MIGUEL ARCANJO PRADO DE OLIVEIRA

TEATRO NO JORNAL:

o olhar do Estadão e da Folha para os grupos Oficina e Satyros

São Paulo - SP - Brasil

CELACC (Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação)

ECA/USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo)

Setembro de 2014

MIGUEL ARCANJO PRADO DE OLIVEIRA

TEATRO NO JORNAL:

o olhar do Estadão e da Folha para os grupos Oficina e Satyros

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Mídia, Informação e Cultura desenvolvido sob orientação do Prof. Dr. Danilo de Oliveira.

São Paulo - SP - Brasil
CELACC (Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação)
ECA/USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo)
Setembro de 2014

Agradecimento

Ao Professor Mestre Danilo de Oliveira pela orientação sábia e precisa.
Ao Professor Doutor Dennis de Oliveira pelo exemplo acadêmico diário.
À Maíra de Carvalho Moraes, pela companhia inteligente ao longo do curso.
Aos professores e colegas do CELACC-ECA-USP, pela companhia nesta trajetória.
Aos artistas dos grupos Oficina e Satyros, pela teatro que fazem.

Dedicatória

Para Nina Rose Prado Honorato, que me ensinou a amar os livros
Para Juan Manuel Tellategui, que me acompanha nesta paixão.

Teatro no jornal: o olhar do Estadão e da Folha para os grupos Oficina e Satyros

Miguel Arcanjo Prado de Oliveira[1]

Resumo:
O artigo analisa, com base em teóricos da comunicação e da cultura a cobertura que os jornais paulistanos O Estado de S. Paulo e Folha de S.Paulo fizeram em relação aos grupos teatrais Oficina e Satyros, tendo como recorte o período entre julho de 2013 e junho de 2014. O discurso dos jornais sobre os espetáculos e os grupos é contraposto à visão dos integrantes das companhias responsáveis pela assessoria de imprensa dos mesmos. Desta maneira, se propõe um diálogo dos discursos com a base teórica de referência. Partindo daí, o trabalho apresenta como os jornais imprimem sua visão ideológica e política na cobertura teatral destes grupos.

Palavras chave: jornal, teatro, Oficina, Satyros, jornalismo cultural.

Resúmen:
El presente artículo, basado en teóricos de la comunicación y la cultura, hace análisis de la cobertura que los periódicos O Estado de S. Paulo y Folha de S. Paulo realizaran sobre los grupos de teatro Oficina y Satyros, entre julio de 2013 y junio de 2014. El discurso de los periódicos es confrontado con las visiones de los asesores de prensa de cada grupo. De esta manera, se propone un diálogo de los discursos con la base teórica de referencia. A partir de allí, el artículo presenta cómo los periódicos imprimen sus visiones ideológicas y políticas en la cobertura teatral de estos grupos.

Palabras clave: periódico, teatro, Oficina, Satyros, periodismo cultural.

Abstract:
Based on works of communication and culture authors, the present essay analyzes the press coverage of theatrical groups Oficina and Satyros by São Paulo based papers O Estado de S. Paulo and Folha de São Paulo, between July 2013 and June 2014. The discourse of the papers about the groups and their presentations is opposed by the artists, who are also responsible for the groups press relations. Based on these sources, the essay presents the mechanisms through which the papers instill their ideological and political views on the coverage of these theatrical groups.

Key words: journalism, theater, Oficina, Satyros, cultural journalism.

---

[1] Bacharel em Comunicação Social pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais). Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Mídia, Informação e Cultura pelo CELACC - ECA - USP (Universidade de São Paulo), sob orientação do Professor Doutor Danilo de Oliveira.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....5
2 - O TEATRO.....6
2.1 - Oficina: um teat(r)o antropofágico e tropicalista.....7
2.2 - Os Satyros: underground sem tabus.....8
3 - O JORNALISMO.....10
3.1 - A opinião na notícia.....10
3.2 - O jornalismo cultural.....11
4 - OFICINA E SAYROS NA FOLHA E NO ESTADÃO: UM OLHAR SOBRE O TEATRO E O JORNAL.....11
4.1 - Aspectos gerais.....11
4.2 - Um olhar de privilégio 13
4.3 - Um olhar colonizador.....15
4.4 - A percepção do olhar.....16
4.5 - O olhar que sufoca o diálogo social 17
4.6 - O olhar que espetaculariza.....20
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM OLHAR SOBRE O OLHAR DO JORNAL.....24
6 - REFERÊNCIAS.....26

1 - INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho de conclusão do curso de especialização em Mídia, Informação e Cultura do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) é como o jornal, inserido no contexto da mídia hegemônica, cobriu os trabalhos recentes de dois grupos de teatro alternativo paulistano, tendo como objeto os jornais Folha de S.Paulo e O Estado de S. Paulo e os grupos Oficina e Os Satyros. Utilizando-se o enquadramento de obras estreadas entre o segundo semestre de 2013 e o primeiro semestre de 2014, o trabalho investiga qual discurso que os jornais produziram sobre as obras e os grupos, bem como ouve a opinião de integrantes dos dois grupos responsáveis pela assessoria de imprensa dos mesmos, contrapondo suas falas à do jornal, buscando apontar como o discurso deste pode influenciar a relação do grupo com a sociedade. Tudo sob a ótica de teóricos da comunicação e da cultura.

A partir de um olhar dialético com "espírito crítico e autocrítico" (KONDER, 1981), o trabalho procura estabelecer o panorama da produção midiática sobre os grupos, desenvolvendo uma prática metodológica (FERREIRA, 2006; e DESCARTES, 2009) em busca da produção do conhecimento científico. Em busca de visão crítica à prática jornalística, que se dá no contexto do capitalismo, Ciro Marcondes Filho, em *O Capital da Notícia* (1986) e sua definição de notícia-mercadoria é uma das bases da análise, assim como as definições de jornalismo cultural de Daniel Piza em *O Jornalismo Cultural* (2003).

John B. Thompson, em seu livro *A Mídia e Modernidade* (2014), é base para compreensão da relação dos meios de comunicação de massa com seus receptores, sendo esta uma relação quase mediada. A visão crítica e conceito de cultura de mídia de Douglas Kellner, em *A Cultura da Mídia* (2001), auxilia na busca de posturas políticas e ideológicas presentes nos discursos. E Muniz Sodré em *A Verdade Seduzida* (2005) fundamenta a análise do diálogo dos jornais e dos grupos com a cultura brasileira. Por fim, será utilizado o conceito de espetáculo presente no livro *A Sociedade de Espetáculo* (2012), de Guy Debord.

No Brasil, o teatro recebe pouca cobertura na mídia hegemônica. No jornal, com espaço reduzido, a cobertura das artes cênicas está comumente atrelada a peças com figuras conhecidas da TV ou superproduções comerciais. Em contraposição, os dois grupos analisados conseguem espaço recorrente nos dois principais jornais paulistas. Conhecer como tais companhias são apresentadas por este meio da mídia hegemônica contribui para entender o espaço do teatro na sociedade contemporânea.

Há poucas pesquisas no Brasil acerca da relação do teatro brasileiro com a mídia na contemporaneidade. Este trabalho espera contribuir para maior valorização social do teatro. O estudo pode servir como ferramenta que descortine o olhar que parte da mídia hegemônica tem sobre produções teatrais alternativas. Tal conhecimento pode servir de ajuda aos artistas para que estabeleçam novas estratégias de comunicação.

2 - O TEATRO

"Um espaço, um homem que ocupa este espaço, outro homem que observa. Entre ambos a consciência de uma cumplicidade". Esta é a definição para teatro de Fernando Peixoto no livro *O Que É Teatro* (1981: p. 9). Para ele, o teatro nasce no momento da consciência da representação no espectador. Surgido da necessidade do homem de representar o outro, o teatro está presente nos primeiros rituais e ganhou força nas civilizações antigas, como Egito, China e Grécia. O grego Aristóteles definiu o espectador como aquele que delega poderes para que o personagem pense e atue em seu lugar.

