



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, LETRAS E ARTES – CCLA
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

CAMILA PINTO BESSA

**TEATRO: UMA ANÁLISE CRÍTICA DA COBERTURA JORNALÍSTICA DA FOLHA
DE BOA VISTA (Janeiro a dezembro de 2006)**

**Boa Vista
2010**

CAMILA PINTO BESSA

**TEATRO: UMA ANÁLISE CRÍTICA DA COBERTURA JORNALÍSTICA DA FOLHA
DE BOA VISTA (Janeiro a dezembro de 2006)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como pré-requisito para a conclusão do curso
de Comunicação Social – habilitação em
Jornalismo, na Universidade Federal de
Roraima.

Orientadora: Prof^a. MSc. Antonia Costa da Silva

Boa Vista
2010

CAMILA PINTO BESSA

**TEATRO: UMA ANÁLISE CRÍTICA DA COBERTURA JORNALÍSTICA DA FOLHA
DE BOA VISTA (Janeiro a dezembro de 2006)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como pré-requisito para a conclusão do curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo da Universidade Federal de Roraima, defendido em 05 de julho de 2010 e avaliado pela seguinte banca examinadora:

Prof^a. MSc. Antonia Costa da Silva
Orientadora

Prof^a. MSc. Sandra Maria de Moraes Gomes
Membro

Prof^o. MSc. Edileuson Santos Almeida
Membro

Aos meus pais,
Canindé e Edileusa,
aos meus queridos avós,
Bezerra, Celsa, Chico e Zefinha,
aos meus irmãos,
Rafael e Vycória.

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me dado saúde e ter me permitido concluir essa etapa de minha vida.

A meus pais por terem me dado a vida, e por todo amor e carinho que dedicam a mim e a meus irmãos.

Ao meu namorado Neto, pelo carinho, apoio e compreensão em todos os momentos.

À professora Antonia Costa pela paciência, dedicação e por ter sido a minha guia durante este trabalho.

Aos meus amigos Marcio, Silmara e Marcelle, pelo companheirismo, apoio e compreensão em todos os momentos.

A todos os companheiros que compartilham comigo a paixão de fazer teatro e que contribuíram com informações para esta pesquisa, em especial Nonato Chacon, Catarina Ribeiro e Kaline Barroso.

Ao Sr. Jaber Xaud e sua esposa Yeda, que me receberam carinhosamente em sua residência.

Aos professores do Curso de Comunicação Social, que me mostraram a importância de nossa profissão.

À minha chefe e amiga Angela, que não mediu esforços para me ajudar durante a realização deste trabalho.

Aos amigos que conheci durante o curso e para sempre estarão em minha memória. Em especial Angra Soares, Fábio Farias, Janielle Lima, Polianna Patricia, Raphaela Queiroz, Suelen Melo e Willame Sousa.

RESUMO

Este trabalho faz uma análise da abordagem das matérias sobre teatro, publicadas pelo Jornal Folha de Boa Vista no ano de 2006. O interesse em pesquisar o tema veio da minha vontade em unir o teatro e o jornalismo, visto a minha atuação nas duas áreas. As matérias analisadas foram publicadas no período de janeiro a dezembro de 2006. Para a análise foram utilizadas as hipóteses do *Gatekeeper* e do *Newsmaking*, que abordam todo o processo de produção das notícias, desde a seleção à apresentação do produto final. Por fim encontramos uma cobertura do teatro voltada para a informação, mas sem aprofundamento das notícias, e uma classe artística em desenvolvimento e mais exigente em relação aos meios de comunicação.

Palavras-Chaves: Teatro, produção, notícia e jornalismo.

RESUMEN

Este trabajo analiza el enfoque de los artículos sobre teatro, publicados por el diario Folha de Boa Vista en 2006. El interés en investigar el tema surgió del anhelo en unir teatro al periodismo, por mi desempeño profesional ser en las dos áreas. Los artículos analizados fueron publicados durante el período de enero a diciembre de 2006. Para el análisis se le utilizaron las hipótesis de Gatekeeper y del Newsmaking, que abordan todo el proceso de producción de noticias, desde la selección hasta la presentación del producto final. Por último nos encontramos con una cobertura al teatro, con enfoque en la información, pero sin profundizarse, y una clase artística en desarrollo y más exigente en relación a los medios de comunicación.

Palabras clave: teatro, producción, noticia y periodismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. BREVE HISTÓRICO DO JORNAL IMPRESSO	12
1.1 O surgimento do jornal impresso	12
1.2 O jornal impresso no Brasil	15
1.3 O Jornal Folha de Boa Vista	18
1.4 Gêneros Jornalísticos	19
1.5 Jornalismo Cultural	20
1.6 O Jornalismo Cultural no Brasil	23
1.7 Problemas enfrentados pelo Jornalismo Cultural	25
1.8 Crítica Teatral	27
2. TEATRO	33
2.1 Origem do teatro e suas diversas formas no mundo	34
2.2 O Teatro no Brasil	40
2.3. O Teatro em Roraima	48
2.3.1. O Núcleo de Teatro de Bonecos	53
2.3.2. A Federação Roraimense de Teatro Amador	54
2.3.3. A Paixão de Cristo em Mucajaí	55
2.3.4. Festival Visconde de Sabugosa	56
2.3.5. O fim do movimento e a nova geração do teatro	56
3. ESTUDOS: GATEKEEPER E NEWSMAKING	61
3.1. O Gatekeeper	61
3.2. O Newsmaking	64
4. ANÁLISE DA PESQUISA DE CAMPO	67
4.1 Contextualização	67
4.2 Análise das matérias publicadas na Folha de Boa Vista (janeiro a dezembro de 2006).....	70
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84
ANEXOS	88

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa teve o intuito de analisar a abordagem da folha de Boa Vista em suas matérias sobre teatro, publicadas no período de janeiro a dezembro do ano de 2006. A escolha pelo tema partiu do desejo em instigar uma relação mais aproximada entre os artistas de teatro de Roraima e os meios de comunicação locais. E como integrantes dessa classe artística, também percebemos que apesar de existirem poucas pesquisas na área, o tema oferece um vasto campo a ser explorado.

O teatro é uma das manifestações artísticas que há séculos acompanha a humanidade na sua necessidade de dramatizar o cotidiano. No decorrer do tempo o teatro sempre foi utilizado pelo homem como instrumento mobilizador de pessoas e até mesmo como formador de opinião.

Esta arte sempre esteve ligada ao jornalismo, utilizado para divulgação e como suporte para as críticas e comentários. Em alguns estados brasileiros o jornalismo tem acompanhado as mudanças, e se tornado referência no que concerne às escolhas da população em relação ao teatro.

O ano de 2006 refletiu diversas mudanças para o segmento teatral no Brasil. Tais mudanças foram resultado de uma nova política pública para a Cultura, que já vinha sendo implantada pelo Governo Federal desde o ano de 2003.

Em Roraima, os grupos teatrais foram beneficiados por essa nova política a partir de 2006, através do repasse de recursos financeiros destinados à montagem de seus espetáculos. Porém, em 2005, o segmento teatral já havia adotado uma nova postura proposta pelo Governo Federal e que também fazia parte da nova política. Essa proposta baseia-se na organização coletiva como ferramenta de desenvolvimento da cultura.

Em 2005, os grupos de teatro de Boa Vista, que antes atuavam separadamente, uniram-se para formar o Fórum Permanente de Teatro, com o

objetivo de discutir as conjunturas políticas e constituir uma representação para o segmento. O Fórum se destacou pela participação na coordenação da 1ª Conferência Estadual de Cultura, em agosto de 2006.

Diante da importância desse novo cenário que o segmento apresentava, buscamos investigar como o Jornal Folha de Boa Vista abordou o tema em suas matérias.

Para este trabalho, baseamo-nos em técnicas de pesquisa como: levantamento de material bibliográfico, entrevistas abertas com artistas e jornalistas, e o Jornal Folha de Boa Vista, dos meses de janeiro a dezembro do ano de 2006. Para a análise do material coletado na pesquisa de campo, utilizamos o método qualitativo.

Como subsídio para análise, utilizamos dois estudos da área de Comunicação: *Gatekeeper*, que se baseia nos critérios de seleção ou exclusão das notícias quando chegam à redação; e o de *Newsmaking* que aborda os métodos de produção da notícia.

Quanto ao levantamento do histórico do teatro em Roraima, como não encontramos bibliografia que tratasse o tema, utilizamos a história oral, e informações encontradas em periódicos publicados nos últimos 40 anos.

Para entendermos a dinâmica que envolve o jornal impresso, no primeiro capítulo fizemos um breve levantamento histórico desse tipo de mídia no mundo e no Brasil. Apresentamos a trajetória do Jornal Folha de Boa Vista. E como o foco deste trabalho é o teatro, uma manifestação artística que expressa a cultura, ainda expomos a situação do jornalismo cultural e da crítica teatral em nosso país.

O segundo capítulo trata da origem do teatro no mundo, e da chegada dessa arte ao Brasil. Também discorremos como o teatro se desenvolveu em nosso país e em Roraima.

No terceiro capítulo fazemos uma explanação sobre os procedimentos tomados no dia-a-dia dos jornais, que definem a noticiabilidade dos fatos e a maneira como são apresentados ao público.

No quarto capítulo, no qual consta a análise desta pesquisa, mostramos a contextualização do cenário cultural do país no ano de 2006. E com base em um paralelo entre a pesquisa teórica e a pesquisa de campo, expressamos a nossa interpretação quanto à cobertura do teatro feita pela Folha de Boa Vista em 2006.

1. BREVE HISTÓRICO DO JORNAL IMPRESSO

1.1 O surgimento do jornal impresso

Segundo Costella (2002), o jornal impresso é uma das formas entre as várias que compõem o gênero jornal. O autor destaca que para ele a palavra jornal significa “toda e qualquer publicação dotada de atualidade, periodicidade e variedade de matéria”, sendo que neste conceito a palavra publicação é tomada como sinônimo de: tornar público, levar ao conhecimento do público. Costella ainda argumenta que o jornal impresso tipograficamente surgiu no momento em que “a experiência tipográfica, calejada nos livros, se somou à experiência jornalística desenvolvida com a gazeta manuscrita. Para ele:

O jornal impresso tipograficamente surgiu pela associação de vários elementos, dentre os quais sobrelevam em importância o papel, a tipografia e o correio. Os três, embora independentes quanto a suas origens, interdependem entre si na tarefa histórica da criação desse tipo de jornal (p. 22).

Para Hudec (1980), os primeiros periódicos surgiram em vários países da Europa Ocidental entre o final do século XVI e início do século XVII, após a criação da prensa de tipos móveis de metal¹. Ele atribui a criação da tipografia ao alemão Johannes Gutenberg, no século XV.

Costella (2002) afirma que nesse intervalo de um século e meio entre a criação da máquina tipográfica e o surgimento do jornal impresso, enquanto a tipografia esteve focada na impressão de livros, já existiam jornais que eram reproduzidos à mão e conhecidos como *gazetas manuscritas*. Porém, segundo o autor, nesse período as tipografias também fizeram outras publicações chamadas *relações*, notícias avulsas que relatavam fatos excepcionais. Inicialmente as *relações* eram feitas à mão e aos poucos os tipógrafos passaram a imprimi-las, a fim de vender as cópias. Costella ressalta que essas publicações não eram jornais, pois embora tivessem atualidade, faltavam-lhe a periodicidade e a variedade de matéria.

Com o passar do tempo, a troca de informações foi incrementada e os leitores eram cada vez mais providos de atualidades pelas *gazetas manuscritas*. Isso fez com que se tornasse mais fácil a venda de relações impressas. Conforme Costella:

¹ Máquina denominada tipografia, que permitia impressão em papel

Os tipógrafos, percebendo o mercado a seu favor, produziram relações com mais frequência e em maior quantidade. Vendendo-as sempre mais facilmente, foram aumentando a dose. Para torná-las sugestivas e atraentes para variadas pessoas, diversificaram os assuntos, inserindo notícias diversas em cada publicação. Vendendo-os ainda mais facilmente, passaram, em algumas cidades mais desenvolvidas, e editá-las tão amiudadas vezes que acabaram por transformá-las em publicações periódicas, pois a cada chegada de correio – e as linhas postais obedeciam a uma periodicidade – lançavam uma nova relação, usando as notícias trazidas pelas cartas (2002, p. 80).

Com isso, a tipografia absorveu o jornalismo que era feito nas *gazetas manuscritas*, e sem perceber, os tipógrafos começaram a produzir o jornal impresso. No final do século XVI, com o uso da prensa, alguns editores começaram a editar e publicar as gazetas, pequenos cadernos de 4, 8 ou 16 páginas de notícias nas quais eram relatados acontecimentos como guerras, cotidiano da realeza e festas. Essas folhas eram feitas em diversos países como França, Alemanha e Itália, e eram vendidas em livrarias ou por ambulantes das grandes cidades (ALBERT e TERROU, 1990).

Posteriormente, apareceram os Pasquins, folhas que relatavam fatos sobrenaturais, crimes, catástrofes e todos os acontecimentos extraordinários. Já no início do século XVI, com o movimento da Reforma e, posteriormente, o da Contra-Reforma, passou a ser publicada uma considerável massa de folhas volantes que alimentavam as polêmicas religiosas e políticas: os libelos. Esses três tipos de publicações ilustravam as três principais funções do jornalismo: a informação sobre os fatos da atualidade, o relato dos pequenos eventos do dia-a-dia e a expressão de opiniões (ALBERT e TERROU, 1990).

No final do século XVI surgiram numerosos periódicos. Em fevereiro de 1597 Samuel Dilbaum lançou em Augsburgo uma publicação mensal no estilo das cronologias. Em Antuérpia o tipógrafo Abraham Verhoeve publicou de maio de 1605 a 1607 um periódico quinzenal, *Nieuwe Tijdinghen* (Notícias de Antuérpia), que posteriormente passou a ser publicado sem regularidade (HUDEC, 1980). Em 1609 lançaram-se dois semanários, um em Estrasburgo, outro em Wolfenbuttel. Nos anos seguintes, folhas desse tipo foram publicadas em Basiléia e em diversos países da Europa (ALBERT e TERROU, 1990).

Nos primeiros tempos a publicação de jornais, como a de todos os outros materiais impressos, era condicionada à concessão e aprovação da aristocracia. A

concessão para publicação implicava uma série de regras a serem respeitadas, e quem as desrespeitasse ou publicasse algo sem permissão era severamente punido (HUDEC, 1980).

Os primeiros jornais preocupavam-se em fornecer informações acerca da produção e dos negócios, sobre a vida política, catástrofes naturais, cerimônias eclesiásticas, epidemias, expedições marinhas e comércio. O objetivo dessas notícias era auxiliar produtores a avaliarem as tendências futuras da produção e os comerciantes em seus negócios. A exclusividade e o condicionamento das informações impostas pelos aristocratas, despertaram nos burgueses a necessidade de se libertar das diversas limitações impostas às suas atividades empreendedoras. “Em meio a essa crise social, alguns jornais passaram a assumir o caráter ideológico-político, e a burguesia passou a utilizá-los para promover os seus interesses econômicos” (HUDEC, 1980, p. 17).

Apesar de se manterem afastados do jornalismo, em 1611 os aristocratas tentaram publicar o periódico anual *Mercure Français*, que era formado por notícias comerciais. O *Mercure Français* foi idealizado pelo cardeal Jean du Plessis de Richelieu e tinha como editor o padre Joseph, amigo íntimo do cardeal. Porém Richelieu precisava de uma pessoa mais experiente e empreendedora (HUDEC, 1980).

Conforme Albert e Terrou (1990), em 1631 o médico Théophraste Renaudot começou a publicar em Paris a *Gazette*, e sob a influência de Richelieu obteve autorização do rei para publicar um jornal no reino da França. Hudec (1980) afirma que a *Gazette* gradualmente alcançou elevado nível para um jornal da época e despertou na classe feudal a consciência da importância dos jornais como instrumentos políticos poderosos, que poderiam ser usados em seu próprio interesse.

Os periódicos representaram um forte instrumento no desenvolvimento do modo de produção capitalista, e logo recebeu a função de advogar as idéias e interesses da classe dominante, guardar a propriedade capitalista e defender o sistema burguês. Segundo Hudec (1980), nessa época o interesse pela informação rápida era crescente no campo econômico e político, e surgiu a necessidade de reduzir o tempo entre as edições. Foi então que surgiu a primeira tentativa de um jornal diário, o *Einkommende Zeitungen* começou a ser publicado em 1650 e continuou por mais dois anos. A partir de *Einkommende*, vários outros jornais diários

passaram a ser publicados, a maioria deles pertencia a proprietários de tipografia burgueses.

Nos 200 anos posteriores ao aparecimento dos primeiros periódicos muito pouco se modificou na tecnologia de impressão dos jornais. Passado esse período, houve um rápido desenvolvimento não só nas técnicas de impressão como também, no papel e nas máquinas impressoras. Os jornais e revistas publicavam-se com tiragens cada vez maiores. Também apareceram tentativas de publicação de jornais que defendessem os direitos e interesses da classe proletária (HUDEC, 1980).

Para Bertol e Frosi (2004), a revolução comercial fomentou simultaneamente o trânsito de mercadorias e o trânsito de informações, na medida em que progressivamente a própria informação virou mercadoria.

Durante o século XIX, a produção e distribuição de notícias adquiriram caráter de indústria jornalística, o que coincidiu com uma grande melhoria nos métodos de produção e na multiplicação de estradas de ferro, por onde a distribuição poderia ser feita com mais rapidez. Além disso, a população ia se alfabetizando e criando um mercado consumidor em constante expansão (HUDEC, 1980).

1.2 O jornal impresso no Brasil

Conforme Costella (2002), desde a descoberta do Brasil até 1808, não tivemos tipografia, com exceção a duas tentativas de implantação tipográfica que não tiveram sucesso. Ambas foram proibidas pela Coroa Portuguesa, com o intuito de evitar o surgimento de qualquer tipo de indústria no Brasil e garantir o colonialismo. Ele ainda cita que a primeira tentativa se deu no Recife. Porém:

Da oficina ali instalada nada se sabe, nem o nome do tipógrafo, nem tampouco o que teria produzido. A única informação dela restante se contém na Carta Régia de 08 de junho de 1706, por meio do qual o governo português mandou fechá-la, determinando o seqüestro de seus tipos. (COSTELLA, 2002, p.86)

Acerca da segunda tentativa existem mais informações. Sabe-se que Antonio Isidoro da Fonseca montou uma tipografia no Rio de Janeiro, na qual imprimiu quatro folhetos. Porém teve seus instrumentos confiscados devido a Ordem Régia

de 10 de maio de 1747, vinda de Lisboa. Em 1750, Isidoro pediu licença ao rei para instalar uma tipografia no Brasil, mas seu pedido foi negado (COSTELLA, 2002).

Em 1808 a família real portuguesa mudou-se para o Brasil, e trouxe na sua comitiva uma oficina de tipografia. Dom João oficializou a imprensa no Brasil em 31 de maio de 1808, criando assim, a Imprensa Régia no Rio de Janeiro. Dessa oficina tipográfica saiu o primeiro jornal a ser impresso no Brasil, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, que começou a circular em 10 de setembro de 1808. A *Gazeta do Rio de Janeiro* era um jornal de quatro páginas e se constituía num órgão oficial da administração portuguesa (BERTOL e FROSI, 2004).

Antes da *Gazeta*, porém, em 1º de junho de 1808, em Londres, Hipólito José da Costa tirava a primeira edição do *Correio Brasiliense* que chegava ao Brasil e era distribuído às escondidas. Seu conteúdo era doutrinário, defendendo as idéias liberais e o abolicionismo e desagradando, assim, os interesses portugueses (BERTOL e FROSI, 2004). O *Correio* adquiriu caráter de um veículo de referência internacional, devido aos seus ataques à violência da polícia política, aos atos discriminatórios da administração colonial e à conspiração dos poderosos para reduzir ao silêncio as idéias liberais e democráticas. Segundo Bahia:

O jornal é proibido, apreendido, censurado, processado. Não só no Brasil. Em Portugal a leitura do *Correio Brasiliense* é violação da lei. A administração do Reino edita avisos e mobiliza a polícia para impedir a sua circulação, que já no número sete alcança as províncias e ostenta uma influência e um prestígio significativos (1990, p. 25).

Hipólito publicou 175 números e 29 volumes do *Correio*, de 1808 a 1822, período em que o veículo consolidou-se como um dos responsáveis pelas reformas importantes que ocorreram no Brasil (BAHIA, 1990).

O jornalismo impresso no Brasil desenvolveu-se lentamente, devido à censura imposta pela Coroa na chegada da imprensa ao país, que impedia a criação de novos jornais, principalmente os não-áulicos. Em 1821, porém, a liberdade de imprensa provocou o surgimento de diversos jornais, principalmente de oposição à dominação portuguesa. Eles tiveram papel de destaque na preparação da Independência e utilizavam, muitas vezes, linguagem violenta. Surgiam jornais em diversas regiões do Brasil, que em sua maioria adotavam um caráter doutrinário em defesa da liberdade (BERTOL e FROSI, 2004).

