteúdo nos grandes meios de comunicação em papel. Por isso, o grande público continua consumindo informação nos jornais e revistas, que, diante da nova concorrência representada pelos veículos *on line*, redefiniram alguns quesitos de abordagem e agora procuram, cada vez mais, intensificar o embasamento analítico em detrimento do noticiário raso e sem aprofundamento que ainda predomina na *Internet*.

A opção por aprofundar analiticamente os temas está longe de ser unânime, especialmente no jornalismo cultural. Muitas publicações impressas são criticadas por reproduzirem, integralmente, os *releases* (peças de divulgação editadas pelos próprios agentes culturais e enviadas para os profissionais da imprensa) de eventos e espetáculos culturais, relegando o embasamento contextual e a abordagem crítica de valores estéticos dos objetos culturais expostos ao público. Contudo, a vertente mais analítica do jornalismo cultural remete ao próprio surgimento dessa editoria na mídia moderna.

De certa forma, a cultura humana sempre esteve em processo de discussão e reflexão. Das sessões de debates filosóficos na Grécia Antiga aos Concílios católicos na Idade Média, o comportamento social, a produção cultural e a expressão ideológica da sociedade passaram por apreciações e análises. À medida que a cultura foi sendo submetida a tais julgamentos, com pontos de vista e critérios quase sempre distintos e variáveis conforme cada contexto histórico, a forma como o indivíduo ponderava e discernia o próprio comportamento e arcabouço cultural se transformou. Os primórdios do jornalismo cultural dizem respeito a essa alteração na forma com que a sociedade se auto-avaliava.

Piza (2008) afirma que não é viável precisar uma data histórica para marcar o início do jornalismo cultural. O século XVIII foi caracterizado, entre outros desencadeamentos históricos, pela valorização da vida nas cidades e pela ascensão de uma classe motivada pela possibilidade de lucrar dentro das leis do mercado capitalista. A burguesia encontrou nas grandes metrópoles da Europa dessa época condições favoráveis para desenvolver atividades comerciais e ainda criar um estilo de vida altamente afinado com as novas possibilidades do ambiente urbano. A vida social floresceu e consumir cultura tornava-se uma marca das vantagens da convivência desordenada das cidades maiores.

Este contexto possibilitou o desenvolvimento de uma prática que, aos poucos, iria se consolidar como o jornalismo cultural conforme é concebido atualmente. O jornalismo foi tomado por textos e artigos que mencionavam e analisavam as mais empolgantes atividades que movimentavam o cotidiano da sociedade. As primeiras publicações falavam “de tudo – livros, óperas, costumes, festivais de música e teatro, política – num tom de conversação espiritual, culta sem ser formal, reflexiva sem ser inacessível” (PIZA, 2008, p. 12).

O jornalismo cultural nasceu, assim, como um método desencadeado a partir da nova forma com que o indivíduo moderno passou a pensar e refletir sobre a sociedade em que estava inserido. A cultura artística não estava mais retida dentro do ambiente eclesiástico, como na maior parte da Idade Média, e trazia às cidades certa euforia e novidade, inspirando e instigando o aprimoramento e a difusão de diversas formas de manifestação cultural. Criticar

e refletir sobre a cultura configurou, afinal, também um novo meio de expressão. Piza afirma que

o jornalismo cultural, dedicado à avaliação de ideias, valores e artes, é produto de uma era que se inicia depois do Renascimento, quando as máquinas começaram a transformar a economia, a imprensa já tinha sido inventada (por Gutenberg em 1450) e o Humanismo se propagara da Itália para toda a Europa, influenciando o teatro de Shakespeare na Inglaterra e a filosofia de Montaigne na França. (PIZA, 2008, p. 12)

O cerne do jornalismo cultural se estruturou paralelamente à consolidação da industrialização e do surgimento de técnicas de reprodução em larga escala. Essa nova realidade também atingiu a cultura: já era possível consumir literatura em casa, de maneira individual e particular, sem precisar recorrer a uma biblioteca. Com o passar do tempo, novas tecnologias também propiciaram a reprodução de objetos culturais em outros suportes, como os equipamentos fonográficos, os aparelhos televisivos e os projetores cinematográficos. A cultura invadiu de tal forma o cotidiano das pessoas que suscitar o debate em torno dela se fez ainda mais necessário e iminente.

Inicialmente, este processo decorreu arraigado nos valores da cultura local. As publicações privilegiavam os debates relacionados ao panorama artístico e social das localidades onde atuavam. Contudo, mesmo antes da globalização desencadear o surgimento de uma aldeia global conectada por meio da comunicação, a troca de ideias e correntes filosóficas entre territórios estrangeiros já ocorria, ainda que de forma mais lenta e menos intensa. Dessa forma, as tendências de crítica e análise que marcaram os primeiros tempos do jornalismo cultural logo chegaram à América e, conseqüentemente, ao Brasil:

(...) no século XIX o jornalismo cultural atravessou o Atlântico e foi se tornar influente em países como os EUA e o Brasil. No EUA pré-Guerra Civil, a figura maior da crítica, cujo sustento vinha de sua produção para as revistas e os jornais que se multiplicavam com o desenvolvimento industrial acelerado do norte do país, foi Edgar Allan Poe (1809-1849). (...) Poe só era reconhecido em seu país como crítico e ensaísta que modernizou o ambiente intelectual da América. (PIZA, 2008, p. 16)

Neste mesmo período, o desenvolvimento acentuado, em nível mundial, de um novo cenário econômico, social e político, propiciou a concepção do processo ao qual se convencionou chamar de globalização. O jornalismo cultural esteve, portanto, desde muito cedo, em consonância com as estruturas globalizadas, especialmente a indústria cultural, que deu início à era da produção e da reprodução da cultura humana em grande quantidade. Os esquemas quase artesanais de produção cultural, que naturalmente privilegiavam as culturas

de suas localidades, deram lugar à invasão de uma infinidade de produtos similares, projetados com a função de poderem ser comercializados em qualquer parte do planeta.

Concomitantemente, o jornalismo cultural começou a se delinear da forma como o conhecemos hoje. “O jornalismo cultural também “esquentou”: descobriu a reportagem e a entrevista, além de uma crítica de arte mais breve e participante” (PIZA, 2008, p. 19). O novo panorama da cultura globalizada enxergava no jornalismo cultural um instrumento poderoso para manter vivo no público o interesse pela novidade. Não por acaso, o jornalismo cultural e suas principais vozes críticas e analíticas influenciaram diretamente diversos movimentos artísticos e acontecimentos culturais importantes ao longo do século XX.

No final do século passado, o consumo cultural já havia se tornado um mecanismo tão importante para o capitalismo que, na chamada “era da MTV”, na qual o indivíduo “não precisava mais comprar um ingresso para assistir ao show de sua banda ou artista favorito. Agora era possível assistir todos os seus ídolos no conforto da sua casa, apenas ligando a televisão” (HENSLEY, 2010, p. 1), a comunicação voltada para a divulgação da cultura popular detinha agora o poder de decidir pelo sucesso ou fracasso de qualquer nova empreitada, em escala global.

É justamente neste contexto que se intensifica a homogeneização da cultura global. Os EUA e a Inglaterra, líderes naturais do lado capitalista no cenário bipolarizado da Guerra Fria, passaram a ditar as regras no que tangia o comportamento, a moda, a música, o cinema etc. Não por acaso, é quando surgem os artistas que, de tão influentes, anulam as noções de pertencimento a algum território específico e se tornam ícones globais, conhecidos e influentes em diversos países ao redor do planeta. The Beatles, Andy Warhol, Madonna, Michael Jackson, Steven Spielberg se transformaram em vozes da cultura imperialista estadunidense e britânica que conseguiam ser compreendidas e aceitas nos mais distintos lugares.

O cenário armado no final do século XX, com a cultura estadunidense se tornando cada vez mais presente no restante do planeta, também intensificou as críticas a esse modelo de padronização massificada. A reação dos países periféricos foi discutir as ameaças da globalização enquanto ferramenta dos EUA para a dominação mundial. E, como já foi exposto, a comunicação havia se tornado o alicerce principal da “globalização perversa”. A popularização das novas mídias apenas confirmou o jornalismo cultural como espelho de tendências estrangeiras, e a comunicação de massas passou a legitimar o discurso predominante.

Com a *Internet* e a construção da *cibercultura*, numa nova era dominada pela propagação de estruturas virtuais de conectividade social, onde “cada computador do planeta, cada aparelho, cada máquina, do automóvel à torradeira, *deve* possuir um endereço na *Internet*” (Lévy, 1999, p. 127), a discussão acerca da redefinição do conceito de espaço geográfico passou a ser marcada também pela influência da desterritorialização física da informação simultaneamente a uma uniformização ideológica do conteúdo disseminado pela rede:

O ciberespaço é um ambiente mediático, como uma incubadora de ferramentas de comunicação, logo, como uma estrutura rizomática, descentralizada, conectando pontos ordinários, criando territorialização e desterritorialização sucessivas. O ciberespaço não tem um controle centralizado, multiplicando-se de forma anárquica e extensa, desordenadamente, a partir de conexões múltiplas e diferenciadas, permitindo agregações ordinárias, ponto a ponto, formando comunidades ordinárias. (LEMOS, 2002, p. 146)

Ao passo que permitem extrapolar as barreiras geográficas, a *Internet* e o *ciberespaço* também se apresentam como ferramentas sem controle central, aparentemente desvinculados de qualquer pátria de origem e, portanto, adaptáveis ao livre uso de suas potencialidades. Então, qual é a explicação para a prevalência do discurso homogêneo mesmo quando não existe qualquer comprometimento compulsório a isso? De que forma a comunicação praticada nos países periféricos contribui para corroborar com a presença irrefutável de ideologias estrangeiras nos conteúdos produzidos localmente?

Ao optar por sistematizar seu conteúdo em indicativos para o público sobre o que consumir e qual é a tendência do momento, o jornalismo cultural contribuiu decisivamente para o alastramento desse panorama, principalmente nas regiões periféricas. Mesmo geograficamente distantes dos grandes centros globais, as margens são cada vez mais bombardeadas com os objetos culturais produzidos, “embalados” e distribuídos a partir das metrópoles mundiais. Isso também se refletiu na qualidade substancial do jornalismo cultural praticado tanto nas mídias impressas como nas virtuais. O principal sintoma é a escolha dos assuntos, como afirma Vale:

Os temas são recolhidos no atacadão do mercado, preferencialmente nas gôndolas de *best-sellers*. Fala-se, no mais das vezes, do que já se ouviu falar – adicionado das futilidades públicas mais recentes. É, certamente, um bom serviço prestado ao estreitamento de horizontes ou, em outras palavras, ao emburrecimento coletivo. (Mas, afinal, desde quando o jornalismo tem responsabilidades “educativas”?) (VALE, 2005, p. 199)

O questionamento mordaz do autor, acerca do compromisso educativo da comunicação, remete ao distanciamento do perfil atual dos grandes veículos midiáticos com essa função. Cada vez menos, os veículos de comunicação de massa se mostram dispostos a contribuir com a formação cultural e social de seu público, enquanto preferem reproduzir um discurso importado que nem sempre condiz com a realidade das populações que atendem. É fundamental frisar que tampouco o modelo ideal de jornalismo cultural seria aquele a desconsiderar radicalmente o que se produz e discute no exterior. Como pergunta Vale, “alguém discordaria da importância de se conhecer o que está sendo produzido fora do país, no mínimo como parâmetro? Há alguma dúvida de que diversidade também é este tráfego de conhecimento?” (2005, p. 202).

O cerne de toda a discussão acerca da problemática em torno da comunicação globalizada aparece quando o “tráfego de conhecimento” a que se refere o autor ocorre em via única, consistindo-se num canal de trocas de informações que atua sempre do centro para as periferias, e jamais na direção oposta. Não é possível falar em diversidade cultural na comunicação quando a mídia globalizada contempla apenas um discurso central e corrobora para a construção de um *status quo* que cataloga as culturas marginais como “exóticas”, “curiosas” ou apenas “suplementares”.

A diversidade cultural é resultado, antes de qualquer outro fator, do contato entre culturas diferentes. Se não houvesse a possibilidade concreta de verificar essa inter-relação, as diversas identidades culturais que compõem o painel global seriam tomadas como conjuntos completamente independentes e autônomos. No entanto, desde os primórdios da civilização, sempre houve pontos de atrito e de aceitação entre esses vários modelos culturais. O processo de interação entre as culturas culminou, historicamente, na diversidade cultural como é conhecida hoje. Portanto, um dos desafios do jornalismo cultural é justamente ser um canal de comunicação capaz de enxergar e debater essa abundância de temas derivados da multiplicidade de identidades.

Conceitos como “internacional”, “nacional”, “regional” e “local” são constantes na preparação das pautas que serão exploradas pelas editorias de jornalismo cultural. Alguns cadernos culturais dos jornais diários pretendem alcançar o equilíbrio entre o que é destaque no cenário mundial e o que está chamando a atenção em âmbito local, enquanto a maioria dos veículos da grande mídia apenas reproduz os conteúdos que refletem estritamente o domínio dos centros. Para Piza, tratar essas diferentes possibilidades a partir de valores de oposição ou dicotomia (“internacional” X “nacional”) é prejudicial na riqueza dessa abordagem:

Uma decisão sobre se uma pauta tem valor e qual dimensão deverá receber não pode se basear caso a caso em questões como ser ou não ser nacional. Mas, em linhas gerais, o jornalista cultural tem de estar periodicamente se perguntando se não está dando atenção demais para um lado e de menos para um outro. Se sua ocupação principal é ser crítico de literatura, digamos, deve estar sempre acompanhando a nova produção local, além de ler e reler os clássicos da língua e, claro, jamais ignorar o que está sendo feito de bom nos outros países, até mesmo para traçar paralelos. (PIZA, 2008, p. 61)

Ainda sobre esse assunto, Piza cita o poeta mexicano Octavio Paz: “Ser culto é pertencer a todos os tempos e lugares sem deixar de pertencer a seu tempo e lugar” (PAZ apud PIZA, 2008, p. 62). Nesse sentido, a linha editorial de um veículo de cultura que busque equilibrar o requinte da cultura erudita ao apelo social das culturas populares não deve ignorar o universal e o local, mas criar mecanismos de cobertura que contemple todos os âmbitos da informação globalizada, sem descartar nenhuma possibilidade. Assim, o jornalista cultural deve ter, simultaneamente, um olhar atento para as novas tendências e destaques mundiais e para o que está acontecendo bem próximo de si, em sua vizinhança ou cidade.

Concomitantemente, a complexidade do conceito de diversidade cultural também aponta outros quesitos para que a cobertura jornalística se apresente de forma satisfatória. Estar atento ao panorama local não significa criar um “muro editorial” em torno das pautas que tratam de assuntos externos. Um jornal gaúcho, por exemplo, precisa contrapor temas que remetem à cultura do Rio Grande do Sul com assuntos que estão despertando interesse tanto a nível nacional quanto a nível internacional.

Contemplar o local, contudo, não quer dizer necessariamente reforçar os estereótipos identitários que predominam em cada região do Brasil. Ao analisar e apresentar pautas locais, a mídia gaúcha não precisa se ater aos temas mais conhecidos e disseminados daquela região, como a milonga, na música, ou a bombacha e outras indumentárias típicas, no vestuário. Como já discutido neste trabalho, a globalização propiciou ao indivíduo pós-moderno a construção de uma identidade cultural de múltiplas matrizes e fontes. Assim, a mídia não precisa, necessariamente, deter-se apenas ao tradicional ou folclórico. A diversidade cultural também está presente em âmbito local, e assim deve ser apreendida na formulação das pautas.

O fenômeno da desterritorialização surgido a partir da consolidação do *ciberespaço* e da globalização da informação também transformou as culturas locais. Os indivíduos conectados à “aldeia global” modificaram o modo com que enxergam e convivem com suas próprias heranças culturais. Dessa forma, não é mais possível falar em modelos ou perfis culturais das populações do interior do Brasil. A diversidade cultural predomina também nas periferias. Contudo, muitas vezes essa diversidade originária das margens não encontra

respaldo nos centros, que, pouco dispostos a analisar os conteúdos que são produzidos nessas regiões, preferem continuar sustentando os estereótipos identitários advindos dessas localidades.

O problema se torna cíclico quando as próprias margens não conseguem se desvencilhar do domínio dos centros. Neste contexto, os veículos regionais passam a ignorar os acontecimentos locais para se tornarem retransmissores de conteúdos produzidos pelos grandes meios de comunicação de massas nacionais e internacionais. Vale questionar se

alguém discordaria da importância de se conhecer o que está sendo produzido fora do país, no mínimo como parâmetro? Há alguma dúvida de que diversidade também é este tráfego de conhecimento? Não é de informação simplesmente que se fala aqui, mas de uma celebração acrítica de modelos estéticos e de sua defesa como meta a atingir ou forma de mostrar que a nós, pobres diabos terceiro-mundistas, só resta curvarmo-nos. (VALE, 2005, p. 202)

O questionamento do autor assume o caráter de denúncia ao se levar em consideração que a maior parte dos veículos regionais (aqueles produzidos em capitais regionais e que atingem influência em pólos próximos) tem solenemente ignorado a abundância de temas e pautas em prol de um discurso padronizado e alinhado aos grandes centros. A seguir, o trabalho irá se concentrar na realidade brasileira, a partir de um rápido histórico do jornalismo cultural no Brasil e suas principais deficiências quanto à prática de uma cobertura pautada também fora do eixo Rio-São Paulo.

2.3 Jornalismo cultural no Brasil: reflexo das desigualdades regionais?

Em 2001, um anúncio da Rede Globo de Televisão, veículo integrante do maior conglomerado de mídia do Brasil, com sede no Rio de Janeiro, causou alvoroço na população do estado de Goiás, na região Centro-Oeste do país. A emissora iniciou as gravações de uma telenovela cuja trama se passava, em parte, no interior goiano. “*Estrela-Guia* é uma trama contemporânea que conta a história da união de dois mundos diferentes. (...) A fictícia Arco da Aliança foi inspirada na comunidade alternativa Frater Unidade, em Pirenópolis, no interior de Goiás” (GLOBO COMUNICAÇÃO, 2010).

A empolgação dos goianos era totalmente compreensível. Há décadas, as telenovelas produzidas pela Rede Globo alternam locações entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Os padrões de produção da emissora transformam essas duas cidades num modelo de identidade brasileira que opta pela eliminação da diversidade cultural que pode ser encontrada

fora do eixo Rio-São Paulo. Mais que isso, este processo cria uma espécie de “idealização identitária” que é mantida mesmo quando se desloca para fora do eixo central, como analisa Veiga:

É importante destacar que uma identificação tão forte entre o objeto/público de uma matéria televisiva e o seu resultado final é um fenômeno singular na televisão brasileira. A Festa do Divino já foi e continua sendo apresentada em diversos outros programas de TV, muitos deles da própria emissora, como o programa de auditório *Domingão do Faustão* (1998) e a novela *Estrela-Guia* (2001) sem, no entanto, demonstrar a mesma interação e entendimento do universo local ou, até mesmo, sequer mantendo o mínimo e devido respeito com o modo de ser do outro e suas formas de devoção e diversão. (VEIGA, 2005, p. 5)

O autor nos esclarece que, ainda que decidam por retratar e explorar a riqueza cultural de fora do eixo Rio-São Paulo, os veículos de comunicação de massas cometem, muitas vezes, a simples reprodução do modelo dos centros nos ambientes periféricos, causando a estranheza das populações locais retratadas e, muitas vezes, criando um painel artificial da diversidade cultural brasileira. No caso do jornalismo cultural, a grande mídia tem conseguido dar voz aos movimentos e tendências culturais das margens? E mais: o espaço concedido às culturas interioranas é legítimo ou apenas retransmite a homogeneização presente nos discursos centrais?

O descompasso entre a realidade cultural vivenciada pela população do interior (tido aqui como as regiões não-pertencentes ao eixo Rio-São Paulo) e os conteúdos disseminados pela mídia dos centros, quando fazem referência às margens, é resultado direto da falta de espaço para veiculação e divulgação dessas culturas. Dito isso, uma das principais críticas em relação ao jornalismo cultural produzido no Brasil é a concentração de atenção no eixo Rio-São Paulo, principalmente diante da extensão continental do país e da diversidade cultural que pode ser encontrada ao longo do território nacional. Barbosa afirma que:

O que me incomoda na crítica hegemônica do Rio de Janeiro e de São Paulo é a ausência de olhar plural. Projetos que poderiam ter se tornado influentes em termos de Brasil terminam limitados pela falta de capacidade analítica para a diversidade, embora se espalhem geograficamente. É o caso do Centro Cultural Itaú e do projeto Antártica-Folha. Este último, muito promissor no sentido do reconhecimento do *outro*, operou positivamente em várias áreas do Brasil, mas no Nordeste *histórico* foi tímido. Na seleção dominou a política de confirmação do reconhecimento. Faltou o olhar que vê onde os outros ainda não viram. (BARBOSA, 1997, p. 247)

A autora critica o fato de que até mesmo as instituições que têm, a princípio, o papel de atuarem como protetoras e disseminadoras da diversidade cultural brasileira, acabam optando pela visão simplificada da cultura brasileira enquanto reflexo do que é produzido no

Rio de Janeiro e em São Paulo. No caso do jornalismo cultural, os profissionais localizados nesse eixo de influência tendem a desconsiderar um olhar mais atencioso para o que está ocorrendo nas margens. Barbosa acredita que a ausência de uma abrangência plural dos veículos de comunicação sediados no eixo pode acabar prejudicando projetos e propostas que teriam outro destino caso recebessem algum espaço de discussão nos cadernos culturais.

A inexistência de espaço nos grandes veículos para debater a diversidade cultural termina também por atingir a autoconfiança das populações periféricas. Diante da falta de atenção, a tendência de menosprezar a cultura local e exaltar o “modelo nacional” amplamente divulgado encontra força dentro das próprias populações renegadas. Este é o argumento combatido por Ruas:

Muitos dizem “Vitória é tão pequena... nada acontece por aqui”. Isso é papo de quem não abre os olhos para enxergar qualquer coisa, principalmente o fato de que ser capixaba é algo muito mais amplo e de que a fome de criar e consumir cultura transborda para além dos limites da ilha. Várias outras cidades capixabas também merecem destaque pelas atividades artístico-culturais realizadas por seus jovens. (RUAS, 2010, p. 10)

O descompromisso da comunicação de massas e, em grande parte, do jornalismo cultural, com a exposição da diversidade cultural é, sem dúvidas, um dos fatores determinantes para esse desestímulo que toma conta das populações periféricas. O comunicador (e mais especificamente no contexto deste trabalho, o jornalista cultural) dispõe dos instrumentos necessários para inspirar discussões e instigar debates. Para Marques de Melo, a opinião pública tem “um caráter dinâmico, estando submetida à influência dialética das opiniões que refletem as forças vivas da sociedade” (MARQUES DE MELO, 1971, p. 58). Ainda sobre a influência dos meios de comunicação na esfera cultural da sociedade, o autor afirma que

o processo de formação da Opinião Pública envolve todo um complexo de circulação das informações na comunidade. Desde as informações transmitidas de geração a geração (acervo de experiências) às informações ocasionais difundidas pelos meios de comunicação de massas e redifundidas pelos indivíduos nos grupos sociais. A proposição de juízos de valor sobre tais informações, a discussão, o debate, levam à adoção de opiniões individuais, estereotipadas, que conformam a opinião da maioria. (MARQUES DE MELO, 1971, p. 58)

Ao constatar o poder de influência e de alcance dos veículos de comunicação enquanto instrumentos formadores da opinião pública, o autor confirma a hipótese de que a mídia massificadora, ao reforçar os estereótipos regionais, descredibilizam a cobertura que é

realizada pelo jornalismo cultural no Brasil. A mídia massificadora ignora a difusão dos valores das culturais locais, próximas dos indivíduos, optando pela prevalência dos valores homogêneos e padronizados das culturais globais e, no caso brasileiro, do modelo concebido pelo eixo Rio-São Paulo. Um breve histórico do jornalismo cultural praticado no Brasil demonstra que a polarização em torno desse eixo não é uma tendência recente.

O fato de ainda existir escasso material histórico acerca da trajetória do jornalismo cultural no Brasil é, provavelmente, reflexo da minimização de sua importância, muitas vezes reforçada pelos próprios jornalistas e pelo reduzido espaço concedido a essas editoriais nos grandes jornais diários. De acordo com Piza (2008), o jornalismo cultural ganhou relevância no país apenas no final do século XIX, diretamente influenciado pela força dos críticos e ensaístas que se alastraram pela Europa e pelos Estados Unidos – efeito resultante da revolução industrial e da exaltação da vida urbana.

Desde o início, portanto, o jornalismo cultural no Brasil era praticado pela parcela de nossos jornalistas, escritores e intelectuais que estava atenta às vanguardas e tendências culturais que rapidamente tomavam conta dos países ditos centrais: “O maior escritor nacional, o nosso Henry James, Machado de Assis (...) começou a carreira como crítico de teatro e polemista literário” (PIZA, 2008, p. 16). Nestes primórdios, o jornalismo cultural brasileiro era, em grande parte, exercitado por renomados escritores e críticos, como José Veríssimo, Sílvio Romero e Araripe Jr., também citados por Piza.

Contudo, a estética arraigada na crítica erudita, notadamente de pouco acesso às grandes camadas da população, passou a ser combatida na Europa, com grande influência também no Brasil. Na Inglaterra, o irlandês George Bernard Shaw, crítico de arte, música, literatura e teatro, desafiou os leitores a enxergarem nos objetos culturais elementos de suas próprias vidas sociais. Assim, uma ópera de Mozart, por exemplo, deveria ser vista para além de seus arranjos melódicos e sua composição cuidadosa: era, também, um objeto cultural que dizia respeito diretamente à realidade social e ao contexto histórico e identitário de uma sociedade:

Depois da geração *fin-de-siècle* de Machado de Assis e José Veríssimo, os jornais e revistas vão dar mais espaço ao crítico profissional e informativo, que não só analisa as obras importantes a cada lançamento, mas também reflete sobre a cena literária e cultural. (PIZA, 2008, p. 32)

Essa transformação na forma de analisar um objeto cultural afastou o jornalismo cultural da simples crítica estética sobre livros, espetáculos e peças de arte. As redações

passaram a explorar também a reportagem e a entrevista. E os textos, muito mais do que escancarar influências e movimentos estéticos dos artistas, começaram a debater a correspondência entre a arte e a vida cultural cotidiana:

O jornalismo moderno passou a dar mais importância para a reportagem, para o relato de fatos, não raro sensacionalista, e começou a se profissionalizar. (...) O jornalismo cultural também “esquentou”: descobriu a reportagem e a entrevista, além de uma crítica de arte mais breve e participante. Das conversações sofisticadas de Addison e Steele até as resenhas incisivas de Zola, Kraus e Shaw, o jornalismo cultural tomou sua forma moderna. (PIZA, 2008, p. 19)

No Brasil, o jornalismo cultural adquiriu relevância à medida que começou a mobilizar a classe artística e também influência-lá. A Revista *Klaxon*, por exemplo, foi um dos carros-chefe do modernismo paulista, que culminou na realização da famosa Semana de Arte Moderna de 1922. Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Victor Brecheret, entre outros, utilizaram a imprensa como forma de disseminar suas ideias e estabelecer um canal de comunicação com o público urbano interessado nos movimentos que repercutiam nas metrópoles. Em um momento posterior, a Revista *O Cruzeiro* chegou a atingir grandes tiragens e veiculou, a partir dos anos 1930, críticas, artigos, crônicas e contos que se destacavam pela linguagem capaz de alcançar públicos variados (PIZA, 2008, p. 19-32).

Ao final dos anos 1950, os principais jornais diários brasileiros já haviam criado seus cadernos destinados a tratar temas culturais. O *Caderno B*, no carioca Jornal do Brasil, e o *Suplemento Literário*, no paulista O Estado de São Paulo, reforçaram, ao longo da década seguinte, a postura editorial defendida pelo redator Décio de Almeida Prado: “Não exigiremos que ninguém desça até se pôr à altura do chamado leitor comum, eufemismo que esconde geralmente a pessoa sem interesse real pela arte e pelo pensamento” (PRADO apud PIZA, 2008, p. 37). Esse pensamento fez dos anos 1960, como classifica o autor, “a década mais memorável do jornalismo cultural brasileiro (2008, p. 37).

Na década de 1980, a efervescência cultural que tomava conta do Brasil na luta pela redemocratização, deu o tom na *Ilustrada* e no *Caderno 2*, editorias culturais dos jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, respectivamente. Atenta às tendências culturais do Brasil e do mundo, a *Ilustrada* deu espaço à variedade de temas na época de ascensão da cultura globalizada. Contudo, em meados dos anos 1990, como relata Piza, “o peso relativo da opinião diminuiu sensivelmente, e a agenda passiva começou a se tornar dominante” (PIZA, 2008, p. 41).