Na Idade Média, a Igreja Católica chegou a proibi-lo, “ameaçando atores com o fogo do inferno”, mas logo se apropriou dele em suas celebrações” (PEIXOTO, 1981: p. 72). Com o Renascimento, o teatro ganha liberdade: surgem autores como o inglês William Shakespeare, que provocou "a emancipação definitiva do teatro de todas as amarras, temáticas e formais, anteriores" (PEIXOTO, 1981: p. 77). Com a ascensão da burguesia ao poder, surge o drama burguês, para que a plateia possa se identificar com os conflitos dos personagens. No Brasil, é no século XIX que o teatro ganha força. A encenação moderna surge no século XX, dando ao espetáculo uma dimensão ideológica unificada. O realismo ganha força, mas logo é contestado múltiplas correntes de pensamento sobre o teatro, diversidade que permanece no século XXI. Ainda no século XX, o alemão Bertold Brecht (1898-1956) se destacou ao propor que o espectador apenas deixa o personagem atuar em seu lugar, mas não pensar por ele. Assim, sinalizou uma dimensão política também para a plateia. Influenciado por este, o diretor brasileiro e pensador do teatro Augusto Boal (1931-2009) definiu teatro como ação, quebrando o limite entre atuadores e espectadores. Para Boal, o teatro deve quebrar os limites entre as classes sociais, libertando o espectador "de uma condição que seria, necessariamente, opressiva" (PEIXOTO, 1981: p. 20).

O teatro sempre esteve conectado ao sistema político-social da sociedade na qual está inserido, seja confrontando-o ou reproduzindo-o. De acordo com Peixoto, o fim do século XX

provocou uma mudança: "o teatro, mais do que correntes políticas, passou a buscar a si mesmo" (PEIXOTO, 1981: p. 18).

2.1 - Oficina: um teat(r)o antropofágico e tropicalista

Durante o segundo semestre de 2013 e o primeiro de semestre de 2014, o Teat(r)o Oficina voltou a contar a saga da atriz Cacilda Becker, em três distintos espetáculos que chamaram a atenção da imprensa. Sobretudo porque as estreias ocorreram justamente no momento em que o Brasil via manifestações populares ganharem ruas e também se lembrava os 50 anos do golpe civil-militar de 1964. Isso reverberou no palco do Oficina e no jornal, como veremos adiante. Antes, é preciso conhecer a trajetória do grupo.

O Oficina é um dos mais longevos grupos teatrais em atividade no mundo, já que surgiu em 1958 e permanece em atividade, sob comando há 56 anos do diretor paulista José Celso Martinez Corrêa, conhecido como Zé Celso. Segundo o livro *Oficina 50+ Labirinto da Criação* (2013), o Oficina passou a se destacar na década de 1960, "por toda a sua experiência cênica internacional e por sido palco do lançamento do Tropicalismo, ligado ao Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade, o que influenciou músicos, poetas e outros artistas" (MARTINS, 2013: p. 11).

Na revista-encarte *A Bigorna Extraordinária*, integrante do mesmo livro, o diretor Zé Celso afirma que trata-se uma "associação de técnico-artistas multimídia" feita para criar "espetáculos que deem continuidade ao momento revolucionário da encenação de *O Rei da Vela*, do poeta paulistano Oswald de Andrade", referindo-se à peça de 1967 que deu propulsão ao movimento artístico da Tropicália (CORRÊA, 2013: p. 32).

Desde então, as peças do Oficina, sempre com elenco numeroso — no período em análise neste trabalho o grupo é composto de mais de 60 pessoas —, têm na figura do coro sua força. Coro que chegou ao Oficina em *Roda Viva*, peça de 1968 de autoria de Chico Buarque de Holanda. A obra sofreu repressão, com atores espancados, como lembra Zé Celso, que afirma que a grandeza desta "foi obscurecida pelos ataques perpetrados pelo Comando de Caça aos Comunistas em São Paulo e depois pelo próprio 3º Exército Brasileiro, em Porto Alegre" (CORRÊA, 2013: p. 32).

Em 13 de dezembro de 1968, data da implantação do AI-5 no Brasil pela ditadura, suprimindo direitos políticos e civis, o Oficina estreou *Galileu Galilei*, que comparava os militares à Inquisição que perseguiu o astrônomo italiano. Influenciado pelo grupo norte-americano The

Living Theater, Zé Celso postulou no começo da década de 1970 seu “te-ato”, uma atuação ritual transformadora da relação palco-plateia.

A clara postura do Oficina contra o regime de exceção gerou perseguição dos artistas que culminou no exílio de Zé Celso em 1974, após 20 dias de prisão e tortura. Para ele, foi "a violenta interrupção" de um processo artístico que surgia, "com a invasão do Teat(r)o Oficina, prisão e tortura de muitos de seus tecno-artistas" (CORRÊA, 2013: p. 33).

Zé Celso retornou a São Paulo em 1978. Passou a década de 1980 reerguendo o grupo. Na década de 1990, em parceria com Marcelo Drummond, voltou a ganhar notoriedade. Em 1993, após luta política, o Teat(r)o Oficina é reinaugurado. A reforma do espaço foi assinada pela arquiteta Lina Bo Bardi, a mesma do Masp (Museu de Arte de São Paulo), que criou um palco "rua cultural", no número 520 da rua Jaceguai, 520, no Bixiga, centro paulistano.

Desde então, o Oficina tornou-se palco de textos clássicos e inéditos, sempre com sua visão antropofágica em diálogo com o presente. Em 1998, teve início a temporada de peças em homenagem à atriz Cacilda Becker, com a primeira *Cacilda!*.Entre 2002 e 2006, investiu na adaptação para os palcos do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, com reconhecimento da crítica e movimentadas turnês. Desde a retomada do teatro, Zé Celso permanece em confronto com o mercado imobiliário e com Grupo Silvio Santos, dono do terreno vizinho. Apesar de ter conseguido o tombamento do Oficina pelos órgãos públicos de preservação cultural e arquitetônica, o grupo ainda luta para preservar o terreno livre no entorno do teatro.

2.2 - Os Satyros: underground sem tabus

No período em análise, a Cia. de Teatro Os Satyros celebrou os 25 anos de sua fundação, com uma verdadeira maratona de peças. Falaram de protestos, de amor e de tecnologia. Tais trabalhos ganharam cobertura dos principais jornais de São Paulo. Antes de chegar aí, o grupo percorreu longa trajetória na cena teatral brasileira e europeia.

Os Satyros é ícone da cena *underground*, com pesquisa cênica que mexe com tabus e abarca as novas tecnologias. A companhia é propulsora da revitalização da praça Roosevelt, onde fica sua sede desde 2000. Antes de sua chegada, era um dos lugares mais degradados do centro paulistano. Hoje, é polo cultural. Mas, a história do grupo precede sua chegada à praça. A Cia. de Teatro Os Satyros foi fundada no ano de 1989, em São Paulo, fruto do encontro do diretor paulista Rodolfo García Vázquez com o ator paranaense Ivam Cabral, ambos à frente do Satyros até os dias atuais. A trupe chamou a atenção da crítica já no primeiro trabalho,

Aventuras de Arlequim. Em 1990, mergulhou em um autor que marcaria sua trajetória: Marquês de Sade, com a peça *Sade ou Noites com os Professores Imorais*. Nesta época, atuava no Teatro Bela Vista, em São Paulo. No mesmo ano, fez o evento Folias Teatrais, na chegada da primavera, que virou depois o festival Satyrianas, até os dias atuais uma importante plataforma de lançamento de peças.