Com a proclamação da República, no dia 7 de setembro de 1822, teve início a Independência do Brasil do poder de Portugal, e também um período de diversificação da imprensa no país. Nos anos seguintes surgem jornais independentes em diversos estados como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e São Paulo (BAHIA, 1990).

Também entraram em cena os Pasquins, folhetos que tinham características panfletárias, linguagem violenta e agressiva. Os Pasquins eram impressos publicados temporariamente, e tinham o objetivo de dar voz às facções políticas do período: Liberais e Conservadores, que se digladiavam através de seus respectivos pasquins (BERTOL e FROSI, 2004).

Conforme Bahia (1990), apesar de conquistada a emancipação política, o Brasil não possuía uma economia própria e independente. Com isso o jornalismo teve pouco progresso, e mesmo com a tipografia, a dependência industrial bloqueou o desenvolvimento de livros e jornais. Os jornalistas e impressores conviveram com duas dificuldades que persistiram até os anos de 1880: a improvisação, associada ao partidarismo; e a tutela do poder político, que limitava a liberdade de iniciativa e impunha pressões econômicas para reprimir opiniões contrárias (BAHIA, 1990).

Bahia (1990) ainda cita que a emancipação gerou um outro grau de consciência na sociedade, refletindo uma diferença entre a imprensa da Independência e a imprensa da Abolição e da República.

A pequena imprensa oposicionista alinha-se abertamente na campanha de libertação dos escravos, mas os jornais de maior expressão se contêm ou se omitem, refletindo uma posição que decorre da influência dos proprietários rurais. A Abolição, porém está embutida em outra revolução, a da República, e ambos os movimentos têm firme apoio popular. (BAHIA, 1990, p. 75).

A partir dos anos de 1880 a imprensa passa por grande progresso e atinge o estágio industrial, o número de jornais diários, de revistas, de tipografias e de editoras de livros era bem maior. Além disso, as tipografias utilizadas passaram a ser mais aparelhadas. Segundo Bahia:

Desde logo a tipografia perde seu caráter artesanal para situar-se numa linha de produção que exige aparelhamento técnico e manipulação competente. Editores de jornais percebem que, associando o título a um estabelecimento gráfico, resulta daí uma empresa jornalística industrialmente viável e economicamente rentável (1990, p. 105).

Os pequenos jornais, de qualidade inferior, começaram a desaparecer com maior frequência, e os leitores passaram a ser mais exigentes quanto ao conteúdo e a aparência do produto. A partir do século XX, com os novos adventos tecnológicos que permitiram com que as informações pudessem viajar com mais velocidade, os jornais brasileiros passaram a assumir o formato que conhecemos hoje. Uma objetiva revisão de conceitos levou editores à reavaliação das utilidades do espaço, e a notícia passou a ser a prioridade do jornalismo brasileiro. (BAHIA, 1990).

1.3 O Jornal Folha de Boa Vista

O Jornal Folha de Boa Vista foi fundado por quatro jornalistas: Fernando Estrela, Cosete Spindola, Sônia Tarcitano e Cicero Cruz Pessoa. A sua primeira edição foi publicada em 21 de outubro de 1983. A princípio o jornal circulava semanalmente e era produzido da editora Calderado, em Manaus. (FOLHA DE BOA VISTA, 2008)

Devido às dificuldades, principalmente financeiras alguns desistiram do empreendimento, e o jornal foi vendido ao Grupo Kimak. Porém o semanário continuava encontrando barreiras para se manter no mercado. “Apesar da história de sucesso empresarial daquele grupo e do respeito que ele tinha no mercado roraimense, ainda assim parecia impossível manter um jornal independente, num cenário de reduzida população e quase total dependência do governo”. (FOLHA DE BOA VISTA, 2008, p. 1).

Em 1988, parte das cotas societárias foi vendida ao economista Getúlio de Alberto de Souza Cruz, que passou a gerenciar o negócio. Mesmo com nova gerencia as dificuldades para manter o funcionamento do jornal eram as mesmas:

Em instalações precárias, feitas em alvenaria e madeira, com equipamentos sucateados física e tecnologicamente, produzir e fazer circular um jornal se transformava numa guerra entre a intenção e as circunstâncias adversas. Especialmente num cenário de uma empresa com dívida superior ao patrimônio. (FOLHA DE BOA VISTA, 2008, p. 1).

Aos poucos o jornal foi se estabilizando financeiramente. Em 1989, a impressora até então utilizada, fabricada em 1938, foi substituída por um

equipamento mais moderno. Com isso o consumo de papel foi reduzido à metade. E a circulação do jornal, que ainda era irregular, passou a ter uma frequência cada vez maior até tornar-se diária, em 1999. Também em 1999 o periódico publicou sua primeira edição em cores. Atualmente a Folha de Boa Vista circula com três cadernos, com 8.000 exemplares diários, possui uma edição na internet e chega a todos os municípios do Estado.

1.4 Gêneros Jornalísticos

Segundo Medina (2001), o jornalismo se divide em gêneros que permitem aos leitores identificarem a forma e o conteúdo dos jornais. Ele afirma que os gêneros jornalísticos são determinados pelo modo de produção dos meios de comunicação de massa e por manifestações culturais de cada sociedade onde as empresas jornalísticas estão inseridas. Porém, o autor ressalta que realizar uma classificação universal dos gêneros jornalísticos é uma tarefa impossível, uma vez que estão sempre em transformação.

Medina (2001) cita que a maioria dos jornais brasileiros divide os gêneros jornalísticos em quatro grandes grupos: *informativo*, com a preocupação de relatar os fatos de uma forma mais objetiva possível; *interpretativo*, que, além de informar, procura interpretar os fatos; *opinativo*, expressa um ponto de vista a respeito de um fato; *entretenimento*, que são informações que visam à distração dos leitores. No entanto, o autor observa que o gênero interpretativo pode ser considerado o opinativo, uma vez que ao interpretar o jornalista está opinando. Com base nisso, o autor ainda propõe uma organização com quatro gêneros, sendo:

- a) Gêneros informativos: nota, notícia, reportagem, entrevista, título e chamada.
- b) Gêneros opinativos (totalmente subjetivos, com opiniões de colaboradores e editores): editorial, comentário, artigo, resenha ou crítica, coluna, carta, crônica.
- c) Gêneros utilitários ou prestadores de serviços: roteiro, obituário, indicadores, campanhas, “ombudsman”, educacional (testes e apostilas).
- d) Gêneros ilustrativos ou visuais – engloba gráficos, tabelas, quadros demonstrativos, ilustrações, caricatura e fotografia.

Contudo, as mudanças ocorridas na produção informativa conduzem o jornalismo a um trabalho cada vez mais segmentado, com assuntos voltados para públicos específicos. Nos jornais podemos observar a variedade de campos de atuação, como: esporte, política, cultura, economia, comportamento, entre outros, os quais vêm sendo tomados por base na segmentação de mercado dos meios de comunicação (ABIAHI, 2005).

Neste trabalho abordaremos o jornalismo que tem como foco a cultura. Para Gomes (2005), o jornalismo cultural é aquele que tem por missão informar e opinar sobre a produção de bens culturais na sociedade, contribuindo na veiculação desses bens à população. Segundo ele, O jornalismo cultural faz uso de dois gêneros jornalísticos: os *informativos*, cuja prioridade é contar ao leitor algo que ele não sabe, e os *opinativos*, cuja ênfase é apresentar ao leitor a opinião do jornalista sobre uma obra ou evento cultural.

1.5 Jornalismo Cultural

Antes de entrar no tema proposto, consideramos importante destacar, de forma generalizada, o conceito de cultura. Segundo Santos (2009, p.50), “cultura é a dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como esse conhecimento é expresso. É uma dimensão dinâmica, criadora, ela mesma em processo, uma dimensão fundamental das sociedades contemporâneas”. Terry Eagleton (2005, p. 54) propõe um conceito antropológico para o termo cultura, ele a resume como um “complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico”.

Quanto ao Jornalismo Cultural, segundo Piza (2007), um marco do princípio desse tipo de jornalismo foi o ano de 1711, quando os dois ensaístas² ingleses, Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719), fundaram a revista *The Spectator*, que falava de tudo – livros, óperas, costumes, festivais de música e teatro e política – mas sem formalidades, e cujo objetivo era tirar a filosofia dos gabinetes e bibliotecas, escolas e faculdades, e levar para clubes e assembléias, casas de chá e cafés. Tal como queriam os fundadores da revista, a *Spectator* passou a ser discutida nas mesas dos cafés, clubes e casas.

² Ensaísta – Autor de ensaios, que por sua vez, são textos amplos que utilizam vários enfoques para análise de um tema (GOMES, 2005).

Assim como a *Espectator*, o jornalismo cultural nasceu na cidade e com a cidade, dedicado à avaliação de idéias, 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 e o Humanismo³ se propagava na Europa. O jornalismo tornou-se tão influente na Europa, quanto as revoluções políticas, as descobertas científicas, a educação liberal ou o romance realista. Isso graças ao seu poder multiplicador (PIZA, 2007).

O Jornalismo Cultural inglês ajudou a dar a luz ao Iluminismo no século XVIII, pois quando Voltaire chegou à Inglaterra, em 1726, ficou impressionado com a liberdade de expressão vigente na vida pública londrina, e declarou que a mentalidade inglesa seria determinante para suas idéias sobre justiça e independência. Na Inglaterra surgiram vários periódicos ao estilo da *The Espectator*, assim como outros nomes influentes como Samuel Johnson (1709-1784), o chamado Dr. Johnson, e William Hazlitt (1778-1830). Dr. Johnson foi o primeiro grande crítico cultural de seu tempo, considerado o pai de todos os críticos, suas opiniões “eram esperadas com fôlego preso por uma pequena mas decisiva platéia” (PIZA, 2007, p. 14).

“Em meados do século XIX, quando a industrialização já tinha tomado conta da Europa e da história, o ensaísmo e a crítica cultural se tornaram ainda mais influentes” (PIZA, 2007, p. 14). Na Inglaterra o crítico tratado como semideus por seus seguidores era John Ruskin (1819-1900), que concebia a estética como religião.

Piza (2007) cita que na França o principal crítico do século foi Sainte-Beuve (1804-1869). A partir dele o jornalista cultural pôde desenvolver uma carreira exclusiva como crítico ou articulista. Também teve influencia neste período o francês Charles Baudelaire (1821-1867), crítico de artes plásticas e seguidor de Denis Diderot (1713-1784).

Na Alemanha, ainda no século XVIII, G.E. Lessing (1729-1781) ficou conhecido como importante crítico de teatro, literatura e pintura, e no século seguinte Heinrich Heine (1797-1856) foi perseguido em seu país pelas suas críticas, nas quais mesclava social e polêmica literária (PIZA, 2007).

³ Humanismo – movimento literário renascentista, que colocou o homem no centro das artes, em consonância com a cultura greco-latina.

Também no século XIX o jornalismo cultural atravessou o atlântico e foi se tornar influente em países como EUA e Brasil. Nos EUA, o crítico e escritor que modernizou o ambiente intelectual da América foi Edgar Allan Poe (1809-1849). Já na segunda metade do século, o ensaísta e articulista Henri James (1843-1916) destacou-se nos jornais e revistas de Nova York (PIZA, 2007).

Foi no final do século XIX que o Brasil conheceu Machado de Assis (1839-1908), que segundo Magaldi (2004) foi o maior crítico deste século e ainda hoje considerado um dos melhores escritores nacionais.

No decorrer do século XIX, a crítica cultural foi tomando novas formas, críticos como o francês Émile Zola (1840-1902), o americano Bernard Shaw (1856-1950) e o austríaco Karl Kraus (1874-1936) perceberam a potencialidade desse gênero literário como ferramenta de modernização. Para Piza:

Até a virada do século, o jornalismo era feito de escasso noticiário, muito articulismo e o debate sobre livros e artes. Mas a modernização da sociedade transformou também a imprensa: o jornalismo moderno passou a dar mais importância para a reportagem, para o relato de fatos, não raro sensacionalista, e começou a se profissionalizar. Repórteres de política e polícia passaram a ser os mais importantes dentro das redações. O jornalismo cultural também “esquentou”: descobriu a reportagem e a entrevista, além de uma crítica de arte mais breve e participante. Das conversações sofisticadas de Addison e Steele até as resenhas incisivas de Zola, Kraus e Shaw, o jornalismo cultural tomou sua forma moderna (2007, p. 19).

No século XX quem continuou a desempenhar papel fundamental no jornalismo cultural foram as revistas, incluindo os tablóides literários semanais ou quinzenais. No Brasil o modernismo paulista teve na linha de frente a revista *Klaxon*, título que significa “buzina”, e esteve presente na grande movimentação artística promovida por Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Victor Brecheret entre outros, na Semana de Arte Moderna, em 1922 (PIZA, 2007).

Conforme Piza (2007, p. 20), “o crítico que surge na efervescência modernista dos inícios do século XX, na profusão de revistas e jornais, é mais incisivo e informativo, menos moralista e mediativo”. Foi nesse período que se consagraram os dois maiores críticos modernos, e também os dois maiores poetas mundiais, Ezra Pound (1885-1972) e T.S. Eliot (1888-1965). Outros nomes que se destacaram no jornalismo cultural foram H. L. Mencken (1880-1956) e Edmund Wilson (1895-1972), ambos americanos, e o inglês George Orwell (1903-1950).

Ainda conforme Piza (2007), a política contaminou bastante o jornalismo cultural, sobretudo nos anos 1930 e 1940. Foi nesse período que Nova York ganhou espaço como centro intelectual graças a revistas como *New Yorker*, criada em 1925, e a polêmica *Partisan Review*. A concorrente da *New Yorker* era a *Esquire*, revista recheada de humor e jornalismo literário, que nos anos 60, levou a técnica da ficção para o jornalismo com uma abrangência poderosa.

O jornalismo cultural utiliza colunas de opinião, reportagens, perfis e entrevistas e também as críticas. Porém, para Piza (2007), a crítica continua a ser a espinha dorsal do jornalismo cultural, não só das revistas. Ele afirma:

Com o passar do tempo, especialmente na segunda metade do século XX, a crítica começou a ocupar mais e mais espaço nos grandes jornais diários e revistas de notícia semanais, na chamada “grande imprensa”. Embora não pudesse ter a extensão dos textos de uma revista segmentada e fosse obrigada a evitar excesso de jargões e citações, essa crítica logo ganhou poder, justamente por ser rápida e provocativa (2007, p. 28).

1.6 O Jornalismo Cultural no Brasil

O Jornalismo Cultural no Brasil do século XX segue uma história semelhante à de outros países, mas repleta de lances peculiares. “Depois da geração de Machado de Assis e José Veríssimo, os jornais e revistas dão 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, 2007, p. 32).

Devido à dificuldade de viver de literatura no Brasil, muitos escritores dedicaram-se ao jornalismo e à crítica, foi o caso de José Veríssimo, de Lima Barreto e Mário de Andrade.

A revista *O Cruzeiro*, fundada em 1928, lançou o conceito de reportagem investigativa e deu enormes contribuições à cultura brasileira ao publicar contos de José Lins do Rego e Marques Rebelo, artigos de Vinicius de Moraes e Manuel Bandeira, ilustrações de Anita Malfatti e Di Cavalcanti. Nos anos 30 e 40 era a revista mais importante do país por sua capacidade de falar a todos os tipos de públicos. Também nos anos 40 surge a revista *Diretriz*, que retratava o comportamento dos grã-finos paulistanos. Porém, segundo Piza a crônica era a responsável por atrair leitores:

O gosto nacional pelas crônicas sempre foi uma forma de atrair a literatura para o jornalismo, praticada por jornalistas, escritores e sobretudo por híbridos de jornalista e escritor.(...) A crônica sempre teve espaço fixo nas seções culturais de jornais e revistas brasileiros e, portanto é uma modalidade inegável do jornalismo cultural brasileiro (2007, p. 33).

A grande época da crítica em jornal no Brasil começou também nos anos 40 e se estendeu até o final dos anos 60, e teve como destaque os críticos Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux, que combinaram o jornalismo e o enciclopedismo, aliando ainda visões políticas sensatas e apurado estilo ensaístico. Além deles, outros críticos importantes foram Graciliano Ramos, Sérgio e Aurélio Buarque de Holanda, Antonio Callado, Augusto Meyer, Brito Broca e Franklin de Oliveira (PIZA, 2007).

Piza (2007) ressalta que no final dos anos 50, publicações como o *Jornal do Brasil*, *Última Hora* e *Diário Carioca* assumiram novo padrão gráfico. O *Correio da Manhã* criou o *Quarto Caderno*, seu suplemento dominical; o *JB* criou o seu *Caderno B*, o que o fez precursor do moderno jornalismo cultural brasileiro; e *O Estado de São Paulo* criou o seu Suplemento Literário, dirigido por Décio de Almeida Prado, e reunindo os intelectuais Antonio Candido, Paulo Emilio Salles, Lourival Gomes Machado e Sábato Magaldi.

Ainda nos fins da década de 50, o crítico Paulo Francis revolucionou o cenário cultural brasileiro, propondo um teatro com mais autores nacionais e mais profissionalismo internacional. Ao longo de sua carreira, Francis atuou como crítico no *Diário Carioca*, nas revistas mensais *Senhor e Dinners*; no *Última Hora*, mas neste como jornalista político; no semanário *Opinião*, suplemento do *New Yorker Review Books*, durante o período que esteve exilado em Nova York; e no experimento *Pasquim*, um tablóide semanal de humor, política e cultura. A linguagem coloquial e personalista utilizada pelo *Pasquim* modernizou o jornalismo brasileiro (PIZA, 2007).

Nos anos de 1980, os dois principais jornais paulistas, a *Folha de S. Paulo* e o centenário *O Estado de S. Paulo* consolidaram seus cadernos culturais diários, a *Ilustrada* e o *Caderno 2*. E na década de 1990, a característica mais marcante no jornalismo cultural, foi “a presença cada vez maior de assuntos que não fazem parte das chamadas ‘sete artes’ (literatura, teatro, pintura, escultura, música, arquitetura e cinema), como moda, gastronomia e design”. (PIZA, 2007, p. 41).

1.7 Problemas enfrentados pelo Jornalismo Cultural

Piza (2007) observa que nos últimos anos o jornalismo cultural vem se expandindo cada vez mais para os livros. Coletâneas de ensaios e críticas são mais corriqueiras, assim como projetos de reportagens feitas diretamente para livros. E a internet também tem servido como caminho alternativo para o jornalismo cultural, usando da interatividade para prestar um serviço que a imprensa não é capaz fazê-lo. Porém, para o autor, em todos os países o jornalismo cultural não é mais o mesmo:

Revistas culturais ou intelectuais já não têm a mesma influência que tinham antes; críticos parecem definir cada vez menos o sucesso ou fracasso de uma obra ou evento; há na grande imprensa um forte domínio de assuntos como celebridades em um rebaixamento geral dos critérios de avaliação dos produtos. O jornalista cultural anda se sentindo pequeno diante do gigantismo dos empreendimentos e dos “fenômenos” de audiência. As publicações se concentram mais e mais em repercutir o provável sucesso de massa de um lançamento e deixaram para o canto as tentativas de resistência – ou então as converteram também em “atrações” com ibope menor mas seguro. (2007, p. 31).

O autor explica que o jornalismo acompanhou os momentos chave da ampliação da Indústria Cultural⁴, e que de certo modo, também fez parte dessa história, mas alerta:

O jornalismo (...) precisa saber observar esse mercado sem preconceitos ideológicos, sem parcialidade política. Por outro lado, como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seu interesse, e o dever de olhar as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe. (PIZA, 2007, p. 45).

No entanto, para Piza (2007), o jornalismo cultural não tem conseguido realizar a sua função com clareza e eficácia, devido a falhas no filtro jornalístico com a freqüente utilização, por parte dos veículos, de critérios de seleção baseados em motivos extra-artísticos. Além da confusão de valores, também atribui a submissão ao cronograma de eventos, como uma perda para o gênero jornalístico.

⁴ Indústria Cultural – conceito originalmente formulado por Adorno e Horkheimer nos anos de 1930. O conceito é utilizado para definir a transformação da cultura de mercadoria, através do uso dos meios de comunicação. (PUTERMAN, 1994).

Lemos muito sobre discos, filmes, livros e outros produtos no momento de sua chegada ao mercado – e, cada vez mais, antes mesmo de sua chegada, havendo casos em que a obra é anunciada (e, pois, qualificada) com diversos meses de antecedência. No entanto, raramente lemos sobre esses produtos depois que eles tiveram uma “carreira”, pequena que seja, e assim deixamos de refletir sobre o que significaram para o público de fato. (PIZA, 2007, p. 51).