Ao mesmo tempo em que abria o leque de opções de pauta, incluindo em seu foco temas como viagens, moda, gastronomia e comportamento, o jornalismo cultural brasileiro também era acometido pela diminuição do discurso analítico e contextual, cedendo vez para a reprodução superficial de agendas que condensavam a oferta cultural das grandes cidades. Lustosa acredita que essa nova configuração do jornalismo cultural se reflete na proximidade entre os assuntos que são levados a público e o estímulo ao consumismo:

Os textos do segundo caderno são constituídos essencialmente de pequenas notas ou textos opinativos. Uma parcela ponderável do material publicado obedece indicações dos próprios promotores da maioria dos eventos divulgados, como os proprietários de cinemas, donos de bares e restaurantes, empresas de televisão, etc. A proposta do segundo caderno é atender às necessidades lúdicas dos leitores dos jornais e, por isso, quase sempre seus textos são leves, irônicos e destinados a envolver o leitor em um clima de bem-estar. É verdade que, com certa regularidade, alguns temas mais densos são levados ao segundo caderno, especialmente quando se vincula a sua discussão a uma obra de arte, por exemplo. (LUSTOSA, 1996, p. 170)

Piza afirma que o jornalismo cultural acompanhou “os momentos-chave de ampliação da tal “indústria cultural”, numa escala que hoje converteu o setor de entretenimento num dos mais ativos e ainda promissores da economia global” (PIZA, 2008, p. 44). Este fator é a provável explicação para as transformações do jornalismo cultural ao longo das décadas. Numa sociedade globalizada na qual o mesmo indivíduo pode consumir uma superprodução de *Hollywood* como o filme *Titanic*, do cineasta estadunidense James Cameron, e também um álbum com canções de um grupo folclórico de Pernambuco, como é o Cordel do Fogo Encantado, a mídia de massas talvez tenha optado pela saída mais fácil – a agenda cultural – do que intensificar a investigação cultural na busca de entender o sujeito pós-moderno e suas várias identidades. Gadini afirma que

os principais jornais do eixo Rio de Janeiro/São Paulo veiculam um maior número do total das matérias com assuntos locais, oscilando entre 80 e 100% do material jornalístico de cada edição. O restante das matérias inclui textos traduzidos de jornais estrangeiros, matérias enviadas por assessorias e agências noticiosas, diariamente publicadas pela maioria dos diários brasileiros. (GADINI, 2006, p. 2)

Ainda que a oferta de atividades culturais no eixo Rio-São Paulo configure uma hipótese para a presença maior de textos com assuntos locais nos jornais dessas cidades, é de se notar que também os veículos de massas das regiões periféricas do Brasil se condicionaram a endossar e a se comprometer com o domínio central. Justamente por isso, este trabalho optou por escolher não um veículo sediado fora do eixo, mas uma publicação de circulação

nacional e que tem como um dos princípios editoriais a tentativa de retratar a diversidade cultural brasileira.

No próximo capítulo, o trabalho irá questionar e analisar o modo com que a Revista *Bravo!*, da editora Abril, coloca essa diversidade em seus textos. Talvez seja necessário um trabalho futuro para complementar esse embasamento e demonstrar a forma como a mídia massificadora das margens retransmite o eixo e ignora o local. Por ora, a pesquisa irá analisar de que forma uma publicação nacional, que pretende ser um retrato da cultura brasileira, consegue se distanciar da centralização do eixo Rio-São Paulo e estender seu olhar às margens do país.

CAPÍTULO 3: A ABRANGÊNCIA DE TEMAS E PAUTAS NA REVISTA *BRAVO!*

Após estabelecida a discussão teórica acerca dos conceitos de identidade, diversidade cultural e jornalismo cultural, embasados pelo contexto da globalização e do desenvolvimento de novas mídias, este trabalho abre espaço, então, para a apresentação de dados e análises da pesquisa feita em torno da Revista *Bravo!*. Para que a pesquisa se mostrasse atual, foram escolhidas dez edições da publicação lançadas entre janeiro e outubro de 2010. A seguir, o capítulo exporá os motivos para a escolha de *Bravo!*, o método de pesquisa utilizado e, finalmente, os dados alcançados.

3.1 A Revista *Bravo!* e o novo jornalismo cultural no Brasil

A escolha da Revista *Bravo!*, publicação mensal da editora Abril, com redação sediada em São Paulo, foi estabelecida essencialmente por dois critérios. Este trabalho pretende discutir a dominação de temas culturais oriundos do eixo Rio-São Paulo em detrimento da exploração de temas advindos de outras regiões do Brasil. Esse objetivo principal respalda a escolha de um veículo de comunicação nacional que, apesar de sediado em São Paulo, apresenta-se como uma publicação de abrangência e interesse nacional.

Outro fator determinante para a escolha de *Bravo!* é a singularidade que a Revista ocupa no cenário de mídia impressa no Brasil hoje. Criada em 1997, a publicação derrubou o tabu, que se estendia já há décadas, de que revistas de cultura com periodicidade regular não conseguem se manter no mercado brasileiro (PIZA, 2008, p. 115). Além de ocupar o posto de principal revista de cultura do Brasil, a *Bravo!* se destaca ainda pela variedade das pautas e pelo renome dos jornalistas e críticos que participam de seus quadros. De acordo com Piza, a revista

demorou algum tempo até se abrir para áreas como televisão (especialmente forte na cultura brasileira), continua não resenhando livros de não-ficção (ignorou, por exemplo, os de Elio Gaspari sobre o regime militar) e ainda exagera no excesso de aplausos (há raras críticas negativas na revista), mas é sem dúvida, no momento, a publicação mais bem feita sobre cultura no Brasil. (PIZA, 2008, p. 115)

A própria linha editorial da Revista, que reconhece e explica a concentração de temas no Rio de Janeiro e em São Paulo como decorrência natural do tamanho das duas maiores

idades do Brasil, também procura alcançar o intento de servir como vitrine da cultura nacional, sem se limitar ao que acontece no eixo. Ainda de acordo com editorial da Revista já mencionado na Introdução deste trabalho, “*Bravo!* pretende realizar, cada vez mais, o seu intento: ser uma revista de cultura nem paulista nem carioca, mas brasileira” (*Bravo!*, ano 11, n. 145, setembro de 2009, p. 11).

A variedade de seções e colunas é um dos principais chamativos de *Bravo!*. Seis formas de expressão artística são as mais comentadas e recorrentes na Revista, com seções fixas em todas as edições mensais: “Artes Plásticas”, “Música”, “Cinema”, “Livros” e “Teatro e Dança”. Com média de 100 páginas mensais, a Revista geralmente divide de 10 a 15 páginas para cada uma das seções principais, à exceção da área que abriga a matéria de capa, que, nesse caso, apresenta cerca de 20 páginas. O espaço restante é dividido entre colunas e seções fixas, de temáticas variáveis.

A seção que abre a Revista é “Cartas”, espaço tradicionalmente reservado para o diálogo entre leitores e a redação da publicação. A seguir, localiza-se a seção “Primeira Fila”, cujo principal intuito é traçar um panorama variado e aleatório de diferentes temas da cultura nacional. “Primeira Fila” se subdivide em outros setores, como “Retrato do Artista”, que privilegia ensaios fotográficos com artistas consagrados em diversas áreas; “Nossa Aposto”, que apresenta um talento proeminente que tem se destacado em alguma área da cultura brasileira, e “Confessionário”, que traça o perfil de um artista consagrado, concentrando-se em sua infância e adolescência. Após as seis seções já citadas, a Revista é finalizada com “Ficção Inédita”, que apresenta um texto ainda não publicado de um escritor ou cronista convidado.

A escolha de temas não obedece apenas ao que está sendo debatido ou explorado pela grande mídia, apesar de *Bravo!* também acompanhar as tendências do momento. Um exemplo é a matéria de capa da edição 153, de maio de 2010, sobre a cantora estadunidense de música *pop* Lady Gaga. Tomando como referência as matérias de capa, percebe-se que não existe uma lógica pré-determinada na escolha dos assuntos: o escritor colombiano Gabriel García Márquez foi o assunto principal da edição 150, de fevereiro de 2010; o artista plástico estadunidense Andy Warhol estampou a capa da edição 151, de março de 2010; enquanto a capa da edição seguinte, 152, de abril de 2010, foi o ator e dramaturgo gaúcho Paulo José.

A análise a que se propõe este trabalho, porém, não se baseia na quantidade de páginas ou na incidência de um mesmo tema ao longo das dez edições da Revista selecionadas para compor a pesquisa. O objetivo principal é constatar e analisar de que forma a diversidade cultural brasileira é exposta e tratada pela publicação: se contempla de forma espontânea a

produção cultural localizada fora do Rio de Janeiro e de São Paulo ou se apenas corrobora com o olhar homogêneo deste mesmo eixo. A seguir, será exposto o método de análise de conteúdo, bem como suas regras e estruturas práticas.

3.2 A análise de conteúdo enquanto referência de método crítico

A análise de conteúdo é, dentro dos estudos de comunicação, um dos instrumentos mais utilizados para aferir tendências e efeitos de produção e recepção de informações. Pelo fato de os recursos e métodos dentro da análise de conteúdo terem se transformado e modificado ao longo das décadas, Fonseca afirma que é uma ferramenta que “tem demonstrado grande capacidade de adaptação aos desafios emergentes da comunicação e de outros campos do conhecimento” (FONSECA, 2005, p. 280).

Por conseguir absorver novas técnicas e ainda abranger temas que estão surgindo no campo das comunicações (como a globalização da informação e a *Internet*), a análise de conteúdo permite ao pesquisador escolher quais são os melhores caminhos para apurar um questionamento, utilizando também a objetividade dos dados (a análise quantitativa) ou a subjetividade referencial (a análise qualitativa) – ou ainda, para pesquisas mais abrangentes, preferindo uma combinação dos dois módulos.

Historicamente, a análise de conteúdo está vinculada ao positivismo, corrente filosófica desenvolvida pelo pensador francês Auguste Comte (1798-1857) e marcada pela busca da objetividade e da precisão na estruturação de valores científicos. Por esse motivo, a análise de conteúdo foi, por muito tempo, criticada pelos pesquisadores das ciências humanas e sociais, já que se procurava ignorar “a análise de intenções e de outros fatores não-quantificáveis” (ROHMANN apud FONSECA, 2005, p. 281). Acreditava-se que, na visão positivista, a análise de conteúdo deveria “ser formulada de forma rígida, linear e metódica, sobre uma base de dados verificáveis” (JOHNSON apud FONSECA, 2005, p. 281).

O conceito positivista do método realmente afastava a possibilidade de sua utilização para fins de pesquisas que buscassem mais que repetições de fatores ou incidências de perfis de comportamento. Contudo, a alegação de ausência de instrumentos críticos e ideológicos para os estudos que envolviam, por exemplo, a filosofia ou a comunicação de massas, foi derrubada por pensadores que conseguiram verificar na análise de conteúdo um caminho para julgamentos que fossem para além da simples quantificação e catalogação de informações. A nova percepção de que “o trabalho crítico não se define pelas técnicas de pesquisa que utiliza”

(LOZANO apud FONSECA, 2005, p. 281) se consolidou com o surgimento da *Internet* e de outras tecnologias que permitiram uma difusão cada vez maior de informações e arquivos.

Assim, à medida que os pesquisadores passaram a considerar a possibilidade de se trabalhar com a análise de conteúdo com enfoque não apenas quantitativo, mas também levando em consideração as inferências, as subjetividades e as percepções humanas, o método se transformou numa importante ferramenta para procurar entender os discursos e valores presentes na comunicação de massas. Pelo método, “o analista trabalha com *índices* cuidadosamente postos em evidência, tirando partido do tratamento das mensagens que manipula, para *inferir* (deduzir de maneira lógica) conhecimentos sobre o emissor ou sobre o destinatário da comunicação” (BARDIN apud FONSECA, 2005, p. 284).

Atualmente, ainda que vista como uma técnica de possibilidades amplas, capaz de combinar métodos quantitativos e qualitativos, a análise de conteúdo é quase sempre utilizada com respaldo na produção de dados e informações com origem numérica – especialmente a incidência e a repetição de fatores. Porém, os pesquisadores já conseguem desvincular essa estrutura numérica e quantitativa de uma obrigatoriedade pela postura acrítica e pouco subjetiva. Desse modo, sem necessariamente anular os valores de inferência e dedução do agente pesquisador, a análise de conteúdo

na psicologia, contribuiu para o diagnóstico de pacientes por meio da análise da gravação de entrevistas terapêuticas; na crítica literária, permitiu destacar os traços característicos do estilo de um autor; na sociologia, a compreender a diversidade das mentalidades nacionais; na comunicação de massa, a comparar as atitudes adotadas por diferentes jornais em período eleitoral. (KIENTZ apud FONSECA, 2005, p. 281).

Em linhas gerais, após a seleção da amostra documental do conteúdo a ser analisado, o primeiro passo para se estabelecer o método é a criação de “um conjunto de procedimentos que se aplicam da mesma forma a todo o conteúdo analisável” (LOZANO apud FONSECA, 2005, p. 286). A partir da formulação dessa estrutura de procedimentos, o pesquisador estará apto para extrair os dados de que precisa para desenvolver sua análise. Os dados deverão ser alocados na pesquisa explicitando-se o método de coleta e o contexto em que foram extraídos, para depois passarem pela análise do pesquisador, que estará respaldado por seus conhecimentos e interesses científicos (FONSECA, 2005, p. 287). A seguir, o trabalho irá apresentar quais foram os critérios adotados para a seleção dos dados e o contexto em que essas informações serão discutidas, a partir do desenvolvimento teórico já produzido nos capítulos anteriores.

3.3 Critérios e decisões para a análise de conteúdo de *Bravo!*

Após a opção pela discussão em torno da diversidade e do jornalismo cultural, a primeira decisão da pesquisa foi a escolha do material que seria analisado. À opção pela Revista *Bravo!*, explicada no início deste capítulo, seguiu-se a escolha pela delimitação do material que seria coletado. As dez edições da Revista lançadas entre janeiro e outubro de 2010 passaram a constituir a amostra documental da pesquisa, a partir do objetivo de explorar material recente e atualizado. Após a limitação, cada exemplar passou por uma avaliação embasada em critérios pré-estabelecidos para que pudesse ser feita a seleção dos textos que irão afunilar ainda mais o universo pesquisado. De acordo com o principal critério, os textos selecionados entre todas as editoriais e seções da Revista deveriam se referir ou fazer menção a artistas, expressões, obras, espetáculos ou movimentos culturais advindos de fora do eixo Rio-São Paulo. Também foram consideradas aquelas matérias sobre personalidades oriundas de fora do eixo, mas que estavam atuando profissionalmente em São Paulo ou no Rio de Janeiro.

Após o estabelecimento desses critérios, a pesquisa atingiu os 14 textos que seriam analisados. Não houve restrição quanto a gênero jornalístico, temática ou extensão do texto. Desse modo, foram selecionadas reportagens, resenhas, críticas, perfis e ensaios. O principal objetivo da pesquisa é verificar de que forma a diversidade cultural é tratada nas matérias de *Bravo!* que fogem do excessivamente divulgado eixo Rio-São Paulo. Ou seja, optou-se por ignorar o viés quantitativo da pesquisa (a incidência de matérias com temática fora do eixo no corpo de cada edição) para que houvesse mais oportunidade de verificar o tratamento dispensado à diversidade cultural nas páginas da publicação.

As temáticas presentes nos quatorze textos selecionados foram: música, cinema, literatura, dança, gravura, vídeo, teatro e pintura. As matérias escolhidas foram retiradas das seguintes seções da Revista: “Confessionário” (dança), “Nossa Aposta” (vídeo, teatro e literatura), “Clássico do Mês” (música), “Cinema”, “Teatro e Dança”, “Música”, “Artes Plásticas” e “Livros”. As menores matérias apresentavam uma página completa da Revista. A maior matéria selecionada era constituída de oito páginas. O material delimitado totalizou 35 páginas, incluindo aí páginas inteiras destinadas a fotografias ou ilustrações.

Para atingir os predicados qualitativos da pesquisa, estabeleceu-se uma estrutura padrão de questionamentos que seria aplicada em todos os textos. Os argumentos aplicados em cada um dos textos respeitaram o objetivo principal do trabalho, que é verificar quais são as abordagens feitas por *Bravo!* no que se refere a elementos e personalidades culturais

ligados a outras regiões do Brasil que não o eixo Rio-São Paulo, e ainda se a concentração cultural nessas duas cidades está exposta na Revista, mesmo nos textos que, a priori, fogem dessa articulação.

A discussão teórica sobre a diversidade cultural, a multiplicidade de identidades culturais no mundo pós-moderno e a globalização da informação será utilizada para examinar algumas abordagens em relação ao material coletado: de que forma os jornalistas de uma publicação nacional retratam a diversidade cultural brasileira? Há padrões de linguagem ou de abordagem que apontam uma aplicação da visão heterogênea e dominadora do eixo Rio-São Paulo nesses conteúdos? As culturas periféricas são valorizadas ou degradadas nesses enfoques?

3.4 Modelo de análise aplicado ao material selecionado de *Bravo!*

O material recolhido das dez edições de *Bravo!* foi subdividido em três categorias não-temáticas, determinadas de acordo com abordagens afins entre as pautas das matérias. Assim, foram criadas as categorias “perfis e trajetórias”, “obras e espetáculos” e “artistas e expressões regionais”. A opção pela classificação não-temática se justifica pela liberdade editorial no tratamento dos diversos temas e assuntos abordados pela Revista. Assim, duas matérias que se referem, por exemplo, ao assunto “música” podem apresentar, dentro das três categorias estabelecidas, os seguintes enfoques: a personalidade e a carreira de determinado artista (“perfis e trajetórias”), o lançamento ou a crítica de determinado objeto cultural (“obras e espetáculos”) ou ainda a apresentação de algum movimento cultural de abrangência local (“artistas e expressões regionais”).

A todas as matérias foram colocadas as seguintes questões e critérios de angulação: a linguagem utilizada se aproxima mais do padrão culto ou do padrão coloquial? O texto localiza o agente ou objeto cultural em relação à região ou lugar a que pertence? A matéria insere o local como fator importante para a caracterização final da personalidade ou objeto cultural apresentado? O texto posiciona a importância do artista ou objeto analisado dentro do contexto regional e nacional da cultura brasileira? O autor do texto faz a contextualização de seu tema a partir da discussão acerca da cultura regional no Brasil?

A seguir, será apresentado o enquadramento das matérias de cada um das três categorias nos critérios apresentados acima.

3.4.1 Perfis e trajetórias

Nesta categoria, foram incluídas todas as matérias jornalísticas que possuem o artista como enfoque primário, enquanto o objeto cultural em si é apresentado ou debatido em segundo plano. O perfil tem como objetivo principal “apresentar a imagem psicológica de alguém, a partir de depoimentos do próprio, assim como de familiares, amigos, subordinados e superiores dessa pessoa” (CORRÊA apud PENA, 2005, p. 77). De acordo com essas características, o perfil geralmente investiga o passado da personalidade em evidência. No caso de um artista, o texto usualmente cita a infância ou juventude do perfilado em questão, de modo a apresentar ao leitor o histórico de contato do autor com sua arte.

Outra característica predominante nos textos que foram enquadrados nesta categoria é a exploração de detalhes da vida social e pessoal da personalidade retratada, em abordagens que fogem da estrita relação artista-arte. Neste caso, o texto relata o convívio do artista com seus familiares e amigos, suas experiências pessoais e pontos de vista em relação a diversos temas e questões. Também é comum o perfil arrolar a iniciação artística a partir da relação estabelecida com o ambiente em que o artista foi criado e suas experiências com a cidade de origem e outras que posteriormente possa ter tido contato.

Ao todo, sete matérias jornalísticas foram incluídas no grupo “perfis e trajetórias”: *Confessionário: Rodrigo Pederneiras* (edição de fevereiro, seção “Primeira Fila”, ver Anexo 1, p. 102); *Nossa Aposto: Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas* (edição de março, seção “Primeira fila”, ver Anexo 2, p. 104); *Nossa Aposto: Rodrigo Pandolfo* (edição de abril, seção “Primeira Fila”, ver Anexo 4, p. 106); *Nossa Aposto: Ana Martins Marques* (edição de maio, seção “Primeira Fila”, ver Anexo 5, p. 108); *Cria Atrevida* (edição de maio, seção “Teatro”, ver Anexo 8, p. 115); *O Poeta Fingidor* (edição de junho, seção “Livros”, ver Anexo 9, p. 118), e *Beautiful Girl! I’m Broder Creize* (edição de outubro, seção “Música”, ver Anexo 14, p. 126).

Uma primeira revisão do material selecionado aponta que um dos espaços recorrentes de *Bravo!* para dedicar atenção a artistas de fora do eixo Rio-São Paulo é a seção “Primeira Fila”. No caso de “perfis e trajetórias”, a subseção “Nossa Aposto” é responsável por três ocorrências, o que mostra que a publicação procura abrir espaço para novos talentos da cultura brasileira que ainda não possuem nomes consolidados. Mais que isso, a recorrência de perfis de artistas oriundos de diversos estados do Brasil indica que a Revista não está atenta apenas para as novidades do eixo Rio-São Paulo, mas também para o que está ocorrendo fora das duas grandes metrópoles brasileiras.

Apesar disso, algumas matérias refletem, indiretamente, a presença de Rio-São Paulo. Trata-se de textos que falam sobre artistas com origem diversa do eixo, mas que conquistaram espaço da mídia após a consolidação de suas carreiras em São Paulo ou no Rio de Janeiro. É o caso do perfil *Nossa Aposto: Rodrigo Pandolfo*, de autoria da jornalista e crítica de teatro Débora Ghivelder. O texto, de duas páginas, dá destaque ao ator de teatro gaúcho Rodrigo Pandolfo, que, aos 25 anos, já acumula a segunda indicação para o tradicional Prêmio Shell de melhor ator. Em 2008, foi indicado pela comédia-dramática *Cine-Teatro Limite*, e em 2010, pelo musical *O Despertar da Primavera*.

A indicação ao prêmio, que é considerado um dos mais importantes do teatro brasileiro e é realizado desde 1988, refere-se ao circuito carioca de teatro de 2009. Ou seja, apesar de ter nascido no Rio Grande do Sul, o ator conquistou destaque na mídia após se estabelecer no Rio de Janeiro. O texto é um híbrido de reportagem de fatos, que se embasa no anúncio da segunda indicação de Rodrigo ao Prêmio Shell; reportagem de perfil, ao relatar a trajetória do ator e acrescentar um depoimento de outro ator, o experiente e consagrado Sergio Britto, e ainda crítica teatral, já que a autora avalia o desempenho do ator em seus dois papéis que lhe renderem o reconhecimento da premiação:

O roteirista Sábado, de *Cine-Teatro Limite*, é angustiado e meio esquizofrênico; Moritz, de *O Despertar da Primavera*, é um rapaz sexualmente confuso. Nos dois casos, o ator foge da caricatura fácil e exhibe uma atuação limpa, sem excessos. Também demonstra ter voz firme, com alcance, e uma presença de palco muito marcante. (GHIVELDER, Débora. *Nossa aposta: Rodrigo Pandolfo. Bravo!*. São Paulo, abr./2010, Primeira Fila, p. 16).

A linguagem escolhida pela jornalista é condizente com as possibilidades criativas de um perfil ou de uma crítica. Ao citar, por exemplo, o depoimento do ator Sergio Britto, de 85 anos, e para quem Pandolfo perdeu o prêmio em sua primeira indicação, a autora utiliza o substantivo “rival”, trazendo para o jornalismo uma metáfora comum no meio teatral. O texto reforça a posição ocupada por Pandolfo: mesmo com tão pouco tempo de carreira, o jovem ator já conquistou a admiração e o respeito de nomes de peso do teatro brasileiro, como a crítica Barbara Heliodora, caracterizada pela jornalista como “severa”.

Ao apresentar as credenciais de prestígio do ator no meio teatral, a jornalista opta por encerrar o perfil apresentando um rápido resumo da biografia de Pandolfo. Nascido em Três de Maio (RS), o ator começou como músico nos palcos da escola, em Primavera do Leste, em Mato Grosso, estado em que passou a viver a partir dos três anos de idade. Aos 12, quis entrar para o grupo de teatro do colégio, e “após um ano, já queria trocar o Mato Grosso pelo Rio de

Janeiro. Chegou a Ipanema um pouco mais tarde, para concluir o ensino médio, e logo se matriculou no Tablado, respeitado centro de formação de atores” (GHIVELDER, Débora. Nossa aposta: Rodrigo Pandolfo. *Bravo!*. São Paulo, abr./2010, Primeira Fila, p. 17).

Ainda que implicitamente, a jornalista coloca, dessa forma, a realidade de polarização do Rio de Janeiro no caso do teatro. Com poucas oportunidades de crescimento na área em Mato Grosso, Pandolfo opta pela mudança para o eixo, uma necessidade sintomática de muitos artistas brasileiros. Mesmo sem incutir no perfilado sua atual relação com o estado natal ou com o estado em que foi criado, a jornalista consegue abordar a importância das origens de seu entrevistado, ao mostrar, por exemplo, que foi ao assistir uma encenação de *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, ainda na adolescência, que Pandolfo decidiu-se pela carreira de ator de teatro.

A situação de desvantagem das margens em relação ao eixo também é repercutida na reportagem de perfil *O Poeta Fingidor*, da jornalista Nina Rahe, que resgata a biografia e a obra do poeta mato-grossense Manoel de Barros. Com linguagem predominantemente literária e repleta de metáforas poéticas, a matéria revisita as memórias da juventude do poeta, que atualmente reside em Campo Grande (MS). A jornalista foi até o local onde vive o poeta, “numa casa modesta, de tijolos aparentes” (RAHE, Nina. O poeta fingidor. *Bravo!*. São Paulo, jun./2010, Livros, p. 42). Logo no início do perfil, a autora relata que Manoel de Barros formou-se em advocacia, mas, por necessidade, tornou-se fazendeiro – atividade de forte apelo financeiro na região Centro-Oeste.

De acordo com a jornalista, o objetivo do poeta, ao se envolver com o negócio rural, foi estabilizar sua vida financeira para conseguir se sustentar, posteriormente, apenas na função de escritor. Manoel de Barros se refere à poesia como “fazer nada”. Assim como no texto sobre Rodrigo Pandolfo, *O Poeta Fingidor* parte de um acontecimento factual – no caso de Manoel de Barros, o lançamento de um novo livro, *Menino do Mato* – para aprofundar a trajetória de um artista. Na reportagem de Nina Rahe, que totaliza quatro páginas, o espaço maior permite relacionar ainda mais a obra e o perfil do poeta com sua infância e o ambiente em que foi criado.

O principal enfoque da matéria é sobre a conhecida fama de mentiroso de Manoel de Barros. A jornalista explora o fato de o próprio poeta afirmar ser acostumado a criar fatos e inventar memórias. A partir daí, a matéria consiste em reviver diversas passagens da infância e juventude do poeta, sempre diante da dúvida acerca da legitimidade dessas afirmações. A importância da paisagem pantaneira está presente quando o perfilado relembra a mudança,

ainda criança, de Cuiabá, no Mato Grosso, para o Pantanal. A mãe do poeta, que era violinista,

tocou pela última vez seu violino, pois achava que no Pantanal não haveria lugar para música. (...) Em seus primeiros anos no Pantanal, Manoel ficava meio solto no chão – era o menino do mato. Ali entrou em “estado de árvore”, depois em “estado de palavra”, para só assim poder “enxergar as coisas sem feito” – eis, em manelês castiço, o resumo de sua arte poética. O novo livro é expressão dessa infância vivida na terra, em lugar virgem e absolutamente solitário, onde a poesia já era o brincar com as palavras. (RAHE, Nina. O poeta fingidor. *Bravo!*. São Paulo, jun./2010, Livros, p. 43).

Aos dez anos de idade, Manoel de Barros foi estudar no Rio de Janeiro e, ao viver durante um ano em Nova York, tomou gosto pelas artes e se interessou por nomes como Marc Chagall, Van Gogh e Pablo Picasso. O caminho perseguido por Manoel de Barros se tornou um fenômeno bastante recorrente ao longo do século XX. À medida que houve uma intensa mobilidade de indivíduos em direção aos grandes centros, como Nova York e Londres em âmbito global e São Paulo e Rio de Janeiro a nível nacional, o intercâmbio cultural se intensificou, a ponto de redefinir o conceito de diversidade cultural e propiciar o surgimento de novas culturas híbridas, como afirma Canclini:

Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural. O que significa para as culturas latino-americanas que países que no começo do século tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades concentrem agora 60 ou 70% nas aglomerações urbanas? Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. (CANCLINI, 1997, p. 2)

A transformação dessa sociedade estritamente tradicional e delimitada para o modelo globalizado de forte intercâmbio e comunicação entre diversos grupos fisicamente distantes também se refletiu na intensificação do trânsito de indivíduos de um lugar para outro, propiciado ainda pelo desenvolvimento de tecnologias que facilitaram essa mobilidade. Esse novo fator modificou diretamente a forma como a diversidade cultural se estrutura e se renova, com novas contribuições oriundas dos mais diversos lugares. Ao mesmo tempo, essa dinâmica reiterou ainda mais a dominação do eixo Rio-São Paulo no caso do Brasil. A permuta se tornou muito mais fluente das margens para o centro do que no sentido contrário.

A reportagem de perfil *Beautiful Girl! I'm Broder Creize*, do jornalista Armando Antenore, é um exemplo dessa nova configuração da diversidade cultural. A perfilada é a cantora Vanessa da Mata, convidada pelo repórter para um descontraído bate-papo no Jardim

Botânico do Rio de Janeiro. Enquanto tomam café e comem bolo, os dois conversam sobre o novo disco da intérprete de Música Popular Brasileira (MPB), *Bicicletas, Bolos e Outras Alegrias*. Apresentada como uma cantora discreta, avessa ao burburinho da fama, Vanessa da Mata é instigada pelo repórter a rememorar sua trajetória e os primeiros passos de sua carreira. A linguagem predominante nas sete páginas da reportagem reproduz a coloquialidade de uma conversa informal.