Em 1991, a partir da peça *Saló, Salomé*, se transfere para Portugal e passa a excursionar pela Europa, como lembra o diretor Rodolfo García Vázquez no livro *Os Satyros - Um Palco Visceral*, de Alberto Guzik (2006): "viajávamos na estrada, sem patrocínio, sem nada" (GUZIK, 2006: 127). As peças, com forte teor sexual, repercutiam. "As pessoas ficavam muito chocadas com o que viam", diz o ator Ivam Cabral (GUZIK, 2006: p. 124). O grupo começou a participar de festivais europeus até chegar ao tradicional Fringe de Edimburgo, na Escócia, onde ganhou reconhecimento internacional, com a peça *A Filosofia na Alcova*, de Sade, como lembra Vázquez:

> "Fomos denunciados pela Associação da Moral e Costumes da Escócia. Uma senhora lá denunciou a gente [...] Daí foi um escândalo [...] A BBC foi atrás dessa história e fez uma grande matéria. Uma matéria engraçadíssima, porque eles entrevistaram o grupo e a mulher [...] A matéria dizia que o espetáculo que estava lotando, que era a sensação do festival, estava sendo denunciado como pornográfico. [...] A matéria repercutiu muito. Acabamos ganhando matérias nos grandes jornais. A crítica no The Times elogiou as interpretações do Ivam e do Daniel Gaggini, a minha direção e adaptação" (GUZIK, 2006: p. 133-135).

O grupo retornou ao Brasil em 1994 e montou sede em Curitiba, aberta até 2005. Em 2000 tomou uma decisão que mudaria sua história: fecha a sede portuguesa e concentra-se em um espaço alugado na praça Roosevelt, região perigosa do centro paulistano. Mudança crucial.

> "Desde que ocuparam o número 214 da praça, no início do século 21, Os Satyros criaram ali um movimento cultural que iluminou a área, tornou-a visível, intensamente frequentada por artistas, espectadores, intelectuais, escritores. Dos antigos frequentadores do local, os traficantes se afastaram, e os travestis e transexuais são reconhecidos como habitantes da área, incorporados ao cenário local. A Praça Roosevelt hoje é um exercício de cultura e de democracia, construída dia a dia com grande dificuldade" (GUZIK, 2006: p.16).

Com a revitalização da Roosevelt a partir da movimentação do teatro, o grupo atraiu a atenção da imprensa e dos moradores. Seu festival Satyrianas em 2009 passou a figurar no calendário oficial do Estado de São Paulo. Também em 2009, os fundadores do grupo, em parceria com o Governo do Estado de São Paulo e artistas, inauguraram a SP Escola de Teatro.

3 - O JORNALISMO

Antes partirmos para a análise da cobertura das recentes montagens dos dois grupos, é preciso compreender os mecanismos do veículo midiático chamado jornal, inserido no capitalismo. De acordo com Nelson Traquina (2001), no livro *O Estudo do Jornalismo no Século XX*, as notícias acontecem na conjunção de acontecimento e textos. É uma via de mão dupla: enquanto o acontecimento cria a notícia, a notícia cria o acontecimento, lembrando que a notícia define a forma e o sentido desse acontecimento, bem como suas possíveis interpretações. Tais construções narrativas, lembra o autor, "são feitas a partir de um padrão industrial" (TRAQUINA, 2001: p. 30). Elcias Lustosa em *O Texto da Notícia* (1996) lembra que "notícia é a técnica de relatar um fato" (LUSTOSA, 1996: p. 17); é seu relato e não o fato em si. É preciso chamar a atenção do leitor e conquistá-lo para o produto: a notícia. Para transformar a informação em notícia, o jornalista enquadra a notícia em padrões da empresa para a qual trabalha. "Notícia não é um acontecimento, mas a narração deste acontecimento" (LUSTOSA, 1996: p. 19).

3.1 - A opinião na notícia

No livro *O Capital da Notícia* (1986), o autor Ciro Marcondes Filho afirma que o jornalismo atua junto das grandes forças econômicas e sociais, sendo "a voz de outros conglomerados econômicos ou grupos políticos que querem dar às suas opiniões subjetivas e particularistas o foro de objetividade" (MARCONDES FILHO, 1986: p. 11). Os jornais vendem mercadoria que é mistura de informação e opinião. Notícia é "aquilo que é anormal, mas cuja anormalidade interessa aos jornais como porta-vozes de correntes políticas" (MARCONDES FILHO, 1986: p. 13). Dessa forma, o jornal "arranja, acomoda o extraordinário na sua argumentação diária contra setores ou grupos sociais" (MARCONDES FILHO, 1986: p.13).

> "Notícia é a informação transformada em mercadoria com todos os seus apelos estéticos, emocionais e sensacionais; para isso a informação sofre um tratamento que a adapta às normas mercadológicas de generalização, padronização, simplificação e negação do subjetivismo. Além do mais, ela é um meio de manipulação ideológica de grupos de poder social e uma forma de poder político" (MARCONDES FILHO, 1986: p.13).

A informação só vira mercadoria (perecível) quando torna-se notícia com forma atraente para ter valor de troca. "Para o editor do jornal, sua mercadoria tem importância somente enquanto meio para obter dinheiro" (MARCONDES FILHO, 1986: p. 26). Além disso, "todas as mercadorias (e não somente o jornal) veiculam também ideologia; no jornal isso aparece mais claramente" (MARCONDES FILHO, 1986: p. 26). Para o autor, "a manipulação não é apenas

fruto do ato premeditado, intencional. A manipulação é parte integrante, necessária, da transmissão jornalística". Dessa forma, "é totalmente utópica" a possibilidade de um jornalismo não-manipulativo (MARCONDES FILHO, 1986: p.33).

3.2 - O jornalismo cultural

No jornal, notícias surgem categorizadas para o leitor em editorias especializadas em determinado assunto. Para Daniel Piza (2003), no livro *Jornalismo Cultural*, os cadernos culturais são espaços para análises mais profundas de matizes e ideologias que permeiam o campo cultural do presente. Assuntos diversos podem aparecer misturados em sua riqueza de temas e implicações, refletindo a própria heterogeneidade da cultura. O jornalismo cultural dá maior peso ao caráter opinativo em seus textos, aproximando o leitor da publicação.

Surgido em Londres, Inglaterra, no século XVIII, o jornalismo cultural foi impulsionado pelos rumos econômicos do pós-Renascimento e as ideias do Humanismo. No Brasil, foi no fim do século XIX que ganhou peso, sobretudo pela adesão de escritores como Machado de Assis. No século XX, entre as décadas de 1950 e 1970, os cadernos culturais deram impulso à renovação gráfica e de linguagem do jornalismo brasileiro.

Piza vê uma certa decadência no jornalismo cultural brasileiro no século XXI. "O jornalista cultural anda se sentindo pequeno demais diante do gigantismo dos empreendimentos e dos 'fenômenos' de audiência" (PIZA, 2003: p. 31). Para o autor, o jornalismo cultural deveria "refletir sobre o comportamento, os novos hábitos sociais, os contatos com a realidade econômica da qual a cultura é parte ao mesmo tempo integrante e autônoma" (PIZA, 2003: p. 57). O autor critica a pressa em se noticiar os produtos por sua agenda de lançamento, não havendo espaço para reflexão. Para Piza, o jornalismo cultural deveria ser aliado na formação do leitor e não só roteiro de diversão. É neste contexto que surge a cobertura analisada.

4 - OFICINA E SAYROS NA FOLHA E NO ESTADÃO: UM OLHAR SOBRE O TEATRO E O JORNAL

A análise do discurso dos jornais O Estado de S. Paulo, também chamado de Estadão, e Folha de S.Paulo, ou apenas Folha, sobre os espetáculos apresentados pelo Oficina e o Satyros compreende o período entre o segundo semestre de 2013 e o primeiro semestre de 2014: 1º de julho de 2013 a 30 de junho de 2014.

4.1 - Aspectos gerais

Estadão e Folha são os principais jornais diários do Estado de São Paulo, com circulação e impacto nacional. Segundo dados do Instituto de Verificador de Circulação (IVC), em 2013 a Folha teve circulação média diária de 294.811 exemplares, enquanto que o Estadão teve média diária de 232.385 exemplares. Isso os coloca, respectivamente, na segunda e na quarta posição de jornais que mais circulam no Brasil. Serão analisados textos sobre os grupos publicados nos cadernos culturais Caderno 2, no Estadão, e Ilustrada, na Folha (textos na íntegra no ANEXO 1).