Coelho considera importante que o jornalista cultural defina um quadro de valores culturais que lhe permita claramente saber o que está fazendo e aonde quer chegar, esses valores também devem ser revistos, de acordo com a época em que vive:

O jornalista cultural tem de dialogar com os valores novos vigentes e não com os que uma ideologia velha de 20, 40 ou 150 anos ainda insiste em apresentar como válidos. Não se trata de cada um achar os seus valores próprios, uma vez que os valores que de fato orientam na prática e na vida cotidiana das pessoas. Mas, é preciso que o jornalista cultural reveja os valores habituais e busque sintonizar-se com as reais tendências atuais, aquelas que se manifestam na prática e na vida cotidiana das pessoas. Para tanto é preciso ser capaz de detectar as orientações culturais de seu tempo (2007, p. 25).

Outro problema enfrentado pelo jornalismo cultural é a abordagem superficial utilizada nos cadernos diários e nos suplementos. Os cadernos diários estão cada vez mais superficiais, e tendem a sobrevalorizar as celebridades, a limitar a opinião fundamentada, a destacar o colunismo e a reservar maior espaço para as reportagens que mais se parecem a apresentações de eventos. Já os cadernos semanais, “quando não cedem para o estilo jornalístico dos cadernos diários, esquecendo que sua função seletiva deve ser exercida com mais fundamentação ainda, estão presos aos esquemas das resenhas encomendadas a professores universitários, com excesso de jargões e falta de clareza”. (PIZA, 2007, p.53).

Os cadernos culturais, acompanhando até certo ponto a própria segmentação do mercado cultural, cada vez mais subdividido em gêneros, parecem o que se poderia chamar de tribalização ou guetização. Piza (2007, p. 56) alerta, “se a diversidade é um fator cultural e mesmo socialmente positivo, a tribalização a distorce, dando-lhe sentido empobrecedor”.

Piza (2007) elenca três males que considera nocivos para o jornalismo cultural: o atrelamento à agenda, onde prevalecem as pautas que já prevêm aceitação; o tamanho e a má qualidade dos textos, que pouco se diferenciam dos

press-releases⁵; e a marginalização da crítica, colocada em segundo plano. Para ele o jornalismo cultural de hoje beira o fútil e o leviano, e subestima os segundos cadernos, que hoje são a primeira ou segunda página mais lida depois capa.

Pires reforça que o jornalista cultural não deve se prender à agenda e sim promover a democratização dos saberes:

Os jornalistas são ou deveriam ser profissionais especializados numa tradução entre domínios, ou seja, promover um trânsito crítico entre o público e a obra, e não simplesmente acompanhar a agenda, pautar um livro, disco ou espetáculo porque está sendo lançado ou estreando. O bom jornalista contextualiza, provoca discussão, tenta interpretar cada produto da indústria cultural dentro de determinada lógica (2007, p. 30).

O jornalismo cultural carece de investimento, mas isso não significa dar numerosas páginas para ele, e sim olhá-lo de forma particular, respeitando seu papel dentro da publicação, ter bons colunistas, uma equipe com preparo intelectual, pluralidade e criatividade. No Brasil, a força das seções culturais foi reduzida por conta de profissionais que se destacam mais pelo nome do que pelo texto, equipes com menos repertório e ambição, e às medidas tomadas na última década para igualar o jornalismo cultural aos outros, como o político e o econômico. (PIZA, 2007).

Segundo Piza (2007) o bom jornalismo cultural depende de bons profissionais que prezam pelo que fazem, e que se sintam estimulados a viajar, estudar, e a se aperfeiçoar. Um bom texto crítico deve ter: clareza, coerência, agilidade; informar ao leitor o que é a obra ou o tema em debate; analisar a obra de modo sintético, mas sutil; e ir além do objeto analisado. E a boa resenha deve buscar uma combinação desses atributos: sinceridade, objetividade, preocupação com o autor e tema. Deve ser um texto que traga novidade e reflexão para o leitor. Afinal, o fundamental no jornalista cultural é que saiba ao mesmo tempo convidar e provocar o leitor. E assim como o público, o meio artístico também sente a carência do olhar crítico.

1.8 Crítica Teatral

Segundo Garcia (2004, p. 108), “desde seus primórdios, o teatro esteve ligado ao jornalismo, que divulgava os espetáculos e servia de suporte para as

⁵ Press-releases: Comunicados de imprensa.

críticas, os comentários, as polêmicas, quase sempre inflamadas, que cercavam as apresentações teatrais”.

Conforme o Manual de Redação da Folha de São Paulo, a crítica é um texto no qual o jornalista avalia trabalhos artísticos, acadêmicos ou desempenhos esportivos. Conforme Piza (2007), no jornalismo cultural a crítica é o tipo de texto mais utilizado, e pode ser direcionada a todos os segmentos artísticos. Neste trabalho abordaremos a crítica direcionada ao teatro.

Garcia (2004) cita um conceito de crítica literária elaborado por Northrop Frye (1973), o qual, segundo ela, também pode ser adaptado à crítica teatral. No estudo de Frye, a crítica é conceituada como uma reconstrução de uma experiência, e abrange dois momentos:

Toda vez que lemos alguma coisa realizamos duas operações mentais que se sucedem reciprocamente no tempo. Em primeiro lugar, acompanhamos o movimento da narrativa no ato de ler, virando as páginas e seguindo o fio da meada de cima para baixo e da esquerda para a direita. Depois podemos olhar para a obra como uma unidade simultânea e estudar sua estrutura. Esse último ato constitui uma resposta crítica propriamente dita: o leitor comum raramente precisa se preocupar com ela (GARCIA apud FRYE, 1973, p. 23).

No teatro isso também ocorre, ao assistir um espetáculo o crítico acompanha a narrativa, seguindo o fio da meada, cena por cena; depois faz uma leitura da obra como um todo e analisa a sua estrutura, estudando cada parte a fim de saber como compõem a obra. Esta é sua proposta crítica ao encenador (GARCIA, 2004).

Para Roland Barthes (2009), a crítica não consiste em um conjunto de julgamentos e resultados, e sim numa atividade que envolve atos intelectuais profundamente arraigados na existência histórica e subjetiva de quem a escreve. Para ele a crítica é um discurso de outro discurso e se baseia em duas relações:

O objeto da crítica é muito diferente; não é “o mundo”, é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é um discurso sobre um discurso; é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem* (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*). Daí decorre que a atividade crítica deve contar com duas espécies de relações: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo (BARTHES, 2009, p. 160).

Segundo Garcia (2004), na visão do crítico francês Ugo Volli, a crítica é uma espécie de autobiografia, ela fala mais de quem escreve do que de seu objeto, e em alguns casos pode retratar um período histórico da cultura. A autora diz:

A crítica, incluída a que se considera mais objetiva, mantém uma boa dose de atualidade, de ligação com o cotidiano, e a sucessão de críticas traça um itinerário, que não é só do teatro, mas também, e principalmente, do próprio crítico. Se o crítico escreve (ou reescreve) a história do teatro diariamente, ele ao mesmo tempo escreve a sua própria história como crítico, a história de seu pensamento, de suas idéias, de seu amadurecimento estético e espiritual (2004, p. 92).

A crítica sempre teve função relevante, desde o começo com a vivência no teatro. A sua finalidade é detectar a proposta do espetáculo, sua qualidade de oferta e transmissão ao público. Ao fazer essa análise o crítico deve estar atento a todos os pormenores da encenação (MAGALDI, 2008).

Para Garcia (2004), a crítica teatral é um texto em estado de latência, pois jamais se conclui ou adquire uma forma acabada. No teatro cada representação diferencia-se das outras, nunca é igual, e a crítica possui a capacidade de fixar em palavras algo que está sendo registrado apenas na memória dos espectadores:

E isso é assim porque o referencial da crítica é uma representação teatral, atores que se movem num espaço determinado, sob condições determinadas. Hoje o espetáculo que apresentam é um; amanhã será outro, mesmo que seja o mesmo. O que resta dele na mente de um crítico são imagens, e nada do que ele afirma poderá um dia ser comprovado, simplesmente porque tanto 'a prova do crime' quanto seus autores não existem mais (2004, p. 26).

Segundo Magaldi (2003), a crítica foi elemento importante em diversas situações do palco brasileiro. No século XIX, o movimento renovador da estética teatral, que reivindicava pela autonomia do encenador, contou com o apoio da crítica, que foi determinante para o surgimento do moderno teatro brasileiro. Isto demonstra também a sensibilidade da crítica às mutações contínuas da realidade teatral. No ano de 1948, a Associação Paulista de Críticos Teatrais propôs ao então governador, a formação da Comissão Estadual de Teatro. O pedido foi acatado pelo Governador, e os críticos puderam compor a Comissão que ficou com a tarefa de administrar a dotação financeira para o custeio de montagens. A comissão foi responsável por um período de grande florescimento teatral paulistano, fato que,

para Magaldi (2008), demonstra que a crítica não deixa dúvidas quanto a sua importância.

A crítica, entre nós, foi pioneira na luta para obter das autoridades o reconhecimento do valor do teatro, dando-lhe um *status* digno. A Comissão Estadual de Teatro, fruto seu, estimulou também a construção de casas de espetáculos, colaborou com verbas para o funcionamento da Escola de Arte Dramática, fundada pelo espírito público de Alfredo Mesquita, que nela consumiu suas economias, conseguindo depois, com o seu prestígio pessoal, que ela fosse incorporada à Universidade de São Paulo, na Escola de Comunicações e Artes. E, como membros da Comissão, os críticos se empenharam para que fossem disseminados os livros da didática especializada, elevando o nível das montagens e dos espectadores (MAGALDI, 2008, p. 154).

Saber escrever e ser honesto são as exigências básicas para ser um crítico, embora não sejam suficientes, o crítico também deve conhecer a história do teatro. Para Magaldi:

Um crítico não tem autoridade se não conhece a contento a história geral do teatro e em particular do brasileiro. É recomendável ler toda a dramaturgia grega e romana, a medieval, a renascentista, até chegar à moderna. Hoje há histórias do teatro em várias línguas, mostrando os valores essenciais característicos de uma época. E há estudos qualificados a respeito de todos os elementos da arte cênica: além do texto, a encenação, o desempenho, a cenografia, a indumentária, iluminação etc (2008, p. 148).

Para fazer uma crítica é importante que o crítico conheça também o texto e toda a obra do autor, para situá-la no conjunto, e eventualmente compará-la com a produção dos seus contemporâneos e predecessores. Também deve informar-se sobre as circunstâncias da produção, como recursos financeiros utilizados na montagem, espaço cênico e experiência do elenco. O crítico ainda deve ser sensível às mutações contínuas do fazer teatral, e não deve ignorar nenhuma proposta estética. E por mais que a crítica a um espetáculo seja negativa, o crítico sempre deve manter uma postura de respeito em relação aos artistas, o espetáculo não pode ficar à mercê do humor do comentarista (MAGALDI, 2008).

As críticas são feitas de acordo com a concepção de quem as escreve, mas a rigidez do ponto de vista pode empobrecer essa concepção. Um espetáculo é composto por vários elementos, como o texto dramático, a cenografia, a iluminação, e o desempenho dos atores, e na visão do crítico um desses elementos podem ter maior ou menor destaque na encenação. Para Magaldi:

É legítimo que o crítico traga para o primeiro plano aquilo que lhe parece ter mais expressão, no sentido positivo ou negativo. Com essa liberdade o comentário deixa de ser repetitivo e ganha o interesse do leitor. Não se deve esquecer que a crítica almeja possuir o estatuto de obra de arte, por mais simples que seja sua composição (2003, p. 24).

Moraes enfatiza que a função da crítica cultural é apontar os equívocos, os problemas e os erros observados na obra de arte, mas isso deve ser feito com um mínimo de lealdade para com os artistas. Para ela, o crítico deve tomar cuidado para não tornar o exercício da crítica um exercício de poder:

É preciso pensar nas consequências e nos reflexos do que fazemos. E nunca, nunca mesmo, bater em quem não sabe ainda se defender. Ou seja: o artista jovem tem direito de errar e precisa ser olhado com mais cuidado. O artista consagrado deve ser analisado em perspectiva de seus sucessos anteriores e cobrado em qualidade até mesmo em nome dessa trajetória já realizada. A condescendência com o consagrado é um desserviço tanto ao leitor quanto ao artista (2007, p. 95).

A crítica possui o papel de formar opiniões e orientar o leitor nas suas escolhas. Por isso Luiz Amaral (1987) alerta para a responsabilidade que pesa sobre o jornalista cultural ao escrever uma crítica.

O crítico precisa conhecer a matéria que trata, ser um estudioso, estar em dia com tudo o que se refira à sua especialidade. Seus juízos devem refletir o resultado de profundo saber, nunca uma opinião tateante lançada inescrupulosamente ao público. Seu trabalho põe em jogo a reputação de uma personalidade, de sua vida e obra. Somente com o domínio completo da matéria assunto de sua especialidade estará em condições de fazer julgamentos (AMARAL, 1987).

Até o início do século XX a crítica no Brasil “buscava colaborar na configuração de uma arte essencialmente nacional, num momento em que praticamente tudo era importado de fora e os padrões estéticos, considerados paradigmáticos de uma verdadeira obra de arte, eram europeus” (GARCIA, 2004, p. 109).

A crítica no Brasil teve sua ascensão nos anos de 1940 a 1960, junto com o moderno teatro brasileiro, e manteve uma postura militante e sempre comprometida com o desenvolvimento do teatro. Uma nova geração de críticos nos anos de 1970 ocupou os jornais para falar de um teatro crítico e contestador. E a partir dos anos de 1980, a crítica teatral no jornalismo diário passa a acompanhar o ritmo das

montagens, numa tentativa de adaptar-se a um teatro que se via cada vez mais obrigado a adotar os esquemas de uma indústria cultural (GARCIA, 2004).

Diante das mudanças econômicas, as críticas teatrais, que antes monopolizavam os jornais, tinham maior espaço reservado e eram feitas com aprofundamento minucioso da análise, passaram a ter que se adequar às nuances do jornalismo diário, e dividir seu espaço com numerosas outras manifestações artísticas (MAGALDI, 2003).

Além disso, o número de estréias anuais passou a ser muito maior, enquanto o número de críticos não acompanhou a mesma proporção, e o espaço na imprensa também não cresceu na mesma medida que se multiplicaram as atividades artísticas. Para Magaldi (2003, p. 25) “essas circunstâncias não esgotam o problema: a atual filosofia da imprensa recomenda o comentário sucinto, leve, de leitura agradável (às vezes confundida com o estilo superficial e jocoso), ficando os ensaios por conta de outras publicações, que por sinal não existem ou são insuficientes”.

Coelho aponta que a diminuição gradativa do espaço da crítica no jornalismo cultural demonstra que nos últimos vinte anos o Brasil vem passando por um processo de embrutecimento:

É muito clara e precisa a diminuição do espaço para reflexão sobre a cultura. De maneira geral, há uma presunção tola dos meios de comunicação no Brasil, a de que o brasileiro não se interessa por esses assuntos, de que não há tempo para leitura e que, portanto deve-se reduzir os textos. A briga de muitos como eu é justamente fazer o contrário, fazer com que o Brasil possa ter uma *New York Review of Books*, onde seja possível escrever um artigo com 10 laudas, 20, uma verdadeira reflexão sobre cultura (2007, p. 28)

Contudo, a crítica teatral persiste nos jornais, com novas formas, buscando atender a grande demanda de espetáculos teatrais nos grandes centros do país, participando de todos os processos de aprimoramento pelos quais o teatro vem passando, e registrando sua própria história e a do teatro brasileiro. Afinal “o crítico encara o seu papel como o de parceiro do artista criador, irmanados na permanente construção do teatro” (MAGALDI, 2003, p. 27).

2. TEATRO

A palavra teatro originou-se do vergo grego *theastai* (ver, contemplar, olhar), e inicialmente designava locais onde aconteciam espetáculos. O dicionário Aurélio (1999) conceitua teatro como: edifício onde se representam obras dramáticas ou onde se passam acontecimentos memoráveis, arte de representar, ou como coleção das obras dramáticas de um autor, época ou nação. Segundo Peixoto (1989), desde muitos séculos antes de nossa era, o teatro nunca deixou de existir. Para ele, há algum impulso no homem, desde seus primórdios, que necessita deste instrumento de diversão e conhecimento, prazer e denúncia.

Mesmo tendo se transformado em função do processo histórico, o teatro conserva uma série de elementos que o distinguem enquanto expressão artística. Por vezes alguns desses elementos foram esquecidos, ou relegados a segundo plano, para depois voltarem a ser recuperados. Durante a trajetória histórica dessa arte, o que mais tem sido modificado é o significado da atividade teatral: sua função social. Conforme Peixoto:

Constantemente redefinida, na teoria e na prática, esta função social tem provocado alterações substantivas na maneira de conceber e realizar teatro. Muitas vezes negando princípios e técnicas que pouco antes pareciam essenciais e indispensáveis. Frequentemente transformando o processo narrativo e mesmo os processos de interpretação e encenação (1989, p. 12).

Para Peixoto (1989), a representação estabelece, em nível de razão e emoção, um diálogo vivo e revelador com a platéia. Não é capaz de agir diretamente no processo de transformação social, mas age diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social.

Além do aspecto social, consideramos importante destacar outras funções que a atividade teatral pode assumir. Ao contrário do livro, que é destinado a um único leitor por vez, o teatro detém a capacidade de atingir a coletividade, é uma arte voltada para a transmissão da palavra do dramaturgo, dos atores, do encenador, do figurinista, do cenógrafo, entre outros, para grandes números de pessoas em cada apresentação (MAGALDI, 2008).

O teatro é uma arte que se propõe a analisar entre outras coisas, o homem, seus propósitos e seus problemas com o próximo, nas suas diferentes épocas. As

funções do teatro podem ser apresentadas isoladas ou em conjunto, podendo passar ao indivíduo que a assiste, conhecimentos relacionados a fatos históricos, a consciência dos problemas reais, à análise do indivíduo, o esclarecimento de uma situação psicológica, a luta de classes, as necessidades da vida, conflitos de toda ordem, e tudo mais que possa lhe interessar. Ao indivíduo cabe o usufruto de todas essas possibilidades, o prazer de assistir à encarnação dos personagens em atores, o gosto ficcional em fugir às atividades cotidianas, o mergulho na fantasia, a necessidade de uma diversão, o deleite de ver um bom desempenho e uma montagem apurada, o preenchimento agradável do tempo, e tudo que a realização estética propicia (MAGALDI, 2008).

2.1 Origem do teatro e suas diversas formas no mundo

Foi o propósito de analisar em profundidade o destino do homem e de seus problemas que despertou as primeiras manifestações teatrais na humanidade. Segundo Araújo (1991), é quase unânime a admissão da origem do teatro em diversas partes do mundo, a partir dos rituais e cerimônias religiosas.

Embora tenha sido na Grécia que o teatro e o drama assumiram as feições que conhecemos hoje, pesquisadores afirmam a existência de representações litúrgicas no Egito Antigo que datam de 6 mil anos. Essas representações eram destinadas a exaltar as divindades da mitologia egípcia, como Osíris e Ísis. O *Drama de Paixão de Osíris* é a representação egípcia mais antiga que se tem conhecimento, conta a história da morte e esquartejamento de Osíris, e da posterior junção de seus membros por Ísis e Hórus (ARAÚJO, 1991).

Na Índia, a mitologia atribui o desenvolvimento da arte teatral ao próprio Brama⁶. Conforme Araújo (1991), estudos de especialistas indicam o surgimento do teatro neste país através de representações e recitativos realizados durante os festivais religiosos, nos moldes como descreve o *Mahabharata*⁷ dois episódios do culto de Krishna⁸.

⁶ Brama – primeiro Deus da trindade hinduísta.

⁷ Mahabharata – épico clássico da Índia, considerado uma das maiores obras do mundo escritas por um só autor.

⁸ Krishna – homem considerado mensageiro de Deus, que viveu na Índia há aproximadamente 5.000 anos.

O teatro Chinês, precedente ao teatro grego, também teve sua origem a partir de danças ritualísticas de fecundidade e de cerimônias mágicas que foram absorvidos pela corte na dinastia Chou, que governou o país há cerca de 3000 anos. Na China, o teatro teve maior progresso a partir do século VIII, no governo do imperador Hsüan Tsung, da dinastia T'ang, responsável pela criação do Li Yüan, espécie de colégio onde jovens se preparavam para diversas artes de representação, e considerado o patrono do ator chinês. Araújo ressalta que no decorrer dos anos:

Como os dois outros grandes teatros do Oriente – o do Japão e o da Índia – o chinês desenvolveu complexa estrutura técnica e artística que não deixam de influenciar o Ocidente. O seu palco assemelhava-se ao isabelino, como este rodeado pela platéia por três dos seus lados. Não há cenários, apenas um telão bordado constitui o fundo (...). Acessórios são utilizados em cena e possuem extraordinário valor simbólico (...). A arte do ator é também carregada de simbolismo (...). O canto é a forma pela qual se expressa o ator chinês, reservando-se a voz natural apenas para os *ch'ou* (cômicos) (1991, p. 63).