Logo no início do texto, a cantora e compositora é apresentada como mato-grossense, adjetivo gentílico que será utilizado diversas vezes ao longo da reportagem para se referir à artista. Filha de “uma professora do ensino fundamental e um caminhoneiro que prosperou, tornando-se pecuarista” (ANTENORE, Armando. *Beautiful Girl! I’m Broder Creize. Bravo!*. São Paulo, out./2010, Música, p. 82), Vanessa da Mata é qualificada pelo repórter como autodidata: nunca estudou música, mas desde criança, ao se encantar com o ensaio de uma banda paroquial de Alto Garças, sua cidade natal, interessou-se pelos diversos instrumentos e passou a desenvolver métodos próprios de compor canções.

A meninice em Alto Garças influenciou decisivamente os caminhos profissionais da intérprete, sendo, inclusive, evocada em algumas canções, que falam de “coisas e personagens de Alto Garças: as merendas de dona Vantina, os quitutes da avó Sinhá, uma bacia cheia de manga bourbon, Guiga, Dri, Mayanna, Duda, Mateus” (idem, p. 83). Ao colocar essas influências para o leitor, o repórter justifica o uso do gentílico “mato-grossense”, por apresentar uma relação de interdependência da obra da artista com sua origem e experiências pessoais. O perfil também aprofunda os caminhos posteriores da cantora, que viveu parte da adolescência em Uberlândia (MG) e depois se mudou em São Paulo, sempre em busca de chances de mostrar seu talento.

Contudo, ao mesmo tempo em que explicita a importância das experiências em Alto Garças e depois Uberlândia e São Paulo, o jornalista apresenta Vanessa como um típico indivíduo do mundo pós-moderno e globalizado. Rejeitando rótulos de artista regional,

Vanessa segue produzindo um pop bastante peculiar e multifacetado, em que a sonoridade urbana do Primeiro Mundo convive com ritmos de países periféricos (o reggae jamaicano, a cumbia argentina) e do interior brasileiro (o xaxado, o caboclinho, a chula baiana, o maracatu, a catira). (ANTENORE, Armando. *Beautiful Girl! I’m Broder Creize. Bravo!*. São Paulo, out./2010, Música, p. 82)

A posição de “artista globalizada”, que valoriza as raízes, mas está aberta a diversas oportunidades de trocas culturais num mundo onde as fronteiras foram rompidas, também pode ser constatada na canção “Boa Sorte/Good Luck”, que a cantora lançou em 2008, em

parceria com o músico norte-americano Ben Harper. O sucesso da música projetou a cantora no exterior, onde já fez shows nos Estados Unidos, na Europa, na Argentina e no Uruguai. Para 2011, a cantora planeja apresentações no Japão, na Austrália, no México e em outros países.

De certa forma, a própria trajetória de Vanessa da Mata sintetiza o novo panorama da globalização no que concerne às novas tendências da diversidade cultural. Martín-Barbero amplia essa discussão, ao discorrer sobre os novos caminhos da diversidade no mundo da informação globalizada:

O que está em jogo hoje é uma profunda mudança no sentido da diversidade. Até pouco tempo atrás a diversidade cultural foi pensada como uma heterogeneidade radical entre culturas, cada uma enraizada em um território específico, dotadas de um centro e de fronteiras nítidas. Qualquer relação com outra cultura se dava como estranha/estrangeira e contaminante, perturbação e ameaça, em si mesma, para a identidade própria. O processo de globalização que agora vivemos, no entanto, é ao mesmo tempo um movimento de potencialização da diferença e de exposição constante de cada cultura às outras. (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 60)

Os novos caminhos da globalização também estão presentes no perfil *Confessionário: Rodrigo Pederneiras*, de autoria do jornalista Armando Antenore. O repórter relata a história pessoal e a trajetória profissional do coreógrafo mineiro Rodrigo Pederneiras, a partir da realização de uma turnê pelo Canadá com dois espetáculos de dança do Grupo Corpo, comandado pelo artista – acontecimento factual que justifica a presença da matéria no corpo da Revista. No texto de uma página, o jornalista rememora a infância de Pederneiras, utilizando-se de linguagem literária, repleta de metáforas. Quando criança, o coreógrafo se sentia deslocado e infeliz. Sem muitos amigos, preferia passar tempo em casa, escutando música erudita, solitário. Até que um acontecimento marcante mudou definitivamente o comportamento do artista:

Uma tarde, à beira da adolescência, enquanto arrastava tristeza pelas ruas de Belo Horizonte, escutou alguém chamar: “Rodrigo, depressa!”. Guilhermino, rapazote que morava perto dos Pederneiras, queria lhe mostrar “um negócio bem diferente”. “Corre aqui!”, reiterou, pegando o toca-discos portátil. Abriu a tampa de plástico e colocou um vinil para rodar. “Beatles, da Inglaterra”, ensinou. (...) Inspirado por John, Paul, George e Ringo, logo tratou de procurar outras bandas do gênero. As bandas o fizeram mergulhar no ideário da contracultura. (ANTENORE, Armando. Confessionário: Rodrigo Pederneiras. *Bravo!*. São Paulo, fev./2010, Primeira Fila, p. 20)

De certa forma, o contato de Pederneiras com os Beatles – um dos primeiros grandes ícones da cultura globalizada, ainda na década de 1960 – transformou a forma como ele lidava

com a própria vida e lhe abriu caminhos para que se envolvesse com a dança. O jornalista ainda conta que, pouco depois de tentar tocar instrumentos musicais, Rodrigo optou pela dança e “descobriu Buenos Aires e o talentosíssimo coreógrafo argentino Oscar Araiz, com quem teceu as primeiras montagens do Grupo Corpo” (ANTENORE, Armando. *Confessionário: Rodrigo Pederneiras. Bravo!*. São Paulo, fev./2010, Primeira Fila, p. 20).

Ainda que localize Rodrigo Pederneiras como inserido na cultura mineira, ao citar sua companhia de dança sediada em Belo Horizonte, o jornalista mostra que elementos culturais externos (Beatles, Oscar Araiz) foram mais decisivos para a formação do artista do que os signos e representações tradicionalmente relacionados à cultura de Minas Gerais (a música sertaneja, a arquitetura histórica, o folclore, Guimarães Rosa, Aleijadinho, Milton Nascimento). Ou seja, o mundo globalizado, aberto à troca de influências, desimpede o indivíduo de determinado lugar a estar obrigatoriamente limitado apenas aos elementos mais característicos de sua localidade.

Também sobre uma artista mineira, *Nossa Aposto: Ana Martins Marques*, escrito pelo poeta e jornalista Fabrício Carpinejar, estabelece, ao contrário de *Confessionário: Rodrigo Pederneiras*, forte relação entre a perfilada e a cultura mineira, principalmente na área abordada (poesia). Logo no primeiro parágrafo, o jornalista compara a estréia literária da jovem poetisa Ana Martins Marques, o livro “A Vida Submarina”, de 2009, com o primeiro lançamento da consagrada poetisa Adélia Prado, “Bagagem”, de 1976. Nos dois casos, Carpinejar parte da argumentação de que representantes da literatura de Minas Gerais alcançaram, em momentos diferentes, elogios da crítica no cenário da literatura brasileira.

O perfil de duas páginas é totalmente estruturado em cima da comparação de Ana Martins Marques com Adélia Prado. O olho da reportagem demonstra o propósito do jornalista em basear sua elogiosa crítica à produção de Ana com a significativa obra da veterana Adélia: “Coloquial, bem-humorada e cheia de autocrítica, a jovem poeta mineira assemelha-se à conterrânea Adélia Prado ao enxergar grandeza no prosaico” (CARPINEJAR, Fabrício. *Nossa Aposto: Ana Martins Marques. Bravo!*. São Paulo, mai./2010, Primeira Fila, p. 18). Apesar da referência à origem mineira de ambas, o jornalista apresenta uma característica universal e que independe de configurações regionais (“enxergar grandeza no prosaico”) como principal marca de convergência e proximidade entre a obra das duas poetisas.

A simplicidade literária de Ana e Adélia, demonstrada a partir de linguagens baseadas no coloquialismo e em construções poéticas pouco elaboradas, não pode ser considerada uma tendência estritamente relacionada à produção de Minas Gerais, já que escritores e poetas de

outras épocas e lugares já se utilizaram desse estilo de criação. Contudo, o jornalista insiste neste elemento como fator de aproximação de duas artistas que compartilham da mesma origem geográfica. Ao optar pelo caminho da comparação e da equivalência entre as duas, Carpinejar também ressalta as diferenças de cada um dos contextos de publicação: “A diferença é que *A Vida Submarina*, de 2009, saiu por uma pequena editora de Belo Horizonte, a Scriptum, não está à venda em outras capitais e não teve a sorte de contar com Carlos Drummond de Andrade vivo para festejar sua chegada” (idem, p. 18).

Ainda que não tenha tido o intuito, o jornalista indiretamente situa o panorama de dificuldades estabelecidas pelo forte grau de concentração de grandes editoras no eixo Rio-São Paulo. No caso de Adélia Prado, a consagração nacional ocorreu graças à admiração e ao reconhecimento do poeta Carlos Drummond de Andrade, notória personalidade da cultura mineira que conquistou vasto prestígio no cenário nacional e até internacional. Já Ana Martins Marques não teve o mesmo respaldo de uma personalidade consolidada no eixo e com voz ativa na cultura brasileira. Apesar de ter vencido o Prêmio Cidade de Belo Horizonte em 2007 e 2008, a artista encontrou dificuldades para publicar seus poemas e ainda não atingiu reconhecimento sólido do público nacional.

A grande diferença apontada por Carpinejar nas carreiras de Ana Martins Marques e Adélia Prado reflete dados da Classe das Atividades Econômicas (CNAE) de 1996, cuja pesquisa sobre a concentração da economia brasileira nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro apontou que 44% do volume total da impressão de jornais, revistas e livros no Brasil são oriundos das metrópoles do eixo (TAVARES, 2000, p. 99). Ou seja, quase metade das informações impressas que circulavam no Brasil à época do levantamento eram produzidas nas duas maiores regiões metropolitanas do país. Essa realidade não é recente, mas trata-se de um processo histórico que

formou-se com a expansão industrial do país, concentrada no próprio Estado de São Paulo. Mais de 40% da produção industrial do Brasil e quase metade da produção de bens de capital e de consumo durável eram originários da metrópole de São Paulo, no final dos anos 50 (PACHECO e NEGRI, 1994). O Censo de 1970 indica o ponto máximo de concentração industrial no Estado de São Paulo naquele ano mas o ritmo da concentração já vinha caindo nos anos imediatamente anteriores. Entre aquele ano e 1990, a concentração na metrópole paulistana havia caído de 43,4% para 26,2%. (TAVARES, 2000, p. 91-92)

Ainda que o nível de concentração da economia no eixo, especialmente em São Paulo, tenha apresentado a tendência de queda a partir da década de 1970, a oferta de equipamentos e aparelhos de cultura continuou fortemente atrelada às duas metrópoles. É notável que a

realização de grandes eventos, espetáculos, shows e exposições, o lançamento de obras de grande repercussão e até mesmo a opção de produtoras de cinema na escolha de cenários para filmagens estão majoritariamente propensos a São Paulo e ao Rio de Janeiro. Como Fonseca argumenta,

atualmente na cidade de São Paulo há cerca de 130 peças de teatro em cartaz, cerca de 60 filmes e mais algumas dezenas de mostras, eventos e shows. No Rio de Janeiro os números devem ser parecidos. Eu não possuo dados nacionais, mas acho que poderia apostar sem medo que os números dessas duas cidades somados devem representar pelo menos a metade de todos os eventos culturais acontecendo nesse momento no país. E isso é algo muito preocupante. (FONSECA, 2007, p. 1)

A reportagem de perfil *Cria Atrevida*, escrita pela jornalista Mariana Delfini, evidencia ainda mais a dominação do eixo Rio-São Paulo na área teatral. Ao falar sobre a trajetória do ator goiano Lee Thalor, a repórter se prende às conquistas do artista como membro do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), grupo comandado pelo consagrado diretor de teatro paulista Antunes Filho. Referindo-se ao ator como o melhor de sua geração, a jornalista compõe um perfil baseado nas considerações e impressões de Antunes Filho sobre Thalor. Ao mesmo tempo, reconta, ao longo das quatro páginas da reportagem, os primeiros passos do goiano no cenário teatral de São Paulo.

A jornalista opta por se ater à carreira de Lee Thalor a partir do momento em que o ator ingressou no curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. A única referência sobre as origens de Thalor é mencionada quando o perfil aborda o início da relação profissional entre o goiano e o diretor Antunes Filho: “Os primeiros passos de Lee Thalor supervisionados por Antunes foram dados em 2004, quando ele passou nos testes para freqüentar o curso do CPT. (...) Tinha vindo no mesmo ano de Goiânia, onde nasceu e fez suas primeiras incursões no teatro amador” (DELFINI, Mariana. *Cria Atrevida*. *Bravo!*. São Paulo, mai./2010, Teatro e Dança, p. 83).

Ao focar o perfil de Lee Thalor tendo como motivação seu elogiado desempenho na peça “Policarpo Quaresma”, de Antunes Filho, a jornalista opta por desconsiderar suas experiências em Goiânia, que classifica como “teatro amador”, para se concentrar na fase profissional do artista, que teve início e se desenvolveu em São Paulo. Assim, o perfil reconstrói apenas a presença de Thalor no aclamado circuito paulista de teatro, especialmente a partir de seu sucesso na montagem de “A Pedra do Reino”, de 2007 – anulando possíveis influências e impressões pessoais da infância e da juventude do artista ou contribuições estéticas que a incursão pelo teatro amador em sua cidade natal poderia ter fornecido.

Os artistas oriundos das margens que conseguiram consolidar suas carreiras no eixo Rio-São Paulo também admitem o problema de concentração das atividades e produções nas duas cidades. O ator baiano Lázaro Ramos se tornou conhecido nacionalmente ao estrelar telenovelas e minisséries da Rede Globo, sediada no Rio de Janeiro. Ele reconhece que a maioria dos artistas sente necessidade de migrar para o eixo Rio-São Paulo em busca de oportunidades que não existem em seus locais de origem. Além disso, afirma que

na Bahia, sempre foi difícil, continua sendo e sempre será. Mas a Bahia tem uma mão-de-obra artística fantástica. Tem a capacidade para realizar muitas coisas. Só falta mais interesse do setor privado, mais interesse do governo, a articulação, de uma maneira mais ampla, da própria classe artística, essas coisas. Essas são questões que afetam todo o Brasil, na verdade. (RAMOS apud PEREIRA, 2010, p. 3)

O alcance de São Paulo como pólo convergente da cultura nacional também fica explícito no perfil *Nossa Aposta: Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas*, do jornalista Bruno Moreschi. A reportagem aborda a obra de duas artistas baianas radicadas em Salvador, Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas. Interessada na criação coletiva, a dupla ganhou destaque ao apresentar propostas originais de união da cultura popular e erudita. Em um vídeo de cinco minutos, as artistas fundiram imagens da capital baiana com pinturas de artistas como Malevich, Gustav Klimt e Paul Cézanne. O trabalho rendeu à dupla reconhecimento na mostra competitiva do Salão da Bahia, realizado pelo Museu de Arte Moderna da Bahia:

O prêmio: uma residência artística de 60 dias, com início neste mês, em uma instituição muito respeitada na área, a Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo. Somente Rachel virá para a capital paulista. Ana ficará na Bahia cuidando de Gabriel, seu filho de 7 anos. (MORESCHI, Bruno. *Nossa Aposta: Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas. Bravo!*. São Paulo, mar./2010, Primeira Fila, p. 22).

Ao conceder, como premiação, uma residência artística em São Paulo, o Salão da Bahia expõe uma deficiência de oferta de formação que não pode ser resolvida localmente, ao mesmo tempo em que intensifica o intercâmbio cultural de artistas das margens com as instituições do eixo. Ainda que essa troca não ocorra em fluxo equilibrado, é um acontecimento que propicia a renovação da diversidade cultural no Brasil – uma ideia original surgida na periferia será apresentada no centro, ao passo que o artista advindo dessa margem também terá a oportunidade de conhecer outras influências ao entrar em contato com a produção de São Paulo.

Ao longo das duas páginas do perfil, o jornalista opta pela valorização da cidade de Salvador. A escolha é, em parte, justificada pelo estilo das duas artistas retratadas: uma é

adepta do enquadramento de elementos urbanos, como ruas e postes, enquanto a outra foi estudante de Arquitetura e se enveredou pelo geometrismo abstrato. Resultado dessas duas bagagens culturais, o vídeo premiado apresenta “sob o ponto de vista dos passageiros, o percurso de subida de um bonde no Plano Inclinado Gonçalves, que liga as partes alta e baixa de Salvador. Ao fundo, ouvem-se (...) frases sobre o correr do tempo, além do ruído ambiente” (MORESCHI, Bruno. *Nossa Aposta: Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas. Bravo!*. São Paulo, mar./2010, Primeira Fila, p. 22-23). A fotografia que ilustra a matéria também exalta a cultura tradicional de Salvador, ao colocar as duas artistas soteropolitanas posando no bairro do Pelourinho, um dos locais mais conhecidos da cidade.

3.4.2 Obras e espetáculos

Esta categoria incluiu todas as matérias jornalísticas que enfocam primariamente o objeto cultural, enquanto o artista e sua trajetória são abordados em segundo plano. Os textos selecionados são de caráter fundamentalmente crítico. Em sua maioria, são escritos por jornalistas e críticos de arte especializados em suas áreas de cobertura e, em alguns casos, até mesmo por artistas que analisam os trabalhos de seus colegas. Para Piza (2008), a crítica é também, essencialmente, um texto jornalístico que deve ser guiado pelos princípios da clareza, da coerência e da informação. Contudo, diferente de uma notícia ou reportagem, deve analisar uma obra a partir do reconhecimento de qualidades e defeitos, mas sem a precisão irrevogável de atuar como uma balança equilibrada de pontos positivos e negativos (PIZA, 2008, p. 70).

Além disso, cita que, para a crítica funcionar não apenas como uma simples resenha, o autor precisa atingir “um quarto requisito, mais comum nos grandes críticos, que é a capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo” (PIZA, 2008, p. 70). Nesse sentido, a crítica legitima uma das funções primordiais da cultura, que é expressar visões de mundo a partir de uma manifestação artística, seja literária, visual ou musical. A partir desse aspecto, é de se esperar que críticas sobre objetos culturais oriundos de regiões periféricas do Brasil acabem por refletir, também, a realidade desses lugares.

O jornalismo cultural brasileiro produzido na atualidade, principalmente aquele veiculado nos jornais diários, apresenta uma tendência clara à agenda cultural, que consiste na apresentação de opções de consumo cultural, por meio de um roteiro de programas e eventos

recomendados pela imprensa. Nesse sentido, a agenda cultural privilegia a divulgação de informações relacionadas a datas, locais e sinopses de filmes, apresentações teatrais, shows e outros espetáculos. De acordo com Vale,

a crítica mais comum que se faz ao eventismo é a de que ele foge a um projeto de continuidade, de suposta construção de algo. É, quase sempre, verdade. Mesmo eventos regulares, como grandes festivais, deixam pouco resíduo, do ponto de vista do desenvolvimento de um setor. Mas quem faz política cultural é o governo, não os produtores ou a imprensa. Não é viável cobrar do jornalismo cultural este papel. Mas será que ele precisa ser apenas um guia indicativo de “prestação de serviços”? (VALE, 2005, p. 205)

A consagração de *Bravo!* como uma das principais revistas de cultura do Brasil é, em grande parte, resultado de uma linha editorial que minimiza a agenda cultural em prol de textos que exploram mais a fundo as temáticas e assuntos trabalhados. O roteiro cultural está presente em todos os números, com duas páginas fixas para cada uma das cinco principais seções, totalizando dez páginas por edição. Num universo médio de 100 páginas por número, percebe-se que não é o intuito maior da Revista fazer a simples divulgação de programas e eventos culturais. Essa escolha reflete a presença majoritária de críticas entre os textos enquadrados na categoria “obras e espetáculos”.

Ao todo, cinco matérias jornalísticas foram incluídas no grupo “obras e espetáculos”: *O Estrangeiro, o Notívago e o Idiota* (edição de fevereiro, seção “Artes Plásticas”, ver Anexo 2, p. 103); *Verdes e Lilazes Sedutores* (edição de maio, seção “Artes Plásticas”, ver Anexo 7, p. 114); *Retratos Guardados* (edição de setembro, seção “Livros”, ver Anexo 12, p. 124); *Dos Filtros de Barro às Quinquilharias* (edição de setembro, seção “Artes Plásticas”, ver Anexo 11, p. 123), e *Falas e Silêncios de Dom Quixote e Sancho Pança* (edição de outubro, seção “Cinema”, ver Anexo 13, p. 125). Todos os textos da categoria apresentam uma página, com diagramação bastante semelhante, que consiste em uma foto ou gravura na parte superior da página e um quadro de serviço ao final de cada matéria.

No caso de *O Estrangeiro, o Notívago e o Idiota*, do jornalista Bruno Maya, o objeto cultural em análise é a exposição “Cálculo da Expressão”, que foi realizada na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre (RS). A exposição coloca lado a lado obras dos artistas Iberê Camargo, Oswaldo Goeldi e Lasar Segall. O jornalista não chega a informar as origens de cada um dos gravuristas, tratando-os apenas como contemporâneos entre si. A crítica apresenta Lasar Segall como um artista estrangeiro radicado no Brasil, influenciado pelo expressionismo alemão, mas não fornece qualquer detalhe acerca da vida de Goeldi. A origem

gaúcha de Iberê Camargo fica implícita no texto, principalmente devido ao nome da instituição porto-alegrense que abriga a galeria.

É provável que o principal fator para o jornalista não se prender a adjetivos gentílicos ao se referir aos artistas seja o viés universal das obras confrontadas pela exposição. A preferência de Goeldi e Segall pela retratação de pescadores e emigrantes, respectivamente, pode ser entendida pelo leitor como valores comuns e possíveis a diversos países e momentos históricos. Contudo, ao afirmar que “as personagens de Goeldi, frequentemente notívagas, vagam sem destino, geralmente acompanhadas de animais. As de Segall revelam o desconforto de um estrangeiro, moram em favelas” (MAYA, Bruno. *O Estrangeiro, o Notívago e o Idiota. Bravo!*. São Paulo, fev./2010, Artes Plásticas, p. 82), o autor esclarece estar se referindo à realidade brasileira, ainda que não chegue a elucidar esse fator ao longo da crítica.

O interesse principal do texto não é debater ou analisar experiências pessoais ou trajetórias de vida, mas confrontar opções estéticas e escolhas temáticas dos três gravuristas. Porém, ao comparar o legado de Iberê Camargo com o dos outros artistas contemplados pela exposição, afirmando que o gaúcho preferiu retratar a figura dos marginalizados como “seres apáticos, incapazes de reagir à realidade circundante” (idem, p. 82), o jornalista não deixa de se referir também à relação do artista com sua cidade. A prevalência da mensagem transmitida pelo objeto cultural e da impressão resultante da apreciação deste objeto, em detrimento da apresentação e do confronto de informações e fatos, é uma das características da crítica cultural. Para Gadini,

a lógica da crítica cultural (...) gira em torno de uma apreciação, estética, considerando o “modo de dizer”, dos produtos e eventos culturais abordados jornalisticamente pelas matérias informativas, presentes no roteiro ou programação na forma de serviços de orientação ao leitor, dentre outras perspectivas. A abordagem de um determinado produto ou assunto – que em outros sub-setores do mesmo caderno são tratados de modos específicos – na perspectiva de uma apreciação, “comentário” ou análise, geralmente feitas por algum profissional que, em tese, apresenta um certo conhecimento do tema pautado. (GADINI, 2006, p. 236)

Desse modo, apesar de, na maioria das vezes, a crítica cultural se utilizar de uma motivação factual (a realização de uma exposição, o lançamento de um livro etc.), o texto não se interessa pela simples articulação de informações factuais, mas objetiva sugerir profundidade analítica a respeito do produto ou evento, estabelecendo, assim, uma mediação entre os formadores de opinião e o público leitor, potencial interessado em consumir o que está sendo debatido. Em *Retratos Guardados*, do jornalista Edward Pimenta, a relação do

artista com a realidade que o circunda é mais explícita que na crítica anterior, principalmente pela opção do autor do texto em apresentar a origem e a localização do escritor abordado.

O olho da crítica afirma que a “coletânea de contos de Ronaldo Correia de Brito revela um observador atento à realidade brasileira, sem cair em sentimentalismos e lugares-comuns” (PIMENTA, Edward. *Retratos Guardados. Bravo!*. São Paulo, set./2010, Livros, p. 82), demonstrando que a obra que será analisada ao longo da crítica é marcadamente influenciada pelo ambiente em que vive o escritor cearense. O crítico não classifica ou delimita a coletânea como retrato da realidade do Ceará ou do Nordeste, mas afirma que o escritor se vale de sua visão do panorama nacional para inserir diversos demonstrativos do efeito que a região exerce na construção de sua visão de Brasil: “e, juntamente com as reminiscências, vêm à tona uma miríade de cheiros, cores e signos nordestinos, o maracatu, o sincretismo religioso e as agruras da vida urbana” (idem, p. 82).

O autor da crítica evidencia que outras influências culturais estão presentes nos contos restantes, como um que mostra “a experiência do autor como escritor residente na universidade californiana” (idem, p. 82) ou outro que “narra em forma de roteiro audiovisual o assassinato do diretor italiano de cinema Pier Paolo Pasolini” (idem, p. 82). Contudo, ao inserir os elementos característicos da região nordestina numa obra que contém referências que também podem atrair outros tipos de leitores, Correia provoca o que Santos (2000) batizou de “revanche” da cultura popular sobre a cultura de massas, que ocorre

quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massa são reutilizados, o conteúdo não é, todavia, “global”, nem a incitação primeira é o chamado mercado global, já que sua base se encontra no território e na cultura local e herdada. Tais expressões da cultura popular são tanto mais fortes e capazes de difusão quanto reveladoras daquilo que poderíamos chamar de regionalismos universalistas, forma de expressão que associa a espontaneidade própria à ingenuidade popular à busca de um discurso universal, que acaba por ser um alimento da política. (SANTOS, 2000, p. 68)

Os “regionalismos universalistas” considerados por Santos constituem a forma mais evidente do quadro de diversidade cultural formado pela globalização da informação. A expressão reforça a noção de uma grande aldeia que, embora semelhante e universal em essência, apresenta uma enorme variedade de particularidades regionais, que, em sua maioria, são suprimidas em prol de um discurso global que possa ser facilmente compreendido por todos. Quando produtos da cultura popular conseguem romper a barreira do discurso homogêneo e padronizado, é possível detectar características universais – presentes na

maioria das organizações sociais em todo o mundo – acompanhadas de elementos locais. Ou seja, as culturas regionais se utilizam de linguagens universais e amplamente difundidas para retratarem aspectos que estão diretamente relacionados a experiências locais.

Essa possibilidade é a tônica da crítica *Falas e Silêncios de Dom Quixote e Sancho Pança*, do jornalista Carlos Messias. O autor da crítica parte da premissa de que o filme “O Sol do Meio Dia”, de Eliane Caffé, é uma versão brasileira – especificamente paraense – do clássico mundialmente conhecido “Dom Quixote de La Mancha”, do espanhol Miguel de Cervantes. O primeiro parágrafo da crítica afirma que o filme “é uma versão destrambelhada de Dom Quixote e Sancho Pança ambientada nos rios do Pará” (MESSIAS, Carlos. *Falas e Silêncios de Dom Quixote e Sancho Pança. Bravo!*. São Paulo, out./2010, Cinema, p. 62). A comparação entre as duas obras, produzidas em áreas (literatura e cinema) e épocas diferentes, é justificada pela forma como a diretora apresenta a personalidade dos dois personagens principais.

Artur, tal qual Dom Quixote, “é um tipo quieto de temperamento explosivo” (idem, p. 62), enquanto Matuim, assim como Sancho Pança, é “um trambiqueiro pé de chinelo, beberão e falso brigão” (idem, p. 62). Ainda que vivam em contextos absolutamente díspares, a dupla de Caffé e a dupla de Cervantes assemelham-se em características que podem ser classificadas como universais, ou seja, aquelas que independem do ambiente ou de tradições locais, mas são recorrentes em diferentes habitantes nas mais diversas partes do mundo. Desse modo, o crítico afirma que o fator que provoca interesse do público em “O Sol do Meio Dia” é justamente o teor regionalista que raramente é conferido em obras de tamanha densidade. O argumento pode ser explicado a partir da constatação de Hall (1998) em relação à supressão dos conteúdos regionais diante da linguagem global:

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 1998, p. 74)

Assim, o público acostumado com os mesmos produtos e conteúdos recorrentes na mídia massificadora pode enxergar em “O Sol do Meio Dia” uma oportunidade rara de consumir algo que é pouco ofertado pelo grande mercado global. O jornalista afirma que “o longa evita o estereótipo associado aos filmes que retratam tipos que vivem na pobreza ao

esmiuçar, de forma sutil, a amizade entre dois homens” (MESSIAS, Carlos. Falas e Silêncios de Dom Quixote e Sancho Pança. *Bravo!*. São Paulo, out./2010, Cinema, p. 62), reforçando o vigor legitimamente regional da obra, que ignora a simples abordagem que é comumente reproduzida pelas mídias de amplo alcance. Esse efeito só se torna possível porque “a dupla de roteiristas atinge, como Guimarães Rosa, alta densidade em seu trabalho com o linguajar regional” (idem, p. 62).