No período foco da pesquisa, o Oficina estreou quatro montagens: *Cacilda!!! Glória no TBC - Capítulo 1*, mais tarde chamado de *Cacilda!!! Glória no TBC e 68 AquiAgora* — e que neste artigo vamos chamar simplesmente de *Cacilda 3* —; *Cacilda!!!! A Fábrica de Cinema e Teatro* — aqui chamada simplesmente de *Cacilda 4* —, e *Walmor y Cacilda 64: Robogolpe*. Já o grupo Os Satyros estreou os projetos *Édipo na Praça*, *Adormecidos*, *E Se Fez a Humanidade Ciborgue em 7 Dias*, este composto por sete diferentes espetáculos em maratona, e *3X Roveri*, três diferentes montagens para mesmo texto, também em maratona.

Durante o período analisado, o Estadão fez uma nota ("Zé Celso prepara espetáculo sobre Cacilda Becker") e uma reportagem sobre a peça *Cacilda 3* ("Cacilda Becker em tempos de manifestações") e uma reportagem sobre o lançamento de *Cacilda 4* ("Oficina retoma saga sobre Cacilda Becker"), totalizando três textos no jornal. A peça *Walmor y Cacilda 64: Robogolpe* não teve cobertura do jornal. Não houve crítica também.

Também foram três textos dedicados pelo Estadão ao grupo Satyros no mesmo período, com uma reportagem sobre *Édipo na Praça* ("Satyros e Parlapatões buscam cânones para flagrar os dilemas do Brasil"), uma reportagem sobre *Adormecidos* ("Satyros arriscam nova estética ao montar texto de Jon Fosse") e uma reportagem sobre a maratona de peças *E Se Fez a Humanidade Ciborgue em 7 Dias* ("Grupo Satyros comemora 25 anos com 7 peças"). Não houve cobertura do projeto *3x Roveri*. O jornal também não publicou crítica aos trabalhos do grupo no período. Todos os textos do Estadão analisados são assinados pela mesma jornalista, Maria Eugênia de Menezes, repórter teatral do jornal.

A Folha de São Paulo também cobriu ambos os grupos, apesar de ter dado mais fôlego à cobertura do Oficina: dedicou cinco textos diretos ao grupo, dos quais dois são críticas, e um indireto. São eles uma reportagem ("Oficina transporta protestos para o palco") e uma crítica ("Oficina volta a encenar seu teatro interativo, sensual, engajado") à peça *Cacilda 3*, uma reportagem ("Cacilda, a obsessão") e uma crítica à *Cacilda 4* ("Intérpretes de Cacilda Becker

são destaque do Teatro Oficina"), e uma reportagem a *Walmor y Cacilda 64: Robogolpe* ("Musical de Zé Celso revisita ditadura e incorpora bruxaria"). Além disso, citou *Cacilda 3* e *Cacilda 4* em uma reportagem sobre a nudez no teatro ("Pelados sem causa").

Já em relação aos Satyros, foram três textos diretos, com uma crítica entre eles, e um indireto, totalizando quatro textos — um a menos que o Oficina —, demonstrando o equilíbrio na cobertura destes dois grupos também encontrado no Estadão. São eles uma reportagem ("Satyros colocam Édipo em marcha nas ruas") e uma crítica ("Os Satyros falha ao tentar injetar fôlego político em Édipo") sobre *Édipo na Praça*, e uma reportagem ("Satyros faz maratona sobre robotização da humanidade") sobre o projeto *E Se Fez a Humanidade Ciborgue em 7 Dias*. A peça *Édipo na Praça* ganhou menção na reportagem sobre nudez no teatro ("Pelados sem causa"). Duas produções ficaram de fora da cobertura da Folha: *Adormecidos* e o projeto *3x Roveri*. Os textos da Folha têm autores diversos, cinco no total: Nelson de Sá, Gustavo Fioratti, Carolin Overhoff Ferreira, Marcio Aquiles e Gabriela Mellão.

4.2 - Um olhar de privilégio

Ao analisarmos a quantidade de reportagens para cada grupo em cada veículo vemos que há equilíbrio entre Oficina e Satyros no espaço dado ao teatro pelos dois jornais. Ambos imprimem opinião não só nas críticas como também nas reportagens, apresentadas como notícia, tal qual observado por MARCONDES FILHO (1986) em sua análise da opinião na notícia já vista. Para contrapor o olhar dos jornais sobre os grupos, o trabalho ouviu os respectivos assessores de cada companhia, como modo de ter uma devolutiva dos artistas em relação àquilo publicado. Nos dois grupos a assessoria de imprensa é feita por um integrante da companhia. No Oficina, o ator Beto Mettig; no Satyros, o ator Robson Catalunha (texto das entrevistas na íntegra no ANEXO 2).

As coberturas guardam semelhanças. Ambos jornais reconhecem a importância do Oficina e do Satyros na cena teatral brasileira, conferindo aos mesmos cobertura maior do que a dada a outros grupos. Neste quesito, pesa a longevidade de ambos: o Oficina tem 54 anos e os Satyros, 25. Os jornais casam suas coberturas com as respectivas agendas de lançamento dos espetáculos. O Estadão ficou restrito a este modelo de trabalho. Já a Folha conseguiu avançar ao publicar, ao longo da temporada, crítica de alguns dos espetáculos. Contudo, em ambos não há a voz do público ou de uma diversidade de artistas participantes dos projetos. Estão presentes apenas as vozes dos jornalistas, dos críticos e dos diretores.

Tanto o assessor do Oficina quanto o do Styros reconhecem a importância de estar nos jornais. Para Mettig, “porque Folha e Estado são os veículos impressos em São Paulo que ainda mantém um diálogo crítico”, reforçando o alcance nacional dos mesmos. Catalunha concorda, lembrando que "uma matéria na Folha ou no Estado atinge milhares de pessoas" e que “conseguir entrar na pauta dos dois faz com que atinjamos praticamente todo o público que lê jornal”. O assessor afirma que estar no jornal traz "novos espectadores” e deixando as pessoas "curiosas" sobre as peças.

Para os dois, ver seus grupos com cobertura maior do que a dada a outros grupos da cena alternativa é fruto da história de ambos. Mettig diz que "acontece por causa do respeito e da representatividade” do Oficina na impensa, sobretudo pelo "engajamento político em todas as abordagens". Lembra que o grupo ainda tem outro chamariz: "O Zé instiga o interesse dos jornalistas, dos intelectuais e do público, que querem sempre saber o que ele tem a dizer".

Já Robson Catalunha diz que não consegue "perceber que haja um interesse" dos jornais em relação ao Satyros. "Em nenhum vejo que tenhamos vantagem em relação a outros grupos. Não é todo trabalho dos Satyros que sai na Folha e no Estado". Ao mesmo tempo, reconhece que a longevidade do grupo ajuda. E conta que conseguiu muitos contatos de jornalistas com os fundadores do grupo, Rodolfo García Vázquez e Ivam Cabral. "Imagino que um grupo que está começando na periferia de São Paulo tenha mais dificuldades", pondera.

Apesar de serem obras de arte, os espetáculos são sempre travestidos de acontecimento noticioso nos jornais. PIZA (2003) critica no atual jornalismo cultural a subserviência à agenda, afirmando existir uma tendência em se tratar o jornalismo cultural como as demais editorias. A estreia torna-se o fato a ser coberto. Tanto Estadão quanto Folha enquadram as peças no padrão industrial do jornalismo e as transformam "em notícia a partir da narração deste acontecimento" (LUSTOSA, 1996: p. 19), ou seja, de sua criação e lançamento.