O teatro chinês começou a receber influências ocidentais, a partir de 1905, aceitas apenas pelas camadas instruídas, e sofreu mais modificações a partir de 1945, quando foram admitidos métodos do teatro europeu. No entanto, segundo Araújo (1991), tais mudanças não afetaram a essência das tradições chinesas.

Assim como nos países citados acima, na Grécia o teatro surgiu em rituais religiosos praticados em honra ao deus Dionísio. A principal solenidade consistia na caça e sacrifício de um animal selvagem e a cerimônia era acompanhada de dança e música. Esses rituais também marcam o princípio da tragédia grega. Segundo Araújo (1991), o primeiro ator foi introduzido nessas representações há cerca de 2600 anos, por iniciativa de Téspis. A tragédia começa a perder a aparência com suas origens, quando absorve temas dos cantos épicos de poetas populares que percorriam a Grécia. Ainda com o distanciamento da fonte religiosa e com a rápida evolução que experimentou:

O teatro trágico grego conservou por muito tempo traços dos seus começos. Foi hábito construir no centro do conjunto teatral, no coração da *orchestra*, a *thiméle*⁹ simbólica que trazia à memória o altar-berço da tragédia; o coro permaneceu como uma reminiscência formal do ditirambo¹⁰; a indumentária dos atores nunca perdeu o seu sentido hierárquico; e a ocasião do

⁹ Thiméle – mesa onde eram executados os sacrifícios nos rituais Dionisíacos.

¹⁰ Ditirambo – hino de louvor ao Deus.

espetáculo trágico foi sempre a festa religiosa de Dionísio (ARAUJO, 1999, p. 71).

A tragédia grega teve como matéria prima a mitologia e sua relação com momentos fundamentais da cultura humana e teve seu apogeu com os trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Originalmente era sustentado por um só ator (*protagonistés*) e posteriormente foram inseridos mais dois figurantes, sendo o segundo chamado *deuteragonistés*, e o terceiro *tritagonistés*. Os gregos também foram os criadores de uma segunda espécie de drama, o satírico, que assumiu as suas feições finais com o dramaturgo Pratinas. O drama satírico não diferia muito da estrutura da tragédia, sendo como esta, nas suas versões mais arcaicas, um jogo entre o coro e os protagonistas (ARAUJO, 1991).

Segundo Araújo (1991, p. 79) “também a comédia emanou das cerimônias dionisiacas, já não do ditirambo, mas de festividades que se realizavam desde tempos recuados em Atenas e na Ática em volta. (...) A comédia seria, portanto, o ‘canto do *kómos*’, ato burlesco, mas ainda assim religioso, relacionado ao mesmo tempo com os ciclos da agricultura e a idéia de reprodução”.

Das suas origens ao declínio, a comédia ateniense teve três períodos delineados, respectivamente denominados: comédia antiga, comédia intermediária e comédia nova. A primeira etapa refere-se ao período compreendido entre 500 e 400 a.C., e caracterizou-se pela sátira política e ataques pessoais. Teve Aristófanes como o mais importante autor. O segundo período estendeu-se de 400 a 330 a.C. e é considerado uma fase de transição onde o coro desaparece. Os principais autores foram Aléxis e Antífanos. O terceiro período teve início por volta de 330 a.C. e sua duração correspondeu à supremacia macedônica na Grécia, cujos autores foram Menandro, Dífilo e Filémon. Nesse período houve profunda mudança nas características do gênero, a fixação de tipos e de costumes substituiu a sátira (ARAUJO, 1991).

Como se lê na Grande Enciclopédia Barsa (2005), em Atenas o teatro era instituição pública, organizada e custeada pelo estado, e as representações inseriram-se no calendário das grandes festas nacionais, nas quais, por volta de 600 a.C., já eram realizados concursos de dramatização.

A estrutura espacial do teatro grego sempre era localizada ao lado dos templos de Dionísio, limitava-se à *orchestra*, circunferência de terra batida situada

nas imediações de um terreno em aclave, onde permaneciam os espectadores, e que depois foi transformada em arquibancada. Na época de Ésquilo surgiu a *skené*, no princípio uma cabana de madeira onde os atores se preparavam, que mais tarde passou a ser construída em alvenaria, funcionando a sua parede de fundo como cenário (ARAUJO, 1991).

No entanto esse panorama foi alterado com a dominação romana, por volta de 200 a.C.:

A literatura grega entrou em declínio. O fim das festividades públicas nas cidades da época helenística fez com que a arte trágica perdesse a função. A tragédia e a comédia antigas não tiveram sucessores à altura. A chamada comédia nova, cultivada por Menandro, sofreu restrições oficiais e limitou seus enredos a questões familiares, amorosas, além de focalizar exclusivamente a vida da elite, numa época desmitologizada e despolitizada (Grande Enciclopédia Barsa, 2005, p. 1).

Segundo Araújo (1991), a origem do teatro Romano nunca foi esclarecida. Sabe-se que atores etruscos foram chamados a Roma em 364 a.C, para aplacar com suas danças, as iras dos deuses que disseminavam pragas, e que possivelmente, dessas danças tenham surgido as *fabula satira*, manifestações teatrais mais remotas da Roma. Consistiam em espetáculos campestres em que se misturam cantos, diálogos e danças.

Os passos decisivos para o teatro foram dados pelas farsas *atellanas* surgidas na cidade de Atella, nas quais os atores apresentavam-se com máscaras e terminavam assumindo papéis fixos, com tipos estilizados como o *Pappus*, um velho estúpido e avaro. As farsas *atellanas* são a origem remota da *commedia dell'arte*. A comédia foi o gênero predominante no teatro romano, tendo como destaque os autores Plauto em 300 a.C., e Terêncio em 200 a.C., em ambos esteve presente a comédia nova dos gregos. Apesar de ter sido originada na Grécia, foi no teatro de Roma que a comédia atingiu seu mais alto nível (ARAUJO, 1991).

Os primeiros edifícios teatrais deste país foram erguidos em madeira no ano 179 a.C., posteriormente, entre 55 e 52 a.C., foi construído o primeiro em alvenaria. Segundo Araújo:

O edifício teatral em Roma, tanto quanto a sua literatura dramática, inspirou-se no grego, com numerosas alterações. Mais grandioso e maciço, o teatro romano, ao contrário de seu modelo, podia ser construído em terreno plano, já não se valendo das encostas das elevações para a disposição das arquibancadas (*cavea*), agora em semicírculo. A orquestra

teve também este desenho, não mais se destinando ao coro, anulado dos espetáculos, mas transformada em recinto seletivo para espectadores. A *skéne* passou a chamar-se *scaena* e a fachada-cenário (*frons acaene*) elaborou-se ao extremo. Diante dela ficava o *palpitum*, o palco, bem mais baixo que o grego. (...) Outra descoberta romana foi a cobertura *cavea* com um toldo pintado, para proteger os assistentes. (...) Mais significativa foi a introdução da cortina de palco, (...) a partir de 133 a.C. A cortina não descia, mas se erguia de uma cavidade do palco (1991, p. 99).

Diferente de como ocorria na Grécia, em Roma houve companhias estáveis, mais semelhantes à estrutura atual. Por outro lado, os concursos dramáticos não tiveram a mesma originalidade que na Grécia, os *Ludi Scaenini*, como eram chamados, acolheram a tragédia e a comédia em 240 a.C., e a partir de então foram se diversificando os jogos dramáticos (ARAUJO, 1991).

Com a queda do Império Romano e a ascensão do Cristianismo, o mimo – ator ou gênero dramático – passou a ser objeto de combate dos cristãos, e teatro foi proibido até o século X. Ainda assim, as cerimônias religiosas cristãs continuaram utilizando elementos dramáticos (Grande Enciclopédia Barsa, 2005).

O rompimento radical com a tradição teatral clássica fez com que a evolução do teatro ocidental recomeçasse do nada. Com o Cristianismo o teatro foi praticamente extinto, e por ele foi reerguido. Por volta do ano 1000 surgiram na Europa os *tropos*, pequenos diálogos cantados durante as missas, que foram ganhando espaço nas liturgias. No final do século XIII as representações eram feitas nas liturgias da Páscoa, da Paixão e do Natal (Grande Enciclopédia Barsa, 2005).

No início do século XIV, em diversos países, entre eles Espanha, França e Inglaterra, essas peças já eram apresentadas em língua vernácula, para maior compreensão, e não só nos pátios da Igreja, mas também em outros locais das cidades. Também foram inseridos trechos cômicos baseados nos costumes e folclore local.

O Renascimento afluente a revalorização das artes que haviam se desenvolvido no antigo Império Romano, e surgem na Itália as primeiras manifestações teatrais, aos moldes da tragédia grega e imitações da comédia dos romanos Plauto e Terêncio. Começam a ser construídos na Itália, os primeiros teatros com a divisão entre palco e platéia, que usa a noção de perspectiva dos cenários, como conhecemos hoje. Surge também na Itália uma das primeiras companhias de teatro do século XVI, formada por oito atores, considerados os precursores da *commedia dell'arte* (Grande Enciclopédia Barsa, 2005)

Segundo Araújo (1991), a *commedia dell'arte*, semelhante à *fabula atellana*, era um tipo de teatro sem texto dramático fixo, confiado ao talento de improvisação do ator, com personagens estereotipados e com o emprego de máscaras e vestes padronizadas. Esse tipo de teatro improvisado foi multiplicado por inúmeros grupos teatrais, foi recebido nos palácios, ficou conhecido internacionalmente e foi inspiração de dramaturgos ingleses no século XVI e de companhias teatrais na Espanha no século XVI.

Em 1545, surge na Inglaterra o chamado teatro elisabetano, com novas formas dramatúrgicas e cênicas. As primeiras salas de espetáculos são construídas e se consolida o teatro profissional. Os autores ingleses mais notáveis deste período foram Christopher Marlowe, Ben Jonson e William Shakespere.

Shakespeare, considerado o maior dramaturgo da literatura universal, escreveu comédias e tragédias. O florescimento da grande dramaturgia de sua época coincidiu com a inauguração dos primeiros teatros cobertos, no estilo italiano. Em 1642, a censura puritana impôs o fechamento dos teatros. Reabertos em 1660, com a restauração da monarquia, encontram a elite conquistada pelo teatro épico francês (Grande Enciclopédia Barsa, 2005, p. 3).

Desenvolve-se na França, no século XVII, um conjunto rigoroso de regras para determinar a construção do texto. As obras de Molière, Racine e Corneille, primeiro exemplo de teatro moderno, predominaram na Europa e demonstraram que tais regras podiam ser respeitadas sem prejuízo da criatividade. Na Alemanha e na Áustria o teatro não teve muita expressão no século XVII, e foi praticado por artistas ingleses, afugentados pelas restrições do teatro na Inglaterra (Grande Enciclopédia Barsa, 2005).

No século XVIII, nasce o drama burguês, voltado para o realismo e com temas contemporâneos que oscilam entre o social e o familiar. Surge o movimento pré-romântico na Alemanha em oposição ao teatro clássico, afirmando que a emoção e a sensibilidade do artista eram os únicos pré-requisitos da criação, independente de regras formais. O teatro clássico francês foi sufocado pelas tendências revolucionárias, que acabaram se infiltrando na produção literária do país (Grande Enciclopédia Barsa, 2005).

O teatro transformou-se em verdadeira batalha entre românticos e conservadores em 1827, quando Victor Hugo lança um manifesto pela liberdade do teatro, contra a rigidez da forma clássica, a favor de uma visão histórica e do

emprego do grotesco como categoria estética. Contudo, conforme se lê na Grande Enciclopédia Barsa (2005, p. 4), “o triunfo do drama romântico foi, entretanto, de curta duração e o repertório clássico voltou a dominar o teatro francês”.

Até o final do século XIX, as companhias de teatro estruturavam-se em torno de um ator principal. Em 1866, George II assumiu a direção de sua companhia e difundiu uma nova forma de trabalho, centralizada no diretor ou encenador, na qual se fixaram todas as tendências do teatro moderno.

Em 1873, Émile Zola introduz o drama naturalista com a proposta de uma arte dramática com representação literal dos fatos. A escola naturalista revolucionou a estética teatral e influenciou encenadores de diversos lugares do mundo, entre eles o russo Konstantin Stanislavski, fundador do Teatro de Arte de Moscou e criador de um método interpretativo que influenciou a atividade teatral no mundo inteiro (Grande Enciclopédia Barsa, 2005).

Segundo a Grande Enciclopédia Barsa (2005, p. 5), “três fatores determinaram a evolução da arte teatral na primeira metade do século XX: o advento do comunismo, a crise da burguesia capitalista e a invenção do cinema e da televisão”.

Marcaram o século XX as proposições únicas e anárquicas de Artaud. Os elementos básicos de sua concepção de teatro, que ele chamou de “teatro da crueldade”, foram o duplo, o transe e a própria crueldade. Artaud concebia o teatro como um ritual, com perspectiva metafísica. Para ele o espetáculo precisava ser total e não deveria haver separação entre palco e plateia. Brecht, autor alemão que se tornou marxista na década de 30, disseminou o teatro como instrumento político, e alterou de forma irreversível a história do espetáculo teatral. Apesar das inúmeras tendências da dramaturgia, surgidas no decorrer do século XX, as propostas de Stanislavski, Artaud e Brecht foram as principais inspiradoras do teatro contemporâneo (Grande Enciclopédia Barsa, 2005).

2.2 O Teatro no Brasil

As primeiras manifestações cênicas no Brasil cujos textos se preservaram são obras dos jesuítas, que fizeram teatro como instrumento de catequese. Segundo Sábato Magaldi (2004), os colonizadores portugueses haviam trazido da metrópole o

hábito das representações, mas, não se ajustando elas aos preceitos religiosos, o padre José de Anchieta (1534-1597) foi incumbido de encenar um auto. Anchieta escreveu e apresentou ao menos oito autos inspirados na dramaturgia religiosa medieval e nas obras de Gil Vicente, e notabilizou-se nessa tarefa, de preocupação mais religiosa do que artística.

Os vários autos, desiguais na forma e no resultado cênico, parecem uma aplicada composição didática de quem tinha um dever superior a cumprir: levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, num veículo ameno e agradável, diferente da prédica seca dos sermões. Acresce que os índios eram sensíveis à música e à dança, e a mistura das várias artes atuava sobre o espectador com vigoroso impacto. A missão catequética dos autos se cumpria assim facilmente (MAGALDI, 2004, p. 16)

A dramaturgia de Anchieta relatava a vida de santos, bem como circunstâncias específicas e cotidianas, como a intervenção de Nossa Senhora que permitia um final feliz de uma trama, a chegada de um sacerdote à colônia, uma festa de um santo padroeiro e o paganismo anterior da vida dos silvícolas¹¹, que com seus costumes condenáveis, é estigmatizado à luz do bem e da moral cristãos (MAGALDI, 2004).

“Anchieta utilizava em seus autos o plurilinguismo, algumas cenas eram representadas em português, outras em castelhano e também havia muitos diálogos em tupi, uma vez que os espectadores eram de diversas origens” (MAGALDI, 2008, p. 1).

Segundo Magaldi (2004), não se descobriram outras peças jesuíticas, ou textos que tenham sido representados durante o século XVII, salvo algumas encenações por ocasião de festas comemorativas. Mas em geral se desconhece o assunto das obras, restando somente a indicação do festejo e a respectiva data.

Situação semelhante prolonga-se pela primeira metade do século XVIII. Somente a partir da segunda metade foram construídas as “Casas de Ópera” em algumas cidades como Rio de Janeiro, Vila Rica (atual Ouro Preto), Diamantina, Recife, São Paulo, Porto Alegre e Salvador. Nessas edificações eram realizadas as representações, e foi nesses locais que se deu a regularidade do teatro. Para Magaldi (2004, p.27) “cabe-nos considerar essa inovação um progresso essencial da atividade cênica, sobretudo porque os prédios teatrais foram utilizados por elencos

¹¹ Silvícolas – habitantes da selva.

mais ou menos fixos, com certa constância no trabalho. Sob o prisma da dramaturgia, persiste o vazio, porque só nos chegou o texto de *O Parnaso Obsequioso*, de Cláudio Manoel da Costa”. O *Parnaso* foi encenado em 1763 em Vila Rica, atual Ouro Preto, em comemoração ao aniversário do governador da capitania.

Magaldi (2008) ressalta a importância da descrição das festividades celebradas no ano de 1790 em Cuiabá, no período de 08 de agosto a 11 de setembro. Foram encenados quatorze textos diferentes, entre os quais a tragédia *D. Inez de Castro*, a comédia *Tarmelão*, a ópera *Ésio em Roma*, a tragédia *Zaira* e a tragédia ou comédia *Zenóbia no Oriente*. Entre os autores apenas Voltaire foi citado. E no elenco não havia atrizes, os personagens femininos eram interpretados por atores, que provavelmente eram especializados neles, pois representavam em várias peças.

“A transferência da corte portuguesa para o Rio, em 1808, trouxe inegável progresso para o teatro, consolidado pela independência, em 1822, a que se ligou depois o romantismo¹², de cunho nacionalista” (MAGALDI, 2003, p.1).

Em 1833, o ator brasileiro João Caetano, funda uma companhia de teatro brasileira com o objetivo de acabar com a dependência de atores estrangeiros nas peças montadas no Brasil. A necessidade de João em montar uma companhia própria acompanhava um espírito de afirmação nacional que movimentava todas as consciências do país. João Caetano atuou por trinta anos e deixou suas *Lições Dramáticas* (escritos da sua trajetória) contendo as impressões do ator acerca do teatro brasileiro. Mas apesar disso não acreditava na viabilidade do teatro sem o apoio efetivo do Governo. Entre os seus trabalhos, os que mais marcaram a história dramática brasileira foram as peças *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*, escrita por Gonçalves da Magalhães (1811-1882) e estreada em 13 de março de 1838, e a comédia *O Juiz da Paz na Roça*, de Martins Pena (1815-1848), apresentada em 04 de outubro do mesmo ano (MAGALDI, 2008).

A trama de *Antonio José*, tratando do dramaturgo morto em auto-da-fé pela Inquisição, se perde em peripécias mirabolantes, com um frade vilão que acusa o protagonista, na esperança de conquistar sua amada, a atriz Mariana. Já a comédia despretensiosa de Pena, sem fixar grandes

¹² Romantismo – movimento cultural nascido no século XIX em oposição ao movimento clássico.

caracteres, mas apenas tipos, satiriza o estrangeiro explorador e o homem da corte esperto e inescrupuloso, bem como os representantes do três poderes – os funcionários corruptos do executivo, os deputados e seus discursos vazios, e os magistrados que julgam atendendo ao interesse pessoal (MAGALDI, 2008, p. 2).

João orgulhava-se pela montagem de *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*, por se tratar da primeira peça escrita por um brasileiro, que abordava um assunto nacional, o dramaturgo Antonio José da Silva¹³. Gonçalves de Magalhães representou um elo de transição entre a escola antiga e o Romantismo. *Juiz de Paz na Roça* foi a primeira comédia escrita por Martins Pena, na qual o autor fixou costumes e características que tem continuado através do tempo e retratam as instituições nacionais. Esta característica esteve presente em todas as obras de Martins.

Ao longo do século XIX muitos dramaturgos dedicaram-se ao teatro, como Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), que foi o continuador da comédia de costumes em obras como *A Torre em Concurso*, na qual criticava a supervalorização ao que era do estrangeiro, em detrimento do que era nacional, *A Moreninha*, adaptada para o palco pelo escritor trinta anos após a publicação do romance e a ópera *O Primo da Califórnia*. Este último teve para Magaldi (2004), maior significação histórica, pois nacionalizou completamente um espetáculo parisiense do tempo. *O Primo da Califórnia* inaugurou, em 12 de abril de 1855, o Ginásio Dramático, criado no Rio de Janeiro segundo o modelo *Gymnase* parisiense.

Gonçalves Dias (1823-1864) foi um dos raros autores, que mesmo já sendo consagrado como grande poeta, só teve reconhecimento de suas obras para teatro após sua morte. Dos quatro textos que escreveu: *Leonor de Mendonça*, *Patkull*, *Beatriz Cenci* e *Boabdil*, apenas o primeiro foi levado aos palcos no Maranhão e transformado em livro. Foi a única experiência editorial do dramaturgo. Apesar disso *Leonor de Mendonça* foi considerado o melhor drama nacional do século XIX (MAGALDI, 2004).

O sacrifício da protagonista pelo marido, D. Jayme, lembra à primeira, *Otelo*, mas o autor dá à história o caráter exemplar da “eterna sujeição das mulheres, o eterno domínio dos homens (...)”. Aqui está a fatalidade, que é filha de nossos hábitos. Se a mulher não fosse escrava como é de fato, D. Jayme não mataria sua mulher”. O lúcido prólogo se constitui, como peça, antecipador manifesto feminino (MAGALDI, 2008, p. 3).