Dessa forma, o crítico avalia o filme como uma obra cultural bem acabada, que transforma a linguagem simples e espontânea de seus personagens em um retrato verdadeiro da realidade que acompanha, afastando-se da linguagem artificial e pouco fiel dos produtos de massas que procuram abordar o mesmo contexto. O modelo padronizado da comunicação de massas ao utilizar-se dessas realidades para criar produtos de longo alcance e aceitação ignora profundamente os elementos mais naturais dessas culturas, estabelecendo estruturas idênticas que podem ser facilmente travestidas com ícones de diversos estereótipos culturais. No caso do cinema, um mesmo roteiro serve, a partir de algumas adaptações, a enredos genéricos ambientados no sertão nordestino, na selva africana ou nas aldeias chinesas. Para Brant,

aliada à questão da valorização da língua portuguesa, predominante no Brasil frente ao massacre e à exterminação das línguas indígenas e ao recrudescimento do ostracismo forçado à língua e aos hábitos dos descendentes africanos do país, o efeito dessa predominância da cultura institucionalizada nos meios de difusão e fomento da cultura nacional e do poder concentrados dos grupos de comunicação dominantes, reside a questão da sobrevivência das raízes culturais negra e indígena, de sua religião e do reconhecimento de sua raça e/ou origem como um fator identitário de extrema importância. (BRANT, 2005, p. 6)

A autenticidade de culturas locais também é o tema da crítica *Dos Filtros de Barro às Quinquilharias*, da crítica de arte Thais Rivitti. O texto é motivado pela exposição “Os Últimos Verdes”, em São Paulo, que traz ao público os novos trabalhos do conceituado artista baiano Marepe. À revelia de ser uma exposição realizada em São Paulo, a crítica privilegia os elementos regionais que contribuem para caracterizar a obra do artista. Rivitti afirma que a nova exposição de Marepe evidencia a tentativa do baiano em inovar o próprio estilo, marcado pela presença de signos e objetos de uso cotidiano:

Marepe usa elementos da vida cotidiana do interior da Bahia – o artista mora em Santo Antônio de Jesus – para criar suas curiosas peças. Foi assim que objetos mais associados a um estilo de vida local – como os filtros de barro e as telhas confeccionadas artesanalmente – foram parar nas galerias e nos museus, (...) nos lembrando de um modo de vida sem as mediações tecnológicas e industriais. (RIVITTI, Thais. *Dos Filtros de Barro às Quinquilharias*. *Bravo!*. São Paulo, set./2010, Artes Plásticas, p. 44)

As características da obra de Marepe remetem ao “revanchismo” da cultura popular sobre a cultura de massas, configurado por Santos (2000) e já citado anteriormente. No caso das artes plásticas – setor que é, por vezes, considerado elitista e de pouco apelo popular –, a utilização de elementos das culturas regionais incentiva, a priori, a proximidade do grande público com as obras expostas em galerias e museus, ainda que estes ambientes continuem sendo pouco associados às populações menos abastadas. Nesse caso, a vinculação de elementos populares com uma forma de arte predominantemente erudita facilita a identificação com a linguagem e a proposta do artista.

Este é também o caso da crítica *Verdes e Lilazes Sedutores*, da jornalista Gisele Kato. O texto aborda o grafite – expressão cultural associada à arte urbana –, que chega ao ambiente de uma galeria, também em São Paulo, por meio da exposição “Tudo é Tudo e Nada é Nada”, do goiano Kboco. De acordo com a crítica, o artista plástico goiano Márcio Mendanha de Queiroz, mais conhecido como Kboco, traz suas influências da cultura de rua para os espaços tradicionais de exposição. No contraste desses dois ambientes, o artista provoca impacto ao apresentar diferentes referências culturais, numa arte que fala da “África, mas também das Arábias e do Brasil” (KATO, Gisele. *Verdes e Lilazes Sedutores. Bravo!*. São Paulo, mai./2010, Artes Plásticas, p. 78).

O estilo de Kboco, marcado pela reunião de diversas matrizes culturais, é reflexo da cultura globalizada do mundo pós-moderno, que proporciona o contato intenso com elementos oriundos de várias partes. Além disso, a crítica enfoca a inserção do grafite nas galerias de arte, provocando a combinação de manifestações populares com espaços majoritariamente eruditos. A jornalista conta que o artista “começou a pintar nos muros de Goiânia aos 13 anos. Em 2005, aos 26, chegou a São Paulo e passou a integrar o elenco da Choque Cultural, galeria que reúne justamente nomes ligados à arte urbana” (idem, p. 78).

A crítica elogia a mobilidade da arte de Kboco, que consegue atingir o público tanto na rua quanto na galeria, mas deixa implícita a desigualdade de espaços para o desenvolvimento desse tipo de arte em cidades localizadas fora do eixo. Assim como a obra do baiano Marepe, os trabalhos do goiano Kboco recebem atenção da crítica especializada apenas quando entram em cartaz em São Paulo. Essa realidade provoca o questionamento de Bienaldo:

Existe vida inteligente acima da latitude vinte e dois Sul? Essa pergunta (...) pode parecer muito óbvia, mas continua tão desafiadora no mercado editorial quanto “há água em Marte?” ou “caminho que jacaré anda tatu caminha dentro?” Por que só se

divulga a produção cultural do eixo Rio-São Paulo? Por que sabemos tudo deles e não percebemos nossos próprios vizinhos? Será que fomos tão invisíveis assim na história? Será que, nesse exato momento, continuamos invisíveis? (BIENALDO, 2009, p. 1)

No caso de Marepe e Kboco, é provável que haja uma deficiência complementar entre a crítica especializada e a oferta de equipamentos culturais. A abundância de espaços como galerias e museus no Rio de Janeiro e em São Paulo instaura, naturalmente, uma tendência de convergência dos artistas de diferentes regiões do Brasil, onde a possibilidade de acesso a esses equipamentos é menor, para o eixo. A crítica e o jornalismo cultural apenas refletem essa realidade, diante da comodidade evidente de acompanhar o que está acontecendo no eixo Rio-São Paulo e ignorar as manifestações que ocorrem de forma mais discreta no restante do país.

3.4.3 Artistas e expressões regionais

Nesta categoria foram incluídas as matérias jornalísticas com temáticas que remetem não apenas ao perfil de um artista ou à apreciação de um objeto cultural, mas que também analisam a presença de movimentos e tendências culturais comuns a vários artistas de uma mesma região. Ou seja, são textos que combinam reportagem e crítica, e abordam a recorrência de tradições e manifestações culturais que terminam por caracterizar a cultura de cada local. No caso do Brasil, é comum associar diversas formas de expressões culturais a determinadas regiões. A música sertaneja, por exemplo, mobiliza diversos artistas em estados como Goiás, Minas Gerais e São Paulo. Os grandes festivais de tradições europeias são, por sua vez, associados aos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, enquanto o carnaval remete às celebrações realizadas em estados do Nordeste e no Rio de Janeiro.

É claro que as culturas desses estados não se limitam a esses tipos de manifestações, que tampouco ocorrem apenas nesses locais. Dessa forma, a associação “Goiás e música sertaneja” acontece por causa da incidência maior de expressões do gênero musical em questão no território goiano, em comparação ao restante do país. Essa realidade não justifica o surgimento dos estereótipos culturais recorrentes em praticamente todas as regiões do Brasil, uma vez que determinar a cultura goiana como sinônimo de música sertaneja é ignorar toda a discussão já travada em torno da diversidade cultural e das múltiplas identidades no mundo pós-moderno.

Contudo, a constatação de manifestações e tradições típicas de cada região também pode revelar muito sobre as especificidades da diversidade cultural no Brasil. Se existe uma identidade maior – a identidade cultural brasileira – que é, consensualmente, marcada pela diversidade e pelo multiculturalismo, é porque existem também várias outras identidades que constituem a noção da cultura nacional. No caso das matérias classificadas na categoria “artistas e expressões regionais”, o enfoque jornalístico em torno de um estilo ou de um movimento cultural contribui para uma visão mais extensa acerca das culturas regionais, e que não considera apenas uma motivação factual ou uma expressão isolada. Dois textos foram incluídos nesta categoria: *Clássico do Mês: A Milonga* (edição de julho, seção “Primeira Fila”, ver Anexo 10, p. 122), e *Eles Inovaram o Cinema Brasileiro... E Agora Fizeram um Filme Juntos* (edição de maio, seção “Cinema”, ver Anexo 6, p. 110).

No caso de *Clássico do Mês: A Milonga*, do ensaísta e professor de literatura brasileira Luís Augusto Fischer, o enfoque principal recai sobre a milonga, um ritmo musical bastante tradicional na região do rio da Prata, que abrange partes da Argentina e do Uruguai e influencia também o Rio Grande do Sul, no Brasil. A matéria possui motivação factual, como demonstra o olho do texto: “Em um disco surpreendente, o cantor Vitor Ramil une o ritmo tradicional do rio da Prata à poesia gauchesca de Jorge Luis Borges e João da Cunha Vargas” (FISCHER, Luís Augusto. *Clássico do Mês: A Milonga. Bravo!*. São Paulo, jul./2010, Primeira Fila, p. 18).

Apesar de estar embasado pelo lançamento do disco de Vitor Ramil, o texto não se limita à apreciação crítica do objeto cultural, que sequer é mencionado em seu *lead*. O ensaísta opta por fazer uma abordagem informativa sobre a milonga, colocando o ritmo no contexto cultural da região do rio da Prata, por meio do retrospecto sobre artistas que contribuíram para a popularização do gênero, como o escritor argentino Jorge Luis Borges e o poeta brasileiro João da Cunha Vargas. O autor do texto também explora a inserção da cultura folclórica tradicional no setor da indústria cultural de massas, a partir do lançamento do álbum de Ramil. Sobre a milonga, o ensaísta explica tratar-se de um ritmo sonoro cuja origem foi marcada por elementos africanos que se desenvolveram na América, e que, eventualmente, conquistou a atenção de artistas de perfil mais clássico e menos popular, como o escritor Borges.

Para o autor, o disco de Ramil – que consiste na transformação de poemas gauchescos de Borges e Vargas em canções ao ritmo da milonga – representa o encontro entre duas linguagens distintas, referentes à cultura popular e à cultura erudita. De acordo com Fischer, “o cantor de Pelotas (RS) germinou esse encontro desde sempre, já que é autor de vários

álbuns que combinam gêneros, escritor de duas novelas também fruto de hibridações entre matéria provincial e linguagem vanguardista” (idem, p. 18). Ao utilizar, no último parágrafo da matéria, o adjetivo gentílico “sul-brasileiro” para definir Ramil, o ensaísta evidencia as particularidades que compõem o painel cultural da região Sul do país e também expõe outra forma de diversidade cultural, que é resultante da interação entre expressões culturais advindas de diferentes níveis da sociedade, combinando manifestações de apelo popular com artes de caráter mais elitista.

Para Morin (2000), quando a cultura de massas – personificada no caso de *Clássico do Mês: A Milonga* pelo lançamento comercial de um disco de milonga – se apropria de elementos da cultura popular, ocorre a formação de uma nova expressão cultural, responsável por enfraquecer as barreiras que eventualmente separam modelos eruditos da grande maioria da população. Nesse sentido, a cultura de massas

não tende a destruir todo o folclore: substitui os folclores antigos por um novo folclore cosmopolita. (...) Esse novo folclore cosmopolita carrega em si fragmentos de folclore regionais, nacionais ou étnicos: é, num certo sentido, um agregado de folclores que se unem para formar um tronco universalizado. (MORIN, 2000, p. 159)

Assim, o texto em questão amplia sua discussão para a preservação da cultura popular dos pampas gaúchos, não se limitando ao lançamento do disco que determinou a pauta. Essa diferença essencial em relação às críticas selecionadas na categoria “obras e espetáculos” sugere um enfoque mais interpretativo do jornalismo cultural, que leva em consideração principalmente o contexto e as tendências culturais que estão em evidência ou que podem desencadear uma análise de aspectos que se distanciam da agenda ou de um acontecimento pontual. Para Piza, esse modelo de jornalismo cultural que propõe um olhar mais abrangente acerca do conjunto cultural de determinada época ou local é cada vez menos praticado na imprensa brasileira (PIZA, 2008, p. 83).

A matéria *Eles Inovaram o Cinema Brasileiro... E Agora Fizeram um Filme Juntos*, do jornalista André Nigri, é outra demonstração da abordagem mais aprofundada do jornalismo em torno dos movimentos culturais. Dividido em dois blocos, com uma reportagem e uma crítica, o texto explora o novo destaque que o cinema nordestino tem recebido no cenário nacional, décadas após o surgimento e a consagração do Cinema Novo capitaneado pelo baiano Glauber Rocha. Apesar de utilizar como ponto de partida o lançamento do filme “Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo”, dos diretores Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, o texto não se limita à avaliação da obra, criando uma comparação

entre diferentes momentos do cinema nordestino e formas distintas de se filmar o sertão brasileiro.

O argumento que predomina nas quatro páginas da matéria é o interesse incontestado de cineastas brasileiros em retratar o cotidiano difícil do sertão. Contudo, o jornalista estabelece um paralelo entre o movimento do Cinema Novo, que ficou bastante conhecido na década de 1960, e um novo estilo de abordagem da realidade do povo nordestino, representado principalmente pelas obras do pernambucano Marcelo Gomes e do cearense Karim Aïnouz. Se antes “o semi-árido nordestino foi palco de lutas políticas, refletindo tanto um cinema de forte denúncia social como a exploração da terra pelos latifundiários e a miséria dos sertanejos” (NIGRI, André, *Eles Inovaram o Cinema Brasileiro... E Agora Fizeram um Filme Juntos. Bravo!*. São Paulo, mai./2010, Cinema, p. 58), agora o cinema brasileiro mostra a região “não como palco de embates políticos, mas como espaço de conflitos individuais” (idem, p. 58).

O jornalista acredita que os cineastas retratam personagens do sertão que vivenciam conflitos universais e desafiam a imagem estereotipada da região. Apesar de o texto estar embasado pela obra conjunta dos dois diretores (o filme lançado pela dupla) e pelas trajetórias individuais de cada um, não se trata apenas de um perfil ou de uma crítica cinematográfica. O autor extrapola a simples sucessão de informações para criar um parâmetro de avaliação que detecta a presença de um novo momento cultural no Nordeste e, conseqüentemente, no Brasil. Contudo, assim como indica Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha como ícones do Cinema Novo, o jornalista coloca Aïnouz e Gomes na posição de símbolos dessa nova “onda” do cinema nordestino.

O argumento parte da contradição entre as trajetórias dos dois cineastas, que foram criados no litoral (no Recife e em Fortaleza), mas tiveram experiências de intercâmbio cultural em países como Estados Unidos e Inglaterra. A dupla se conheceu em São Paulo e o interesse em criar uma nova estética cinematográfica para o sertão surgiu apenas posteriormente. Nigri cita dois fatores que foram decisivos para a consolidação dessa temática nas obras produzidas pelos cineastas:

Primeiro, o fato de fazerem cinema fora do eixo Rio-São Paulo, o que implica maiores dificuldades de financiamento e um sotaque diferente, segundo Marcelo. Segundo, o elemento geográfico é determinante. Embora ambos tenham se tornado cidadãos do mundo – Karim passa boa parte do ano na Europa, enquanto Marcelo quase sempre está em São Paulo ou em festivais internacionais – os dois estão sempre à procura de suas raízes. Tais fatos se combinam com um cinema mais artesanal, com uma linguagem que explora os limites entre o documentário e a ficção. (idem, p. 59)

Ao cunhar a expressão “cidadãos do mundo”, o jornalista respalda o processo de globalização da informação e do surgimento de múltiplas fontes de influência no mundo contemporâneo, mas também transforma as carreiras de Aïnouz e Gomes numa comprovação de que é possível estar atento à cultura global e ainda assim colaborar com o desenvolvimento das identidades regionais. No caso dos dois cineastas, a experiência cosmopolita em territórios estrangeiros se transformou em um novo olhar para as realidades locais das quais eles participam, além de ter contribuído para o surgimento de uma nova proposta de se relacionar com a própria cultura. Para Pfeiffer (2009), não se trata de um fluxo isolado, mas de uma tendência que também abrange outros cineastas:

O Nordeste vai se constituindo, assim, como um promissor pólo de audiovisual. Neste universo presencia-se o surgimento e a difusão de obras com conteúdos alternativos ao discurso hegemônico, contribuindo assim para um processo de enriquecimento cultural e revisão crítica da realidade, onde uma vez que a produção realizada por Pernambuco não precisa necessariamente responder aos critérios estabelecidos pelo circuito comercial de exibição, é como se os filmes possuíssem um certificado de proteção da liberdade de criação. Esta analogia pode ser estendida também ao cinema realizado na Bahia e nas demais regiões localizadas “fora do eixo”. Assim, observa-se, no cenário audiovisual, um movimento de novos cineastas e linguagens, desencadeado pelo desejo de expressão e participação no cenário cultural. (PFEIFFER, 2009, p. 11-12)

O jornalista André Nigri destaca a forma particular como o sertão é retratado em “Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo”: “Há também muitas cores nas imagens da procissão do Padre Cícero, na cidade cearense de Crato. O sertão que surge é brega, claro. Não passou pela industrialização e (...) recebe todo tipo de mercadoria (...) vinda de outras partes do país” (NIGRI, André, *Eles Inovaram o Cinema Brasileiro... E Agora Fizeram um Filme Juntos. Bravo!*. São Paulo, mai./2010, Cinema, p. 61). Para o autor da matéria, o que interessa no trabalho de Aïnouz e Gomes é, principalmente, o compromisso com a legitimidade da cultura nordestina em detrimento de uma necessidade mercadológica de atender às expectativas da cultura hegemônica. No caso da dupla de diretores nordestinos, a imagem estereotipada do sertão só pôde ser quebrada graças às experiências globais adquiridas no contato com culturas externas.

Assim, ainda que os filmes produzidos por esse novo olhar continuem encontrando resistência dos mercados dominados pelas produções oriundas do eixo Rio-São Paulo, podemos constatar que é viável enfrentar a dominação centralizadora se utilizando de instrumentos culturais de grande aceitação das massas – como o cinema e a música – para divulgar e preservar as culturas populares e locais. Após a análise e a confrontação de

conteúdos da Revista *Bravo!*, é possível propor, a seguir, algumas conclusões, e estabelecer novas considerações e perspectivas.

CONCLUSÃO

A análise detalhada de quatorze textos da Revista *Bravo!* foi capaz de oferecer respostas sobre a abordagem da diversidade cultural brasileira pela grande imprensa nacional. No entanto, mais que isso, apresentou indícios consistentes sobre o jornalismo cultural que está sendo praticado atualmente no país. Por meio da subdivisão dos textos em três categorias de critérios distintos, foi possível constatar que a deficiência da cobertura midiática em relação à diversidade cultural é oriunda de uma tendência editorial que prevalece na maioria dos veículos de comunicação de massas do Brasil. Trata-se da opção pela pauta efêmera e pontual, que fala de artistas ou de lançamentos culturais sem contextualizar o panorama cultural em que eles se desenvolvem.

As matérias enquadradas nas categorias “perfis e trajetórias” e “obras e espetáculos” – a maior parte da amostra documental, totalizando doze textos – são, direta ou indiretamente, baseadas na agenda cultural e privilegiam artistas que se destacam individualmente ou lançamentos isolados que conseguiram alcançar maior repercussão fora de seus locais de origem. Contudo, a maior parte dos textos refere-se a personalidades que, apesar de oriundas de diversas regiões do Brasil, conseguiram destaque da mídia apenas ao se deslocarem para o eixo Rio-São Paulo. Nesse sentido, a ideia do poder de influência do eixo sobre as margens é recorrente em quase todas as reportagens ou críticas selecionadas.

Quando opta pela pauta interessada na contextualização de movimentos e tendências culturais, como nos dois textos classificados na categoria “artistas e expressões regionais”, a Revista consegue fomentar uma discussão importante acerca dessa centralização espacial, inclusive abrindo caminhos para o debate em torno da necessidade de promover a diversidade, na prática, da cultura brasileira. O grande empecilho, neste caso, é a pouca frequência de textos com essa abordagem ao longo das dez edições selecionadas para a pesquisa. E mais: de acordo com Piza (2008), trata-se de um problema que ultrapassa a redação de *Bravo!*, tornando-se endêmico no jornalismo cultural brasileiro.

A escassez de matérias que conseguem expor, de forma mais interpretativa, as novas facetas da cultura popular brasileira é resultado da opção pelas facilidades em detrimento do senso de investigação e observação dos panoramas regionais. Afinal, é mais fácil produzir uma reportagem sobre determinado artista baiano que se destacou na música de seu estado do que pesquisar e revelar as novas expressões da música baiana tendo como referência um contexto mais amplo. Talvez, a falta de aptidão para a investigação cultural dos jornalistas

seja a causa do grande déficit de diversidade nas pautas dos segundos cadernos e publicações culturais de hoje.

Em linhas gerais, as matérias selecionadas apresentam as margens brasileiras como potenciais exportadoras de “mão-de-obra artística” para o eixo Rio-São Paulo. Seria ingenuidade afirmar que essa constatação é resultado apenas das escolhas editoriais de *Bravo!*. Mais que isso, a impressão de que as periferias servem apenas para fomentar a produção dos grandes centros deriva de um processo histórico que delimitou o investimento em cultura ao eixo. Essa realidade reflete o fato de que as margens não conseguem absorver a abundante “mão-de-obra artística” de que dispõem porque apenas os centros podem oferecer equipamentos e instrumentos culturais adequados para o desenvolvimento desses artistas.

Contudo, também há ingenuidade na afirmação de que essa realidade está consolidada e é imutável. Prova disso é a matéria *Eles Inovaram o Cinema Brasileiro... E Agora Fizeram um Filme Juntos*, de André Nigri (edição de maio de 2010), que traça um profundo painel do cinema nordestino produzido atualmente. Apesar de a comunicação de massas refletir e, em parte, ser pautada pelas desigualdades existentes na área econômica e social, o texto de Nigri confirma que há a possibilidade concreta de se estender o olhar para as movimentações regionais. Para Santos,

as mídias nacionais se globalizam, não apenas pela chatice e mesmice das fotografias e dos títulos, mas pelos protagonistas mais presentes. Falsificam-se os eventos, já que não é propriamente o fato o que a mídia nos dá, mas uma interpretação, isto é, a notícia. Pierre Nora, em um bonito texto, cujo título é “O retorno de fato” (in *História: Novos problemas*, 1974), lembra que, na aldeia, o testemunho das pessoas que veiculam o que aconteceu pode ser cotejado com o testemunho do vizinho. Numa sociedade complexa como a nossa, somente vamos saber o que houve na rua ao lado dois dias depois, mediante uma interpretação marcada pelos humores, visões, preconceitos e interesses das agências. O evento já é entregue maquiado ao leitor, ao ouvinte, ao telespectador, e é também por isso que se produzem no mundo de hoje, simultaneamente, fábulas e mitos. (SANTOS, 2000, p. 19)

Quando a grande mídia abre mão da repetição maciça do discurso global, apontada por Santos, cria espaço para enxergar o local como fonte de informações e acontecimentos que também são, potencialmente, matéria-prima para as pautas jornalísticas. O que acontece atualmente – e que é reforçado por *Bravo!* – é a preferência compulsiva e talvez inconsciente pelos assuntos e temas padronizados, que ignoram a novidade e que constituem apenas ideias reproduzidas industrialmente em escala global. Diante dessa realidade, devemos constatar que essa opção não é feita apenas pelos grandes veículos midiáticos nacionais. A própria imprensa regional tem se mostrado incapaz de fugir dos modelos limitados e repetitivos, descartando o que acontece ao seu redor.

No caso da Revista *Bravo!*, é notória a tentativa de manter o compromisso com uma linha editorial plural e diversa, que contemple o multiculturalismo vibrante do Brasil. Contudo, os 14 textos selecionados acusam muitas carências e ausências no cumprimento desse objetivo. Ao mesmo tempo em que lança mão das mais variadas pautas, que percorrem desde a cultura exótica do Oriente aos encantos da literatura chilena, a Revista também estabelece um vínculo associativo com o eixo Rio-São Paulo que poucas vezes é verdadeiramente rompido.

Quando efetivamente aborda elementos oriundos de fora do eixo, a publicação reforça a relação de quase dependência existente entre as margens e o centro. O mais preocupante, contudo, é que, na maioria das vezes, isso é exposto de forma acrítica, que acaba não contribuindo para que se crie o debate em torno do problema. É como se *Bravo!* assumisse uma postura “conformista” em relação à dominação do eixo Rio-São Paulo. Ao optar pelo jornalismo mais interpretativo e contextualizado, como nas duas matérias da categoria “artistas e expressões regionais”, a Revista consegue, finalmente, legitimar a diversidade cultural do Brasil, mas numa incidência aquém do que seria realmente satisfatório para uma publicação que se auto-intitula “nacional”. Marques de Melo acredita que

existe mais uma tendência de mimetizar a imprensa do Rio e de São Paulo, sobretudo com relação aos colunistas. Hoje, muitas vezes, você abre o jornal de um estado menor e vai verificar que eles reproduzem as colunas aqui do Sudeste, que, na maioria das vezes, nem tem nada que ver com o que ocorre ali. Frequentemente esses jornais oscilam entre essas colunas nacionais - que são dissociadas da realidade como se as pessoas vivessem o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro ou da cidade de São Paulo - e o provincianismo, que são as colunas sociais que tratam da vida da alta sociedade. Páginas e páginas, e falta ali o recheio que seriam os problemas cotidianos da população. (MARQUES DE MELO, 2009, p. 14)

É claro que o leitor não espera de uma publicação nacional apenas o retrato mais próximo possível de sua realidade, como ocorre quando se está diante de um periódico local. O mundo pós-moderno, dominado pela globalização da informação e pela possibilidade de estreitamento das fronteiras graças às inovações tecnológicas, abriu caminho para a construção da noção de universalidade já tratada por este trabalho. Assim, o leitor atual, que é esse sujeito pós-moderno altamente influenciado pelas mais diferentes matrizes culturais, também anseia por uma publicação que, de fato, consiga oferecer um cardápio com os mais diversos ingredientes que fazem parte de seu cotidiano. O agravante surge justamente quando esses ingredientes se tornam repetitivos e pouco ousados, como se viessem todos do mesmo local. A diversidade cultural é também a possibilidade de experimentar novos sabores e de

descobrir novas preferências. O Brasil descrito por Ribeiro (2008) é uma síntese dessa infinidade de possibilidades:

Toda esta imensidade de gentes diversas, convivendo em nosso clima cálido, se cruzou e recruzou com tanta alegria e viço que hoje o que sobra no Brasil é gente brasileira. Vale dizer, gente desvestida de seu ser original, desindianizada, desafricanizada, deseuropeizada, para serem o povo que somos. Um povo tabula rasa, sem grandes tradições civilizatórias a cultuar, mesmo porque no passado só vemos avós índios nus e avós negros de tapa-rabo. Por isto é que não nos voltamos para o passado, estamos abertos é para florescer no futuro. (RIBEIRO, 2008, p. 24)

Apesar de ainda não contemplar plenamente esse Brasil múltiplo, a Revista *Bravo!* fornece indícios de que é possível romper com padrões pré-estabelecidos e inovar na abordagem das expressões culturais fantásticas que pululam nas margens brasileiras incessantemente e que muitas vezes são solenemente ignoradas pela grande mídia. Contemplar as culturas locais perpassa, necessariamente, por abandonar o modelo de jornalismo cultural que se engessa nas agendas e nos grandes espetáculos, que se baseia no sucesso de artistas que conseguem extravasar as limitações impostas em suas regiões. É preciso investigar os retratos infinitos que constituem o Brasil continental. É preciso imergir profundamente na diversidade sem limites e sem fronteiras do povo brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BARBOSA, Ana Mae. *Artes plásticas no Nordeste*. In: Revista do Instituto de Estudos Avançados da USP, nº 29, p. 241-255. São Paulo: Universidade de São Paulo, jan./abr. 1997.

BARROS, Maria Cândida Drumond Mendes. *Os línguas e a gramática tupi no Brasil (século XVI)*. Belém: Museu Emílio Goeldi, 1995. Disponível em: <<http://migre.me/14gHl>>. Acesso em: 08/06/2010.

BRANT, Leonardo. *Dimensões e perspectivas da diversidade cultural no Brasil* In: BRANT, Leonardo (org.). *Diversidade Cultural* São Paulo: Escrituras Editora; Instituto Pensarte, 2005.

BRANT, Leonardo. *O Poder da Cultura*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2010.

BRAVO!. *Uma revista nacional, nem paulista nem carioca*. Revista Bravo!, ano 11, n. 145. São Paulo: Editora Abril, set. 2009.

BIENALDO. *Rio-São Paulo, a fronteira final?* Recife: Cia de Eventos, 2009. Disponível em: <<http://migre.me/1SkHZ>>. Acesso em: 14/10/2010.

BOMBIG, José Alberto. *Rio e SP concentram repasse direto do MinC*. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 11, 9 jan. 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CORREIA, João Carlos. *Jornalismo regional e cidadania*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1998. Disponível em: <<http://migre.me/1iN2v>>. Acesso em: 23/08/2010.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Imagens de índios do Brasil: o século XVI*. In: *Revista Estudos Avançados*, vol. 4, n.10, São Paulo, set./dez. 1990.

CURCIO, Sara. *Como pensar a questão da “dependência e do desenvolvimento” com Gramsci?* In: II JORNADA INTERNACIONAL DE INVESTIGAÇÃO E DEBATE POLÍTICO, Buenos Aires, 2009. Disponível em: <<http://migre.me/13NAV>>. Acesso em: 18/06/2010.

FONSECA, FELIPE. *É preciso descentralizar a cultura*. Belo Horizonte: Oficina de Teatro, 2007. Disponível em: <<http://migre.me/1DuHC>>. Acesso em: 13/10/2010.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. *Análise do Conteúdo*. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs). *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.

GADINI, Sérgio Luiz. *Grandes estruturas editoriais dos cadernos culturais: Principais características do jornalismo cultural nos diários brasileiros*. In: *Revista Fronteiras*, vol. VIII, n. 3. São Leopoldo: Unisinos, set./dez. 2006.