É interessante notar que Catalunha tem esta visão muito clara, ao dizer que "os jornais estão preocupados com a notícia" e revelar que só acredita que uma matéria sobre o grupo será publicada quando vê o jornal impresso. Ele sempre teme que outra pauta "mais quente" ocupe o seu lugar. O assessor lembra que a efeméride dos 25 anos do grupo serviu de atrativo para a imprensa: "Tem um apelo aí que facilitou que nós entrássemos na pauta", avalia.

É realmente empobrecedora a prática de um jornalismo cultural atrelada apenas à agenda, já que trata trabalhos artísticos como mais um item na prateleira de consumo. Tal conexão da

arte ao "quente" jornalístico exclui da pauta análises mais potentes do real diálogo do trabalho artístico apresentado junto ao público. E uma cobertura cultural de fato não pode ficar distante do que se passou na comunicação entre público e artistas, objetivo maior do teatro.

4.3 - Um olhar colonizador

Partindo do conceito brasileiro de cultura de Muniz Sodré em *A Verdade Seduzida* (2005), percebe-se que o jornal ainda utiliza olhar ocidentalizado, típico na mente das elites coloniais, para demarcar fronteiras e classes. Sodré defende nova concepção de cultura baseada no modo de relacionamento humano com o real: aquilo que é singular, único, resistindo assim a toda caracterização absoluta. É preciso esvaziar paradigmas de estabilidade do sentido da palavra cultura, abolindo assim a universalização das verdades, fazendo emergir novas regras para o jogo humano. O teórico lembra que a palavra cultura serviu para muitos "semiocídios", como nos processos cristãos de estabelecimento da "verdade", durante a colonização da América e da África pela Europa. Assim, a ideia de cultura atrelada à cultura ocidental logo foi importada pelas elites coloniais, com o uso do conceito de cultura a variados fins.

> " É justamente esse 'passe livre' conceitual que universaliza discursivamente o termo, fazendo de sua significação social a classe de todos os significados [...] Cultura passa a demarcar fronteiras, a estabelecer categorias de pensamento, a justificar as mais diversas ações e atitudes, a instaurar doutrinariamente o racismo e a se substancializar, ocultando a arbitrariedade histórica de sua invenção. É preciso não esquecer assim que os instáveis significados de cultura atuam concretamente como instrumentos das modernas relações de poder imbricadas na ordem tecnoeconômica e nos regimes políticos, e de tal maneira que o domínio dito 'cultural' pode ser hoje sociologicamente avaliado como o mais dinâmico da civilização ocidental." (SODRÉ, 2005: p. 8).

Sodré utiliza o exemplo da capoeira, trazida para o Brasil pelos negros vindos escravos da África, para estabelecer seu conceito de cultura, baseado no movimento do jogo, na troca.

> "Cultura implica num esvaziamento da unidade individual, no que faz circular os termos polares da troca, no que reintroduz o acaso e o Destino, no ato simbólico que extermina as grandes categorias da coerência ideológica, no que se constitui em morte do sentido e da verdade universais, no que faz aparecerem as singularidades, num ato de delimitação e de atração, em resumo, no movimento do jogo" (SODRÉ, 2005: p. 10).

Assim, em seu conceito de cultura não há ponto final, muito pelo contrário, ele é estimulado pela movimentação do outro, do real, tal qual ocorre no jogo da capoeira. Cultura é um processo fluído. É a metáfora do movimento do sentido, da relação com o real e do extermínio do princípio de identidade. Para Sodré, o desafio do jogo provoca o vazio do sujeito,

implicando na experiência de limites, atraindo-o para "outra direções, para a singularidade misteriosa do real" (SODRÉ, 2005: p. 41).

Os jornais estão longe do conceito de cultura proposto por Sodré. Seu discurso serve para reafirmar domínio cultural da civilização ocidental. Isso pode ser percebido tanto no Estado quanto na Folha. Ambos destacam qualquer elemento dramatúrgico que tenha referência à cultura europeia. O mesmo empenho não é demonstrado em relação a nomes nacionais.

Nas reportagens sobre *Édipo na Praça*, tanto Folha quanto Estado discorrem sobre a importância de montar o texto clássico grego, demarcando como positiva a aproximação de um grupo marginal como o Satyros com um cânone da cultura ocidental. Os mesmos jornais rechaçam, sobretudo a Folha, a tentativa do grupo em incorporar questões brasileiras ao texto original. É como se o jornal dissesse que seria prejudicial ao texto clássico grego ser "contaminado", palavra utilizada em uma das reportagens do Estado, pelos acontecimentos da sociedade com a qual o grupo dialoga. O mesmo se dá com *Cacilda 3*, do Oficina. O jornal, em muitos momentos, prefere ressaltar o fato de o grupo relembrar uma grande atriz, Cacilda Becker, fortemente ligada à montagens nacionais de textos clássicos do teatro, do que suas relações dos espetáculos com a realidade de protestos ao seu entorno.

É interessante perceber também que, por exemplo, na reportagem da Folha sobre *Walmor y Cacilda 64: Robogolpe* gasta-se muito espaço falando de *A Tempestade*, do dramaturgo inglês William Shakespeare, citada no começo da obra, em detrimento de influências nacionais na montagem ou mesmo da ditadura militar brasileira, foco da encenção. É como se o que justificasse a cobertura fosse a referência ao autor inglês e não o enredo de fato da peça. Há certo ar de desdém, em ambos jornais, com aquilo que é brasileiro.

4.4 - A percepção do olhar

É interessante notar que quando questionados sobre os discursos dos jornais sobre seus grupos os assessores do Oficina e do Satyros têm opiniões distintas. Enquanto Mettig reconhece um olhar opinativo do jornal, Catalunha afirma ver uma isenção na cobertura.

O assessor do Oficina percebe que muitos jornalistas, por já conhecerem o trabalho do Oficina, "têm uma ideia preconcebida do que vão ver". Tanto que afirma existir uma dificuldade em fazê-los assistir às montagens. Mesmo quando consegue que assistam, diz que "isso não é garantia" de um diálogo real. "Muitas vezes os jornalistas entendem, mas, os editores, não", diz. E cita como exemplo um dos títulos dados pela Folha no período:

“Cacilda, a obsessão”. Para Mettig, "enxergar só isso nestas últimas montagens é uma visão reducionista". Ele reforça que "o Oficina não é um grupo para vir com preconceito. Merece um outro olhar, um novo olhar". A fala vai ao encontro do conceito brasileiro de cultura (SODRÉ, 2005), que enfatiza o jogo com o outro, não a imposição individual sobre o outro. É interessante notar a consciência do assessor do Oficina do processo de manipulação existente na transmissão jornalística como enfatiza Marcondes Filho (1986).

Já para o assessor do Satyros "a Folha e o Estado são imparciais". Catalunha afirma que ambos jornais "não têm juízo de valor". E declara: "Sinto que é um trabalho jornalístico, sem tomar partido". Pode-se utilizar também Marcondes Filho (1986) para confrontar tal visão. O autor discorre sobre como os jornais encobrem opinião maquiando-as nos moldes da notícia, fazendo com que a percepção do público seja de que há um material isento, quando está envolto em manipulação jornalística.

> "O tratamento que sofre a notícia antes de chegar ao receptor é o principal modo de se operar a chamada 'manipulação' jornalística. Entre a ocorrência de um fato social relevante, o acontecimento 'objetivo' e sua apresentação ao público surgem diversas formas de intervenção que alteram sensivelmente o caráter e, principalmente, o efeito dessas notícias. É nessa altura que se opera a adaptação ideológica, a estruturação da informação com fins de valorização e de interesse de classe. O falseamento não se dá, via de regra, de forma intencional; ao contrário, normalmente ele faz parte da própria forma do jornalista estruturar seu mundo, de discernir os fatos (inconscientemente) com uma 'visão dominante'" (MARCONDES FILHO, 1986: p. 39).

Isso fica claro no fato de até em um dos assessores dos grupos repetir a visão de "imparcialidade jornalística", coisa que, de fato, não existe.