¹³ Antonio José da Silva – nascido no Rio de Janeiro, mas sua cidadania literária não é considerada brasileira, pois sua vida e sua obra estão intimamente ligadas a Portugal.

O dramaturgo mais exigente foi o romancista José de Alencar (1829-1877), muito embora sua carreira no teatro tenha sido curta, dos seus 28 aos 32 anos de idade. Alencar escreveu as peças *O Demônio Familiar*, *Asas de um Anjo*, *A Expição* e *O Jesuíta*. Na sua vida de escritor Alencar sempre se inspirou nas expressões nacionais, e para ele os escritores que lhe antecederam, Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo, não lhe serviam como exemplos na reprodução exata e natural dos costumes de uma época. Além disso, acreditava que a platéia fluminense vivia um atraso de um século frente suas idéias (MAGALDI, 2004).

Outros autores do Romantismo e da fase de transição para a escola realista também tiveram passagens na dramaturgia teatral, embora não tenham alcançado a mesma importância dos autores já citados. Entre eles podemos citar Norberto e Silva, Teixeira e Sousa, Araújo porto Alegre, Paulo do Vale, Agrário de Menezes, Burgain, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães, Aquiles Varejão, Castro Lopes, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Castro Alves e Machado de Assis.

Já na escola realista, a comédia de costumes ganha a melhor expressão nas obras de França Junior (1838-1890), citado como continuador de Martins Pena, devido às semelhanças na escrita, composta por crônicas e sátiras da realidade. Entre os textos de maior sucesso estão *Como se Fazia um Deputado*, *Caiu o Mistério!* e *As Doutoradas*, que sustentam ao autor a reivindicação do título de melhor comediógrafo do país (MAGALDI, 2004).

A trajetória de costumes se encerra com Arthur Azevedo (1855-1908), a maior figura do teatro brasileiro, nas múltiplas facetas de dramaturgo, tradutor, adaptador, crítico e animador do movimento cênico, principal responsável pela construção do teatro municipal do Rio, inaugurado um ano após sua morte. *A Capital Federal* e *O Mambembe*, duas das peças escritas por Arthur, são consideradas obras-primas da dramaturgia brasileira. A morte de Arthur Azevedo deixou um vazio não preenchido de imediato, ainda assim, vários textos e autores continuaram a impor-se, como Coelho Neto cuja obra de maior expressão foi *Quebranto*, João de Rio com *Eva*, Roberto Gomes com o texto *O Canto sem Palavras*, Paulo Gonçalves e suas comédias *O Coração* e *As Noivas* e Cláudio de Souza e sua peça *Flores de Samba* (MAGALDI, 2008).

Magaldi observa que por mais que se rebelassem contra o domínio estrangeiro, “nossos dramaturgos não conseguiam fugir às determinações das

novas escolas européias, fiéis que tinham de ser ao clima da época, registrando natural antecedência nos centros culturais. Daí a necessidade permanente de se atualizarem pelas renovações dos teatros mais adiantados, adaptando-as à realidade brasileira” (2004, p. 14).

Segundo Magaldi (2003), a Semana de Arte Moderna de 1922, emblema da modernidade artística, não teve a presença do teatro. Só na década seguinte Oswald de Andrade publicou três peças que não foram encenadas devido à censura: *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*. A dramaturgia de Oswald só teve repercussão em 1967, quando o texto *O Rei da Vela* foi montado pelo Teatro de Oficina de São Paulo, sob a direção de José Celso Martinez.

Nos anos vinte e trinta, devido ao curto espaço de tempo de que dispunham os ensaiadores, o brilho das peças ficava confiado aos atores, que eram os porta-vozes do teatro no contato com o público. Todo o trabalho desenvolvido era voltado para a performance dos astros, a exemplo de Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jayme Costa, Abigail Maia, Apolônia Pinto entre outros (MAGALDI, 2003). “Os nomes famosos eram suficientes para atrair o público, sem que houvesse uma unidade estética no espetáculo quanto a cenografia, figurino, iluminação e mesmo integração do elenco” (Grande Enciclopédia Barsa, 2005, p. 8).

Esse panorama mudou a partir de 1943, quando o grupo Os Comediantes, com a estréia do espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, materializou em palco os pressupostos estéticos da Semana de Arte Moderna. Formado por jovens amadores, *Os Comediantes* acolhem o diretor polonês Ziembinski, foragido da Segunda Guerra Mundial, e juntos lançam a proposta de uma reforma estética do espetáculo, onde prevalece a partir de então o papel do encenador. E “nessa reforma, o nosso teatro procurava mais, uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa.” (MAGALDI, 2004, p. 207).

Ele (Ziembinski) enfeixou nas mãos o conjunto do espetáculo, cuidando harmoniosamente de todos os desempenhos, da renovadora cenografia de Santa Rosa e da centena e meia de efeitos de luz. Malgrado a grande qualidade do texto, que se tornaria marco da nossa literatura dramática, a tônica passou a ser a da encenação, que já era voga, na Europa. (...) Pode-se afirmar que principiava a hegemonia do encenador, prolongada até a década de cinquenta do século XX (MAGALDI, 2003, p. 56).

A fase da hegemonia do encenador foi consolidada em 1948, quando o empresário Franco Zampari fundou em São Paulo o Teatro Brasileiro de Comédia –

TBC, e contratou o diretor italiano Adolpho Celi para profissionalizar os seus atores. Magaldi (2003) cita que em pouco tempo o TBC dispunha de cerca de trinta atores contratados, tendo passado por ele Cacilda Becker, Sergio Cardoso, Paulo Autran, Tônia Carrero, Sérgio Britto, entre outros.

O ideário do grupo consistia no teatro de equipe, que incluía o cuidado com a cenografia e a indumentária, e no repertório textos internacionais e nacionais. “Julgava Zampari que, numa cidade cosmopolita como São Paulo, o TBC dispensaria a viagem do público teatral à Europa e aos Estados Unidos, e era necessário satisfazer as suas diferentes exigências” (MAGALDI, 2003, p. 56).

Em 1953 Renato José, egresso da escola de Arte Gramática, funda em São Paulo, o grupo Teatro de Arena. Renato pretendia seguir a mesma linha do TBC, sendo mais econômico, pois a forma circular dispensava cenários, local fixo e recursos especiais de iluminação. O Teatro de Arena encenou, além de inúmeros textos de Nelson Rodrigues, a peça *A Moratória*, escrita por Jorge de Andrade, em 1955, e o *Auto da Compadecida*, escrita por Ariano Suassuna, em 1956.

Não conseguindo equilíbrio financeiro, em 1958, o Arena decidiu encerrar as suas atividades com uma peça escrita por um de seus atores, Gianfrancesco Guarnieri. A peça nominada *Eles Não Usam Black-Tie*, não só teve muita receptividade e alterou a situação do grupo, como teve um impacto extraordinário sobre o teatro brasileiro, iniciava a partir daí a hegemonia do autor brasileiro com a fundação do Seminário de Dramaturgia do Arena. Segundo Magaldi:

Circunstâncias específicas transformaram *Black-Tie* em marco: a fundação do Seminário de Dramaturgia do Arena, conduzido por Augusto Boal, dois meses após a estréia; a presença, no elenco, de vários atores que se interessavam também em escrever para teatro; e a mística do desenvolvimento nacional, que empolgava todas as consciências. Em 1959, o Arena lançou o *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, e, em 1960, *Revolução da América do Sul*, de Augusto Boal, sucedendo-se em cartaz outros títulos brasileiros, uns de boa, outros de insatisfatória qualidade artística (2003, p. 57).

A implantação do repertório nacional se estendeu ao TBC, considerado o reduto do internacionalismo, que em 1960 estreou *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e na sequência outras peças de autores nacionais.

Surge também na década de 60 o Teatro Oficina de São Paulo, que desenvolveu as técnicas do Teatro de Arte de Moscou e trouxe importantes contribuições ao palco brasileiro sob a direção de José Celso Martinez Corrêa.

O golpe militar em 1964 instalou um longo período de censura, incontável números de peças foram interditadas. Os grupos de teatro do Rio e São Paulo e dramaturgos da época firmaram um teatro de resistência à ditadura. Segundo Magaldi (2003, p. 58), “outro caminho trilhado pelos nossos realizadores, nos anos difíceis da ditadura, consubstanciou-se na exploração do espaço cênico, tentando o teatro explorar todas as potencialidades, como arte específica”.

Em 1978, com a extinção dos efeitos do Ato Institucional nº 5¹⁴, de 1968, o teatro brasileiro passa a conhecer uma nova fase, com o lançamento de *Macunaíma*, adaptação da composição poética de Mario de Andrade, pelo grupo Pau Brasil, na direção de Antunes Filho. Magaldi (2003) considera essa fase a da hegemonia do encenador-criador, pois reúne a autoria do espetáculo.

“O diretor de antes, apesar de imprimir a sua personalidade ao conjunto da montagem, ainda se considerava servidor da literatura. Agora, ele reivindicava nova postura: se o dramaturgo era o autor do texto, ele assumia a autoria do espetáculo, isto é, o teatro passava a materializar sua cosmovisão, de que a palavra escrita e falada é apenas um dos elementos” (MAGALDI, 2003, p. 60). Desde então, essa tendência vem sendo seguida no teatro brasileiro, em consequência do reconhecimento da autonomia artística do teatro.

Com o fim da Ditadura Militar, em 1985, e o retorno do Estado de Direito, o teatro tomou novos rumos. O impacto das mudanças ocorridas em diversos segmentos sociais no Brasil durante o regime militar, como a modernização conservadora, reforma educacional e o investimento em telecomunicações, fizeram com que aos poucos, fossem desaparecendo a dramaturgia e as peças mais politizadas e a grande marca do teatro brasileiro na década de 1980 passou a ser o besteirol. Segundo Rosangela Patriota:

Muitos artistas, que atuaram firmemente em projetos vinculados ao tema da *resistência democrática*, retiraram-se da cena teatral. Antigos atores/produtores encerraram suas atividades como proponentes e passaram a atuar no âmbito das oportunidades existentes. Por sua vez, profissionais surgidos no decorrer dos anos 1970 viram suas propostas cênicas esgotarem-se e encaminharam-se para outros veículos de trabalho, tais como a televisão e o cinema (PATRIOTA, 2008, p. 19)

¹⁴Ato Institucional nº 5 – Foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo Regime militar brasileiro nos anos seguintes ao golpe militar. O decreto foi utilizado pelos militares para aumentar os poderes do presidente e permitir a repressão e a perseguição às oposições.

No entanto, a partir dos anos 1990, surgiram novas companhias em diferentes partes do país, como Armazém Companhia de Teatro e Cia. dos Atores, no Rio, em São Paulo, Folias D'Arte, Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, Parlapatões, Cia. Livre, Cemitério de Automóveis, entre outros. Também surgiram atores de grande potencial, e outros núcleos criadores (dramaturgos, cenógrafos, iluminador etc.), capazes de produzirem espetáculos inquietantes, nos quais a fragmentação do mundo contemporâneo é exposta a partir de situações que envolvem sentimentos, sensações, vontades e condições de existência (PATRIOTA, 2008).

2.3. O Teatro em Roraima

Durante esta pesquisa não localizamos publicações que tratassem sobre a história do teatro em Roraima. Para este tópico utilizamos fontes primárias, como relatos de pessoas ligadas direta ou indiretamente à arte, bem como informações encontradas em reportagens de jornais locais publicadas nos anos de 1970 até os dias atuais.

Segundo matéria publicada no jornal Tribuna de Roraima (30 maio 1986), o artista José Celestino da Luz foi o responsável pelas primeiras manifestações teatrais em Roraima. Natural de Parintins – AM, o artista veio para Boa Vista em 1939. Apresentava peças teatrais e shows de comédia no Clube dos Guarás, à época situado na Av. Sebastião Diniz. Em seguida, construiu no terreno ao lado de sua casa o Teatro SHANGRILÁ, localizado na Rua Bento Brasil com José Magalhães, e por muito tempo este foi o local onde ele e outros artistas locais se apresentaram, como: Sabazinha Teles e Osório.

No Teatro SHANGRILÁ, Celestino promovia shows de artistas nacionais como Valdik Soriano e Dilu Melo, e peças teatrais de outros Estados, com a participação de artistas célebres (FOLHA DE BOA VISTA, 28 e 29 out. 2000). Conforme o jornal Tribuna de Roraima (30 maio 1886), alguns desses artistas, que vieram apenas para se apresentar, acabaram ficando em Boa Vista, como foi o caso do artista Nilo Seroa da Mota, artista de circo conhecido como “Pingarilho”, e Santana, equilibrista, ambos do Amazonas. Celestino também possuía o barzinho Quitandinha na Av. Jaime Brasil e criou o primeiro Serviço de Auto-falantes, uma vez que a arte não lhe dava

retorno financeiro suficiente para sustentar a família (FOLHA DE BOA VISTA, 28 e 29 out. 2000).

No ano de 1956, a convite do governador do Território de Roraima, José Maria Barbosa, o artista assumiu a Prefeitura de Caracaraí. Foi o segundo prefeito do município, cargo que ocupou pelo período de um ano e nove meses. Depois disso passou a ser funcionário da Prefeitura de Boa Vista até a sua aposentaria. No entanto, Celestino jamais se afastou da vida artística: cantava, fazia shows de comédias e ainda tinha tempo para interpretar em peças teatrais. Tudo isso, comprova o gosto que tinha pela arte. Em 1960 Celestino alugou o Teatro SHANGRILÁ para Jaber Xaud, e a partir daí o espaço passou a ser chamado HI-FI (FOLHA DE BOA VISTA, 28 e 29 out 2000).

Também na década de 50, em uma pequena sala da escola Lobo D'Almada, sob a administração da professora Jacobede Cavalcante de Oliveira surge o Teatro Carlos Gomes, com capacidade para 19 lugares. Em 1958 o Teatro sofreu ampliações com a instalação da Rádio Difusora de Roraima no local, e passa a ser palco de diversos eventos e do Programa de Auditório Jaber Xaud. Em 1960 a Rádio Difusora é transferida para a sede do Governo, e dois anos depois o Teatro Carlos Gomes ganha nova ampliação, com a construção da área administrativa, dos estúdios e do auditório com 224 lugares (GOVERNO DE RORAIMA, 2002).

As atividades de palco no Teatro Carlos Gomes foram interrompidas em 1976, quando por ocasião do decreto nº 6.301/76, a Rádiodifusora de Roraima foi incorporada ao patrimônio da Empresa Brasileira de Rádiodifusão – RADIOBRÁS, voltando à posse do Território Federal em novembro de 1987, depois de longa negociação entre o Governo e a RADIOBRÁS. As atividades no Teatro Carlos Gomes foram retomadas em 1988 (TRIBUNA DE RORAIMA, 24 dez. 1986).

Ao longo dos anos sessenta e setenta, apesar das dificuldades em se fazer arte em Roraima, algumas pessoas também desenvolveram trabalhos que, mesmo sendo esparsos, passaram a compor a história do teatro no estado.

Adolpho Brasil Filho foi figura de destaque nas atividades teatrais desse período. Dirigiu e atuou nas peças “Pluft, o fantasminha” de Maria Clara Machado, “Amor a oito mãos” e “O rapto da Cebolinha”. Além disso, também participou da peça “Judas no Tribunal”, juntamente com Jaber Xaud e Danilo Nogueira, sob a direção de Chico Aragão, e da peça “São Francisco de Assis” também ao lado de Jaber Xaud, com direção do Padre Bindo. Nesse período os ensaios aconteciam nas

casas dos artistas e as peças eram apresentadas no Teatro Carlos Gomes (TRIBUNA DE RORAIMA 29 ago 1986).

Segundo matéria do jornal Tribuna de Roraima (29 ago 1986), Adolpho também foi um dos fundadores do Teatro Boavistense de Amadores. Porém durante os depoimentos colhidos as fontes não souberam explicar se o Teatro Boavistense de Amadores era um espaço físico ou um grupo teatral, ou ainda um movimento em prol do teatro.

Conforme os depoimentos colhidos com artistas atuais, como Nonato Chacon, nos anos de 1970, pode ser ressaltado que em Boa Vista o teatro era realizado em algumas escolas, como Lobo D'Almada, Monteiro Lobato, Costa e Silva e Euclides da Cunha. Era uma atividade inserida nas aulas, nas quais os alunos faziam encenações sob a coordenação dos professores e as apresentavam em festivais organizados pelas próprias escolas.

No jornal Tribuna de Roraima encontramos matérias que relatavam apresentações teatrais em datas comemorativas como o Dia das Crianças e Natal. Exemplo disso foi a peça “A Onça e o Bode”, apresentada em 1976 e dirigida por Chico Aragão, e a peça “O Sonho de Lilica com a boneca Maricota”, de autoria de Maria Helena Shneider, encenada em outubro de 1975 pelas professoras Zilda Barbosa, Ziléa Barbosa, Lidia Lobato, Leda Réchia, Augusta Ferreira, Antonia Vieira, Diva Briglia e Levina Alves. A peça foi promovida pela Secretaria de Educação e Cultura¹⁵ – SEC e apresentada para alunos de 15 escolas.

Também nos periódicos da época, encontramos informações sobre outras ações da SEC na área da cultura. Exemplo disso foi o envio de professores à Bahia, em julho de 1976, para participarem de um Congresso de Cultura. E em 1975, a Secretaria realizou um curso de educação artística, que abrangia teatro, música e artes plásticas, visando a capacitação dos professores e inserção das práticas em sala de aula.

Chacon ainda conta que, no ano de 1979, após a conclusão de uma oficina de teatro ministrada por uma funcionária do então Território, formada em artes cênicas, surge o Grupo de Teatro Canaimé. Grupo que tinha na sua formação, ele (Nonato Chacon), Josué Filho, Arthur Mesquita, entre outras pessoas. O Canaimé

¹⁵ Atualmente é a Secretaria Estadual de Educação, Cultura e Desporto.

teve duração de dois anos e montou duas peças, *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, em 1979 e *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque, em 1980.

Na maioria dos relatos colhidos, as fontes destacaram a contribuição de pessoas de outros estados que moraram em Roraima nos anos de 1980 e que desempenharam papel importante no desenvolvimento da cultura do local. Segundo eles, enquanto Território Federal, Roraima recebeu muitas pessoas de outros estados que vinham transferidas para trabalhar no Governo ou para servir o exército. Muitas delas trouxeram consigo familiares e as experiências vividas em vários segmentos artísticos, como teatro, dança, música, artes plásticas e artesanato.

As fontes citaram ainda, que foi a partir de 1984, com a chegada do casal Zilda Montenegro e Marcos Montenegro, que o teatro ganhou força em Roraima. Marcos veio contratado pelo Governo do Território para trabalhar no Departamento de Cultura e foi o responsável por aglutinar os artistas da época, o que possibilitou a fundação da Federação Roraimense de Teatro Amador – FERTA, em 1985, formada inicialmente por 11 (onze) grupos de teatro.

Conforme Chacon, iniciou-se um período de grande movimentação do teatro amador em Roraima, pois a partir de Convênio da Secretária de Educação e Cultura com o Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, e com a articulação de Marcos, foram realizados diversos cursos de capacitação para artistas locais com profissionais de renome nacional, como Antonio do Valle¹⁶ e Clovis Levi¹⁷. Os cursos eram abertos a todos os interessados, tinham duração média de dez dias e alguns chegaram a durar um mês. Ainda segundo Chacon, as peças geralmente eram montadas como resultado das oficinas realizadas e os textos variavam entre autores locais como Adilson Brilhante¹⁸, Marcos Montenegro e Zilda Montenegro e autores regionais, como Chico Cardoso¹⁹, ou nacionais, como Gianfrancesco Guarnieri.

Ao longo dos anos 1980, além de diversas *sktches* (cenas curtas), muitas peças teatrais foram encenadas em Boa Vista, entre elas a peça *Buritis Gool*, escrita e dirigida por Jose Miranda, montada pelo grupo Boca de Cena em 1984, e

¹⁶ Antônio do Valle – Diretor, ator e professor de teatro. Formado em Direção pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

¹⁷ Clovis Levi – Autor, diretor, teórico, crítico e professor. Formado em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, e em direção teatral pela Escola Superior de Teatro das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro – FEFIERJ.

¹⁸ Adilson Brilhante – escritor natural de Rosário do Sul/RS. Reside em Boa Vista desde 1983.

¹⁹ Chico Cardoso – dramaturgo natural do Amazonas.

apresentada também nos estados do Amazonas, Acre e Rondônia (TRIBUNA DE RORAIMA, 23 maio 1986).

De acordo com relatos das fontes, em meados de 1985, os atores Nonato Chacon, Rita Dinelli, Marcos Montenegro, Catarina Ribeiro, Zilda Montenegro, Adolpho Brasil, Ednel e Ednelson Pereira, entre outros, levaram ao palco o espetáculo *O Quadro das Maravilhas*, escrita por Antonio Calixto. No ano seguinte o grupo Nossa Arte encenou a peça *Trilogia da Traição*, de autoria do poeta Eliakin Rufino, Adilson Brilhante e Zilda Montenegro. E em 1988, o *Martelo das Bruxas*, outro texto de Adilson Brilhante, foi montado pelo grupo Em Cima da Hora.