GLOBO COMUNICAÇÃO. *Memória Globo: dramaturgia*. Rio de Janeiro: Globo Comunicação e Participações, 2010. Disponível em: <<http://migre.me/1rvCt>>. Acesso em: 15/09/2010.

GUIMARÃES, Larissa. *Estatais mantêm verbas de cultura no eixo Rio-SP*. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 3, 5 mai. 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HENSLEY, Stacy. *The MTV era*. Erwin: Examiner, 2010. Disponível em: <<http://migre.me/1krEY>>. Acesso em: 10/09/2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971.

ITAÚ CULTURAL. *Gastos Públicos no Setor Cultural – Impressões Baseadas no Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003*, IBGE. São Paulo: Itáú Cultural, 2003. Disponível em: <<http://migre.me/173Qk>>. Acesso em: 28/07/2010.

LEMOS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulinas, 2002.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIMA, Antonio A. Dayrell de. *Diversidade Cultural*. In: UNESCO, Embaixada do Brasil, 2003. Disponível em: <<http://migre.me/14g1r>>. Acesso em: 08/06/2010.

LIMA, Juliana Diógenes de Araújo; FILHO, Ismar Capistrano Costa. *O conceito de Aldeia Global de McLuhan aplicado ao webjornalismo*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *Questões sobre uma cultura periférica*. In: LOPES, Antonio Herculano; CALABRE, Lia. *Diversidade Cultural Brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

LUSTOSA, Elcias. *O texto da notícia*. Brasília: Editora da UnB, 1996.

MAIA, Antonio Cavalcanti. *Diversidade cultural, identidade nacional brasileira e os seus desafios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005. Disponível em: <<http://migre.me/13dY4>>. Acesso em: 07/06/2010.

MARQUES DE MELO, José. *A esfinge midiática*. São Paulo: Paulus, 2004.

MARQUES DE MELO, José. *Comunicação, opinião, desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

MARQUES DE MELO, José. *Entrevistas: José Marques de Melo*. In: Jornal ANJ. Brasília, out./2009. Disponível em: <<http://migre.me/1SkWE>>. Acesso em: 10/10/2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Globalização comunicacional e transformação cultural*. In: MORAES, Dênis de (org.). *Por uma outra comunicação*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

OLIVEIRA, Ivanilton de. *Resenha de Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. In: Boletim Goiano de Geografia, Goiânia, 2008. Disponível em: <<http://migre.me/1qjrH>>. Acesso em: 08/09/2010.

PENA, Felipe. *Teoria do jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2005.

PEREIRA, PAULO. *Eu posso compor sonhos: entrevista com o ator e diretor Lázaro Ramos*. In: *Revista Capitu*, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://migre.me/1Slgn>>. Acesso: 02/10/2010.

PFEIFFER, Daniela. *Reflexões acerca da concentração regional da produção cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://migre.me/16TWM>>. Acesso em: 23/07/2010.

PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2008.

RIBEIRO, Darcy. *Utopia Brasil*. São Paulo: Hedra, 2008.

ROMANI, Bruno. *Imigração no Brasil: um retrato dos séculos XIX e XX*. In: Brazil Explore Magazine, n. 75, nov. 2007. Disponível em: <<http://migre.me/14i9a>>. Acesso em: 12/07/2010.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Grandeza e decadência da ética da Ilustração*. In: Revista Hypnos, ano 8, n. 10. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

RUAS, Carolina. *Que esburrem a arte e a cultura jovem capixaba!* In: *Revista Nós*, n.1. Vitória: Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, mai. 2010.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000.

SILVA, Sérgio Salustiano da. *Identidades culturais na pós-modernidade: um estudo da cultura de massa através do grupo Casaca*. Vitória: Faculdades Integradas São Pedro, 2002.

TAVARES, Hermes Magalhães. *Reestruturação econômica e as novas funções dos espaços metropolitanos*. In: RIBEIRO, Ana Clara Torres (org.). *Repensando la experiencia urbana de América Latina: cuestiones, conceptos y valores*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

TEMER, ANA CAROLINA ROCHA PESSOA; NERY, VANDA CUNHA ALBIERI. *Para entender as teorias da comunicação*. Uberlândia: Aspectus, 2004.

VALE, Israel do. *Jornalismo cultural e uniformização do gosto*. In: BRANT, Leonardo (org.). *Diversidade Cultural* São Paulo: Escrituras Editora; Instituto Pensarte, 2005.

VEIGA, Felipe Berocan. *A folia continua: vida, morte e revelação na Festa do Divino de Pirenópolis, Goiás*. In: CARVALHO, Luciana (org.). *Divino Toque do Maranhão*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Exemplo das fichas de análise utilizadas para análise de conteúdo das matérias jornalísticas

ANÁLISE DE CONTEÚDO – Matérias jornalísticas		
FORMULÁRIO DE CODIFICAÇÃO		
Codificador:	Túlio Moreira de Oliveira	
Tipo de documento:	Revista <i>Bravo!</i>	
Identificação do Documento:	Maio/2010 – Seção “Artes plásticas” Título: Verdes e lilazes sedutores Olho: O goiano Kboco grafitava nas ruas. Hoje, expõe em uma galeria em São Paulo. O virtuosismo no trato com as cores faz com que sua pintura fique bem nos dois ambientes	
CATEGORIAS PRESENTES NO DOCUMENTO		
CATEGORIA	PÁGINA	DISCRIÇÃO
Obras e espetáculos	78	O artista plástico goiano Kboco traz influências da cultura de rua para os espaços tradicionais de exposição. No contraste desses ambientes, ele apresenta diferentes referências culturais. “Começou a pintar nos muros de Goiânia aos 13 anos. Em 2005, aos 26, chegou a São Paulo e passou a integrar o elenco da Choque Cultural, galeria que reúne justamente nomes ligados à arte urbana”.

APÊNDICE B

ENTREVISTA Nº 1 – NINA RAHE – REALIZADA EM 13/10/2010

Formação como jornalista cultural

Sempre tive interesse em assuntos relacionados à cultura, mas mais do que isso, interessava-me por um jornalismo que pudesse mais do que apenas informar. Por esse motivo, procurei fazer cursos sobre jornalismo literário e ler autores que, de alguma forma, praticassem jornalismo de forma “não convencional”, privilegiando a narrativa (entre eles, Gay Talese, Hunter Thompson e Joseph Mitchell). Passei a pensar então em pautas na área cultural que pudessem ser realizadas com os preceitos de jornalismo literário. E nisso vieram algumas matérias que realizei para *Bravo!*, como o perfil do Manoel de Barros.

Inicialmente, quando sugeri fazer um perfil sobre Manoel de Barros, não sabíamos se o material renderia, pelo fato do Manoel de Barros não gostar de dar entrevistas e ser uma pessoa inteiramente dedicada ao fazer poético, sem muita atuação em outros campos. Minha sugestão foi falar com todas as pessoas que rodeavam o poeta e escrever um perfil construído através da opinião que as pessoas que conviviam com o poeta tinham sobre ele. Quando o encontrei pela primeira vez, ele se mostrou receptivo e, nas conversas, percebi que muito do que já tinha lido sobre ele havia sido inventado. A partir de então, encontrei Manoel por várias vezes e percebi que toda a biografia veiculada era construída através de histórias inventadas por ele, da mesma maneira que ele faz em sua poesia. Foi então que o perfil foi tomando forma e acabamos definindo que o enfoque seriam justamente “as mentiras do poeta”.

Importância de ter contato com o perfilado

Não acredito que seja possível escrever um perfil sem um intenso contato com o perfilado. Os perfis, diferentemente de biografias, tratam de períodos de tempo, momentos, passagens na vida daquelas pessoas. E é somente através do contato que é possível entender quem são aquelas pessoas e como é o universo em que vivem (o que não significa que o resultado, o texto, seja a absoluta verdade sobre aquela pessoa). O resultado é sempre uma visão subjetiva de uma relação entre duas pessoas, de um contato que muito provavelmente não seria o mesmo visto por outro jornalista ou escrito em uma diferente época.

Se tivesse conhecido Manoel há cinco anos, a relação entre nós dois, certamente, não seria a mesma. Manoel de Barros vive em Campo Grande e passa todas as manhãs no “escritório de ser inútil”, como eu digo na matéria. Sua poesia também fala muito do Pantanal, mas faz alguns anos que Manoel não vai ao Pantanal, porque não sai mais de sua casa desde o falecimento do filho. Dessa maneira, julguei que conhecer o Pantanal e a fazenda do poeta não era necessário para escrever sobre a fase em que ele estava vivendo. Se nas entrevistas, entretanto, ele me dissesse que era no Pantanal que acontecia toda sua inspiração e que não deixava de ir à fazenda com frequência etc., certamente iria insistir que era importante conhecer aquele local.

Não existe importância alguma em acompanhar geograficamente a trajetória de um personagem, a não ser que aquilo de certa forma seja relevante para explicar o estado atual das coisas. No caso de Manoel, as mudanças entram somente para costurar as suas invenções. Foi em Nova York que ele refinou o gosto pela arte (sua poesia é repleta de intertextos) e é daí que surge mais uma elucidação de seu universo poético. Embora ele seja conhecedor de todos os importantes artistas; na sua poesia, o pintor preferido é Rômulo Quiroga, que era, na realidade, um pintor de paredes. Além dessa revelação torná-lo ainda mais “mentiroso”, ainda confirma o gosto pelo ínfimo, pelo chão, pelo sem valor.

O estilo no jornalismo cultural

Sobre o estilo do texto, ele varia muito de acordo com o tema escolhido. No caso do Manoel, não haveria como falar sobre o universo poético dele de uma forma objetiva. Em outros casos, embora haja preferência por um estilo mais narrativo, o assunto é mais informativo e, por questões de espaço, o texto acaba objetivo. Mas não há dúvidas de que as impressões, observações, descrições tornam sempre o texto mais rico e possibilitam ao leitor um contato e compreensão muito maior com o assunto tratado.

Cada texto obedece uma estrutura e uma lógica diferente, que resulta da relação entre repórter e personagem. No caso de Manoel, a infância estava presente no novo livro dele e, inclusive, ele já disse em diversas entrevistas que só teve infância. Quando encomendaram a ele um livro de memórias, uma espécie de biografia, ele comenta isso. Tanto que os três livros de memórias são intitulados *Primeira, Segunda e Terceira Infância*. É importante observar,

no entanto, que a infância dele não aparece ali de uma maneira cronológica ou mesmo real. A infância aparece para evidenciar a personalidade do poeta, que é alguém que tem a imaginação impregnada de infância, travessuras, invenções. É ele o menino do mato, que está no título de seu livro. E a infância retratada na matéria é também algo inventado, construída através da poesia e das “invenções” de Manoel durante a entrevista. Ali, na verdade, pouco importa o que de fato aconteceu. Em um momento, inclusive, ele me disse que Bernardo havia sido enterrado embaixo de uma árvore, para ouvir os passarinhos. Cheguei a pensar em ir até o local (como também fui ao Asilo São João Bosco para perguntar se as pessoas se lembravam de Bernardo), mas preferi não ir. Era indiferente se Bernardo estava ou não debaixo de uma árvore. O importante ali era que Manoel tinha, de forma inventada ou não, poetizado o enterro de seu alter-ego na poesia.

A concentração editorial em torno do eixo Rio-São Paulo

Na redação de *Bravo!* temos total liberdade para sugerir pautas. Mas é claro que, pela efervescência cultural do eixo Rio-São Paulo, a maioria das manifestações artísticas e movimentos culturais estão concentrados aqui. Nas reuniões de pauta, buscamos sempre eleger os principais acontecimentos culturais daquele mês e também discutir um enfoque diferenciado para cada uma das matérias que serão publicadas.

Não acho que o espaço da mídia seja definido tão somente por questões geográficas. Manoel de Barros está fora do eixo Rio-São Paulo, mas é também uma pessoa avessa à imagem. Dá importância somente para a poesia. Como ele, Nelson Freire, Rubem Fonseca. São figuras que preferem não aparecer, independentemente do lugar onde vivem. Na minha opinião, a questão geográfica é determinante para pessoas que estão começando. É muito mais difícil conhecer e ter acesso ao material que está sendo produzido fora do eixo. Tudo demora muito mais para acontecer e, para nós, jornalistas, também é complicado acompanhar as manifestações culturais de todo o país. É muito mais fácil conhecer o trabalho de algum diretor estreador de teatro em São Paulo e ver que ele está fazendo algo inovador do que em outras cidades, pela simples questão de que a Revista é localizada em São Paulo ou de que eu moro em São Paulo, atualmente. Por ter morado em Campo Grande, foi muito mais fácil ter acesso ao Manoel de Barros, da mesma maneira. Mas isso não significa que os veículos tenham alguma barreira a isso.

APÊNDICE C

ENTREVISTA Nº 2 – MARIANA DELFINI – REALIZADA EM 04/10/2010

Diversidade cultural e formação profissional

Acho que não só para o jornalista cultural, mas para todo mundo, é essencial conhecer as múltiplas identidades culturais. No nosso caso, essa necessidade é mais explícita – é preciso saber o que se faz por aí para mostrar na revista ou no jornal. Mas esse é um trabalho infinito e que se constrói no dia-a-dia, quer dizer, é ao longo dos meses que vamos descobrindo o que se faz por aí, a partir de peças a que assistimos, músicas novas que chegam até nós, colegas de trabalho que nos apresentam novos trabalhos e assim por diante.

Sempre me interessei pela área de cultura, mas não sabia que trabalharia com isso até começar. Em janeiro de 2007, fui chamada para estagiar na Revista *Bravo!* e então comecei a frequentar mais os teatros, assistir a mais filmes etc. Conheci bastante coisa no próprio processo de escrever reportagens, pesquisando os assuntos sobre os quais escreveria, conversando com “especialistas” conhecedores de suas áreas... O principal estímulo, no meu caso, é meu interesse pessoal por diversos assuntos, que me estimula a estudar sobre eles; mas a pauta é o grande incentivador para irmos atrás de novidades.

Na *Bravo!*, trabalhamos a partir da agenda. Isto é, levantamentos de peças (no caso da seção de Teatro) que estarão em cartaz no mês da Revista e, a partir disso, aprofundamos alguma discussão em torno desse espetáculo. Em algumas poucas oportunidades, pensamos em uma reportagem que não esteja relacionada a um evento naquele mês.

Sobre a reportagem “Cria Atrevida”

Em relação à reportagem “Cria Atrevida”, não houve uma orientação prévia. Assistimos ao espetáculo que ele protagonizava (“Policarpo Quaresma”), gostamos muito do Lee Thalor e decidimos fazer um perfil sobre ele. Primeiro tínhamos pensado nele para outra parte da Revista – a seção “Retrato do Artista”, na “Primeira Fila”. Conversamos pela primeira vez, conheci o Lee e contei para meu editor o que tinha descoberto. Então avaliamos que o Lee era um ator que estava se destacando bastante, mas ainda não era conhecido,

portanto seria interessante escrever um texto apresentando-o. Marquei então outra conversa com ele. Nessas conversas, as perguntas não partiam de uma concepção prévia. Eu tinha um pequeno roteiro que incluía saber quem ele era (de onde tinha vindo, por que escolheu teatro, que peças já tinha feito), como era seu método de trabalho, qual sua relação com o diretor de teatro Antunes Filho.

Sempre que pensamos em fazer um perfil, tentamos conhecer o personagem ao longo da conversa e é na própria conversa que ele revela aspectos mais importantes de sua personalidade, de seu trabalho. O viés final da reportagem – aquele da relação dele com o Antunes – não existia antes de conversar com o Lee e descobrir tudo aquilo. É sempre assim: depois de conversar a gente fica pensando sobre o que o personagem nos falou, fazemos outras entrevistas e construímos o texto.

É importante perguntar sobre as origens, quando se trata de um perfil, porque precisamos saber de onde o personagem veio para entender onde ele está e para onde pode ir. Fiz diversas perguntas sobre o tempo em que ele morou em Goiânia, mas no texto final essas informações não se mostraram tão relevantes para aquele perfil do Lee, por diversos motivos: ele não deu tantos detalhes sobre seu grupo de teatro amador, não havia nenhum grande “mestre” dele em Goiânia, ele não tem ido para lá... Ou seja, no caso específico do Lee, esse passado não era tão importante quanto o presente – ou pelo menos o passado recente, desde que ele chegou em São Paulo. É muito importante, porque nesse levantamento do passado e das influências podemos identificar traços na obra atual e entender melhor quem é o artista, o que ele faz etc.

Acredito que a oportunidade de ter um maior contato com o objeto cultural não seja decorrente da proposta da Revista, que é aprofundar-se nos temas, mas que a possibilidade de aprofundar-se é uma decorrência do maior tempo de produção da Revista, em comparação com o jornal. Isto é, o maior contato com os objetos acaba sendo uma consequência natural do tempo de que os jornalistas de Revista dispõem, em comparação com os de jornal. Como a Revista é mensal, podemos passar algumas semanas pesquisando e fazendo entrevistas, enquanto que no jornal as reportagens precisam ser feitas mais rapidamente. Essa diferença é inerente aos veículos – qualquer revista (e não só as de cultura) se propõe a ser mais aprofundada que qualquer caderno de qualquer jornal, pelo tempo de sua produção.

A dominação do eixo Rio-São Paulo

Com relação à geografia, nós costumamos ficar entre São Paulo e Rio de Janeiro, mas em diversas ocasiões fazemos reportagens ou críticas de acontecimentos na região sul, em Minas Gerais, no Nordeste. Imagino que não façamos mais porque não temos tanto contato com a produção destes lugares e porque uma imensa variedade de eventos culturais acontecem por aqui. Não existe qualquer proibição em relação a sairmos deste eixo – se um show ou uma peça são bacanas, não importa onde eles estejam. Se você reparar no prêmio *Bravo!* deste ano (disponível em: <www.premiobravo.com.br>), que eu estou organizando, vai perceber que muitos dos finalistas não são de São Paulo e do Rio de Janeiro.

No caso de “Cria Atrevida”, é preciso deixar claro que o Lee Thalor não era o ator que ele é hoje antes de estar em São Paulo. Talvez ele tivesse se desenvolvido, se continuasse em Goiânia, e chegasse ao patamar em que está hoje, mas é preciso salientar que ele mesmo disse que veio a São Paulo para poder estudar teatro, porque lá não era possível. Em outras palavras, ele não apareceu na mídia só porque veio para São Paulo e nós daqui pudemos conhecê-lo; ele aparece na mídia porque ele é um excelente ator, que se formou em São Paulo – primeiro na ECA e depois com Antunes Filho, um dos mais importantes diretores de teatro do país – e ficou por aqui.

Acho perigoso imaginar que ele teve destaque “só” porque está em cartaz em São Paulo agora. O processo é bem mais complexo e envolve concentração das escolas de teatro, da cena teatral, do dinheiro para se produzir espetáculos, uma infinidade de fatores que fazem com que a maioria (e não digo todos, claro!) dos artistas escolha ficar por aqui. Com certeza não foi pensando na mídia que ele se instalou em São Paulo... O Lee ainda não era ator quando saiu de Goiânia; ele tinha participado de grupos amadores, mas nunca tinha estudado teatro. Então é muito pouco provável que qualquer veículo falasse dele nessa época, porque ele ainda “não existia” como artista.

A diversidade cultural brasileira na grande mídia

Pelo menos desde a Tropicália (ou Mário de Andrade, ou Guimarães Rosa) sabemos da diversidade cultural do país. Acho que existe a idéia (enganosa, do meu ponto de vista) de que os jornalistas ignoram as manifestações artísticas fora do eixo Rio-São Paulo porque não

as colocam em seus veículos. É claro que não conhecemos tanto o que acontece pelo país porque nós não temos contato (e é simples assim, mesmo: nós não sabemos de muita coisa), mas mesmo quando conhecemos, ficamos sabendo, não é tudo que se pode publicar. E existem diversas razões para isso – a mais básica de todas é que se vendem mais revistas e jornais nessa região sul-sudeste.

Ou seja, os leitores são basicamente destes estados e eles leem a Revista para consumir cultura – assistir ao filme de que estamos falando, ler aquele livro, ver a peça. Às vezes, não faz sentido fazer uma reportagem sobre uma peça que se passa na capital de um estado distante se ela não vai ser apresentada em outro lugar, entende? Para o leitor não faz sentido ler tudo sobre aquilo se ele não vai poder conferir. Isso não é nenhuma novidade – todos que se baseiam em agenda (e *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo*, os dois maiores jornais, se baseiam em agenda) precisam escrever sobre o que os leitores vão poder ver. Funciona mais ou menos assim, com poucas exceções.

Vou te dar um exemplo atual em que estou trabalhando: a companhia teatral Clowns de Shakespeare, de Natal (RN), está preparando um espetáculo que, imagino, será bem legal. Estou pensando em fazer uma reportagem sobre eles, e não só eu: os Clowns saem nos principais veículos do país. Mas não posso fazer a reportagem agora, porque eles estão ensaiando e vão se apresentar a partir de março – primeiro no Festival de Curitiba, depois por São Paulo, não sei ainda. Eu só vou conseguir publicar essa reportagem provavelmente em março ou abril, quando eles estiverem na região sul-sudeste se apresentando.

ANEXOS

ANEXO 1

Matéria: *Confessionário: Rodrigo Pederneiras*, de Armando Antenore

Edição: 02/2010, seção “Primeira Fila”

CONFESSIONÁRIO RODRIGO PEDERNEIRAS

À frente do Grupo Corpo, o coreógrafo inicia em abril uma turnê pelo Canadá com os espetáculos “Parabelo” e “Breu” POR ARMANDO ANTENORE FOTO ANA OTTONI

ERA APENAS o princípio, mas tudo já lhe soava melancólico como o cair da noite. Quando criança, Rodrigo simplesmente não gostava de existir. Lembra-se até hoje, com 55 anos, do pesar que o assaltava nas situações mais improváveis: aniversários, dias de sol e brisa, aventuras pelos parques. Um desamparo impertinente que não hesitava em lhe apontar o patético, o inútil de qualquer algazarra. Os moleques que o rodeavam sentiam-se donos do universo. Ele, um rei destronado – inseguro, retraído, temeroso, medíocre. Sofria com o presente e duvidava que o futuro lhe reservasse paisagens menos sombrias. Quase sem amigos, passava horas na sala de casa, solitário, escutando música erudita (apreciava especialmente Tchaikovsky). A alegria voraz da infância teimava em desprezê-lo. E por quê? Por nada de palpável. Nenhum dos chavões que povoam filmes e livros sobre garotos cabisbaixos o torturava: nem a pobreza, nem os maus tratos, nem o descaso dos parentes. Pelo contrário – nasceu em uma família de classe média, com pais afetuosos e um punhado de irmãs (cinco no total). Mesmo assim... Toda vez que avistava senhoras grávidas não conseguia esconder o dissabor. Julgava-as irresponsáveis por gerarem criaturinhas que, em breve, amargariam as sandices do mundo. Tinha raiva daqueles barrigões. – Uma tarde, à beira da adolescência, enquanto arrastava tristezas pelas ruas de Belo Horizonte, escutou alguém chamar: “Rodrigo, depressa!”. Guilhermino, rapazote que morava perto dos Pederneiras, queria lhe mostrar “um negócio bem diferente”. “Corre aqui!”, reiterou, pegando o toca-discos portátil. Abriu a tampa de plástico e colocou um vinil para rodar. “Beatles, da Inglaterra”, ensinou. À medida que o LP girava, semeando canções ensolaradas, Rodrigo percebia que uma sensação inteiramente nova, vigorosa, o inundava. Felicidade? Talvez. – Inspirado por John, Paul, George e Ringo, logo tratou de procurar outras bandas do gênero. As bandas o fizeram mergulhar no ideário da contracultura. O ideário da contracultura lhe despertou a atenção para a maconha. A maconha trouxe o riso fácil. E o riso fácil, ainda que entorpecido, fisgou namoradas. Quando se deu conta, Rodrigo saíra do buraco lúgubre em que sufocava desde pequeno. – Tornou-se um adulto razoavelmente otimista. Guarda, no entanto, alguns resquícios da introsversão avassaladora que talhou o menino. Fala somente o necessário. Continua quase sem amigos. Odeia confraternizações que reúnam mais de seis pessoas. Prefere a rotina doméstica – em companhia da mulher (a bailarina Flávia Couret), do filho, do enteado e do neto – às surpresas ocas do burburinho social. Rói unhas. Colectiona tiques nervosos. Sempre que

pode, refugia-se em um sítio nos arredores de Ouro Preto, onde cultiva rede, lareira e cavalo. Veste-se com extrema austeridade, priorizando roupas cinzas, beges ou negras. Suspeita que o adjectivo “desinteressante” o espelhe à perfeição.

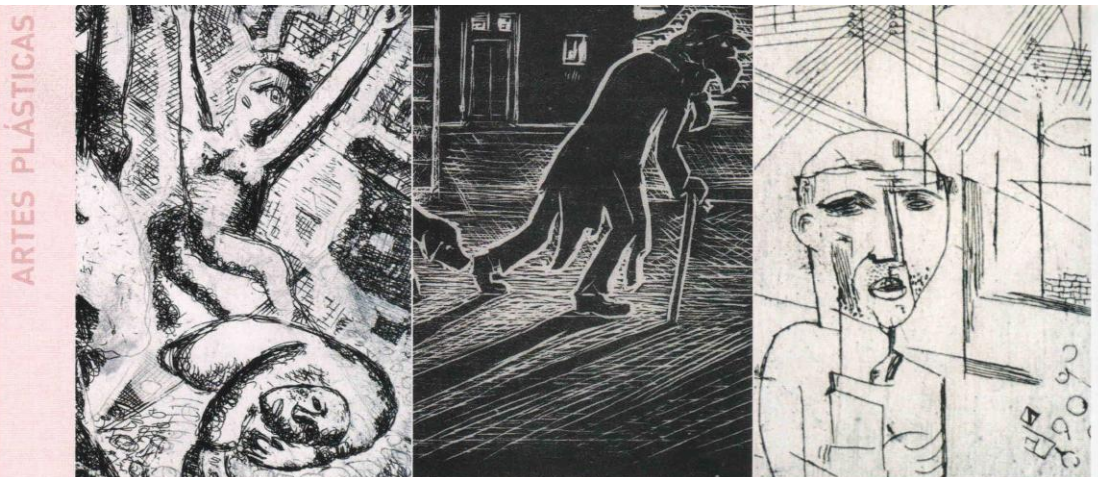
NÃO SABE exatamente por que se deixou arrebatar pela dança. Ou melhor: sabe, mas não busca traduzir o que sabe em palavras. Os movimentos que inventa explicam-se sozinhos. Cada um deles conserva os rastros dos inúmeros episódios que o antecederam e moldaram: do Rodrigo imberbe que tocava violão clássico e bateria, imaginando se transformar em músico profissional; do Rodrigo já maiorzinho que, certa noite, viu uma das irmãs saltitar num espetáculo de balé contemporâneo e perdeu o chão, ávido por também participar daquela epifania; do Rodrigo que, pouco depois de trocar os instrumentos musicais pelas sapatilhas, descobriu Buenos Aires e o talentosíssimo coreógrafo argentino Oscar Araiz, com quem teceu as primeiras montagens do Grupo Corpo. – Calvo e gordinho, tem apenas 1,60 metro de altura e uma lesão antiga no joelho direito, que ainda insiste em doer. Precisa se exercitar regularmente para fortalecer a musculatura da perna, emagrecer e, assim, diminuir o incômodo. Entretanto, foge de academias, personal trainers e fisioterapeutas. No máximo, sucumbe às caminhadas esporádicas, como um blasfemo que, de tempos em tempos, cantarola os salmos. Outra coisa: evita dançar fora do trabalho. Não peçam que saracoteie numa boate, por exemplo. Ficaria sem graça. Recordar-se de uma única ocasião, um forró, em que venceu a timidez. Estava completamente bêbado.

BEBER, ALIÁS, é o antídoto que usa contra o pavor de avião. Não, não pensa na iminência de um desastre. Na verdade, se arrepia com o absurdo de roçar as nuvens. Pior: de roçá-las dentro de um invólucro metálico que não poderá abandonar durante todo o trajeto. Por isso, só enfrenta viagens aéreas, mesmo as curtas, após tomar doses reforçadas de vinho ou uísque. O álcool não lhe dá coragem, mas lhe dá sono. E o sono põe o medo para dormir. – Envelhecimento? Morte? Não o assustam. Católico de formação, mantém a fé em Deus e acredita que a vida nunca termina. Depois da Terra, vamos para outro lugar, misterioso. Ou, então, reencarnamos. Considera as duas hipóteses viáveis e nenhuma o agrada. Se tivesse a chance de opinar, escolheria viver somente uma vez. Para que alongar o percurso? Nada lhe parece mais reconfortante que o ponto final.

ANEXO 2

Matéria: *O Estrangeiro, o Notívago e o Idiota*, de Bruno Maya

Edição: 02/2010, seção “Artes Plásticas”



Da esq. para a dir., *Figuras* (1943-44), de Iberê Camargo; ilustração para o livro *Humilhados e Ofendidos*, de Dostoiévski (c. 1940), de Oswaldo Goeldi; e *Trabalhador* (1921), de Lasar Segall. A figura do excluído em três versões

CRÍTICA

O ESTRANGEIRO, O NOTÍVAGO E O IDIOTA

Exposição em Porto Alegre confronta **Iberê Camargo**, **Oswaldo Goeldi** e **Lasar Segall**. Os três artistas diferem, entre outras coisas, pela maneira com que retratam os marginalizados **POR BRUNO MAYA**

De imediato, é fácil reconhecer elementos comuns aos contemporâneos Oswaldo Goeldi (1895-1961) e Lasar Segall (1891-1957), dispostos lado a lado na mostra *Cálculo da Expressão*, na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Suas gravuras compartilham os traços fortes, as figuras muitas vezes deformadas, e servem bem para explicar o momento artístico a que acabaram associadas. O expressionismo, escola que tomou corpo na Alemanha da primeira década do século XX, ficou marcado por um acento dramático, violento até. Muitos artistas se debruçaram sobre temas específicos. Nessa linha, Goeldi e Segall fizeram de séries suas marcas registradas: o primeiro com os pescadores, o segundo, com os emigrantes.