4.5 - O olhar que sufoca o diálogo social

O jornal vai travestir de cobertura noticiosa sua opinião sobre o diálogo dos grupos com seu tempo e carregar de discurso político e ideológico suas reportagens, sobretudo aquelas sobre obras que dialogaram com os protestos de junho de 2013 nas principais capitais brasileiras.

No livro *A Cultura da Mídia*, Douglas Kellner (2001) aponta que para entender um fenômeno é preciso utilizar vários conceitos e amplia a visão de opressão: não é apenas de classe, mas também de gênero, sexualidade e de etnia, entre outros aspectos. A mídia é o centralizador da sociedade atual e disseminadora do discurso hegemônico.

Com o avanço tecnológico, cria-se novas formas de acesso à informação e à comunicação, gerando maior circulação de culturas e de ideias. Para Kellner, a cultura de mídia suplantou

formas culturais tradicionais. Na década de 1950, a informação e o conhecimento já eram apontados como princípio da organização social pós-industrial. Com a chegada do pós-modernismo nos anos 1970, criou-se ruptura com as formas modernas de vida, com ênfase na experiência do presente, novas tecnologias e formas de cultura. O autor lembra que guerras culturais são travadas e que é preciso "aprender a ler a cultura da mídia politicamente", já que seus componentes internos "codificam relações de poder e dominação". É preciso perceber como os elementos estético-formais "incorporam posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos". Para Kellner, "na cultura da mídia há uma luta entre representações que reproduzem as lutas sociais existentes e decodificam os discursos políticos da época" (KELLNER, 2001: p. 76-77). A sociedade é "um grande campo de batalha" onde as "lutas heterogêneas se consumam nas telas e nos textos da cultura da mídia" (KELLNER, 2001: 79). Por isso, defende um estudo multicultural e multiperspectivo, de leitura múltipla, consonante com este trabalho.

Os protestos de junho de 2013 foram deflagrados pela recusa da população em aceitar o aumento de R$0,20 na tarifa do transporte público paulistano. Logo, abarcaram outras reivindicações, em marchas que atraíram milhares de pessoas em todo Brasil e geraram repressão policial tal como nos tempos da ditadura, com destaque no noticiário mundial.

Como foi visto no histórico dos grupos, o diálogo com o presente é buscado tanto pelo Oficina quanto o Satyros. Ambos perceberam este momento político como forte propulsor para criação artística. Catalunha diz que ao iniciar um trabalho no Satyros o grupo tenta "a pesquisa com que o País está passando". E cita como exemplo *Édipo na Praça*, que "estava diretamente relacionada com as manifestações de junho". Conta que, ao lado da colega de elenco Cléo De Páris, presenciou o enfrentamento violento entre polícia e manifestantes na praça Roosevelt, e que abrigaram quem fugia das bombas de gás na sede da companhia. O relato ocorrido acabou entrando no texto da peça.

Catalunha ainda afirma a necessidade do Satyros em tocar em questões do homem atual, como a relação cada vez maior com a tecnologia, base do projeto *E Se Fez a Humanidade Ciborgue em 7 Dias*. É interessante notar que afirma que a riqueza de debates levantados pelo grupo não ganha espaço nas reportagens, nas quais as discussões não chegam “de forma profunda”, em sua visão: “Não vejo [o jornal] levantando uma discussão”.

Beto Mettig diz que, no Oficina, "o relacionar com o que está acontecendo é um dos novos fundamentos da dramaturgia que o Zé Celso está fazendo" e lembra que, no passado, o grupo

colocou a disputa imobiliária com o Grupo Silvio Santos no texto do espetáculo *Os Sertões*. As manifestações de junho também reverberaram no Oficina. "A gente mudou o segundo ato inteiro de *Cacilda 3* por conta das manifestações", conta. O mesmo aconteceu na peça *Walmor y Cacilda 64: Robogolpe*, que surgiu diante da rememoração dos 50 anos do golpe militar de 1964. "Vimos que era preciso discutir o mundo atual e como o artista é importante para reverter esse quadro e como o teatro foi a figura artística que mais sofreu com a ditadura", revela. Para Mettig,"o aqui/agora é fundamental para qualquer coisa hoje no Oficina". E afirma que tal diálogo é a "energia que motiva 60 pessoas trabalhando sem dinheiro". Para o assessor, os jornais apenas dão indícios do diálogo artístico que o grupo faz com a sociedade: "O jornal percebe esse diálogo, mas não sei se dá a dimensão que a gente gostaria que desse e o significado que isso tem num contexto maior".

É interessante notar que os espetáculos que tiveram cobertura mais ampla dos dois jornais foram justamente aqueles que dialogavam com as manifestações populares de junho. Isso mostra que o jornal estava atento à notícia presente no palco, mas não deixou de imprimir seu discurso ao noticiar tal diálogo. Os protestos afetaram não só a vida artística bem como toda a sociedade brasileira no período, gerando uma tensão social diante do desconhecido. Boa parte da imprensa que atacou duramente os protestos precisou frear o discurso quando os mesmos cresceram e ganharam apoio popular, incluindo aí o Estadão e a Folha, jornais que foram duramente atacados pelos manifestantes. Ao noticiar a temática dos protestos nos espetáculos, ambos os jornais assumem um discurso político, tal qual definiu Kellner (2001). Se a batalha nas ruas foi para os espetáculos, a luta também chegou aos jornais, já que "as lutas heterogêneas se consumam nas telas e nos textos da cultura da mídia" (KELLNER, 2001: 79).

O jornal vai julgar a interação entre teatro e protestos. Na reportagem do Estadão sobre *Édipo na Praça*, o tópico das manifestações ocupa espaço bem menor no texto quanto àquele dado ao fato de o grupo alternativo montar um texto clássico. É como se o diálogo com as manifestações nas ruas fosse algo que não deveria merecer atenção. Fica apenas circunscrito à uma breve fala editada do diretor Rodolfo García Vázquez, que conta o fato de o grupo ter abrigado manifestantes e isto ter chegado ao texto. Já quando fala do Oficina, na reportagem sobre *Cacilda 3*, o Estadão dá uma conotação negativa ao diálogo com as ruas, como se isso tivesse prejudicado a peça, ao dizer que "a multidão nas ruas atropelou a trama que já estava pronta para ir ao palco"; a mesma reportagem prefere discorrer mais sobre o enfrentamento entre teatro e ditadura militar do que a atualidade das ruas presente no texto.

A Folha é mais assertiva que o Estadão em associar os dois espetáculos, *Cacilda 3* e *Édipo na Praça*, com as manifestações. A reportagem da Folha sobre *Cacilda 3* reconhece isso claramente, ao colocar na manchete "Oficina transporta protestos para o palco", e ainda dizer que na linha fina do título que "a peça de Zé Celso sobre Cacilda Becker liga presença atriz em passeatas nos anos 1960 aos dias de hoje". A reportagem ainda noticia que houve uma aproximação entre Zé Celso e o MPL (Movimento Passe Livre), que deflagrou as manifestações em todo o Brasil, e diz que o Oficina tem como objetivo "integrar a arte às manifestações". Contudo, é no mínimo curioso que a crítica para esta mesma montagem, publicada posteriormente na Folha, fique presa apenas a elementos históricos da ditadura e não cite a influência das manifestações de 2013 no espetáculo.

O clima de protestos também é evidente quando a Folha fala do trabalho dos Satyros. O jornal titula que "Satyros colocam Édipo em marcha nas ruas", mas, na sequência, critica, na mesma reportagem, a tentativa de diálogo com o presente. "Acumulam-se cenas que fazem alusão às manifestações [...] A pergunta que fica [...] como encaixar tudo isso à história de Édipo?". Mesmo a reportagem tendo sido feita antes da estreia, já está presente uma clara opinião sobre o espetáculo ainda não visto. Tal opinião será reforçada de forma mais clara quando a Folha publica, posteriormente, sua crítica à peça, com o seguinte título: "Os Satyros falha ao tentar inejtar fôlego político em Édipo". A crítica afirma que "os problemas surgem quando o espetáculo toma a rua como se fosse uma manifestação". E ainda tenta esvaziar o discurso político presente na peça: "Embora interessante, a ideia não resulta [...] O ímpeto de sair com cartazes, escritos pelo público, não dialoga com a peça. Estamos protestando contra o quê?".