Segundo Mauricio Zouen²⁰, o texto *Martelo das Bruxas* representou o ápice da dramaturgia crítica Roraimense. “O texto traz uma reflexão misturando a Idade Média com a Segunda Guerra Mundial, e um tema atual para a época que vivíamos, que era a ditadura”.²¹

Durante as consultas aos jornais antigos, descobrimos que nesse período de intensa produção que alguns grupos chegaram a se apresentar em outros estados do Norte, informação que também foi confirmada pelas fontes entrevistadas. Alguns desses grupos foram: o Nossa Arte, Em Cima da Hora e Boca de Cena, sendo este último o primeiro a apresentar-se fora da Região Norte, em 1986, com a peça *Buritis Gool*, em turnê realizada em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.

Zouen ainda comenta que no ano de 1987, juntamente com alunos da escola Estadual Euclides da Cunha, fundou e passou a dirigir o Grupo Experimental de Teatro Organizado, o GEXTO. O grupo foi o vencedor do 1º Festival de Teatro Estudantil com a peça *Nós contra nós mesmos*, que posteriormente foi remontada pelo grupo em trabalho voluntário realizado com 17 adolescentes considerados de risco, em comunidades carentes. O trabalho foi executado em conjunto com uma psicóloga e dois professores, e foi apresentado no Teatro Nacional, em Brasília, e a convite da Confederação Nacional de Teatro Amador – CONFENATA, posteriormente, o grupo fez sua apresentação no estado do Acre.

Reunindo todos os fatos citados pelas fontes, podemos observar que o teatro amador em Roraima foi explorado em toda a sua essência pelos artistas de então, que buscavam não só uma identidade para a arte local, como o aperfeiçoamento das técnicas de representação, a experimentação de diferentes gêneros teatrais

²⁰ Professor do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Roraima.

²¹ Depoimento concedido à autora em 05.05.2010.

como o teatro de rua e de bonecos, o uso de espaços cênicos alternativos como feiras e praças, e a prática de um teatro engajado politicamente, que reivindicava pelo seu espaço e desenvolvimento, e se preocupava com os problemas sociais da época.

A exemplo disso, Zouen cita a frente criada pelos artistas reivindicando a retomada do Teatro Carlos Gomes, quando da transferência de sua posse para a RADIOBRAS, e posteriormente, pela reforma do Teatro quando o mesmo foi reempossado pelo Estado, em 1987. O movimento obteve êxito, o Teatro Carlos Gomes foi reformado, e em comemoração, os artistas locais organizaram uma programação de duas semanas, onde foram apresentadas 19 peças de teatro.

Nos anos de 1988 também surgiu o Festival de Teatro Estudantil de Roraima – FETER, idealizado pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura. O FETER era voltado para alunos do Ensino Fundamental e Médio das escolas públicas e privadas e tinha o objetivo de estimular a experiência da linguagem cênica, da estética e da prática teatral, além a criação de grupos de teatro dentro das escolas (FOLHA DE BOA VISTA, 21 set. 2006).

Nos seus primeiros anos o FETER fomentou a prática teatral dentro das escolas e a criação de forte movimento de teatro estudantil. Algumas escolas chegaram até a realizar eliminatórias devido ao grande número de alunos interessados em participar do festival. Foi o caso da Escola Euclides da Cunha, que realizou em maio de 1988, com o apoio do ator e professor Nonato Chacon, o seu I Festival de Teatro, para selecionar a montagem que participou do I FETER (GAZETA DE RORAIMA, 14 maio 1988).

Conforme informações relatadas pelos artistas entrevistados, desde sua fundação foram realizadas 14 edições do FETER, sendo a última em 2008. O Festival aconteceu regularmente apenas nos três primeiros anos, tendo passado depois disso por interrupções de até seis anos.

2.3.1. O Núcleo de Teatro de Bonecos

Roraima também presenciou um forte movimento de Teatro de Bonecos. Em 1984 surgiu o primeiro grupo, e posteriormente outros grupos se formaram e passaram a atuar nas escolas, nas ruas e centros comunitários. Com o surgimento

de mais pessoas interessadas em bonecos sentiu-se a necessidade de fortalecer o movimento bonequeiro de Roraima, foi quando em abril de 1986 surgiu o Núcleo de Teatro de Bonecos de Roraima, entidade a nível estadual filiada à Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABIB. A Diretoria era constituída por Catarina Ribeiro como Presidente, João Neto como Secretário e Graça Augusto como Tesoureiro (TRIBUNA DE RORAIMA, 09 maio 1986).

O Núcleo tinha como objetivos fundamentais a difusão do boneco na comunidade, além do estudo de novas técnicas. Os bonequeiros se reuniam semanalmente e mantinham intercâmbio com todo o Brasil e a América Latina. O Núcleo realizou ações itinerantes em escolas com exposições e oficinas, além do Projeto Domingo Boneco que era composto pela apresentação de cenas nas praças da cidade nas tardes de domingo (TRIBUNA DE RORAIMA, 09 maio 1986).

Segundo Catarina Ribeiro²², através de articulação com a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, que por sua vez era ligada União Internacional de Marionetistas – UNINMA, grupos integrantes do Núcleo tiveram a oportunidade de participar de festivais de teatro de boneco em outras cidades como: Recife, Nova Friburgo e Curitiba. Catarina também cita que naquela época alguns grupos membros do Núcleo também atuavam em teatro de corpo, fato que contribuiu para união dos artistas na formação da Federação Roraimense de Teatro Amador.

O Núcleo de Teatro de Bonecos e a Federação atuaram em conjunto até 1993, quando diversos fatores que ainda serão citados neste trabalho culminaram no fim do movimento teatral dos anos 1980, incluindo essas duas organizações coletivas.

2.3.2. A Federação Roraimense de Teatro Amador

Segundo Catarina Ribeiro, a movimentação teatral que se formou em Boa Vista, devido à grande quantidade de grupos de teatro atuantes e incentivados pelo Departamento de Cultura, culminou na fundação da Federação Roraimense de Teatro Amador – FERTA, em 1985, inicialmente com 11 grupos filiados. Participaram da sua fundação entre outras pessoas, os artistas Adilson Brilhante, Catarina Ribeiro, Solange Mota, Mauricio Zouen, Junior Brasil, Nonato Chacon e Rita Dinelli.

²² Em entrevista à autora em 15.05.2010.

Ribeiro conta ainda que a FERTA atuou por aproximadamente cinco anos, sendo a união dos grupos elemento primordial para o relacionamento entre artistas e Governo, pois possibilitou a consolidação de parceria entre as duas instituições, bem como para a organização e fortalecimento do segmento teatral.

Segundo Zouen, juntamente com o Departamento de Cultura a FERTA viabilizou a vinda de engenheiros da Fundação Nacional das Artes – FUNARTE, para estudar o Teatro Carlos Gomes para a reforma feita em 1988, bem como o recurso para a reforma, e a vinda de editais de incentivo para a montagem de espetáculos dos grupos federados. Também realizou oficinas em municípios do interior do Estado, o que proporcionou a formação de grupos teatrais nesses municípios e a participação dos mesmos nos Festivais Estudantis de Teatro.

As reuniões da FERTA eram feitas inicialmente na Casa João XXIII, instituição administrada pela Igreja Católica, e em seguida foram transferidas para uma sala no Hospital Nossa Senhora de Fátima, curiosamente, a mesma sala onde eram embalsamadas as pessoas que morriam no hospital.

2.3.3. A Paixão de Cristo em Mucajaí

Toda a efervescência do teatro nos anos de 1980 não se restringiu à cidade de Boa Vista. Segundo a Prefeitura de Mucajaí, em 1982, a partir do desejo do professor Venceslau Catossi em oferecer uma programação diferenciada para a população durante a Semana Santa, surge em Mucajaí, a encenação da Paixão de Cristo. Venceslau apresentou para outros professores a idéia de tornar a encenação da Via-sacra, que era realizada pelo padre Luiz Palumbo com as crianças e adolescentes nas dependências da Igreja, em um evento maior e mais teatral.

Os professores apresentaram a idéia a Palumbo, o qual não concordou, pois achava que fugia aos princípios da fé. Mesmo sem o aval do padre, ainda no ano de 1982, os professores realizaram a encenação da Paixão de Cristo com ajuda de cinquenta fiéis. A peça foi apresentada pela primeira vez na Praça Valério Lopes, teve boa aceitação da população, e desde então vem sendo realizada anualmente na cidade (Prefeitura de Mucajaí).

Com o passar dos anos, a encenação da Paixão de Cristo foi tomando proporções maiores, observa-se que deixou de ser um evento de cunho religioso e

tornou-se um atrativo turístico e comercial para o município. Conforme a Prefeitura de Mucajaí, atualmente é realizada com aproximadamente 250 atores, na maioria, moradores do município. Além disso, conta também com a participação de um ator de expressividade nacional. Mucajaí recebe um público médio de 30 mil pessoas anualmente e, desde 2003, a encenação vem sendo acompanhada por uma programação com duração de até uma semana, que abrange shows musicais com artistas locais e nacionais, concursos de dança e feiras de artesanato.

2.3.4. Festival Visconde de Sabugosa

Segundo a Diretora da Biblioteca Pública, Anete Pinto Sardenberg²³, o Festival Visconde de Sabugosa, foi idealizado pela diretoria da Biblioteca Pública do Estado em 1994, para comemorar o Dia Nacional do Livro e aniversário do Patrono da Literatura Infanto-juvenil, o autor Monteiro Lobato, tendo como objetivo incentivar a leitura e a prática teatral nas escolas. É destinado a crianças de 3ª a 8ª séries, da rede pública municipal e estadual e de escolas particulares. O festival é voltado para montagens de textos do autor Monteiro Lobato, e oferece premiação de 1º, 2º e 3º lugar para melhor montagem, e ainda um prêmio para o melhor ator ou atriz.

Conforme Anete, o corpo de jurados é composto a cada ano por pessoas que trabalham com teatro. Na avaliação da melhor dramatização são utilizados critérios como adaptação e criatividade.

Desde o ano de 2008 o Festival passou a abranger todo o Estado. Anete conta que nesse ano pela primeira vez, houve participação de escolas de Normandia, Mucajaí e Caroebe. Tendo as escolas de Mucajaí e Caroebe ganhado os prêmios de 2º e 3º lugar, respectivamente.

2.3.5. O fim do movimento e a nova geração do teatro

Conforme os depoimentos colhidos durante esse trabalho, o movimento teatral foi perdendo forças em Roraima a partir de 1988. Isso se deveu à transformação do Território Federal de Roraima em Estado, o Governo passou a ter como foco a valorização dos profissionais locais na ocupação de cargos

²³ Entrevista à autora em 03.05.2010.

comissionados. Com isso, muitos funcionários que haviam vindo de outros lugares do país foram perdendo espaço dentro da nova estrutura de Governo, e resolveram voltar para suas origens, entre elas o casal Zilda e Marcos Montenegro. O rodízio dos militares também impactou no enfraquecimento do teatro, pois havia grande participação dos filhos dos militares no movimento teatral estudantil e amador, no entanto eram pessoas que moravam em Boa Vista por tempo determinado, e logo se mudavam para outros lugares.

Ribeiro explica que, sem Marcos no Departamento de Cultura, e sob uma nova política de administração do Estado que não incluía na sua lista de prioridades o apoio à cultura, os artistas se viram desamparados numa cidade onde não existiam escolas de teatro, nem empresários interessados em financiar peças teatrais. Com isso, aos poucos os grupos de teatro foram se desfazendo, o Núcleo de Teatro de Bonecos e a FERTA também foram desativados, e a maioria dos artistas que ficaram passaram a dedicar-se a outras atividades em detrimento do teatro.

Ribeiro relata que em 1993, ela e Nonato Chacon, remanescentes dos grupos Nossa Arte e GEXTO, respectivamente, resolveram se unir para formar o Grupo de Teatro A Bruxa Tá Solta. No mesmo ano estrearam a peça “Brincando com a Bruxa Uxa”, que ficou em cartaz por dois anos. Nos anos seguintes A Bruxa Tá Solta, montou outros espetáculos como “Bruxa Wanda. Pintou Sujeira!”, de 1995 a 1996, “Antes que o coração Arrebente” em 1997 e “Arapuca” em 2002, ministrou cursos de iniciação teatral na capital e no interior do Estado e participou de Festivais no Amazonas, Acre e Venezuela.

Também em 1993, um grupo de jovens se reúne para formar a Cia. Arteatro, sob a direção de Marcio Sergino, recém chegado de São Paulo a Boa Vista. Segundo Sergino, a primeira montagem da Cia. Arteatro, o espetáculo infantil “A Vida na Floresta Encantada” e a segunda “Sermão do Monte Revisitado”, foram apresentadas no Teatro Carlos Gomes, no Museu Integrado de Roraima e em diversas escolas e praças da capital. A Cia. também montou outros espetáculos como “Reencontro” em 1996, “Elo perdido” em 1999, Faustino em 2001, “Última Estação” em 2002, “A Revolta dos Brinquedos” em 2003 e “O Santo Inquérito” em 2004.

Ainda no ano de 1990, surge o grupo de teatro Sol da Terra, sob a direção de Guilhermina. De acordo com os relatos, os grupos A Bruxa Tá Solta, Cia. Arteatro e

Sol da Terra seguiram seus trabalhos durante toda a década de 90. A partir de 2000 novos grupos surgiram como o CRIART Teatral, em 2001, na direção de Kaline Barroso, o grupo Desejos em 2001, o Teta da Lua em 2004, Tempestade em 2004, que em 2006 passou a chamar-se Malandro é o Gato. Os grupos Desejos, Tempestade, Teta da Lua e Malandro é o Gato foram fundados sob a direção de Renato Barbosa. Em 2005, também surge a Cia. do Lavrado, na direção de Marcelo Perez. No ano de 2006, é formada companhia Teatral O Bote, e chega a Boa Vista o Grupo Locombia Teatro de Andanzas. Naturais da Colômbia e estudiosos do fazer teatral em diferentes lugares do mundo, escolhem Roraima para morar e seguir na carreira teatral. Em 2008 surge o Grupo Reverbel, formado por jovens do município de São João da Baliza. Recentemente, em 2009, surge a Cia. das Serpentes e neste ano, o Grupo Pé Torto.

Ainda conforme os relatos, os grupos Desejos, Teta da Lua, Tempestade e O Bote tiveram duração de aproximadamente dois anos. Os outros grupos continuam atuantes no cenário teatral de Roraima.

Entre 1993 e 2005, o teatro em Roraima foi marcado por iniciativas corajosas de artistas que não pouparam esforços na busca do fazer teatral e da melhoria constante de seus trabalhos, mas também foi marcado pela individualidade e muito pouca interatividade entre eles. Conforme Sergino²⁴, foi a partir de 2005 que esse pensamento começou a mudar, quando os quatro grupos existentes naquela época se uniram para formar o Fórum Permanente de Teatro. O Fórum foi idealizado com o objetivo de promover a interação entre os grupos, a troca de experiências, fomentar discussões acerca das questões políticas que envolvem a cultura e, principalmente, para fortalecer o segmento teatral, fazendo do Fórum um meio de representação política da classe.

Dentre as ações realizadas pelo Fórum, Ribeiro destaca a participação na articulação da 1ª Conferência Estadual de Cultura, em agosto de 2006, juntamente com a sociedade civil. Na conferência foram discutidos eixos temáticos da Conferência Nacional, e levantadas propostas que foram encaminhadas ao Ministério da Cultura. Embora as propostas não tenham entrado no Plano Nacional de Cultura, pois a Conferência Nacional já tinha sido realizada em dezembro de 2005, Roraima passou a ter visibilidade perante o Ministério da Cultura.

²⁴ Entrevista à autora em 15.05.2010.

De acordo com as fontes consultadas para este trabalho, as ações do Fórum Permanente de Teatro em 2005 e em 2006 se desdobraram na fundação da Federação de Teatro de Roraima – FETEARR, em janeiro de 2007. Formada inicialmente pelos grupos A Bruxa Tá Solta, Cia. do Lavrado, Cia. Arteatro, Criart Teatral, Grupo Locombia e Malandro é o Gato. A FETEARR veio com o papel de consolidar os objetivos propostos pelo Fórum através de uma ferramenta política legítima, com maior visibilidade perante o poder público e com mais força nas reivindicações da classe. Com o objetivo de divulgar a Federação, aglutinar novos grupos e formar platéia, a FETEARR elaborou ações que passaram a compor o seu calendário anual, como o Banquete Teatral, originada das ações realizadas nas praças, que passaram a ser bimestrais, e a Mostra de Esquetes, promovida anualmente em março, o mês do teatro e do circo. Também adotou a estratégia de aproximação do poder público e instituições afins.

A partir do Fórum Permanente de Teatro e da criação da FETEARR, o segmento teatral passou a ser reconhecido como um segmento organizado, servindo como exemplo, inclusive, para outros segmentos artísticos como a música e a dança.

Ainda segundo Sergino, em abril de 2009, a FETEARR participou da fundação do Fórum Permanente de Cultura de Roraima – FPC/RR, e voltou-se para as ações em busca da consolidação e do reconhecimento do mesmo. O FPC/RR surgiu da necessidade dos artistas em debater acerca das políticas públicas culturais, de buscarem um melhor entendimento dos seus direitos e deveres como artistas e cidadãos, e da necessidade de uma unidade política que pudesse expressar suas reivindicações. Constitui-se por representantes de diversos setores da arte, entre eles música, dança, teatro, audiovisual, fotografia, artes plásticas, artesanato, circo, literatura e por gestores culturais, que se reúnem semanalmente para debater as necessidades da arte no estado e as ações em busca das melhorias.

Sergino destaca que em 2009 o FPC contribuiu na realização de Conferências de Cultura em todos os municípios do estado, e em duas Conferências Estaduais de Cultura, nas quais foram levantadas propostas e eleitos delegados que as apresentaram na II Conferência Nacional de Cultura. Porém lamenta que mesmo tendo participado de todas as conferências de cultura em 2009, a FETEARR sofreu com a divergência de opiniões entre os grupos filiados e com desentendimentos que acarretaram no seu enfraquecimento e no desmembramento da Cia. do Lavrado.

Atualmente seis grupos fazem parte da Federação, são eles: A Bruxa Tá Solta, CRIART Teatral, Cia. Arteatro, Grupo Locombia, Grupo Malandro é o Gato e o grupo Sol da Terra, este último recém integrado na Federação.

Em março de 2010 um grupo de artistas das áreas teatro, circo e dança, juntaram-se para formar o Movimento de Teatro e Circo do Estado de Roraima. O Movimento faz parte de uma rede Nacional de Grupos de Teatro de Rua e tem como principal objetivo fomentar o teatro de rua e o circo. Trata-se de um coletivo que não possui organização administrativa, e pretende com isso dar direitos iguais a todos os seus membros. Segundo Barbosa²⁵, o Movimento de Teatro e Circo do Estado de Roraima é uma resposta à carência de espaços para apresentações teatrais, o que leva os artistas a buscarem lugares alternativos para se apresentarem.

Desde as mudanças ocorridas na transição do Território para Estado, o teatro de Roraima ficou órfão no que diz respeito a Estado e Prefeituras. Apesar das leis estaduais de incentivo à cultura, o Governo ainda deixa a desejar na demora em análise dos projetos, na limitação dos recursos e principalmente, na demora na liberação dos recursos. Com isso os grupos de teatro locais mantêm seus trabalhos através de recursos do Governo Federal.

²⁵ Depoimento concedido à autora em 28.05.2010.

3. ESTUDOS: GATEKEEPER E NEWSMAKING

Segundo Erbolato (2008), milhares de acontecimentos são revelados a todo instante em todo o mundo, e mesmo que um grande jornal, como o *New York Times*, tentasse, não haveria espaço suficiente para registrar todos esses acontecimentos. Portanto, é uma das funções do jornalista saber escolher quais acontecimentos devem ser levados ao conhecimento do público.

Neste capítulo abordaremos as hipóteses do *Gatekeeper* e do *Newsmaking*, que estudam, respectivamente, os critérios utilizados na seleção da informação que será transformada em notícia, e os processos pelos quais a informação passa dentro dos veículos de comunicação que irão definir de que forma a notícia será apresentada ao público alvo do veículo.

Porém, antes de iniciarmos a explanação acerca das hipóteses, observando que a notícia é o objeto de estudo do *Gatekeeper* e do *Newsmaking*, consideramos importante expor o significado dessa palavra que será muito utilizada no decorrer deste capítulo. Para a Revista *Colliers Weekly*:

Notícia é tudo o que o público necessita saber, tudo aquilo que o público deseja falar, quanto mais comentários suscite maior o seu valor, é a inteligência exata e oportuna dos acontecimentos, descobrimentos, opiniões e assuntos de todas as categorias, são os detalhes essenciais de tudo o que aconteceu de interesse humano. A essência da notícia é o interesse público (AMARAL apud COLLIERS WEEKLY).