Observar tudo isso assim, de uma vez, é bastante enriquecedor. Ainda mais quando os dois mestres da gravura expressionista no Brasil encontram-se na companhia de um terceiro nome de igual habilidade do ofício e reconhe-

cimento da crítica. Iberê Camargo (1914-1994) certamente olhou para os seus antecessores antes de criar conjuntos como o dos ciclistas ou o dos carretéis. Ao colocar os três gravuristas juntos, a curadora Vera Beatriz Siqueira reforçou suas semelhanças estéticas mas fez saltar também suas diferenças. E assim proporcionou ao visitante um contato mais profundo com seus legados. Sai-se da coletiva conhecendo bem mais sobre Goeldi, Iberê e Segall.

Ocupando dois andares do museu, a mostra apresenta um total de 156 gravuras, 12 matrizes e nove livros ilustrados. Diante das peças, ficam evidentes a economia de recursos de Goeldi, a erudição de Segall, a intensidade formal de Iberê. As obras estão organizadas por eixos temáticos. Em uma sala, por exemplo, concentram-se os desenhos que os três artistas fizeram de tipos urbanos. Em outra, percebe-se o quanto eles se dedicaram às paisagens.

Um elemento elucida bem a perso-

nalidade que cada um soube imprimir em seu trabalho. A figura do excluído, do marginalizado, mesmo presente na obra de todos eles, surge de forma bem distinta em suas produções. As personagens de Goeldi, frequentemente notívagas, vagam sem destino, geralmente acompanhadas de animais. As de Segall revelam o desconforto de um estrangeiro, moram em favelas. E as de Iberê, que ele mesmo chamaria de “idiotas”, são disformes: seres apáticos, incapazes de reagir à realidade circundante. **¶**

BRUNO MAYA é jornalista e mantém o blog blogdobrunomaya.blogspot.com.

A EXPOSIÇÃO

Cálculo da Expressão. Fundação Iberê Camargo (avenida Padre Cacique, 2.000, Porto Alegre, RS, tel. 0++/51/3247-8000). Até 21/3. De 3ª a dom., das 12h às 19h; 5ª até às 21h. Grátis.

ANEXO 3

Matéria: *Nossa Aposta: Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas*, de Bruno Moreschi

Edição: 03/2010, seção “Primeira Fila”



NOSSA APOSTA

ANA PAULA PESSOA E RACHEL MASCARENHAS

Artistas são premiadas na Bahia com um vídeo que exibe pinturas modernas e cenas de Salvador ao som de uma respiração característica da ioga **POR BRUNO MORESCHI FOTO VALÉRIA MENDONÇA**

Quando se conheceram em Salvador, num curso do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas logo perceberam que tinham um mesmo desejo: criar em grupo. Organizaram, então, reuniões semanais com alguns colegas de aula e gente de fora. Os participantes dos encontros deveriam trocar sugestões de leituras e debater sobre as mais diversas áreas do conhecimento. Estimulados pela mistura de referências, imaginavam que conceberiam juntos algo realmente novo e de qualidade. Mas as coisas não saíram como o previsto. Era muita conversa e pouca produção.

O coletivo acabou se afunilando até sobraarem Ana, Rachel e um rapaz. Ele, porém, não concordava com a proposta de ambas: a de usar os próprios corpos e os de outras pessoas nos projetos que pretendiam realizar. Deu-se, assim, uma “natural seleção natural”, nas palavras das duas amigas, e o trio virou uma dupla.

Separadamente, as parceiras são autoras de obras bastante distintas. Formada em belas artes, Ana, de 32 anos, costuma fo-

tografar nus, mas também gosta de retratar elementos urbanos, como as sombras de fios e postes. Já Rachel, de 36 anos, estudou arquitetura, e suas pinturas em acrílico revelam-se fortemente influenciadas pelo geométrismo abstrato do russo Kazimir Malevich. Foi, no entanto, um dos quatro vídeos assinados até hoje pelas duas que propiciou a conquista mais significativa de suas carreiras. Em dezembro de 2008, disputando com outras 39 criações, o trabalho de Ana e Rachel se tornou um dos vencedores do Salão da Bahia, mostra competitiva que ocorreu no MAM. O prêmio: uma residência artística de 60 dias, com início neste mês, em uma instituição muito respeitada na área, a Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo.

Somente Rachel virá para a capital paulista. Ana ficará na Bahia cuidando de Gabriel, seu filho de 7 anos. Sem título, o vídeo premiado tem apenas cinco minutos e registra, sob o ponto de vista dos passageiros, o percurso de subida de um bonde no Plano Inclinado Gonçalves, que liga as partes alta e baixa de Salvador. Ao



fundo, ouvem-se a voz de Rachel dizendo frases sobre o correr do tempo, além do ruído ambiente, das batidas de um coração e do som de uma respiração profunda, conhecida como "ujai" e praticada na ioga. Nos momentos derradeiros, enquanto a câmera focaliza os trilhos do plano inclinado, pinturas de Malevich, Egon Schiele, Gustav Klimt e Paul Cézanne aparecem na tela.

As alusões à história da arte e o grande interesse pelo corpo humano são características recorrentes nos projetos de Ana e Rachel. "Fico com a impressão de que as obras das duas resultam de uma profunda discussão sobre questões estéticas e filosóficas", afirma Stella Carrozzo, assessora artística do MAM da Bahia e integrante da comissão que premiou o vídeo. "É raro que criadores tão cheios de ideias consigam se acertar e somar forças sem perder suas marcas individuais. Elas conseguem – o que, por si só, já as diferencia." Rachel complementa o comentário: "Para nós, não importa quem faz o quê. Encaramos o trabalho em dupla como um exercício de desapego". Ao lado da parceira, Ana Paula não sente necessidade de falar mais nada. Apenas solta um murmúrio em plena concordância.

BRUNO MORESCHI é jornalista.

Rachel Mascarenhas (de amarelo, com seu cachorro Boris) e Ana Paula Pessoa, no bairro do Pelourinho, em Salvador. Vídeo premiado da dupla mostra o percurso do bonde que liga as partes alta e baixa da capital baiana

ANEXO 4

Matéria: *Nossa Aposta: Rodrigo Pandolfo*, de Debora Ghivelder

Edição: 04/2010, seção “Primeira Fila”



NOSSA APOSTA RODRIGO PANDOLFO

Com o musical “O Despertar da Primavera”, o gaúcho se firma como um dos principais atores jovens do país POR DEBORA GHIVELDER FOTO NATI CANTO

No início deste mês, Rodrigo Pandolfo, de apenas 25 anos, disputa pela segunda vez um importante e tradicional prêmio do teatro brasileiro: o Shell de melhor ator. Concorrendo na mesma categoria, relativa à temporada carioca de 2009, estarão outros cinco intérpretes, todos mais velhos e experientes que o jovem gaúcho: Chico Díaz, Otávio Augusto, Fernando Eiras, André Dias e Michel Bercovitch. Ainda que não leve a estatueta dourada em formato de concha, concedida desde 1988, Pandolfo já se destaca entre os grandes talentos de sua geração.

Ele recebeu a primeira indicação para o prêmio em 2008, graças ao desempenho na comédia dramática *Cine-Teatro Limite*. Foi derrotado por um nome de peso: Sergio Britto (*leia texto à pág. 20*), então com 85 anos, que protagonizava o monólogo *A Última Gravação de Krapp e Ato sem Palavras 1*, de Samuel Beckett. “Perdi, mas perdi feliz”, garante Pandolfo.

O ator volta agora à lista dos indicados por conta de seu papel em *O Despertar da Primavera*. O musical, baseado na peça que o alemão Frank Wedekind escreveu em 1891, retrata

o universo de um grupo de adolescentes e aborda assuntos delicados, como a eclosão da sexualidade, o suicídio e o incesto. Adaptado e dirigido pelos consagrados Cláudio Botelho e Charles Möeller, o espetáculo somou 40 mil espectadores no Rio de Janeiro e estreou no mês passado em São Paulo.

Tanto na comédia dramática quanto no musical, Pandolfo incorpora personagens desajustados que roubam a cena. O roteirista Sábato, de *Cine-Teatro Limite*, é angustiado e meio esquizofrênico; Moritz, de *O Despertar da Primavera*, é um rapaz sexualmente confuso. Nos dois casos, o ator foge da caricatura fácil e exhibe uma atuação limpa, sem excessos. Também demonstra ter voz firme, com alcance, e uma presença de palco muito marcante.

O “rival” Sergio Britto identifica outra virtude no colega: a versatilidade. “Para construir Sábato, Pandolfo partiu de uma base realista. Já como Moritz adotou a interpretação expressionista, que confere à realidade feições mais carregadas. Em ambas as situações, conseguiu criar imagens



bastante verdadeiras." Até a severa crítica Barbara Heliodora elogia o ator, mesmo que de modo econômico: "Sem dúvida, em *O Despertar da Primavera*, ele correspondeu àquilo que lhe pediam e deixou claro que dispõe de matéria-prima a ser trabalhada no decorrer do tempo".

Nascido em Três de Maio (RS), Pandolfo se iniciou nos palcos como músico, tocando teclado. Era a atração do colégio luterano onde estudava, em Primavera do Leste, cidade mato-grossense para a qual se mudou com 3 anos. Quando tinha 12, assistiu a uma encenação de *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, e resolveu ingressar no grupo teatral da escola. Após um ano, já queria trocar o Mato Grosso pelo Rio de Janeiro. Chegou a Ipanema um pouco mais tarde, para concluir o ensino médio, e logo se matriculou no Tablado, respeitado centro de formação de atores. Depois de atuar em alguns espetáculos profissionais, viveu o roteirista Sábato e atraiu a atenção de Claudio Botelho, que o convidou para os testes de *O Despertar da Primavera*. Até aquele momento, Pandolfo nunca havia cantado. Mal conquistou o papel de Moritz, submeteu-se a meses de aulas de voz. Um trabalho árduo que, como se vê, valeu muitíssimo a pena.

O ator Rodrigo Pandolfo em São Paulo. Voz firme e atuação limpa, sem excessos

DEBORA GHIVELDER é jornalista e crítica de teatro.

ANEXO 5

Matéria: *Nossa Aposta: Ana Martins Marques*, de Fabrício Carpinejar

Edição: 05/2010, seção “Primeira Fila”



NOSSA APOSTA ANA MARTINS MARQUES

Coloquiata, bem-humorada e cheia de autocrítica, a jovem poeta mineira assemelha-se à conterrânea Adélia Prado ao enxergar grandeza no prosaico POR FABRÍCIO CARPINEJAR FOTO ÁLVARO FRÁGUAS

A estreia de Ana Martins Marques com *A Vida Submarina* é tão importante para a poesia brasileira quanto o primeiro livro de Adélia Prado, *Bagagem*, de 1976. Ambas as publicações exibem um desembaraço de linguagem, um coloquialismo, que eleva o prosaico e desmistifica o grandioso, desnudando nossos pecados e manias com graça e malícia. A diferença é que *A Vida Submarina*, de 2009, saiu por uma pequena editora de Belo Horizonte, a Scriptum, não está à venda em outras capitais e não teve a sorte de contar com Carlos Drummond de Andrade vivo para festejar sua chegada.

A mineira Ana tem o olho ruidoso do tímido. É jovem o suficiente para ser absolutamente honesta. Aos 32 anos, ainda está se acostumando com a abstinência do cigarro e namora o contista Márcilio França Castro, autor de *A Casa dos Outros* e seu confidente de gavetas. Apesar do começo no mundo literário duplamente vencedor – ganhou o Prêmio Cidade de Belo Horizonte por duas edições consecutivas (2007 e 2008) –, o caminho para a publicação não foi fácil. “Tive algumas recusas e vários silên-

cios”, lembra. Sem gatos, sem cachorros, sem peixes, vivendo sozinha, nem sequer se enxerga como escritora, mas como alguém que escreve. Talvez porque a escrita seja tão antiga como sua infância. “Escrever é quase sempre tentar escrever”, diz. Ela poetiza devagar e corta rápido. “Sou uma excelente descartadora. Diria que descarto bem melhor do que escrevo.”

Divide com a biografia de Drummond a garantia mensal do contracheque de funcionário público, conciliando o expediente numa repartição com os devaneios noturnos. Pode ser encontrada na Assembleia Legislativa de Minas Gerais, onde atua como redatora e revisora. Sua ligação com as letras ocorre mais na universidade do que em saraus. Cursa doutorado em literatura comparada, depois de concluir uma dissertação de mestrado sobre o romancista gaúcho João Gilberto Noll.

Sua timidez gera gafes involuntárias. Encarna diariamente o personagem de *O Mau Vidraceiro*, célebre poema em prosa de Charles Baudelaire: ao não desejar incomodar, chama mais atenção. Com 142 páginas, *A Vida Submarina* resulta dessa



violência desajeitada, dissimulada pela aparência discreta. Os versos têm a marca de um achado resmungado, movidos por uma autocrítica bem-humorada.

A poeta, sobretudo, apresenta carisma, esse ingrediente misterioso que eleva a identificação ao patamar de intimidade. É cínica, porém suave: "O síndico pergunta por você,/ depois me olha como se o divórcio/ acabasse de ser inventado". É sensual, porém desafiadora do senso comum: "Sou alérgica ao desejo -/ doem-me os olhos,/ incham-me as pernas,/ o sexo arde/ como uma caixa de abelhas". É cruel, porém amorosa: "Você só lê/ os livros que trago". É reflexiva e culta, porém muito urbana, com suas armações coloquiais: "Dizem que Cézanne/ quando certa vez pintou um quadro/ deixando inacabada parte de uma maçã/ pintou apenas a parte da maçã/ que compreendia".

Há em Ana uma aceitação natural das imperfeições, a perdoar qualquer loucura. Ela adivinha pensamentos, tenta descobrir incendiários nas cozinhas mais pacatas. De sua retração, preparou uma sobremesa francesa: fria por fora e quente por dentro.

**A poeta
Ana Martins
Marques.
"Escrever
é quase
sempre tentar
escrever"**

FABRÍCIO CARPINEJAR é poeta, cronista e jornalista, autor de *Cana-Itha* e *Meu Filho, Minha Filha, entre outros*.

ANEXO 6

Matéria: *Eles Inovaram o Cinema Brasileiro... E Agora Fizeram Um Filme Juntos*, de André Nigri

Edição: 05/2010, seção “Cinema”

ELES INOVARAM O CINEMA BRASILEIRO...

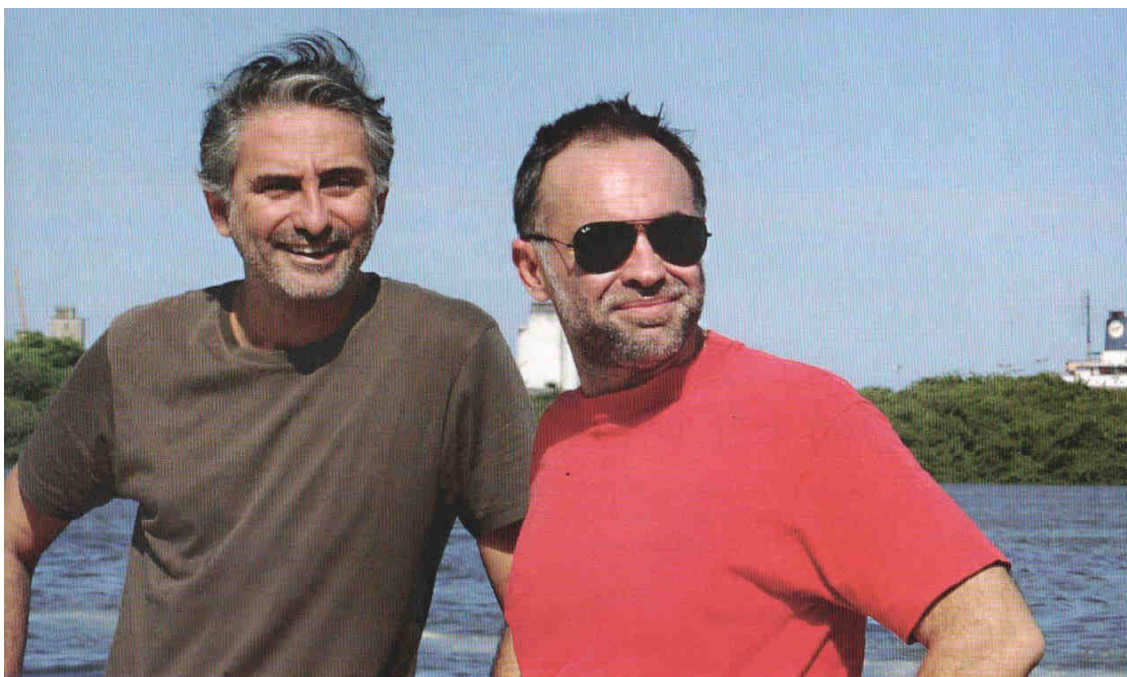
Os diretores **Karim Aïnouz** e **Marcelo Gomes** veem o sertão não como palco de embates políticos, mas de conflitos individuais. Com isso, abriram um campo de reflexão e criaram um estilo POR ANDRÉ NIGRI FOTO YEDA BEZERRA DE MELLO

O sertão sempre alimentou o interesse de cineastas brasileiros como um lugar mítico e simbólico. Tornou-se um dos cenários preferidos para os diretores do Cinema Novo apontar suas armas ideológicas e promover a revolução. Foi ali que Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, filmou sua obra-prima, *Vidas Secas* (1963), e Glauber Rocha sua melhor obra, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Durante décadas o semi-árido nordestino foi palco de lutas políticas, refletindo tanto um cinema de forte denúncia social como a exploração da terra pelos latifundiários e a miséria dos sertanejos. De uns anos para cá, no entanto, isso mudou. O sertão continua lá, com sua secura, a paisagem monótona, um lugar esquecido. Mas o cinema começou a refleti-lo de uma maneira diferente.

Dois diretores, um cearense e um pernambucano, foram os responsáveis por essa mudança radical, que consiste em ver o sertão não como palco de embates políticos, mas como espaço de conflitos individuais. Isso é notável em duas obras: *Cinema Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz. Não por acaso, os dois são amigos. Se conheceram em São Paulo em meados da década de 90 e perceberam logo as próprias afinidades. Um sempre colabora com o outro. Em *Cinema...*, Karim é

um dos roteiristas. Em *Madame Satã* (2002), primeiro longa de Karim, Marcelo assina o roteiro com o diretor. Agora, estreia no Brasil a primeira grande parceria entre eles, o ótimo *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*. Primeira literalmente, pois começou há mais de dez anos, quando os diretores não sabiam exatamente que rumo tomar em suas carreiras e resolveram passar algumas semanas no sertão filmando tudo o que viam e os emocionava (leia reportagem sobre a feitura do filme a partir da página 60).

Ambos conheciam mal o sertão, pois cresceram longe dele, no litoral. Marcelo em Recife, numa família de classe média. Na faculdade de Comunicação, fundou um cineclub. Vem daí seu aprendizado, assistindo a filmes de arte que não chegavam à capital pernambucana. Pouco depois, ganhou uma bolsa de estudos de cinema na Inglaterra, e completou sua formação. Karim nasceu em Fortaleza. Sua mãe conheceu o pai dele, um argelino, nos Estados Unidos, pouco antes de emigrar para o Brasil grávida do filho. Karim só veio a conhecê-lo anos depois, em Paris. Estudou arquitetura em Brasília, mas gostava mesmo era de artes plásticas. Chegou a começar um mestrado na área em Nova York. Lá, descobriu uma escola de artes onde se estudava também teoria do cinema, e se apai-



xonou pelo mundo das imagens em movimento.

Com uma pilha de prêmios acumulados e uma aclamação crítica raras vezes vista em dois diretores com pouquíssimos filmes no currículo, eles se afiguram entre os destaques da geração de cineastas sucessora da leva em que ainda brilham Fernando Meirelles, José Padilha e Walter Salles. Eles se colocam de forma crítica em relação aos antecessores. Não lhes interessa a violência explícita e o registro realista e esteticamente forte de filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, ou de *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, as duas obras-primas da geração anterior. Isso não implica uma crítica a esse tipo de tratamento dado à realidade brasileira, enfatizam os dois. Para eles, duas diferenças são fundamentais. Primeiro, o fato de fazerem cinema fora do eixo Rio-São Paulo, o que implica maiores dificuldades de financiamento e um sotaque diferente, segundo Marcelo. Segundo, o elemento geográfico é determinante. Embora ambos tenham se tornado cidadãos do mundo – Karim passa boa parte do ano na Europa, enquanto Marcelo quase sempre está em São Paulo ou em festivais internacionais – os dois estão sempre à procura de suas raízes. Tais fatos se combinam com um cinema mais artesanal, com uma linguagem que

explora os limites entre o documentário e a ficção.

Entre as inovações que eles trouxeram ao cinema contemporâneo também estão a delicadeza – o sertão em nossa cinematografia ora é tratado de forma brutal ora de forma caricatural –, e a sutileza e complexidade dos personagens. As prostitutas de *O Céu de Suely* não são tratadas nem com piedade nem com preconceito, mas como seres humanos que riem, choram e lutam por uma vida melhor. Da mesma forma, os sertanejos de *Cinema...* não são meros coitados. Ranulpho, o extraordinário personagem vivido pelo ator João Miguel, é um sujeito sofrido mas safo, que deseja ir para o Rio de Janeiro e tem consciência dos preconceitos que os nordestinos sofrem no sul maravilha. A dupla também se distancia tanto da tradição alegórica e barroca consagrada pelo Cinema Novo quanto do tropicalismo contemporâneo difundido na TV e em alguns filmes – sobretudo em nomes como os de Guel Arraes – que veem o sertão como um lugar entre o mágico e caricato. O sertão de Karim e Marcelo não é melhor nem pior do que o de Glauber, Salles ou Arraes. É diferente. E nada mais meritório para um cineasta – no caso, dois – do que lançar um olhar inovador sobre a paisagem mais recorrente e alegórica do cinema de seu país.

Os diretores Marcelo Gomes (à esq.) e Karim Aïnouz, em Recife. Um olhar diferente e delicado sobre o sertão

...E AGORA FIZERAM UM FILME JUNTOS

“Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo” é uma obra surpreendente. O espectador se envolve e se emociona com um protagonista que não aparece na tela **POR ANDRÉ NIGRI**

Quando resolveram há uma década pegar o carro com uma pequena equipe e cruzar durante quarenta dias o sertão nordestino, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes tinham a vaga ideia de colher material para um documentário. Dezenas de horas registradas em plataformas diferentes (câmera digital, 16 mm e até fotografias) depois, o material foi para a estante. Mas as imagens ficaram guardadas em suas cabeças e serviram para que cada um fizesse suas obras-primas. Marcelo Gomes é enfático ao dizer que o material que hoje estreia com o título tirado de um letreiro de bar de estrada, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, foi a grande inspiração para rodar seu road movie sertanejo, *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Sobretudo nas cenas de luz estourada e na câmera posicionada dentro do carro do personagem Johann, o alemão que vendia aspirinas na caatinga na década de 40 do século passado. No caso de *O Céu de Suely*, o retrato da prostituição vista em um bar de posto de gasolina também germinou nas imagens captadas anos antes.

Reconhecidos e prestigiados depois de *Cinema... e O Céu de Suely*, os dois resolveram retirar as imagens da estante e fazer uma ficção. Não se tem registro de algo parecido com o que aconteceu depois. Normal-

mente, parte-se de um roteiro e daí para as filmagens. Alguns diretores, é verdade, improvisam ou improvisaram, como o francês Jean-Luc Godard e o brasileiro Glauber Rocha, por exemplo. Mas eles tinham em mente o que queriam. Karim e Marcelo, não. Pegaram aquele bolo de imagens em registros diferentes e costuraram os dois um roteiro, que unifica as cenas usando uma voz em off. A voz, no caso, é a do geólogo José Renato, o protagonista, interpretado pelo ator Irândhir Santos. Sim, você leu certo. O rosto de Renato não aparece em nenhum fotograma do filme simplesmente porque as imagens captadas – a maior parte do carro – não previam um personagem (as mãos às vezes aparecem, como na foto ao lado). Mas ele se torna um protagonista tão palpável que o espectador nem precisa vê-lo. Ele viaja pelo sertão a trabalho, estudando o solo da região que receberá canais de águas da transposição de um grande rio da região – alusão clara ao São Francisco. Nesse percurso, ficamos sabendo que a esposa de Renato o abandonou. Uma simples história de amor, que todo o mundo já viveu, como diz Karim. O grande trunfo de *Viajo... não é o que ele conta, mas a maneira como essa história é contada.*

Karim queria ser artista plástico e se interessa pe-



EJA cenas
rtadas do filme *Viajo
rque Preciso, Volto
rque Te Amo* em
www.bravonline.com.br



las imagens de forma obsessiva. O mesmo acontece com Marcelo Gomes. Os dois já fizeram instalações juntos. Eram o que se chama de vídeoartistas. Depois se embrenharam no sertão e acabaram fazendo ficção. Normalmente essa mistura – entre vídeoarte e cinema – não dá muito certo. O mexicano super cultuado Carlos Reygadas tentou combinar esses gêneros e o resultado é soporífero, como se pode avaliar em *Japón* (2002) e *Luz Silenciosa* (2007). Longos planos, muita textura, mas narrativas mal-alinhavadas. Outro ícone cult a tentar a receita e falhar é Matthew Barney. As vídeo instalações do marido da cantora Bjork são grandes obras-primas, mas suas incursões no mundo da narrativa cinematográfica não emplacaram. Na série de filmes *Cremaster* há performances de mágicos, fadas, travestis, reis, esportistas, corredores e criaturas híbridas costurado por um enredo – ou vá lá, roteiro – que quase sempre começa e termina no nada. A grande proeza de Karim e Marcelo foi ter acertado a receita deste difícil gênero híbrido.

O sertão da dupla é ora lírico, ora duro, e revela-se em toda sua complexidade. É como se o público estivesse sendo apresentado a um mundo novo, mas sem manipulações. Durante a captação das imagens um

certo distanciamento fica claro. Não há crítica social, embora Renato às vezes se interrogue por qual razão o governo quer levar água para aquela região miserável. Mas são raros esses momentos. A câmera de Karim e Marcelo também desfoca-se muitas vezes, como a enfatizar a vertigem sentimental do personagem.

Há também muitas cores nas imagens da procissão do Padre Cícero, na cidade cearense de Crato. O sertão que surge é brega, claro. Não passou pela industrialização e, nas últimas décadas, recebe todo tipo de mercadoria – normalmente de segunda ou terceira – vinda de outras partes do país. Um sertão, claro, também pobre, mas não visto com a lupa marxista dos cinemanovistas, nem com as tintas coloridas dos tropicalistas. No surpreendente final de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, há uma espécie de dupla redenção. Do protagonista Renato e do próprio sertão que ele – e eu e você – percorremos. ¶

O FILME

Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo, de Marcelo Gomes e Karim Ainouz. Com Irandhir Santos. Estreia prometida para maio.

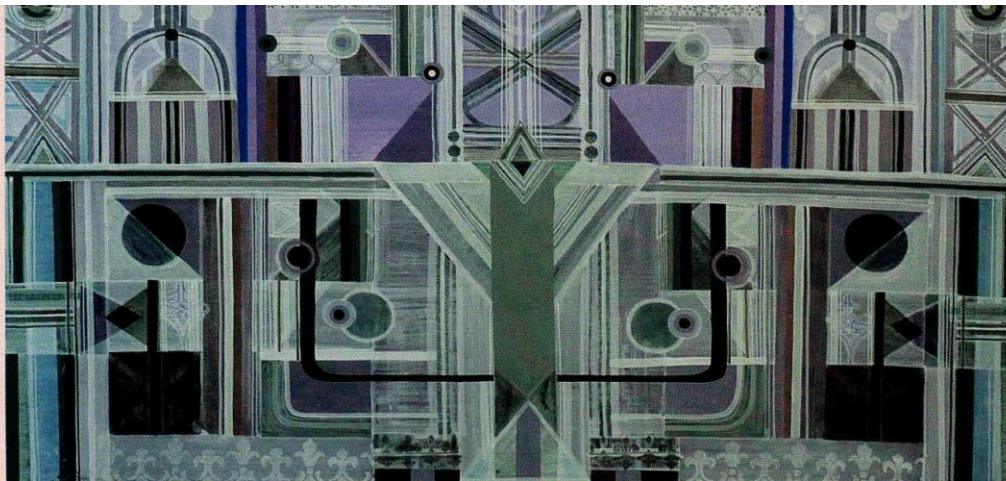
Cena de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*. O filme não mostra o rosto do narrador, mas suas mãos aparecem às vezes.