Em tais exemplos fica claro como as lutas sociais existentes são reproduzidas no jornal, que "decodifica os discursos políticos da época" na cultura da mídia (KELLNER, 2001: p. 77). Assim, o jornal "arranja, acomoda o extraordinário na sua argumentação diária contra setores ou grupos sociais" (MARCONDES FILHO, 1986: p. 13). Ambos jornais, ao dar menor peso ao diálogo dos grupos com o momento político de protestos vivido pelo País, ou mesmo classificá-lo como fraco nas obras, demonstram uma clara tomada de postura destes meios contra tal tipo de diálogo das artes com grupos sociais comumente atacados por estes jornais.

4.6 - O olhar que espetaculariza

Além de minimizar ou atacar o diálogo sóciocultural nos espetáculos, o jornal ainda a espetacularização de certos aspectos dos trabalhos, como forma de tirar o foco temas considerados mais relevantes pelos próprios artistas.

Guy Debord, em seu livro escrito em 1967, *A Sociedade do Espetáculo* (2012), estabelece conceitos acerca do que ele denominou "sociedade do espetáculo". Para ele, a partir das condições modernas de reprodução, a representação passou a suplantar ao que antes era vivido diretamente. Ele aponta o espetáculo como elemento de unificação da sociedade, uma relação social entre pessoas mediada por imagens. Para o autor, o espetáculo "o modelo atual da vida dominante na sociedade" (DEBORD, 2012: p. 14).

A realidade surge no espetáculo, tornando-o real. Como tudo está invertido, a verdade passa a ser um momento do que é falso. No espetáculo, o fim não é nada, o desenrolar é tudo, já que ele não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo. "O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de 'o que aparece é bom, o que é bom aparece'", exigindo assim, uma aceitação passiva, que "já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência" (DEBORD, 2012: p. 16-17).

Em um mundo que não se toca diretamente, o espetáculo toma para si o lugar de visão de sentido, gerando um comportamento hipnótico. Por isso, para Debord, é contrário ao diálogo. "O espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sono" (DEBORD, 2012: 19). A realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo. "A realidade objetiva está presente dos dois lados [...] A realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente" (DEBORD, 2012: p. 15).

E a percepção desta espetacularização está presente nos dois assessores. Robson Catalunha lembra a reportagem do Estadão sobre o projeto *E Se Fez a Humanidade Ciborgue em 7 Dias*, lembrando que o texto "citou que havia sexo explícito dentro do trabalho". Ele conta que isso aconteceu "apesar de ela [a repórter] não ter visto o espetáculo inteiro ou alguma cena com sexo explícito". Em sua visão, coisas assim acontecem porque o jornalista quer "chamar a atenção do leitor". E lembra que a forma como isso foi colocado no texto prejudicou a proposta de discussão sobre como a tecnologia influencia a vida sexual das pessoas. "Às vezes uma palavra toma uma proporção que desvirtua seu sentido dentro da obra e gera uma leitura que não é aquela que queremos dar", avalia.

Para Beto Mettig, no Oficina, o jornal, muitas vezes, espetaculariza o próprio diretor do grupo. "Eles espetacularizam a própria figura do Zé. Você não vê os jornais entrevistando os atores ou buscando saber de quem são as outras pessoas do Oficina. Na cabeça de muita gente, o Zé é a única pessoa que importa", diz.

A cobertura tanto do Estadão quanto da Folha, ao espetacularizar certos elementos como o sexo ou mesmo um diretor, demonstra não diálogar com a obra artística noticiada, mas, sim, representá-la em suas páginas, mesmo que tal representação não seja condizente com o real.

Afinal, como propõe Debord, o espetáculo é contrário ao diálogo. O que é prejudicial, e isso só próprios artistas reconhecem, é que tal representação ficará no imaginário do leitor, já que o espetáculo, segundo Debord, obtém uma aceitação passiva por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência.

Um exemplo disso é quando a Folha noticia que "Musical de Zé Celso revisita ditadura e incorpora bruxaria" na reportagem sobre o espetáculo *Walmor y Cacilda 64: Robogolpe*, do Oficina. Uma declaração descontextualizada de Zé Celso é usada pelo jornal para colocá-lo no lugar de um diretor que mistura teatro e bruxaria, sem maiores explicações ao leitor.

Nota-se que o assessor do Oficina, Beto Mettig, percebe a manipulação. "Para você dizer que o teatro 'faz bruxaria', você precisa contextualizar, para o leitor entender o que isso significa. Os títulos são sensacionalistas". Ele acha um "desrespeito à potência histórica do grupo" tal artimanha. "É um processo com pé na porta e machadada de 55 anos, que envolve golpe militar, elenco passando fome e uma série de situações que não estão nessas chamadas. Os jornalistas sabem que elas existem". E finaliza: "Reduzir o Oficina a chamadas de bruxaria ou nudez é pequeno".

Falando em nudez, talvez a reportagem mais emblemática no aspecto de espetaculizar determinado assunto seja a única a abarcar ao mesmo tempo os dois grupos: "Pelados sem causa", publicada pela Folha. Citando tanto Oficina quanto Satyros, o texto afirma que "balança o sentido libertário que a nudez podia expressar décadas atrás". A reportagem faz associação apressada de peças com nudez, criando uma teoria de que ficar pelado no palco não vale mais. Nenhuma fonte especializada embasa a fala do jornal.

O Oficina, como conta Beto Mettig, sequer aceitou falar sobre o tema com a Folha. Já do Satyros, no texto, surge apenas uma frase do diretor Rodolfo García Vázquez, colocada de forma pejorativa: "Acho que ficamos estigmatizados [pela nudez]". Para o assessor do Satyros, a constante associação do grupo a cenas de sexo é herança das montagens dos textos de Marquês de Sade na *Trilogia Libertina*, grande sucesso do grupo. A partir daí "criou um estigma: Os Satyros são os caras que ficam pelados", avalia. Em seu discurso, prefere culpar o jornalista e não o veículo pela reportagem. "Acho que é uma característica desse jornalista

[fazer matérias assim". E lembra de uma outra reportagem do mesmo repórter afirmou que o diretor do grupo, Rodolfo García Vázquez "chegou ao teatro suado e com a calça carcomida". Para Catalunha, o autor "é o cara que tem o hábito de querer causar". O assessor rejeita a classificação "Pelados sem Causa" dada pela Folha. "Primeiro que não é pelados sem causa. Não é nudez gratuita. Quando isso entra num espetáculo, é pensado ". E finaliza: "Não é um bando de gente louca que adora entrar em cena pelado, balançando e esfregando o pinto na cara dos outros". Reportagens deste tipo, na visão de Catalunha, são prejudiciais. "Um título pode fazer até com que este leitor crie uma ressalva, um distanciamento em relação ao grupo", diz. Textos criam estereótipos, em sua visão: "Aí, sai falando: 'aquele pessoal da praça Roosevelt só tem gente pelada e gosta de manifestação'. As pessoas vão criando seu olhar sobre aquilo a partir do olhar do jornal ou de seu repórter", afirma. Mas, para o assessor, nem todas as reportagens são prejudiciais. "É paradoxal. Às vezes um cara desvirtua, e outro, no mesmo veículo, assimila, conversa com a gente".