Para Amaral (2008), notícia é algo que qualquer profissional sabe o que é, mas nenhum consegue defini-la. Erbolato (2008) destaca a importância da notícia, mas também enfatiza que até então ninguém conseguiu conceituá-la satisfatoriamente. O autor diz: “os teóricos dizem como ela deve ser, mas não o que realmente é” (2008, p. 53).

3.1. O Gatekeeper

O conceito de *gatekeeper*, que significa selecionador ou controlador das entradas, foi elaborado por Kurt Lewin em 1947, em estudo sobre as dinâmicas interativas dos grupos sociais. Lewin observou que algumas zonas dos canais nos quais flui a seqüência de comportamentos relativos a certo campo, funcionavam

como “cancela” ou “porteiro”, controlados por sistemas de regras ou *gatekeepers* que tinham o poder de permitir ou não a passagem de uma informação (WOLF, 2003).

Segundo Wolf (2003, p. 184), White (1950) utilizou como metáfora o termo *gatekeeper*, “para estudar o desenvolvimento do fluxo de notícias dentro dos canais organizacionais dos aparatos de informação e, sobretudo, para definir os pontos que funcionam como ‘cancelas’, que determinam se a informação passa ou é rejeitada”.

O estudo de White focava-se no grande número de notícias que não eram veiculadas, e nas razões da exclusão, enfatizando o carácter subjetivo e individual das decisões. As “cancelas” citadas pelo pesquisador correspondem aos critérios utilizados pelos jornalistas na seleção e exclusão das notícias. Para Macquail:

Esta idéia do controlo (sic) das entradas tem, contudo, uma aplicação potencial muito mais vasta, uma vez que se pode aplicar ao trabalho de agentes literários e editores, a muitos tipos de trabalho editorial e de produção, tanto na imprensa como na televisão. (...) Num sentido mais alargado, refere-se ao poder de dar ou retirar acesso a diferentes vozes na sociedade e é muitas vezes o centro de conflitos (2003, p. 280).

Segundo Wolf (2003), outros pesquisadores alargaram o estudo de White, afirmando que na seleção e no filtro das notícias, as normas ocupacionais, profissionais e organizacionais são mais fortes do que as preferências pessoais. Supera-se então, o carácter individualista da atividade do *gatekeeper*, e prevalece a idéia da seleção como processo ordenado hierarquicamente, que inclui um conjunto de valores com critérios tanto profissionais como organizacionais. Em relação a esse novo foco das pesquisas Macquail cita que:

Foi dada mais atenção a influencias sistemáticas na selecção (sic), que podem ser consideradas como “organizacionais” ou “ideológicas”. As primeiras referem-se, sobretudo, a rotinas burocráticas, e as segundas a influências culturais e de valores, que não são puramente individuais nem pessoais, mas que derivam também das regras sociais (e nacionais) da actividade (sic) noticiosa (2003, p. 281).

Porém, Hohlfeldt (2001) enfatiza que a seleção de informações pode constituir uma distorção involuntária, na medida em que se omite ou marginaliza acontecimentos, que por vezes, poderiam ser importantes para um determinado grupo de pessoas. O autor ainda diz:

Tais distorções, por consequência, somar-se-iam a outras motivações para que se buscasse compreender a influência dos processos informacionais de largo ou longo prazo, eis que a omissão constante, ou, ao contrário, a ênfase permanente em determinados temas, chegaria a interferir diretamente na percepção do mundo externo por parte dos receptores (2001, p. 206).

Os fatores principais que influenciam o trabalho dos *gatekeepers* na escolha de uma notícia estão relacionados às pessoas envolvidas, o lugar ao qual está relacionado o assunto e ao tempo necessário para a produção da notícia. Também são consideradas na avaliação, questões de custo e de preferência de audiência. As pessoas, quando fazem parte do conteúdo da informação, são pontos determinantes para a relevância da notícia, principalmente quando se trata de pessoas públicas. Conforme Macquail:

Há uma tendência geral para se procurar pessoas conhecidas, estrelas e celebridades, à volta das quais se constroem as notícias. Quanto mais proeminente for a pessoa envolvida em qualquer esfera, maior será a atenção e acesso privilegiado como fonte. As notícias incidem, muitas vezes, sobre o que pessoas importantes dizem sobre acontecimentos mais do que os próprios acontecimentos (2003, p. 283).

Em relação ao local, a distância está diretamente relacionada ao custo para produção da notícia, e quanto mais próximo o acontecimento noticioso estiver do público atingido pelo veículo de comunicação, em outras palavras, a audiência pretendida, maior será a possibilidade de se tornar notícia. Porém, podemos observar que há casos em que, dependendo das características da abrangência, alguns acontecimentos podem ultrapassar as barreiras da distância (MACQUAIL, 2003).

Os meios de comunicação costumam planejar o envio de repórteres a pontos noticiosos, ou seja, locais onde os acontecimentos noticiáveis sejam de provável ocorrência. Segundo Macquail (2003), a identificação desses acontecimentos depende das crenças sobre o que interessará à audiência. O tempo necessário para produção das notícias e sua temporalidade, também é um item determinante para o *gatekeeper* ao selecionar os assuntos que se tornarão notícia, as quais são classificadas de acordo com o seu imediatismo e com o grau de expectativa que podem gerar. Macquail afirma:

A precisão do tempo é um ingrediente essencial e comum à novidade e à relevância, ambas muitíssimo apreciadas nas notícias. Depende também de uma das propriedades mais significativas da tecnologia da comunicação, e amplifica-a: a capacidade de ultrapassar barreiras temporais (bem como espaciais). (...) Tipificar os acontecimentos de acordo com a sua escala de tempo, especialmente em relação ao ciclo de produção de notícias, aumenta a probabilidade de reportar realmente como notícia acontecimentos que correspondem à sua definição convencional (2003, p. 286).

Até o momento tratamos acerca do filtro pelo qual as informações passam quando chegam às redações e que decidem se elas podem ou não ser levadas ao conhecimento do público. Após essa etapa, as informações passam por um processo de produção que irá moldá-las à sua fase final, a notícia. Este processo é abordado pelo próximo estudo a ser mencionado neste trabalho: o *newsmaking*.

3.2. O Newsmaking

O *newsmaking* aborda as transformações que as informações sofrem, à medida que passam pelas cadeias de decisões, desde a sua seleção até a imagem do produto final a ser transmitido pelos veículos de comunicação. Segundo Macquail:

O processamento dos “dados em bruto” das notícias, habitualmente informações dispersas acerca de uma suposta realidade, começa no primeiro momento da seleção. O processamento pode ser pensado em termos de decisões e escolhas direcionados para o sucesso de um produto que cumpra as finalidades da organização. (...) Muitos média tem finalidades mistas e, portanto, esse processo é bastante complexo, envolvendo bom número de negociações e substituições de uma finalidade por outra (2003, p. 296).

Segundo Wolf (2003), o *Newsmaking* fundamenta-se na conexão entre dois aspectos: a cultura profissional dos jornalistas, que compreende um emaranhado de valores subjetivos relativos à função da mídia e a sua própria função, absorvidos pelo profissional; e a organização do trabalho e dos processos de produção, que abrange o uso das fontes, a modalidade de confecção do produto, espaço para o produto, interesses e necessidades do veículo de comunicação. O entrelaçamento entre esses dois aspectos constitui o conjunto de critérios de relevância que definem a noticiabilidade de cada evento, ou seja, a sua potencialidade em ser transformado em notícia. Para Wolf:

A noticiabilidade é constituída pelo complexo de requisitos que se exigem para os eventos – do ponto de vista da estrutura do trabalho nos aparatos informativos e do ponto de vista do profissionalismo dos jornalistas –, para adquirir a existência pública de notícia. Tudo o que não corresponde a esses requisitos é “selecionado”, uma vez que não se mostra às rotinas de produção e aos cânones da cultura profissional: não conquistando o estatuto público de notícia, permanece simplesmente um evento que se perde na “matéria-prima” que o aparato informativo não consegue transformar e que, portanto, não deverá fazer parte dos conhecimentos de mundo, adquiridos pelo público por meio da comunicação de massa (2003, p. 195).

No entanto, esses critérios de relevância, somados às limitações de tempo disponível, podem apresentar fragilidades quanto à objetividade e profundidade da notícia, conforme esclarece Wolf:

O conjunto de fatores que determina a noticiabilidade dos acontecimentos permite realizar cotidianamente a cobertura informativa, mas dificulta o aprofundamento e a compreensão de muitos aspectos significativos nos fatos apresentados como notícia. Desse modo, a noticiabilidade constitui um elemento da distorção involuntária, contida na cobertura informativa dos meios de comunicação de massa (2003, p. 199).

Considerando a noticiabilidade como um conjunto de elementos com os quais os veículos de comunicação controlam e administram a quantidade e o tipo de acontecimentos que podem se tornar notícia, Wolf (2003) define como um dos componentes da noticiabilidade, os valores/notícia, que são os critérios que guiam os profissionais no processo de produção da notícia. O autor ainda afirma que os valores/notícia derivam de considerações relativas aos caracteres substantivos da notícia (dizem respeito ao evento a ser transformado em notícia), à disponibilidade do material e os critérios relativos ao produto informativo (referente ao processo de produção), ao meio de comunicação, ao público e à concorrência.

Os critérios substantivos subdividem-se em dois fatores, a importância e o interesse da notícia. Para Hohlfeldt (2001), o interesse da notícia está ligado à imagem que os jornalistas fazem do público e de seus interesses, ainda que possa ocorrer de os jornalistas confundirem os seus interesses e valores com sendo os do seu receptor. Além do interesse humano, também são observadas a capacidade de entretenimento da informação e a composição equilibrada do noticiário com notícias positivas e negativas. Conforme Wolf (2003), a importância de um acontecimento é determinada de acordo com quatro variáveis: o grau hierárquico dos indivíduos

envolvidos, a sua potencialidade de influir ou incidir sobre os acontecimentos do país, a quantidade de pessoas envolvidas e a sua relevância e significatividade em relação aos desenvolvimentos futuros de uma situação.

Para Wolf (2003), os critérios relativos ao produto dizem respeito à disponibilidade de acesso do evento para o jornalista e aos procedimentos de produção da notícia. Esse critério avalia, na produção da notícia, a brevidade e objetividade, a capacidade do evento de alterar a rotina e as aparências normais, de trazer novidade em menor espaço de tempo e de prender o interesse do público. Hohlfeldt (2001) acrescenta que, em relação ao produto, também são observados a compatibilidade da qualidade técnica do material disponível com a do veículo no qual será transmitido, bem como o equilíbrio dos temas em cada edição.

Os critérios relativos aos meios de comunicação abrangem o tempo necessário para produção, o espaço, o equilíbrio entre o aspecto visual e o texto da notícia, bem como o formato e a frequência da notícia (capacidade que o acontecimento possui de ser distribuído pelos diferentes espaços ou edições). O *Newsmaking* também se ocupa em estudar os critérios utilizados pelos jornalistas na escolha do que é interessante levar ao conhecimento do público. Para Hohlfeldt (2001) esses critérios são os mais polêmicos:

Referem-se à imagem que o profissional ou o veículo possuem de seus receptores e o modo pelo qual se preocupam em (bem) atendê-lo. Na verdade, pesquisas evidenciam que o jornalista conhece muito mal seu público. Mais que isso, o profissional em geral se sente auto-suficiente e imagina que seu interesse é informar, indiferentemente ao interesse do público sobre o quê deseja ser informado (2001, p. 213).

Por fim, a última característica substantiva abordada pelo *Newsmaking* está relacionada às atitudes dos veículos de comunicação em meio à concorrência, que acaba estabelecendo critérios na escolha e produção de uma notícia. Hohlfeldt (2001, p. 213) explica: “os meios de comunicação, enquanto empresas, concorrem entre si e buscam saber, antecipadamente, qual a pauta do seu concorrente, com a qual buscam competir ou à qual tentam neutralizar”.

Em resumo, a pesquisa em *Newsmaking* se propõe a analisar as formas de produção e apresentação de uma notícia e permite “explicar de modo adequado e aprofundado a distorção de informação que os fatores organizacionais e estruturais produzem e reproduzem constantemente” (WOLF, 2003, p. 258).

4. ANÁLISE DA PESQUISA DE CAMPO

4.1 Contextualização

Antes de iniciarmos a análise da pesquisa de campo, consideramos importante efetuarmos uma breve contextualização do cenário cultural no Brasil no período de 2003 a 2006, para entendermos a importância dos acontecimentos no segmento teatral em Roraima durante o ano de 2006.

A partir de 2003, a área da Cultura obteve considerável ampliação dos recursos consignados na Lei Orçamentária Anual, o que permitiu que as ações da cultura alcançassem outros segmentos sociais, como: populações carentes, comunidades quilombolas, povos indígenas, dentre outros. E foram criados editais públicos e linhas de crédito de financiamento em setores da cultura, bem como novos programas de fomento nesse campo, que passaram a beneficiar todos os estados brasileiros (Ministério da Cultura, 2006).

Apesar de outras iniciativas já tomadas anteriormente pelo Governo Federal em prol de um desenvolvimento sistêmico da cultura, foi a partir do ano de 2005 que se iniciou uma nova forma de atuação da União nessa área, com a promulgação do Decreto nº 5.520/2005, que criou o Sistema Federal de Cultura, que visa a integração de programas e ações culturais promovidos por diferentes áreas da administração direta e indireta federal, com o intuito de otimizar os investimentos, promover a informação cultural integrada, realizar padrões de gestão e planejamento de políticas e ações culturais; reorganizou o Conselho Nacional de Política Cultural²⁶, passando a ser composto por membros da sociedade, indicados pela própria sociedade. O Decreto também instituiu a Conferência Nacional de Cultura e o Protocolo de Intenções (Ministério da Cultura, 2006).

Todas as medidas do Decreto visavam ao estabelecimento de condições institucionais para a implantação do Sistema Nacional de Cultura – SNC, que pretende ser:

Uma rede de articulação entre sistemas municipais, estaduais e federal, entidades e movimentos da sociedade civil, sistemas setoriais como o de

²⁶ Conselho Nacional de Política Cultural – órgão administrativo cujo dever é aprovar as diretrizes do Plano Nacional de Cultura, composto até então pelos titulares dos órgãos e entidades vinculadas ao Ministério da Cultura.

museus ou de arquivos, estruturando mecanismos e processos que permitam o compartilhamento de informações, gestão, fomento, com participação social na definição e fiscalização das políticas (Ministério da Cultura, 2006, p. 9).

Para o Ministério da Cultura (2006), a diversidade da cultura é tão grande e dinâmica, que a única forma de buscar um arranjo institucional eficaz é através da construção coletiva junto aos demais entes federados e organismos da sociedade civil.

O primeiro momento dessa construção coletiva foi a assinatura dos protocolos de intenção, entre o Ministério da Cultura e governos estaduais e municipais, destinado a criar condições institucionais para a implantação do SNC. Até janeiro de 2006 foram assinados 1920 Protocolos de Intenções, em 20 estados brasileiros. O segundo momento foi a realização da 1ª Conferencia Nacional de Cultura – CNC, em Dezembro de 2005, cujo tema de maior destaque foi o SNC. A 1ª CNC foi precedida por conferências intermunicipais e estaduais, e por seminários setoriais de cultura, nos quais foram eleitos delegados para participarem da Plenária Nacional. E o terceiro momento compreende a realização de Oficinas do SNC para gestores e produtores culturais dos municípios que assinaram o Protocolo de Intenções (Ministério da Cultura, 2006).

Segundo relatos dos artistas locais, todas essas mudanças também refletiram modificações no segmento teatral em Roraima que, desde abril do ano de 2005, já vinha amadurecendo a idéia de uma construção e fortalecimento através da coletividade, durante as reuniões do Fórum Permanente de Teatro. Também eram nessas reuniões que se discutiam as necessidades dessa classe artística e as conjunturas políticas para o teatro.

Como já foi citado neste trabalho, em Roraima a 1ª Conferencia Estadual de Cultura aconteceu em agosto do ano 2006, e foi organizada pelo Fórum Permanente de Teatro e outros membros da sociedade civil. A 1ª Conferencia Estadual de Cultura contou com a presença de representantes do Ministério da Cultura e, embora tenha sido realizada depois da 1ª Conferencia Nacional de Cultura e suas propostas não tenham entrado no Plano Nacional de Cultura, serviu como marco para a concretização de um entendimento dos artistas quanto à necessidade de se unirem. Segundo Marcio Sergino, diretor da Cia. Arteatro:

Essa conferencia de cultura (estadual) serviu pra abrir os nossos olhos, para a gente enxergar o Brasil que estava acontecendo aí fora, e daí trazer para a nossa realidade local. Foi quando a gente começou a perceber que para entendermos o que estava acontecendo lá fora e participar dessa transformação pela qual estava passando o momento cultural brasileiro, a gente precisou se olhar aqui e perceber que estávamos remando cada um pra um lado em busca de um mesmo objetivo, e já vínhamos fazendo isso há algum tempo. Era um erro, nós começamos a perceber isso, e essa conferencia serviu pra que a gente focasse o objetivo, percebemos que existia um movimento e que esse movimento sofria interrupções (...) porque as pessoas só olhavam pros seus umbigos. Quando em 2005 aconteceu essa movimentação toda, e depois a conferencia, (...) dentro da nossa realidade começamos a nos olhar diferente, então percebemos que o negócio era dar as mãos (Entrevista à autora em 15.05.2010).

Outro fator destacado pelos artistas durante os depoimentos colhidos foi o despertar dos grupos de teatro para a possibilidade de fazer suas produções financiadas por recursos de Editais. Para Catarina Ribeiro, componente do grupo “A Bruxa Tá Solta”, esse despertar também foi consequência da nova política implantada pelo Ministério da Cultura. Para ela os grupos locais “se antenaram porque de verdade se efetivou o Ministério da Cultura, com uma política pública para o país. Então isso provocou a gente nas câmaras setoriais de teatro e nos editais, e a gente teve que se organizar” ²⁷.

No ano de 2006, todos os grupos integrantes do Fórum Permanente de Teatro, produziram espetáculos teatrais. A diferença dos espetáculos nesse ano foi o fato do Governo Federal destinar recursos financeiros, facilitando alguns grupos, como: Cia. Arteatro, A Bruxa Tá Solta e Cia. do Lavrado. Embora não tenham sido beneficiados pelos recursos federais, apenas com uma ajuda de custo do Governo do Estado do Amazonas, as Companhias Arteatro e Lavrado, também apresentaram seus espetáculos no III Festival Internacional de Teatro da Amazônia.

Ainda em 2006, o grupo A Bruxa Tá Solta conseguiu a aprovação de projeto enviado ao Ministério da Cultura e passou a integrar o Programa Cultura Educação e Cidadania, implantado pelo Governo Federal em 2004, como Ponto de Cultura²⁸ no município de Rorainópolis. Com isso, tornou-se o primeiro grupo de teatro de

²⁷ Entrevista à autora em 21.04.2010.

²⁸ “Os Pontos de Cultura, eixo central do Programa, são unidades de recepção e disseminação de bens culturais em comunidades que se encontram à margem dos circuitos culturais e artísticos convencionais. O programa tem por objetivo estimular iniciativas já existentes, por meio de transferência de recursos da ordem de R\$ 185.000,00 e da doação de kits de cultura digital – composto de equipamentos de informática, câmeras, kit multimídia e uma pequena ilha de edição – que permitem que cada ponto de cultura esteja apto a realizar sua própria produção audiovisual” (Ministério da Cultura, 2006, p. 119).

Roraima a se tornar um Ponto de Cultura. Para Catarina Ribeiro, o Ponto de Cultura foi um grande salto para repensar o papel do artista:

A princípio todos nós somos Pontos de Cultura, todos os grupos de teatro, os grupos de dança, todo mundo que faz cultura é um Ponto de Cultura. (...) Nós (o grupo) sempre quisemos fazer um trabalho no interior. Pois no interior é muito gostoso de se trabalhar, pois além da riqueza que eles têm, o jeito que eles te recebem é outro. Então a gente sempre fez teatro, sendo o artista, e de repente a gente começa, com o nosso conhecimento, a proporcionar que outras pessoas também se expressem. (...) Quando você vê um jovem, que através do teatro, começa a perceber que ele pode ter melhores oportunidades na comunidade dele, do que na periferia de Boa Vista, aí esse sacrifício (quando se repassa conhecimento em detrimento de se estar em palco) não tem valor. Você começa a resignificar o teu fazer artístico. Através dos Pontos de Cultura a gente consegue se colocar como ouvinte, e cada um é uma fonte do saber daquela comunidade. Não existe o artista, todos somos. Todos nós temos a necessidade e a capacidade de se expressar, quem faz uma comida gostosa, é uma expressão cultural, e artística se isso for gostoso e bonito (Entrevista à autora em 15.05.2010).