ANEXO 7

Matéria: *Verdes e Lilazes Sedutores*, de Gisele Kato

Edição: 05/2010, seção “Artes Plásticas”

ARTES PLÁSTICAS



A tela *Sônia Bei* (detalhe), feita em 2010 por Kiboco. Camadas de tinta branca funcionam como véus, escondendo partes das obras

CRÍTICA

VERDES E LILAZES SEDUTORES

O goiano **Kiboco** grafitava nas ruas. Hoje, expõe em uma galeria de São Paulo. O virtuosismo no trato com as cores faz com que sua pintura fique bem nos dois ambientes POR GISELE KATO

Deve-se olhar com cuidado para a produção do goiano Márcio Mendanha de Queiroz – que assina suas obras com o nome artístico de Kiboco –, agora que o grafite circula tão confortavelmente pelos museus e galerias. À primeira vista, ele não deixa de ser mais um artista jovem (31 anos) crescido na cultura do skate, e que hoje encanta o universo do dito cubo branco com sua linguagem de arte urbana. E isso tem lá seu fundo de verdade. Mas, ao contrário de seus colegas do spray, muitas vezes sem um repertório formal desenvolvido o suficiente para sustentar mais do que uma ou duas exposições de fôlego em instituições de renome, Kiboco esbanja domínio técnico. Portanto, em uma mostra sua, há muito mais do que figuras coloridas repetidas em série para fácil consumo.

Kiboco combina elementos do grafite com conhecimentos pictóricos avançados. Começou a pintar nos muros de Goiânia aos 13 anos. Em 2005, aos 26, chegou a São Paulo e passou a integrar o elenco da Choque Cultural, galeria que

reúne justamente nomes ligados à arte urbana. Desde 2008, no entanto, está na tradicional Marília Razuk, que ele mesmo anuncia como um endereço onde se sente bem mais à vontade. Apesar de sua turma continuar toda lá, na Choque. A explicação para isso esconde-se na sofisticação de suas criações. Kiboco mistura arabescos e tags de pichadores, cola nas obras embalagens de produtos que consome em viagens além de selos de correspondências que recebe quando está em casa. Fala da África, mas também das Arábias. E do Brasil.

Sua pintura se revela aos poucos. De imediato, o que se impõe é a sua incrível capacidade de trabalhar as cores – que desta vez alternam-se entre tons de lilases, marrons e verdes, em uma beleza no sentido mais puro da palavra. Alguns minutos depois, porém, outros itens sedutores emergem das telas. Por trás de camadas de tinta branca, que funcionam como véus, escondendo partes das peças e valorizando outras, surgem as colagens, a força dos traços, as referências culturais

a que Kiboco recorre constantemente.

Sua segunda individual na galeria Marília Razuk, intitulada *Tudo é Tudo e Nada é Nada* – frase que era muito repetida pelo músico Tim Maia –, reúne cinco telas e um livro. Sem negar sua origem de grafitador, no entanto, o artista, que continua fazendo intervenções pelas ruas da cidade, pintou também as paredes do endereço expositivo. Ele diz que só assim consegue ver sentido no conjunto. Enfim, o dito cubo branco, nem de longe, pode ser chamado assim quando quem o ocupa é Kiboco. Mas talvez seja importante alguém lhe sussurrar que, mesmo se as paredes estivessem intactas, suas telas teriam sim muito sentido ali. Elas têm estofa. **¶**

A EXPOSIÇÃO

Tudo é Tudo e Nada é Nada. Galeria Marília Razuk (rua Jerônimo da Veiga, 62, Itaim, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3079-0853). Até dia 15. De 2ª a 6ª, das 10h30 às 19h; sáb., das 11h às 15h. Grátis.

FOTO DÉCIO DI GIUREI

ANEXO 8

Matéria: *Cria Atrevida*, de Mariana Delfini

Edição: 05/2010, seção “Teatro e Dança”

CRIA ATREVIDA

Na peça ‘Policarpo Quaresma’, o ator **Lee Thalor** é aplaudido em cena aberta e se consagra como o melhor de sua geração. “Lee é um chato”, diz o diretor Antunes Filho – e isso para ele é um elogio POR MARIANA DELFINI FOTO PAULA PERRIER

Na ópera é comum. Depois de uma ária conhecida, interpretada de maneira memorável por um tenor, a plateia irrompe em aplausos, parando a cena por alguns segundos. No teatro isso raramente acontece – e uma delas foi na estreia de *Policarpo Quaresma*, espetáculo de Antunes Filho baseado no romance de Lima Barreto, em cartaz em São Paulo. A certa altura do livro, o personagem-título, um militar cujo patriotismo se torna uma obsessão, vê as saúvas destruindo suas plantações na fazenda Sossego: “Houve um instante de desânimo na alma do major. Não tinha contado com aquele obstáculo nem o supusera tão forte. Agora via bem que era uma sociedade inteligente, organizada, ousada e tenaz com quem tinha que se haver”, nas palavras do autor. Na adaptação deste trecho para a cena, o personagem Policarpo fica sozinho no palco. O público espera um monólogo sentido, à altura da gravidade do momento. Em vez disso, ele começa a pisar alucinadamente nas formigas. Com raiva crescente, como se travasse contra elas uma guerra solitária; depois, com ritmo, num sapateado ao mesmo tempo desesperado e burlesco. Ao fundo, toca o hino nacional brasileiro.

Interpretada por qualquer ator, a cena poderia soar artificial, ridícula até. Vivida por Lee Thalor, ela é isso tudo – mas também delicada, arrematadora, comovente. Talvez não pela habilidade dos pés de Thalor, que sapateiam sem muita preocupação com a técnica, mas por sua própria grandiosidade. Tanto que os aplausos em cena aberta não se limitaram à estreia. É rara a récita da peça em que Lee Thalor, em seu solo de sapateado, não é ovacionado como um tenor após *Che Gelida Manina*, a mais famosa ária da *La Bohème*, de Giacomo Puccini.

O corpo ofegante que é arrastado para a coxíla depois de matar formigas imaginárias tem 26 anos de idade, seis deles passados no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), do exigente Antunes Filho. Que diz: “Ele faz parte do grupo de rapazes que marcam a história do CPT. Depois de Cacá Carvalho e Luís Melo, é ele”. Antunes se refere aos atores com quem mais gostou

de trabalhar, um deles consagrado em *Macunaíma*, e outro que se notabilizou por vencer desafios tremendos, como interpretar o rei Macbeth em *Trono de Sangue*, baseada na obra de William Shakespeare.

Após situar Thalor como o terceiro dessa linhagem nobre, Antunes cutuca: “E ele é um chato”. O ator tenta corrigir: “Eu sou muito atrevido. Eu falo o que eu acho, ainda que ele não me dê essa liberdade”. “Não é atrevido, não: ele é chato”, rebate Antunes. É tudo cena: quando um fala do outro, transbordam palavras de carinho e admiração. Antunes enaltece o pupilo: “Todo ator deveria ter o conhecimento e o elã que ele tem. Eu aviso os futuros diretores que vão trabalhar com ele: preparem-se. O Lee é uma máquina, um tanque. Ele passa por cima se você não estiver atento”, diz.

Os primeiros passos de Lee Thalor supervisionados por Antunes foram dados em 2004, quando ele passou nos testes para frequentar o curso do CPT. Dois anos antes, havia feito uma primeira tentativa, mas voltou para casa com o conselho de que esperasse ficar mais velho. Na ocasião, Thalor tinha 18 anos e acabara de entrar no curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Tinha vindo no mesmo ano de Goiânia, onde nasceu e fez suas primeiras incursões no teatro amador. No primeiro ano da faculdade já tinha lido *Medeia*, de Eurípedes, quando foi assistir à *Medeia 2*, de Antunes. “Até então eu não tinha encontrado estética que me fizesse pensar: ‘Quero pertencer a isso’. Então eu vi essa peça e pensei: ‘pronto, é isso’”, lembra.

Sua estreia profissional deu-se dois anos depois de passar na rígida seleção. E teria sido discreta, não fosse um acaso. Nos ensaios de *A Pedra do Reino* (2007), peça em que tinha múltiplos papéis como ator do coro, foi chamado para substituir – por um dia apenas – o colega que fazia Quaderna, o protagonista do romance de Ariano Suassuna. “Eu falei que não ia, era uma cena ridícula em que tinha que simular um ataque epilético”, lembra. Mas foi. Antunes gostou e pediu que estudasse Quaderna. Ele obedeceu, mesmo não acre-



Lee Thalor no Centro de Pesquisa Teatral, onde passa os seus dias. Morando sozinho, sem muitos amigos ou um relacionamento estável, o ator respira teatro

THALOR SE DESTACA POR SER UM ATOR CAPAZ INTERPRETAR PERSONAGENS MAIS VELHOS QUE ELE COM MAESTRIA. E ISSO SEM PRECISAR RECORRER À MAQUIAGEM PESADA

ditando que ficaria com o papel: dez diferentes atores já tinham sido substituídos ao longo dos ensaios. Tanto que Thalor não contou nem para sua mãe que ia protagonizar o espetáculo, imaginando que o diretor pudesse mudar de ideia até o último minuto. No fim, Quaderna foi mesmo ele – e foi um tremendo sucesso.

DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ

Dois anos depois, em 2008, também tropeçou um pouco para viver Misael, o pai de família da tragédia *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. “Eu pedi para não fazer diversas vezes, não tinha condições, o personagem tinha uma vivência que eu não tenho”, conta. Thalor argumentou, mas Antunes insistiu, só restando a ele dedicar-se a uma construção intensa de personagem, que envolveu barba crescida, cabelo raspado, barriga postiça, tremedeira na boca.

Thalor é frequentemente elogiado por ser um “ator sem idade”, capaz de interpretar personagens mais velhos com maestria – ou então reproduzir todo o percurso de vida de um homem, e sem recorrer pesadamente à maquiagem, como em *Policarpo Quaresma*. A composição envolvendo recursos que alguns poderiam considerar exagerados também é outro de seus pontos fortes. Na peça, ele faz com que o protagonista fale em

um tom abaixo dos outros personagens e com os “ss” presos. Nem por isso seu Policarpo cai no grotesco ou na paródia – ao contrário, ele envolve e emociona com o carisma que pegou emprestado de seu intérprete.

Depois de *Senhora dos Afogados*, Thalor fez ainda um malandro no espetáculo *Foi Carmen* (2008), baseado na vida da cantora Carmen Miranda, e o Tuninho de *A Falecida Vapt Vupt* (2009), uma releitura da obra de Nelson Rodrigues. No cinema, sob direção de Sérgio Rezende, viveu Rafa, filho de Andrea Beltrão no filme *Salve Geral* (2009). Era ele? Sim, por incrível que pareça. Quem vê um desses trabalhos por vezes não o reconhece. Num mundo dominado pela televisão, em que os nomes em cartaz são mais importantes do que os tipos que interpretam, isso é uma façanha. “Ele faz teatro, é capaz de fazer qualquer gênero. Ele é multifacetado”, orgulha-se Antunes.

Thalor respira teatro. Mora sozinho, tem poucos amigos, não vive um relacionamento estável. Passa o dia no CPT. De manhã dedica-se a uma rotina de exercícios aeróbicos e de musculação que dão fôlego para enfrentar espetáculos maratonísticos como *Policarpo Quaresma*. Do meio-dia e pouco às seis ensaia com o grupo. À noite, dá aula no curso de teatro do próprio CPT, passando pra frente o que aprendeu com Antunes



VEJA a trajetória profissional do ator Lee Thalor em www.bravonline.com.br

e, conforme este e Thalor dizem, aproveitando o contato com os alunos para se aperfeiçoar ainda mais.

NO TERRENO DO DIRETOR

O estudo do personagem de Lima Barreto começou há dois anos. Thalor fez leituras sucessivas da obra, separando trechos que se referiam apenas ao protagonista – e anotou, em uma parede de sua casa, todos os adjetivos utilizados para caracterizá-lo. Mas Thalor, “o chato”, não se contenta com isso – ele invade o terreno do diretor. Em *Policarpo Quaresma*, Thalor, o “atrevido”, fez modificações na adaptação, cortando falas, fazendo sua própria versão do que deveria ir para o palco. O ator explica: precisa entender todo o texto (em suas palavras, “cada degrau dramaturgico”), para compreender seu personagem e o espetáculo. De onde vem tamanha liberdade, que permite interferência direta no trabalho do mestre? “Ele foi me colocando desafios e eu fui correspondendo”, arrisca o discípulo. “Eu não sou nada no teatro, eu estou aprendendo com ele, questionando e tentando entender. Eu sou cria dele”.

Claro que essa postura atrevida gera conflitos e brigas constantes. A cena do sapateado ao som do hino, por exemplo, não nasceu fácil. Thalor teve a ideia e quis testar, Antunes dizia que não podia parar a peça para um solo. O ator insistiu, o diretor pediu pra ver a cena, mas Thalor não mostrou: foi fazer aula de dança e ficou ensaiando por semanas. Antunes sabia que seu pupilo estava se preparando e o ataçava, perguntando quando ia ver o tal sapateado. Poucos dias antes da estreia, já nos ensaios no teatro, a cena foi apresentada. E o resto já se sabe.

É já famosa a aversão do diretor Antunes Filho pela expressão “criação coletiva”. Ele explica: “Em geral, trata-se de uma mentira implícita. Os atores dizem que estão criando coletivamente, mas não acrescentam nada. O Lee é diferente: ele tem ideias, opiniões, discute, ele enche o saco”. E Antunes adora: “Ele não me deixa ficar tranquilo! Não é bolinho, não. Mas é muito bom que ele seja um chato”. O diretor se exalta ao falar da dedicação do pupilo: “Ele vive teatro, dorme teatro, come teatro, tudo é teatro!” “E você não é assim, Antunes?” “É, Eu sou também.” Está explicado. Na escala de elogios de Antunes, talvez a palavra “chato” ocupe o lugar mais alto. ¶

MARIANA DELFINI é jornalista.



Os atores Luís Melo, em *Trono de Sangue* (acima) e Cacá Carvalho, em *Macunaima* (abaixo). Para Antunes Filho, Lee Thalor já é tão importante para a história do CPT quanto os dois atores



ONDE E QUANDO

Policarpo Quaresma, de Lima Barreto. Direção e adaptação de Antunes Filho. Com Lee Thalor, Natálie Pascoal, Geraldo Mário, Ivo Leme, Adriano Bolshi e outros. Sesc Consolação – Teatro Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, São Paulo, tel. 0++/11/3234-3000). Quando: 6a e sáb., às 21h, e dom., às 19h. De R\$ 5 a R\$ 20. Até 6/6.

ANEXO 9

Matéria: *O Poeta Fingidor*, de Nina Rahe

Edição: 06/2010, seção “Livros”

LIVROS

O POETA FINGIDOR

Manoel de Barros diz a verdade quando afirma que é mentiroso. Com histórias inventadas, ele construiu para si uma biografia – e também uma obra poética imaginativa e fascinante

POR NINA RAHE ILUSTRAÇÃO SANDRA JAVERA

Manoel de Barros gosta mais de viajar por palavras “do que de trem” – e é por isso que todas as manhãs, na rotina de vadiagem com as letras, ele se fecha no “escritório de ser inútil”, onde diz ter sossego de pedra. Inventou um dialeto, o “manoelês”, de onde foram pinçadas as expressões acima. Hoje com 93 anos, esse advogado de formação e fazendeiro por necessidade conseguiu – depois de muito trabalho para tornar o negócio da terra rentável – comprar seu ócio e ser exclusivamente poeta. Em Campo Grande (MS), onde mora numa casa modesta, de tijolos aparentes, com sua mulher, Stella, dedica-se a não “fazer nada” – que é como ele chama o escrever. O resultado desse ócio pode ser visto em seu novo livro, *Menino do Mato*, e, em retrospecto, na volumosa *Poesia Completa*, também recentemente lançada. Autor de uma série de livros chamada *Memórias Inventadas* (*A Infância*, *A Segunda Infância*, *A Terceira Infância*), Manoel de Barros diz que escrever o que não acontece é a tarefa de poesia. E é no escritório – onde ele passa horas para encontrar um verso que fique em pé – que a sua imaginação desabrocha. Ali, cercado de livros e de miniaturas de santos e animais, ele me recebeu algumas vezes para conversar, com o intuito de fazer esta reportagem. “Esses dias veio um outro jornalista aqui. Tive que mentir para ele tudo que estou





agora mentindo para você”, diz Manoel, rindo.

Quando afirma que mente, Manoel de Barros diz a verdade. Em uma entrevista concedida ao jornalista José Castello há alguns anos, por exemplo, ele contou que se encontrava com um grupo de psicanalistas uma ou duas vezes por semana para tomar umas cervejas. Elas achavam que sua poesia comprovava as teorias do francês Jacques Lacan (1901-1981), líder da escola seguida por elas. “Eu falo, e elas ficam impressionadíssimas”, disse ele na ocasião. Passados mais de dez anos dessa declaração, no entanto, Manoel já não se lembra mais. “Lacanianas?” – ele ri – “Pode ser que eu tenha mentido. Eu sou muito mentiroso”.

Manoel diz que herdou da mãe a sensibilidade, coisa que, segundo ele, “é transmitida pelo sangue”. Alice Pompeu de Barros era aluna de violino na cidade de Cuiabá, no Mato Grosso. Casou cedo e, para acompanhar o marido, mudou-se para o Pantanal. Manoel era ainda criança, e a mãe, acumulando as funções de lavadeira, cozinheira e passadeira, guardou a música apenas em sua lembrança. Até aí, tudo verdade. Mas para o jornalista Ricardo Câmara, que está escrevendo a biografia do poeta, Manoel descreveu uma cena emocionante: ele contou que, antes de se mudar, a mãe tocou pela última vez seu violino, pois achava que no Pantanal não haveria lugar para música. “Pode ser que eu tenha falado isso, mas foi invenção”, diz. E explica: “É uma

invenção possível. Podia ser que ela tivesse tomado uma atitude dessa; no fundo, era uma verdade que ela queria fazer isso”. Mentira, para Manoel de Barros, é dizer que se vai comprar pão quando se vai a outro lugar qualquer. Já imaginação é coisa profunda e, na imaginação, Manoel pode fazer com que se cumpra o destino da mãe. Num dos poemas do livro *Menino do Mato*, no poema V, Alice arranja uma horinha para seu violino no meio do Pantanal e toca Vivaldi para a família toda. Mentira? Nada disso. Para Manoel, é aí que começa a poesia.

O PINTOR QUE NÃO EXISTE

Se o poeta é um fingidor, como dizia o português Fernando Pessoa (1888-1935), a sua dor (ainda que fingida) não é menos verdadeira. Desde o falecimento de seu filho João na queda de um avião monomotor, Manoel de Barros “não sai de dentro de si nem para pescar”, como ele próprio diz num poema. Abandonou as caminhadas, as idas ao Pantanal e as viagens anuais para o Rio de Janeiro. E, embora a reclusão não tenha rarefeito a poesia, palavras como abandono, tristeza e solidão habitam o novo livro. Em *Menino do Mato*, não há possibilidades de sair daquele “lugar imensamente e sem nomeação”, que “quase só tinha bicho solidão e árvores”, e era preciso “desver o mundo para expulsar o tédio”. Em seus primeiros anos no Pantanal, Manoel ficava meio solto no chão – era o menino do mato. Ali entrou em “estado de árvore”, depois em “estado de palavra”, para só assim poder “enxergar as coisas sem feito” – eis, em manoelês castiço, o resumo de sua arte poética. O novo livro é expressão dessa infância vivida na terra, em um lugar virgem e absolutamente solitário, onde a poesia já era o brincar com as palavras. “Era a nossa maneira de sair do enfado”, diz um dos poemas.

Por volta dos dez anos de idade, Manoel deixou de se sentir “como um pedaço de formiga na estrada”. Foi estudar no Rio de Janeiro e chegou a morar durante um ano em Nova York, onde desenvolveu a

LIVROS

VIVER UM ANO EM NOVA YORK E CONHECER A PINTURA DE PICASSO E CHAGALL AJUDOU A FORMAR A SENSIBILIDADE ARTÍSTICA DE MAÑOEL DE BARROS. "ANTES DISSO, EU ERA UM PRIMITIVO, QUERIA ESCREVER EM GUARANI", DIZ O POETA

sensibilidade para as artes. Tomou gosto por Paul Klee, Marc Chagall, Van Gogh e Pablo Picasso. Acha que tal viagem influenciou decisivamente sua poesia. "Eu tinha um sentimento muito primitivo da vida e da literatura. Queria escrever em guarani", afirma sem esconder o riso. Já disse em entrevistas, no entanto, que seu pintor preferido era o boliviano Rômulo Quiroga, o que fez com que alguns passassem a procurar por suas obras. Outra mentira: Rômulo é, na verdade, apenas uma criação poética, inspirada em um pintor de paredes. "Eu achei o nome bacana e aí inventei esse negócio".

Ouvir Manoel contar suas histórias é ficar em dúvida permanente. Eis uma delas: num dia, cumprindo o caminho entre a fazenda que possui no Pantanal e Campo Grande, resolveu parar em um boteco. Fez a curva, avançou na entrada do local e se esqueceu de frear o carro. Só foi se lembrar quando estava praticamente em cima do balcão. Em uma segunda conversa, pergunto mais detalhes. Ele me olha num misto de dúvida e riso. "O senhor inventou?", pergunto. "Não, não, é verdade. Aconteceu mesmo". E o poeta emenda mais uma história: quando estava dirigindo rumo à fazenda, depois de muita chuva e com uma estrada enlameada, seu carro deu três cambalhotas. Além dele, estavam como passageiros a mulher e os filhos. "Ninguém se machucou". Ainda bem.

ASSISTA a trechos do documentário *Só Dez Por Cento É Mentira* sobre o escritor em www.bravonline.com.br



TIRO NA TESTA

Depois de finalizar *Menino do Mato*, Manoel pensa no próximo livro. Pretende fazer uma homenagem a Bernardo – em “manoelês”, “um homem percorrido de existências, que faz encurtamento de águas, a quem os camaleões estão favoráveis e para quem os passarinhos aveludam seus cantos”. Analfabeto, Bernardo trabalhou na fazenda de Manoel e pouco falava. “Não sabia nem o nome das letras de uma palavra, mas soletrava rã melhor que mim”, escreveu sobre o amigo. Assim, Bernardo acabou se transformando em personagem da obra do poeta, além de um dos seus de seus alter-egos mais recorrentes – presente em *Livro de Pré-Coisas* (1985), *O Guardador das Águas* (1989) e, mais recentemente, em *Menino do Mato*.

Em 2003, Bernardo morreu no Asilo São João Bosco, em Campo Grande. Sem documentos, sobraram poucas informações sobre ele: era solteiro, moreno e evangélico, diz no registro do asilo. Mas Manoel nega que Bernardo tivesse religião. Talvez tivesse tendência para, já que era totalmente preso à natureza. Enterraram-no embaixo de uma árvore. “Pelo menos isso, vai escutar os passarinhos”, o poeta diz. “Ele era inteiramente primário e inocente como uma criança, e essa inocência foi o que pregou nas minhas palavras”, conta Manoel. “Eu o conheci como santo, e queria retribuir fazendo um Bernardo que chegasse a ser, literariamente, um santo”.

O poeta tem muito medo do mistério de Deus. Diz que não consegue entender como pode uma borboleta voar sem motor nas costas enquanto o homem precisa ter motor a óleo. Uma vez, ele encontrou seu vizinho no telhado da casa, vestindo uma roupa diferente. “O que você vai fazer?”, perguntou. “Eu vou voar”, respondeu o homem. Tentou desaconselhá-lo, mas o vizinho já estava convencido, com sua asa nas costas, de que sairia voando. Pulou e quase morreu. “É verdade. Não é mentira não”, avisa Manoel, antes que alguém duvide.

Talvez seja este mesmo mistério que explique sua “saúde irritante”, como ele gosta de chamar. Dor de cabeça só conhece de nome, e fica mesmo espantado quando as pessoas descrevem como ela é. “Para você, morrer só com um tiro na testa”, advertiu o médico. “Não foi para mim não que ele disse isso, foi para um amigo”, mais tarde corrige, com um cuidado surpreendente com a verdade. Mas para Manoel a frase também funciona. Palavra é para ele coisa que ocupa o dia inteiro; e a noite também, já que vez ou outra sonha com elas. Toma logo nota – se deixar para depois, esquece – e durante a sua vagabundagem no escritório, o sonho ajuda a concluir uma poesia ou outra. Sonhos, mentiras e palavras – elementos que, somados, resultam numa das obras mais surpreendentes e fascinantes da literatura brasileira. ¶

NINA RAHE é jornalista.

OS LIVROS

Menino do Mato, de Manoel de Barros. Editora Leya Brasil, 96 págs., R\$29,90.

Poesia Completa – Manoel de Barros, de Manoel de Barros. Editora Leya Brasil, 496 págs., R\$69,90.

ANEXO 10

Matéria: *Clássico do Mês: A Milonga*, de Luís Augusto Fischer

Edição: 07/2010, seção “Primeira Fila”

PRIMEIRA FILA



O cantor Vitor Ramil no Sesc Pompeia, em São Paulo. O artista funde gêneros não só na música, mas também na ficção e no ensaio

CLÁSSICO DO MÊS A MILONGA

Em um disco surpreendente, o cantor **Vitor Ramil** une o ritmo tradicional do rio da Prata à poesia gauchesca de Jorge Luis Borges e João da Cunha Vargas. FOTO LUÍS AUGUSTO FISCHER

“Clássico é aquele livro que uma nação ou o largo tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo feito o cosmos e sujeito a interpretações sem fim.” A frase, do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), nasceu treze anos antes de ele haver dado ao mundo um livrinho singular, estranho só a quem não conhecia o antigo afinco do escritor portenho nas coisas de seu país e de sua cidade. Chama-se *Para las Seis Cuerdas* e reúne um conjunto de poemas compostos por Borges com a levada e a alma de um letrista de milongas, ritmo fundador da cultura popular da região do rio da Prata, localizada entre a Argentina e o Uruguai. Milonga, tango, samba, jongo: todos sonoros e africanos, embora florescendo na América. Pode acontecer que da massa desses gêneros musicais venha a despontar algum clássico, naquele sentido borgeano ali de cima? É sabido que o escritor se tornou um clássico de sua língua e do Ocidente (depois de ter sido traduzido para o francês, naturalmente). No entanto, como se não fosse ele mesmo um homem culto, mas um avatar de poeta iletrado antigo, nunca deixou de meditar sobre a poesia gauchesca, aquela que retrata o sentimento ou os costumes dos pampas. E a prova está justamente em *Para las Seis Cuerdas*.

Muito mais espontâneo poeta gauchesco, mais *roots*, foi João da Cunha Vargas (1900-1980), um ilustre desconhecido em toda parte, inclusive no Rio Grande do Sul, sua terra natal. Só sobre-

viveu graças a uma publicação fora de comércio, lida por muito poucos – e, agora, graças ao talento do cantor e compositor Vitor Ramil, velho admirador de Borges, que está lançando o belíssimo, e já clássico, disco *délibáb*.

Talvez pareça uma conjunção meio vadia essa que agrega num mesmo CD poemas gauchescos de um nome mundial como Borges e outros de um não-nome sequer estadual como este Vargas, todos musicados por Ramil. Mas não é casual, e bem pelo contrário. Pode-se mesmo dizer que o cantor de Pelotas (RS) germinou esse encontro desde sempre, já que é autor de vários álbuns que combinam gêneros, escritor de duas novelas também fruto de hibridações entre matéria provincial e linguagem vanguardista (*Pequod* e *Satolep*) e, além disso, formulador de um ensaio de grande interesse, *A Estética do Frio*, postulação de uma natureza particular para o artista sul-brasileiro. Em *délibáb*, ele conduz Borges e Vargas para dentro de canções inacreditavelmente orgânicas, sempre no âmbito da milonga – que os dicionários correntes vão definir como uma música dolente e que parecia insuscetível a variações expressivas. Consegue, assim, dar a impressão de que nunca houve distância entre aqueles poetas tão desiguais e a melodia com que Ramil os envolveu.

LUÍS AUGUSTO FISCHER é ensaísta e professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ANEXO 11

Matéria: *Dos Filtros de Barro às Quinquilharias*, de Thais Rivitti

Edição: 09/2010, seção “Artes Plásticas”



Metamorfose, feita por Marepe em 2010. Bacias de alumínio lembram uma lagarta

CRÍTICA

DOS FILTROS DE BARRO ÀS QUINQUILHARIAS

A arte com materiais nordestinos do baiano **Marepe** dá sinais de esgotamento. Em busca de novos caminhos, ele incorpora objetos do comércio popular POR THAIS RIVITTI

Os *Últimos Verdes* é o título da nova exposição de Marcos Reis Peixoto, o Marepe, na galeria Luisa Strina, em São Paulo. Além da referência à ecologia, o título é bastante adequado por causa do momento pelo qual o artista baiano passa em sua trajetória profissional. Aos 40 anos e com um currículo que inclui mostras no Centro Georges Pompidou, em Paris, e na Tate Modern, em Londres, além da Bienal de Veneza, Marepe está diante de uma evidente necessidade de renovação. *Os Últimos Verdes* poderiam designar, portanto, as dificuldades que acompanham o ingresso de sua produção na maturidade.

Os nove trabalhos apresentados, oito deles finalizados neste ano, continuam a seguir a construção que o consagrou como um dos principais nomes brasileiros no cenário internacional. Marepe usa elementos da vida cotidiana do interior da Bahia – o artista mora em Santo Antônio de Jesus – para criar suas curiosas peças. Foi assim que ob-

jetos mais associados a um estilo de vida local – como os filtros de barro e as telhas confeccionadas artesanalmente – foram parar nas galerias e nos museus, seduzindo-nos com uma beleza particular e ainda nos lembrando de um modo de vida sem as mediações tecnológicas e industriais. Essa operação, no entanto, dá sinais de esgotamento.