Beto Mettig também considera a reportagem "Pelados sem causa" da Folha "reducionista". Ao contrário de Catalunha, prefere culpar a edição e não o repórter. "É coisa da edição jornalística, do jornal querendo vender e chamar a atenção. Não acho que os pelados do Oficina sejam 'sem causa' como não acho que os pelados de qualquer lugar sejam sem causa". Para o assessor, este tipo de atitude libertária é do teatro. "Se você não ver isso no teatro você vai ver onde? Na televisão que é cada vez mais careta e limitada?". O assessor do Oficina ainda afirma que a nudez não é para deixar "ninguém excitado na plateia", mas, para provocar "abertura do olhar". E lembra que há significados artísticos: "Nudez no Oficina não é tabu. Uma cena de nudez de Cacilda Becker transando com três homens nus na cama é ela dando à luz ao cinema, ao teatro e a sua vida pessoal".

O assessor do Oficina afirma que reportagens superficiais e de classificação apressada são recorrentes. "Por muitas vezes ser reducionista, eu acho que a cobertura do jornal contradiz o discurso artístico do grupo", avalia. Ele conta que "o próprio Zé fica bastante alterado quando lê algumas coisas, ele manda resposta para esses jornalistas, ele se recusa a falar com determinados repórteres por algum tempo". Tal tipo de reação remete à Thompson e sua teoria social da mídia no livro *A Mídia e a Modernidade* (2014), segundo a qual "devemos abandonar a ideia de que os destinatários dos produtos da mídia são espectadores passivos" (THOPSON, 2014, p. 51). Como os produtos dos meios de comunicação de massa são recebidos em um contexto espacial e temporal diferente daquele no qual foi concebido, os receptores das mensagens da mídia não são parceiros de um processo de intercâmbio

comunicativo recíproco, mas participante de um processo estruturado de transmissão simbólica.

Thompson estabelece que há três formas de interação: a tradicional, face a face; a mediada, quando há uma comunicação por um meio como o telefone; e a quase mediada, na qual o indivíduo apenas recebe as informações dos meios de comunicação de massa, tais quais livros, televisão, rádio e jornais. Esta é unidirecional. Contudo, o estudioso lembra que o receptor tem capacidade de contribuir com eventos e conteúdo durante o processo comunicativo, como "escrever cartas ao editor, telefonar para as companhias de televisão e expressar seus pontos de vista" (THOMPSON, 2014: p. 51-52). Assim, apesar da relação quase mediada, o diretor Zé Celso é um receptor ativo ao escrever aos jornais expondo sua opinião sobre as matérias publicadas.

Mettig aponta que, antes da nudez, há coisas mais importantes discutidas no Oficina, como tabus da sociedade, com obras que falam de liberdade individual, sexual e enfrentam a especulação imobiliária na cidade de São Paulo. "É um grupo de teatro lidando com tabus fortes. Então, quando vê textos reducionistas, o grupo fica um pouco melindrado". E finaliza: "Acho que o jornal contradiz na cobertura o discurso do grupo. E ao reduzir nosso discurso o jornal atrasa pessoas novas de chegarem ao Oficina".

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM OLHAR SOBRE O OLHAR DO JORNAL

O jornal ainda ocupa um lugar de privilégio ao orquestrar e estabelecer parte do discurso social, que será difundido nele e apreendido por boa parte de seus leitores. No caso de Folha e Estadão, este peso é evidente no contexto social. Percebe-se que, ao falar do teatro, o jornal não apenas noticia os espetáculos, tampouco propõe uma discussão pública sobre estes. Pelo contrário, utiliza-se destes para disseminar opiniões e incutir valor de troca aos mesmos. O teatro não está fora do jogo do capitalismo. Afinal, para se conseguir patrocínios ou editais de apoio dos órgãos públicos, na atual configuração de financiamento artístico no Brasil, os grupos teatrais precisam demonstrar qual é sua presença nos veículos da mídia hegemônica e exibir seus *clippings* em troca de financiamento de seus trabalhos. Neste *clipping*, o jornal ainda tem peso primordial, por ser um veículo tradicional, que tem entre seu público os detentores de poder econômico e político na sociedade.

Apesar do avanço cada vez maior das novas tecnologias e de novas formas de cobertura teatral na internet, sobretudo pelas redes sociais, sair no jornal ainda valoriza determinada

companhia, sendo alvo de notícia ou crítica, possibilitando que os trabalhos sejam conhecidos do grande público, o que pode abrir portas até mesmo para turnês. Em uma cidade como São Paulo, com mais de cem coletivos teatrais em atividade nas cinco regiões da cidade com quase 12 milhões de habitantes (MATE, 2013), poucos conseguem um espaço de cobertura tão privilegiado nos jornais O Estado de S. Paulo e Folha de S.Paulo quanto os grupos Oficina e Satyros. Como foi aqui demonstrado, a caminhada para chegar a este nível de interesse da mídia hegemônica foi grande e árdua para os dois grupos, com muitas décadas de trabalho ininterrupto e nem sempre reconhecido. Entretanto, o fato de terem se tornado alvo de cobertura dos jornais não torna os grupos imunes ao discurso do jornal sobre seus trabalhos.

A partir da análise apresentada aqui, percebe-se que o jornal, mais do que simplesmente avisar os leitores dos mais recentes espetáculos do Oficina e dos Satyros, editorializa os trabalhos, utilizando a divulgação dos mesmos para impor sua visão sobre estes, os grupos e a sociedade. O jornal defende uma visão cultural elitista e colonizadora, privilegiando temáticas europeias em detrimento de assuntos nacionais. O jornal ainda esvazia os discursos políticos locais presentes nas obras, quando não o deslegitima, por meio da crítica, dizendo que não funciona. E também classifica e diminui a significação de elementos de contestação ao *status quo* nos trabalhos. Ou seja, os grupos conseguem espaço na mídia hegemônica, mas é um espaço de guerra constante.

Mais do que servir de ponte para um diálogo entre as obras e o público, o que o jornal faz é munir seu leitor de uma visão repleta de estereótipos e preconceitos, expondo um olhar deturpado e reducionista dos trabalhos. Como os próprios assessores perceberam, muitas vezes a cobertura pode afastar leitores desconhecedores do trabalho do grupo de seus espetáculos, impedindo assim que estes tivessem a possibilidade de real interação com seus discursos artísticos e ter, aí sim, uma reação sobre estes. Assim, seus trabalhos, para determinado público, ficam atados pela representação no jornal. O jornal prefere espetacularizar os próprios espetáculos, fazendo com que, em suas páginas, tornem-se produtos artísticos bem menos interessantes e contundentes do que na realidade.

Ter consciência de qual é a visão do jornal sobre os grupos teatrais e, mais, sobre o próprio teatro alternativo e independente, é fundamental para que os artistas pensem estratégias para lidar com a mídia hegemônica bem como estimular a criação de novas formas de diálogo com o grande público, não dependendo apenas da visão catastrófica do jornal sobre eles.

6 - REFERÊNCIAS

CORRÊA, José Celso Martinez. *A Bigorna Extraordinária* (revista encarte) in *Oficina 50+ Labirinto da Criação*. São Paulo: Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2013.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DESCARTES. *Discurso do Método*. São Paulo: Escala, 2009.

FERREIRA, Maria Nazareth. *Alternativas Metodológicas para a Produção Científica*. São Paulo: CELACC-USP, 2006.

GUZIK, Alberto. *Cia. de Teatro Os Satyros - Um Palco Visceral*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KONDER, Leandro. *O Que É Dialética*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LUSTOSA, Elcias. O texto da notícia. Brasília: Editora Universidade de Brasíla, 1996.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O Capital da Notícia - Jornalismo como Produção Social da Segunda Natureza*. São Paulo: Ática, 1986.

MARTINS, Mariano de Mattos (org.). *Oficina 50+ Labirinto da Criação*. São Paulo: Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, 2013.

MATE, Alexandre. "O Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e a Criação de Espetáculos (na Condição de Experimentos) Estéticos Sociais". In *Baleia na Rede*, volume 9, número 1. Marília: UNESP, 2013.

PEIXOTO, Fernando. *O Que É Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

SODRÉ, Muniz. A *Verdade Seduzida - Por um Conceito de Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

THOMPSON, John B. *A Mídia e a Modernidade – Uma Teoria Social da Mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

TRAQUINA, Nelson. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: Unisinos, 2001.