CAMELÔS E MERCADOS

Em muitas das obras inéditas, Marepe deixa as matérias-primas mais típicas da Região Nordeste e abre-se para a utilização de toda sorte de objetos populares. Nas duas obras chamadas *Camas de Vento*, o artista acopla, usando duas dobradiças de porta, asas de penas artificiais em camas de armar. Em *Pé de Chuchu*, ele constrói uma estrutura de madeira da qual pendem legumes de plástico e lâmpadas verdes. *Aguidá* mostra um imenso tacho de ferro cheio de algodão e grandes enfeites de Natal. Em comum, as quatro obras são feitas com quinquilharias vendidas nas lojas

de comércio barato, em camelôs e mercados. E podem apontar para uma mudança tão significativa quanto necessária na produção de Marepe, evitando a mera repetição de um procedimento já tão bem explorado.

Não que os objetos de matriz nordestina tenham sido deixados de lado. Eles aparecem em *Filipinhos*, em que duas pás de metal são unidas por uma estrutura de carrinho de mão, e em *Metamorfose*, em que a junção de bacias de alumínio forma algo que lembra o corpo de uma lagarta. Nesses dois casos, os trabalhos são bem-sucedidos, embora não arrisquem novas manobras. ▮

THAIS RIVITTI é crítica de arte.

A EXPOSIÇÃO

Os Últimos Verdes. Galeria Luisa Strina (r. Oscar Freire, 502, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3088-2471). Até dia 11. de 2ª a 6ª, das 10h às 19h. Sáb., das 10h às 17h. Grátis.

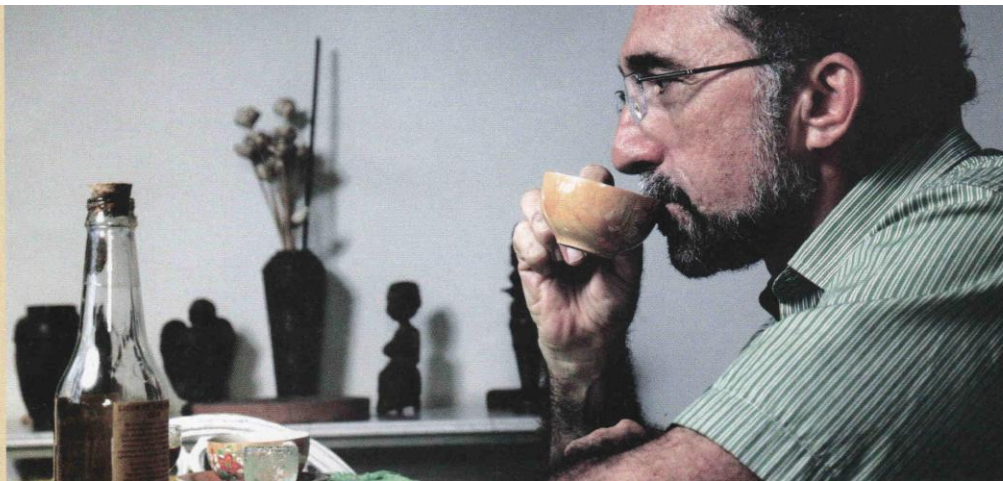
FOTO EDUARDO FRAYMONT

ANEXO 12

Matéria: *Retratos Guardados*, de Edward Pimenta

Edição: 09/2010, seção “Livros”

LIVROS



O escritor Ronaldo Correia de Brito. Seus retratos constroem memórias em que se misturam cheiros, cores e signos nordestinos

CRÍTICA

RETRATOS GUARDADOS

Coletânea de contos de **Ronaldo Correia de Brito** revela um observador atento à realidade brasileira, sem cair em sentimentalismos e lugares-comuns POR EDWARD PIMENTA

O escritor cearense Ronaldo Correia de Brito, contista veterano e médico de formação, ganhou notoriedade com o romance *Galileia*, saudado pela crítica como um dos melhores da literatura brasileira – o livro foi premiado como melhor romance no Prêmio SP de literatura 2009. Agora ele volta a publicar narrativas curtas em *Retratos Imorais*, uma seleção de 22 relatos, alguns guardados há 40 anos, outros de lavra recente, quase todos carregados de imagens impactantes. Os personagens de *Retratos Imorais* são homens e mulheres que se valem de fotos, filmes e desenhos para contar suas histórias. São figuras desesperadas, no limite de uma grande transformação ou da morte, como em *Homem Folheia Álbum de Retratos Imorais*, em que um moribundo vê um álbum de retratos enquanto agoniza num hospital público. As cenas hospitalares também aparecem em *Catana*, história de um médico no auge do estresse de um atendimento de emergência.

Brito é um autor brasileiro que trata

de realidades nacionais sem sentimentalismo. Parte de imagens e referências livrescas para construir as memórias de seus personagens. E, juntamente com as reminiscências, vêm à tona uma miríade de cheiros, cores e signos nordestinos, o maracatu, o sincretismo religioso e as agruras da vida urbana. Há pequenas obras-primas entre os sete contos da primeira seção, reunidos em *Retratos Dispersos*. *Romeiros com Sacos Plásticos*, escrito originalmente em 1978, descreve a fotografia da família pendurada na parede entre peças de kitsch religioso e flores de papel crepom. “A imagem da mulher corajosa se destaca no instantâneo: é a primeira que se olha e a última que se esquece. Pai, mãe e filhos não se tocam, os braços pendurados ao longo dos corpos”, escreve.

SEXO TÂNTRICO

A segunda metade do livro traz textos que não obedecem à forma clássica do conto. São, antes, pequenos ensaios, comentários, crônicas, anedotas e até

mesmo perfis biográficos. *Homem em Berkeley*, por exemplo, conta a experiência do autor como escritor residente na universidade californiana. *Homem-sapo*, sob a identidade velada de um tal Pedro Paulo, narra em forma de roteiro audiovisual o assassinato do diretor italiano de cinema Pier Paolo Pasolini. Há, por fim, bons momentos de humor. Em *O Homem Atravessando Pontes*, um cidadão cuja mulher é adepta do sexo tântrico vai às raias da loucura e começa a pensar em suicídio. Vale a pena conferir esse punhado de retratos vibrantes, produzidos com rara criatividade. ¶

EDWARD PIMENTA é jornalista e escritor, autor do livro *O Homem que Não Gostava de Beijos* (Record, 2007)

O LIVRO

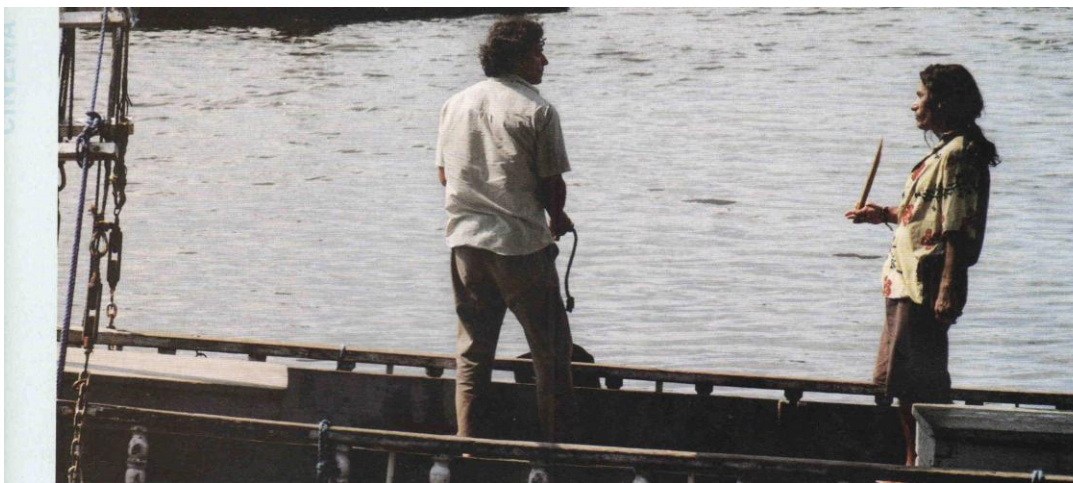
Retratos Imorais, de Ronaldo Correia de Brito. Alfabeta, 182 págs., R\$ 33,90

FOTO BÁRBARA WAGNER

ANEXO 13

Matéria: *Falas e Silêncios de Dom Quixote e Sancho Pança*, de Carlos Messias

Edição: 10/2010, seção “Cinema”



Os atores Luiz Carlos Vasconcelos e Chico Diaz, como Artur e Matuim. Uma amizade de picuinhas, maus jeitos e disputas de ego

CRÍTICA

FALAS E SILÊNCIOS DE DOM QUIXOTE E SANCHO PANÇA

“O Sol do Meio Dia”, de Eliane Caffé, se destaca pelos diálogos bem acabados. Com essa munição, os atores **Luiz Carlos Vasconcelos** e **Chico Diaz** arrebatam o público POR CARLOS MESSIAS

O *Sol do Meio Dia* é uma versão destrambelhada de Dom Quixote e Sancho Pança ambientada nos rios do Pará. Artur, o Dom Quixote (brilhantemente interpretado por Luiz Carlos Vasconcelos), é um tipo quieto de temperamento explosivo. Sua personalidade é complementar à de Matuim (Chico Diaz, também excelente), um trambiqueiro pé de chinelo, bebedor e falso brigão. A dupla levou o prêmio de melhor atuação masculina no Festival do Rio de 2009 e é por si só um bom motivo para conferir o novo filme da diretora Eliane Caffé. Porém não é o único.

A experiência do cinema brasileiro com personagens rudes, como Artur e Matuim, não é das melhores. Frequentemente, cai-se no estereótipo ou na animalização crua dos personagens - o que ocorre, a começar pelo título, no equivocado *Baixo das Bestas* (2006), de Claudio Assis. A comparação é ilustrativa. Diferentemente do cineasta pernambucano, que destrói a credibilidade dos atores no afã de chocar a plateia - eles

se perdem em interpretações exageradas e falsamente intensas -, a diretora Eliane Caffé extrai o teor humano da história com os longos silêncios entre as falas, com nuances de interpretação e, principalmente, com personagens fundos e bem acabados.

GUIMARÃES ROSA

O longa evita o estereótipo associado aos filmes que retratam tipos que vivem na pobreza ao esmiuçar, de forma sutil, a amizade entre dois homens. Amizade que se vai esgarçando aos poucos por picuinhas, maus jeitos e disputas de ego. E que se rompe de vez, claro, quando entra em cena uma mulher, Ciara (interpretada por Cláudia Assunção) - que faz com que o relacionamento ganhe contornos de um triângulo amoroso. Grande parte da força do filme vem do roteiro, escrito a quatro mãos por Eliane e pelo veterano dramaturgo Luiz Alberto de Abreu (autor de *Bella Ciao*, um clássico dos anos 70). Os diálogos flertam com o cômico e, em al-

guns momentos, atingem (no bom sentido) dimensão poética. Matuim arranca boas risadas com suas expressões chulas. Artur, por sua vez, tem um monólogo no fim que dá vontade de aplaudir de pé. Guardadas as devidas proporções, a dupla de roteiristas atinge, como Guimarães Rosa, alta densidade em seu trabalho com o linguajar regional.

No que diz respeito ao cinema nacional, resta aguardar que um trabalho tão maduro, denso e despido de clichês sirva de exemplo para as safras que estão por vir. **¶**

CARLOS MESSIAS é jornalista.

O FILME

O Sol do Meio Dia, de Eliane Caffé. Com Luiz Carlos Vasconcelos, Chico Diaz e Cláudia Assunção. Estreia prevista para este mês.

www.bravonline.com.br 10/2010

ASSISTA ao trailer do filme *O Sol do Meio-Dia* em www.bravonline.com.br

FOTO DIVULGAÇÃO

ANEXO 14

Matéria: “Beautiful Girl! I’m Broder Creize”, de Armando Antenore

Edição: 10/2010, seção “Música”

MÚSICA

“BEAUTIFUL GIRL!
I’M BRODER CREIZE”

Enquanto lança novo disco, **Vanessa da Mata** aprende a lidar com a notoriedade crescente e a esquisitice de certos fãs, como o carioca que a abordou na rua e repetiu, em um inglês macarrônico: “Linda garota! Eu sou o Irmão Malucão” POR ARMANDO ANTENORE FOTOS DARYAN DORNELLES

Na cafeteria do Jardim Botânico carioca, Vanessa da Mata namora um bolo de cenoura com cobertura de chocolate. A fatia, considerável, repousa intacta em um pratinho à frente da cantora. Parece tão apetitosa quanto devem ser as guloseimas que, não raro, invadem as letras da mato-grossense: paçoca, suspiro, bombom, cocada, jujuba, quindim, brigadeiro, churro, sonho. “Ninguém vai me ajudar?”, pergunta para a assessora de imprensa Jane Barboza e a produtora Karla Gallo, que a acompanham. “Nem pensem em me deixar engolir o bolo sozinha, hein?” Trajando jeans e camiseta, Vanessa usa os cabelos soltos, livres dos lenços, chapéus, flores e tiaras que costumam ostentar no palco. De perto, se mostram ainda mais encaracolados e volumosos.

Mal dá a primeira garfada no bolo, a compositora de 34 anos vê uma senhora se aproximar. “Onde fica o banheiro?”, indaga a mulher, sem reconhecê-la. A artista logo se solidariza com a interlocutora: “Ruim de achar, né?” Depois, muito naturalmente, indica uma porta à direita. Passam-se dez minutos e, de um rádio próximo, ecoa uma canção da intérprete. “Ouçam”, alerta. “Estão tocando *Ai, Ai, Ai...*” Vanessa esboça uma careta e cutuca meu braço de leve: “Por que você chamou a minha atenção? Agora só vou reparar na música, notar os defeitos...”

Quase simultaneamente, uma moça que lançava por ali se levanta e, acanhadíssima, pede para tirar uma foto com a cantora. Vanessa não se opõe. A menina, então, se derrama: “Adoro você! Adoro!” Quando a tiete se distancia, a compositora, visivelmente desconcertada, comenta: “O que respondendo numa hora dessas? Juro que não sei...” Jane sorri: “Apenas agradeça: ‘Obrigada por gostar do que faço’”. E a mato-grossense: “É?”

Àquela tarde, dia 31 de agosto, falávamos sobre

o álbum que Vanessa acabara de concluir. O CD - quinto de uma carreira fonográfica inaugurada em 2002 - está chegando às lojas e exibe um título que remete à atmosfera doce do café onde conversávamos: *Bicicletas, Bolos e Outras Alegrias*. Como de hábito, a artista o lança pela Sony. Dessa vez, porém, a maior gravadora do Brasil divide os custos (e os lucros) do projeto com o selo Jabuticaba, que pertence à própria intérprete. O trabalho emerge num momento de transição para Vanessa e sob grande expectativa. O disco de estúdio que o precedeu, *Sim*, de 2007, alcançou um sucesso notável e propagou os versos da mato-grossense mundo a fora. É certo que ela já brilhara antes, mas não com tamanha intensidade. Pode-se afirmar que *Sim* a colocou à altura de nossas principais cantoras.

Curiosamente, a mudança de patamar ainda a desnorteia, algo que o encontro daquela tarde e o da tarde seguinte, na Gávea, deixaram transparecer. Vanessa demonstra se sentir bem mais confortável diante dos que não a reconhecem. O status de celebridade aparenta preocupá-la ou mesmo assustá-la. Talvez por isso, para preservar a condição de “reles mortal”, a artista não se priva de alguns gestos simples - ações corriqueiras que diversas estrelas já não se concedem realizar. Exemplos? Comer um bolo imenso em público sem sucumbir à patrulha do açúcar. Ou tocar distraída no braço de um repórter enquanto lhe dá entrevista, como quem papeia com um amigo.

GUIGA, DRI E MATEUS

Há oito anos, quando gravou seu álbum de estreia, a mato-grossense despertou uma resposta de público modesta, mas satisfatória. Em compensação, rapidamente arrancou elogios dos colegas e da crítica. “Feliz do país que revela cantoras do nai-



A mato-
grossense
Vanessa da
Mata. Desejo
paradoxal de
aparecer sem
aparecer

A COMPOSITORA NUNCA ESTUDOU MÚSICA. OU MELHOR: ESTUDOU, MAS À MANEIRA DELA, SEM PARTITURAS E SEM TOCAR NADA

pe de Maria Rita e Vanessa da Mata”, festejou o jornalista Nelson Motta pouco tempo depois. De fato, a filha de Elis Regina e a filha de dona Sebastiana com seu Divinor - uma professora do ensino fundamental e um caminhoneiro que prosperou, tornando-se pecuarista - têm pelo menos uma característica em comum: ocupam um nicho de mercado que se convencionou chamar de MPB (Música Popular Brasileira) e onde também se abrigam Adriana Calcanhotto, Marisa Monte e Ana Carolina.

De modo geral, a denominação engloba todos os intérpretes nacionais que não se voltam prioritariamente para o sertanejo, o rock, o filão religioso, o pagode, o brega, o rap e os gêneros regionais, dos endiabrados forró e funk carioca à axé music. Estimam os historiadores que a sigla se disseminou a partir de 1965. Na época, abarcava os artistas jovens que sofriam a influência da sofisticada bossa nova e, ao mesmo tempo, abraçavam estilos identificados com as classes baixas, caso do samba de morro e das canções nordestinas. Edu Lobo, Chico Buarque e a própria Elis Regina integravam a tur-

ma. Mais tarde, as três consoantes se expandiram na direção dos tropicalistas (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé) e seus herdeiros, que acolhiam tanto Luiz Gonzaga, Tom Jobim e a Portela como as guitarras dos roqueiros britânicos e norte-americanos. Atualmente, o termo se cristalizou como sinônimo de qualidade - uma chancela que distinguiria as canções "requintadas, duráveis" das "popularescas" ou "descartáveis". Não à toa, há quem rejeite tal aceção e a classifique de preconceituosa.

Alheia aos rótulos, Vanessa segue produzindo um pop bastante peculiar e multifacetado, em que a sonoridade urbana do Primeiro Mundo convive com ritmos de países periféricos (o reggae jamaicano, a cumbia argentina) e do interior brasileiro (o xaxado, o caboclinho, a chula baiana, o maracatu, a catira). O inusitado é que a compositora jamais estudou música. Ou melhor: estudou, só que à maneira dela, sem partituras e sem tocar nada. Teve algumas aulas particulares de violão durante a adolescência, mas não chegou a dominá-lo - em parte, por causa de um déficit de atenção



VEJA fotos do ensaio fotográfico da cantora para BRAVO! em www.bravonline.com.br



que também a prejudicou na escola: repetiu duas séries do antigo ginásio e não terminou o ensino médio. “Uma tarde, quando menina, passei pelo salão paroquial de Alto Garças, a cidadezinha onde nasci, e presenciei o ensaio de uma banda”, conta. “Entendi naquele dia o papel de cada instrumento.” Com 19 anos, depois de infinitas tentativas, desenvolveu um método próprio de composição, em que recorre apenas à voz. “Pego um gravador, cantaro-lo as melodias que invento e peço para um músico transcrevê-las.”

Nas letras, seu ecletismo se reafirma. Ora a autora discorre sobre encontros e desencontros amorosos, ora lamenta as desigualdades sociais, o consumismo ou a destruição da natureza, ora evoca coisas e personagens de Alto Garças: as merendas de dona Vantina, os quitutes da avó Sinhá, uma bacía cheia de manga bourbon, Guiga, Dri, Mayanna, Duda, Mateus. Outra marca de Vanessa é abordar com bom humor questões que atormentam as mulheres. No disco novo, por exemplo, ironiza o onipresente medo feminino de engordar (em *Fiu Fiu*).

“Calculo que escrevi umas mil canções”, diz, ressaltando que “nem todas prestam”. Em tom de brincadeira, se declara “uma compositora obsessivo-compulsiva”. “Ela, às vezes, consegue criar versos tão densos que lembram os do poeta João Cabral de Melo Neto. No entanto, também se permite conceber estrofes muito singelas, muito espontâneas, que aludem à linguagem direta e sentimental da extinta revista *Carícia*. É uma poesia que praticamente não soa como poesia”, analisa o músico Chico César, amigo e padrinho artístico da cantora. Juntos, no fim da década de 1990, assinaram *A Força que Nunca Seca*. O paraibano apresentou a composição à baiana Maria Bethânia, que decidiu registrá-la, projetando pela

Mudança de patamar A cantora compôs *Boa Sorte/Good Luck* com o norte-americano Ben Harper (à esq.). A música garantiu uma façanha inédita à intérprete: foi a mais executada nas rádios brasileiras em 2008. Por causa do prestígio de Vanessa, o comitê organizador da Copa de 2014 a convidou para se apresentar em julho, na África do Sul, durante a cerimônia que lançou a logomarca do torneio (à dir.)



VANESSA ATINGIU A META QUE SÓ AS DIVAS COSTUMAM ALCANÇAR: ATRAI FÃS DE DIFERENTES CLASSES SOCIAIS SEM PERDER O AVAL DA CRÍTICA

primeira vez o nome de Vanessa. Na canção, segundo Chico, figuram os tais trechos à moda de João Cabral: "Já se pode ver ao longe/ A senhora com a lata na cabeça/ Equilibrando a lata vesga/ Mais do que o corpo dita". O linguajar à revista *Caricía* apareceria em frases do tipo "Seus beijos são vermelhos/ Quase que me queimam/ Que meigos são seus olhos" (de *Vermelho*).

Com o tempo, navegando entre os dois polos, Vanessa emplacou seis músicas nas novelas da Rede Globo e atingiu a meta que só as divas logram alcançar: arregimentou admiradores de diferentes estratos sociais sem perder o aval da crítica. Hoje, frequente FMs populares e de elite, protagoniza até 15 shows por mês em ginásios de cidades pequenas ou em casas nobres de São Paulo e do Rio de Janeiro, cerca-se de produtores refinados (Mario Caldato Jr., Kassin, Jacques Morelenbaum) e não se furta de compartilhar o palco com ídolos do povão, como Alcione.

Tamanha polivalência gerou números crescentes e vultosos para os padrões atuais. *Vanessa da Mata*, primeiro disco da cantora, vendeu 140 mil cópias em oito anos, de acordo com a Sony. *Sim*, o álbum de inéditas que antecede o novo trabalho,

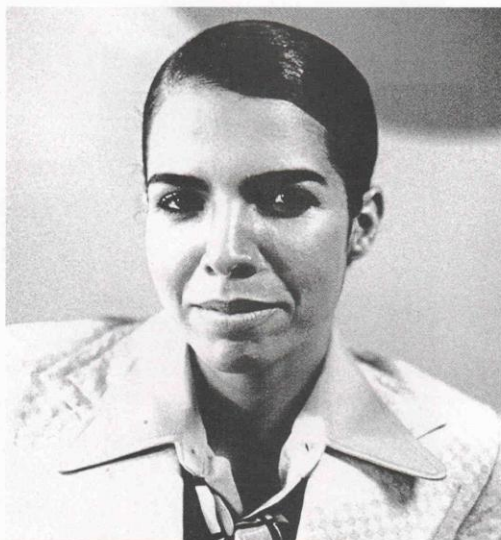
vendeu 350 mil em três. No total, descontando a pirataria, os fãs da intérprete consumiram 1 milhão de CDs e DVDs. Os de Adriana Calcanhotto e Ana Carolina, artistas que pertencem à mesma gravadora da mato-grossense, compraram respectivamente 2 e 3 milhões, mas ao longo de um período maior (a gaúcha iniciou a trajetória discográfica em 1990 e a mineira em 1999). Quando se considera a internet, o desempenho de Vanessa continua expressivo. Suas canções motivaram 260 mil *downloads* pagos e 2,5 milhões de *streamings* igualmente pagos.

O aumento da demanda em plataformas digitais ou não coincidiu com a presença ascendente da intérprete nas rádios. Os relatórios do Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) comprovam o fenômeno. Em 2006, *Ai, Ai, Ai...*, escrita pela cantora e por Liminha, ocupou o terceiro lugar entre as dez músicas mais tocadas do país. A lista das *top ten*, até então, nunca incluía Vanessa. Em 2008, *Boa Sorte/Good Luck* levou a artista para o primeiro lugar, seguida de Alicia Keys e Danni Carlos. O hit, composto com o norte-americano Ben Harper, está justamente no disco *Sim*, o campeão de vendas.

A parceria também impulsionou a carreira in-



OUÇA trechos da entrevista com a cantora no site www.bravonline.com.br



ternacional da mato-grossense. "Passamos a fazer pelo menos duas turnês anuais fora do Brasil", informa Leninha Brandão, empresária da cantora. Por enquanto, os shows acontecem principalmente na Europa, nos Estados Unidos, na Argentina e no Uruguai. Em 2011, devem se estender para Japão, Austrália, Canadá, Chile, Colômbia e México.

A agenda lotada não impede que Vanessa se aventure por outras searas. Leitora de Pablo Neruda, Cecília Meireles, Manoel de Barros e Mia Couto, já redigiu seis capítulos de um futuro romance, embora não arrisque uma data de lançamento. Planeja, ainda, abrir uma casa de espetáculos no bairro paulistano de Pinheiros com dois sócios. "Se tudo der certo, vamos inaugurar-la até dezembro", prevê.

ORGULHO

No café do Jardim Botânico, a intérprete mordisca mais um pedaço de bolo. "Veja: me tornei realmente famosa em 2006, 2007. Foi quando minha imagem se espalhou de verdade. Antes, boa parcela do público conhecia minha voz e não o meu rosto. Lógico que sinto um carinho enorme pelos fãs. E pretendo, sim, continuar atingindo um número grande de pessoas. Mas, se o mundo de hoje permitisse, gostaria de fazer sucesso sem me mostrar demais. Numa situação ideal, minhas canções e meu canto se alastrariam, enquanto o resto permaneceria à sombra. Doideira, não?"

Ela lembra que recebeu ofertas para gravar o primeiro disco aos 21 anos. Naquela altura, já somava seis de profissão. Começou se apresentando em bares de Uberlândia (MG), onde viveu parte da adolescência. Saiu de Alto Garças agarrada numa mentira. O pai almejava que a filha cursasse medicina. A filha almejava cantar. Então... "Pai, só poderei enfrentar um vestibular tão difícil se estudar numa cidade melhorzinha." Mudou para Uberlândia e, às escondidas, trocou a escola pelos microfones.

Marca registrada O cabelo está para Vanessa assim como a boca está para Mick Jagger. A cantora o usa com enfeites (à dir.) ou, então, o alisa e prende, como no clipe de *Eu Sou Nequinha* (à esq.). A boneca que a simboliza é uma criação da designer Daniela Conolly e integra o projeto gráfico do álbum *Multishow ao Vivo*



"DOIS RISCOS DA FAMA ME ASSOMBRA: VIRAR ÍMÃ DE DOIDO E CEDER À VAIDADE - ACEITAR QUE O ORGULHO ME CAPTURE E EMBRIAGUE"

nes. Depois, resolveu se estabelecer em São Paulo. Arranjou uma vaga de modelo na agência Elite, estratégia que lhe garantiu dividir um apartamento de graça com outras menina, e seguiu à procura de oportunidades artísticas. Participou de uma banda especializada em ritmos nordestinos e de grupos de reggae. Um dia, arrumou o telefone de Chico César, que despontava nacionalmente. Queria ajuda para produzir um "demo" (disco de demonstração).

"Ela me ligou e deixou mensagem na secretária eletrônica. Não respondi. Telefonou de novo, e de novo, e de novo", relata o compositor. "Da última vez, cantarolou um recado: 'Chiquinho, me atenda, por favor! Preciso muito encontrar você'. Pensei: 'É da minha turma - louca! Merece um retorno.'" As portas finalmente se abriram e o "demo" veio

à tona. Logo pipocaram os convites para a morena debutar na carreira fonográfica. "Não aceitei nenhum", recorda. "Eu, que batalhara tanto, morri na praia. O motivo? Pavor de que um eventual sucesso me roubasse a privacidade."

Em razão do conflito, a jovem que desejava aparecer sem aparecer acabou recorrendo à análise. Encarou o divã por um longo período, até que, com 26 anos, superou o bloqueio e gravou o álbum de estreia. O temor da notoriedade, porém, jamais a abandonou completamente. "Dois riscos da fama me assombra. Primeiro, virar ímã de doido, um alvo que atraí rancores, inveja, frustrações, carência e o julgamento dos outros. Depois, ceder à vaidade - aceitar que o orgulho me capture e embriague."

Para resguardar "a consciência do real", não abdica de caminhar pelas ruas da Lagoa, bairro carioca onde mora, ou de pegar um táxi. Também busca se manter próxima de Felipe, Micael e Bianca, garotos de 9, 6 e 5 anos, que está adotando com o marido, o ator e fotógrafo Gero Pestalozzi. Já em relação à maluquice de alguns admiradores...

Naquela tarde de agosto, após sair do Jardim Botânico, Vanessa se dirige à região central do Rio. Lá, em um predinho charmoso, vai tirar fotos para a BRAVO!. Mal chega e desce do carro, um sujeito a aborda na calçada. "Beautiful girl! Você é uma mata de beleza! Não: você é uma floresta de beleza! Meu querubim!" A cantora ri, desarvorada, e entra no hall do edifício. O homem não recua. Cola o rosto na janelinha da porta e continua gritando: "Beautiful girl!" Cerca de três horas depois, Vanessa deixa o prédio. O camarada retoma a perseguição: "Me dê um autógrafo, please! Você é sobrenatural!" Estica-lhe uma folha amarrotada de papel. A artista a apanha e pergunta o nome do desconhecido. Ele, exultante, dispara: "Beautiful girl, I'm Broder Creize (algo como Irmão Malucão, em inglês macarrônico). Bro-der Crei-ze, a seu dispor!" ¶

Vanessa em um estúdio fotográfico carioca. Ela está adotando três crianças



O DISCO E O SHOW

Bicicletas, Bolos e Outras Alegrias (Jaboticaba/Sony), de Vanessa da Mata. Preço médio: R\$ 30.

Vanessa da Mata no festival Natura Nós (veja pág. 94).