E por último, conforme os depoimentos colhidos, 2006 foi o ano em que foi idealizada a Federação de Teatro Roraima – FETEARR, pelo Fórum Permanente de Teatro. E também foi durante esse ano que a idéia foi amadurecida entre os grupos de teatro, que se organizaram para fundá-la em janeiro do ano seguinte, legitimando assim um movimento teatral calcado na organização coletiva como ferramenta de crescimento.

4.2 Análise das matérias publicadas na Folha de Boa Vista (janeiro a dezembro de 2006)

Com base na pesquisa de campo e em toda fundamentação teórica apresentada até o momento neste trabalho, analisaremos como se deu a abordagem do Jornal Folha de Boa Vista nas matérias sobre teatro, publicadas durante o ano de 2006. O Jornal Folha de Boa Vista publica edições diariamente, com exceção aos domingos, em média são 317 edições ao ano. No ano de 2006 das 317 edições, apenas 20 deram destaque ao teatro, nas páginas de variedades, cidades e cidadania. Isso representa 6,3%, do total de matérias publicadas.

Durante o período analisado, das 20 matérias sobre teatro, 18 foram publicadas na editoria de variedades, uma na editoria de Cidade, e uma na editoria de Cidadania. Os temas das matérias, em sua maioria, referem-se a apresentações de espetáculos teatrais, tanto locais como de outros estados, e a eventos voltados

especificamente para o teatro, ou que abrangem teatro em sua programação, promovidos por Governo, Prefeituras e instituições privadas, como SESI e SESC.

A partir de agora, como optamos pela análise qualitativa, utilizaremos trechos das entrevistas realizadas com os artistas Catarina Ribeiro, membro do Grupo A Bruxa Tá Solta; Kaline Barroso, atriz e diretora do Grupo CRIART; e Marcio Sergino, diretor da Cia. Arteatro; bem como trecho das entrevistas feitas com os jornalistas Edilson Rodrigues, Editor da página de Variedades da Folha no período de janeiro a setembro, e no mês de dezembro de 2006; Vanessa Targino, Editora de Variedades da Folha nos meses de outubro e novembro de 2006; e Vanessa Brandão, atual Editora de Variedades da Folha. Também transcreveremos na íntegra, quatro das vinte reportagens publicadas na Folha de Boa Vista durante o período analisado. Com isso, pretendemos traçar um paralelo entre a pesquisa teórica e a pesquisa de campo.

Conforme explica Wolf (2003), o Newsmaking ocupa-se em estudar como se dá o processo de produção de uma notícia. Esse estudo abrange diversos aspectos como: valores subjetivos relativos à função da mídia e do jornalista, uso das fontes, espaço destinado ao produto, e interesses e necessidades do veículo de comunicação. Esses aspectos constituem os critérios de relevância que definem a noticiabilidade de cada evento. Por sua vez, a noticiabilidade é composta por valores/notícia que guiam os profissionais na produção de uma notícia.

Pelo fato da Folha de Boa Vista ter reservado no ano de 2006, apenas 6,3% de seu espaço para publicar matérias relativas ao teatro, decidimos ouvir depoimentos de profissionais que trabalharam ou trabalham nesse veículo para averiguarmos que relevância tem o segmento artístico e quais os critérios utilizados para que sejam publicados ou não matérias relativas ao teatro. Quando questionada sobre esse assunto, a jornalista Vanessa Targino, ex-editora de Variedades do periódico, respondeu:

O que penso como jornalista é que tudo com que a gente trabalha, no caso aqui o impresso, a gente tem que dar espaço pra todos os segmentos. Assim como tem a página policial, a de cidade e tudo, tem que ter a página cultural. Às vezes muitos falam que só levamos tragédia no jornal, e tem que ter a página de lazer, como essa página cultural, e o teatro está inserido nisso. Então o nosso objetivo é oferecer para a população alternativas de lazer através do teatro, do cinema, exposições. Então o que está acontecendo, o que vai acontecer, a gente sempre tenta oferecer esse espaço por meio de matérias (Entrevista à autora em 24.04.2010).

Segundo a jornalista Vanezza Brandão, atual editora de Variedades da Folha de Boa Vista, nessa editoria o veículo dispõe de duas páginas destinadas à cultura.

Na Folha de Boa Vista nós temos, no Caderno B, duas páginas voltadas para a cultura, no caderno de variedades, com espaços abertos. Cabe duas matérias, na primeira página uma matéria especial, com três mil caracteres, e na segunda página uma matéria um pouco menor com mil e seiscentos caracteres. Mas nada que impeça de fazermos, por exemplo, na primeira página duas matérias menores, e na segunda duas matérias menores ainda. Nós temos uma editoria com um jornalista responsável só pela parte de cultura. Então o espaço do jornal é esse, e é todo destinado para a cultura (Entrevista à autora em 23.04.2010).

No tocante ao período foco desta análise, conforme citado neste trabalho, o ano de 2006 foi um período importante para o teatro em Roraima. Foi uma época em que os grupos se organizaram enquanto segmento artístico, e enquanto empresas na busca de recursos para suas produções. Esse foi um ano produtivo para os grupos, uma vez que todos montaram espetáculos, seja com recursos próprios, seja com recursos públicos. Diante do salto dado por esse segmento artístico, buscamos visualizar como se deu o diálogo entre o veículo objeto deste estudo e os artistas locais.

Para Edilson Rodrigues, houve “uma comunicação bem válida, tanto para a imprensa como para a sociedade em geral. A sociedade passou a ver que realmente a cidade tem cultura, embora não seja valorizada”²⁹. Já para Kaline Barroso, atriz e diretora do Grupo CRIART, a cobertura jornalística da Folha de Boa Vista deixou a desejar:

Nós, enquanto Companhia CRIART, fizemos muitas ações, não só com a estréia do espetáculo “Sob um céu de poesias”, mas para o espetáculo nós oferecemos um curso de teatro com duração de três meses, durante esse curso nós fizemos outras apresentações. E nada disso nós temos registrado, não por falta de convite ou de envio para a Folha de Boa Vista ou pra outros veículos, mas por falta de interesse de fazerem essa cobertura (Entrevista à autora em 22.04.2010).

Após leitura das matérias que abordaram o teatro, publicadas no período analisado, observamos que os textos se limitaram a informações como data, horário e local da apresentação ou evento, e em algumas, o resumo da peça e histórico dos grupos. Utilizamos como exemplo matéria transcrita abaixo, cujo título foi: *Espectáculo narra os encantos e desencantos da vida*.

²⁹ Entrevista à autora em 23.04.2010.

A companhia teatral “O Bote” iniciou ontem a apresentação do espetáculo “Isso Mexe Comigo”, no auditório do Cefet (Centro Federal de Educação Tecnológica), a partir das 20h. As apresentações ainda acontecem neste sábado e domingo. O espetáculo conta com seis atores e narra os encantos e desencantos da vida, através de esquetes.

A direção vem com o jovem Lucas Soledade, e destacou que a peça vem recheada de efeitos, coreografias, música e teatro de vanguarda, onde foi produzido em diversas situações, e o espetáculo proporciona ao público a experiência de se identificar no palco através dos universos que envolvem o dia-a-dia das pessoas. Sendo contados pelos sentimentos do medo, loucura, hipocrisia, alegria, amor, comunicação e a morte.

A coreografia foi feita pelo bailarino Marcio Costa, da Cia. de Dança Master Class. O ingresso a R\$ 5,00 estará disponível na hora do espetáculo. A companhia recebe o patrocínio da Clã Audiovisual, Fetec, SESC e Cultura Inglesa. Mais informações através do: 9115-5885 (FOLHA DE BOA VISTA, 11 e 12 nov. 2006).

No exemplo acima, encontramos informações relativas à data, horário e local da apresentação, ao enredo da peça, bem como nome do diretor e quantidade de atores. Porém, não encontramos maiores informações sobre o histórico e outros trabalhos do grupo, sobre a experiência do diretor e dos atores, a produção de figurino, cenário e iluminação. Também faltam informações acerca das condições em que o espetáculo foi montado, como: tempo e local de ensaio e preparação dos atores.

Abaixo citamos outra notícia publicada no veículo, intitulada *O Santo Inquérito hoje, no Sesc*, na qual também encontramos informações limitadas, o que demonstra ausência de profundidade no conteúdo apresentado.

A Cia. Arteatro, do diretor Marcio Sergino, apresenta neste final de semana no Espaço Multicultural Sesc o espetáculo *O Santo Inquérito*. A montagem será apresentada hoje, sábado (23) e domingo (24), às 20h30.

“O Santo Inquérito” trata de momentos cruciais de Branca na Paraíba, na metade do século XVIII, que ao salvar um padre do afogamento e lhe falar de sua maneira simples e pessoal de ver Deus em todas as coisas que lhe dão prazer e ter a natureza como companheira, termina com isso por se envolver com o Santo Ofício e acabar na fogueira.

O espetáculo apresenta o julgamento de Branca, que representa hoje a grande maioria oprimida pela inquisição do poder cego pela permanência no poder (FOLHA DE BOA VISTA, 22 set. 2006).

Ainda observamos que, em nenhum momento, tanto na matéria citada como exemplo, como em todas que foram analisadas, foram abordadas as transformações e o desenvolvimento ocorrido no segmento teatral durante o ano de 2006, uma grande quantidade de informações que não foi levada ao conhecimento da população através da Folha de Boa Vista. Wolf (2003) explica que conforme a

hipótese do Newsmaking, os critérios de relevância utilizados na escolha dos fatos a serem transformados em notícia, somados às limitações de tempo dificultam o aprofundamento e a compreensão de muitos aspectos significativos, podendo causar uma distorção na cobertura dos meios de comunicação de massa.

Para Erbolato (2008), uma notícia só é considerada completa quando ela proporciona ao leitor a idéia exata e minuciosa sobre um acontecimento. Na Folha de Boa Vista podemos observar com facilidade a ausência de profundidade nas matérias sobre teatro, os fatos foram apresentados isolados do seu contexto, o que pode ter provocado nos leitores uma visão incompleta dos acontecimentos, sem um entendimento do que a originou e em quais condições.

A hipótese do *Gatekeeper* fundamenta-se no conceito de que os jornalistas (*gatekeepers*) utilizam critérios para selecionar ou excluir as pautas que chegam à redação. Para Macquail (2003) esse controle confere aos jornalistas o poder de dar ou de retirar acesso a diferentes vozes na sociedade. Na Folha de Boa Vista podemos perceber a existência do controle na seleção de pautas, pois embora os profissionais reconheçam que o veículo sempre esteve à disposição dos grupos, disponibilizando espaço para a divulgação de seus trabalhos, a classe artística afirma que ainda encontra dificuldades de acesso ao veículo devido à falta de interesse do mesmo em relação a determinados assuntos.

Segundo os jornalistas entrevistados, na Folha de Boa Vista, as pautas geralmente chegam à redação por meio de contato telefônico, e-mail, fax, informações passadas por assessores de imprensa, amigos ou pelos próprios artistas ou seus familiares. Porém, para a jornalista Vanessa Brandão, os grupos de teatro precisam se organizar para levar as informações sobre suas produções aos veículos de comunicação.

O que falta eu acho, que às vezes alguns grupos falam que o jornal não apóia, mas não é isso. Às vezes o grupo não é organizado o suficiente para trazer a notícia até o jornal. Porque infelizmente aqui eu sou editora e repórter, a gente não tem como pagar para só duas páginas uma editora e um repórter. Então eu vou fazendo matérias de acordo com o que vou recebendo, alguém me fala, amigos, assessores de imprensa, às vezes o pessoal do teatro ou a família deles me falam. Sempre que chega uma informação de que vai ter uma peça de teatro, eu faço matéria. Se vejo um cartaz pregado em algum lugar eu tento entrar em contato com a pessoa, se vejo um outdoor também tento entrar em contato, mas é muito importante que o pessoal do teatro nos informem o que vai acontecer (Entrevista à autora em 23.04.2010).

Para Sergino, o jornalismo em Roraima se demonstra passivo em relação à cultura. Acerca do jornal Folha de Boa Vista, acredita que no ano de 2006 o veículo apresentou comodismo quanto à busca das informações. Segundo ele:

Nós ainda temos aqui um jornalismo que se preocupa com os eventos, que sabe que as coisas estão acontecendo, mas ficam aguardando nos escritórios os releases chegarem, as informações chegarem, pra que depois eles noticiem e coloquem nas suas agendas. Então houve sim uma divulgação, uma boa participação da Folha de Boa Vista, mas porque os grupos produziram bem e procuraram a imprensa, que é a forma de fazer com que o teatro chegue mais efetivamente ao público. Mas assim, em termo de papel mesmo, a imprensa sempre esteve muito passiva em relação à cultura (Entrevista à autora em 20.04.2010).

A diretora de teatro Kaline Barroso também compartilha dessa visão, e ainda acrescenta que é dever dos jornalistas se informarem sobre os acontecimentos teatrais, pois são de interesse da população.

Vejo que os jornalistas ou essas instituições não procuram se informar, porque na verdade eles também deveriam se informar já que o público consome. Claro que a necessidade nossa de divulgar é muito grande, mas o público também consome e quer saber. E se eles não forem atrás, perguntar, saber o que está acontecendo, nós temos sempre que ir até eles, como se fosse um favor pra nós, quando na verdade não é, é uma troca. Eles trabalham com a informação, e eles têm que estar informados para poder informar (Entrevista à autora em 22.04.2010).

Já Catarina Ribeiro reconhece que existem falhas na comunicação entre jornalistas e artistas. Esse problema decorre da falta de profissionais qualificados tanto nos grupos quanto nas redações, que possam ser a ponte entre o que acontece e o que deve ser publicado. Isso dificulta a troca de informações entre artistas e mídia, influenciando na falta de platéia durante os espetáculos.

Nós somos tão poucos pra fazer tudo, que a gente fica preocupado em produzir, em ensaiar e tudo, e de repente tu não tem alguém pra fazer a parte de mídia. Essa é uma coisa de cada grupo, que não tem. E eu acho que também ocorre isso dentro dos jornais, eles também não têm alguém específico para a área. Daí então a gente não se encontra. E às vezes isso também gera um efeito dominó, um desconhecimento das coisas que tem, e aí às vezes se valoriza mais outras coisas e não as coisas de casa. E aí com isso, tu tem deficiência de público, tu tem várias situações nisso. (Entrevista 21.04.10).

Diante do exposto fica claro que, ainda é necessário que sejam identificadas atitudes na busca de um diálogo equilibrado entre as partes. Enquanto para os

jornalistas a falha está nos grupos de teatro, que segundo eles, não levam informações ao jornal, para os artistas, os jornalistas não têm interesse em buscar informações que cheguem até a população em geral. Conforme admite Catarina, de fato existe uma deficiência dentro dos grupos de teatro locais, no que concerne à divulgação das suas ações, e esse problema deve ser resolvido pela classe artística.

Para Kotscho (1989), com pauta ou sem pauta, lugar de repórter é na rua. Pois segundo ele, é lá que as coisas acontecem e a vida se transforma em notícia. Opinião também compartilhada por Erbolato (2008, p. 182), para ele “a notícia revestida de interesse humano, que mostre as dificuldades, os prazeres e a história de cada pessoa e que tenha lições a oferecer ao próximo, é a que mais leitores encontra. E é nas ruas, principalmente, que o repórter encontra a sua *matéria-prima*”. Erbolato (2008) afirma ainda, que o jornalista deve criar a boa notícia, e dentro da redação, somente com as informações recebidas dos interessados, o jornalista fornece apenas um aspecto do fato.

Na redação da Folha de Boa Vista, o posicionamento dos jornalistas é de que os grupos de teatro precisam levar as suas informações até o jornal, uma vez que a editoria de Variedades possui apenas um empregado para atuar como repórter e editor. Quanto aos critérios de seleção das notícias, Macquail (2003) afirma que podem estar relacionados às pessoas envolvidas, ao lugar ao qual está relacionado o assunto e ao tempo necessário para produção da notícia e sua temporalidade. O jornalista Edilson Rodrigues explica que como Editor de Variedades do Jornal Folha de Boa Vista em 2006, utilizava o critério relativo ao tempo para selecionar as pautas que recebia:

Eu não fazia uma seleção – “essa é a melhor, ou essa é a menos ruim” – não existia isso. Como eles chegam com antecedência porque precisam vender ingressos, então se você chegava com teu grupo me dizendo que iria apresentar um espetáculo daqui a um mês, (...) eu priorizava o evento que estava com a data mais próxima. Então meu critério de avaliação era esse, eu não avaliava onde seria realizado, nem quem estava realizando, eu tratava todos igualmente (Entrevista à autora em 23.04.2010).

Targino afirma que sempre procurou noticiar todas as pautas de teatro que chegavam à redação, com o objetivo de ajudar os grupos e informar ao público o que lhe é de direito. Para ela, “isso representa uma forma de o teatro chegar até a população que costuma ler diariamente o jornal, e que costumam estar em busca de

uma alternativa de lazer”³⁰. Ela ainda explica que a escolha de um fato a ser transformado em notícia, depende da facilidade para obter as informações. A disponibilidade das informações é um dos valores/notícia considerados na teoria do Newsmaking.

Em relação às pessoas envolvidas nas matérias, percebemos que não foram feitas diferenciações nos textos, e que a ênfase dada foi a mesma tanto nas matérias sobre os grupos locais, como nas matérias sobre as apresentações de grupos de outros estados. Utilizaremos como exemplo disso, duas matérias publicadas pelo veículo. A primeira refere-se à apresentação de espetáculo do grupo A Bruxa Tá Solta, cujo título foi *Bruxa Tá Solta apresenta “Wanda, Pintou Sujeira!”*.

Para a turma do Grupo de Teatro a Bruxa Tá Solta a estréia de um espetáculo é um ritual mágico. E nesse clima de magia, apresenta a peça “Wanda, Pintou Sujeira!”, que estará em cartaz hoje, amanhã e dias 20 e 30 deste mês.

O diretor do grupo, Nonato Chacon, explicou que a apresentação do espetáculo é a celebração do trabalho em equipe, da superação dos obstáculos, da persistência, da afirmação das parcerias, da fé na concretização dos sonhos. “Mas é um grande desafio circular o espetáculo, ter público, compartilhar nossa obra com pessoas que também estão ávidas por acesso aos produtos culturais, e outras tantas que desconhecem essas possibilidades de lazer e informação”, ressalta o diretor e ator Chacon.

“Wanda, Pintou Sujeira!” é um espetáculo para infância e juventude, tendo como foco o meio ambiente, abordando temas como poluição, água e queimadas, de forma bem humorada pelos quatro personagens: Bruxa Wanda (Nonato Chacon), Inácio/Mundico (Evandro Lavareda) e Urubu Chico (Alex Rodrigues).

A montagem foi viabilizada através da participação no edital Funarte/Petrobrás de montagem, em que foram apresentados 840 projetos e 63 foram selecionados. O Cefet-RR é o grande parceiro local. Ingressos aos preços de R\$ 5,00 (adultos), R\$ 2,00 (crianças) e adultos com crianças pagam R\$ 3,00 (FOLHA DE BOA VISTA, 22 e 23 julho 2006).

O segundo exemplo trata de apresentação do Grupo Mão Molenga, de Recife/PE. O título da matéria foi *Teatro de Bonecos em BV*.

O grupo Mão Molenga Teatro de Bonecos, Recife (PE), traz a Boa Vista o teatro de bonecos para a segunda edição deste ano do projeto Palco Giratório, para a apresentação de dois espetáculos. “Babau” e “A cartola encantada” serão exibidos em julho, no espaço multicultural do Sesc Centro.

“Babau” traz à cena bonecos originais criados pelo grupo Mão Molenga a partir de pesquisa iconográfica em pinturas e fotografias da época. Explorando diferentes técnicas de manipulação de bonecos e objetos, são contadas histórias de várias gerações de mamulengueiros, muitos dos quais começaram seu aprendizado ainda meninos e seguiram apresentando-se em cidades no interior pernambucano e pela Capital.

³⁰ Entrevista à autora em 24.04.2010.

“A cartola encantada”, que será apresentada em um sábado, dia 15, às 19h, conta a história de uma dupla de artistas – Sapinho, o maravilhoso mágico, e Heleninha, a macaquinha apresentadora, que tem seu espetáculo sabotado pelas trapalhadas de um ratão encenqueiro. Ao realizar um número de mágica, o sapinho se atrapalha e faz surgir um vilão. Depois de roubar a cartola encantada, o malvado decide transformar o teatro num lixão.

Entre canções originais, números de dança e muita ação, vários personagens como sapinhos, flores e a abelha-investigadora ajudam os apresentadores a salvar o teatro das engraçadas confusões do ratão. Em meio a muita ação, números musicais e de mágica, os bonecos se comunicam diretamente com a platéia, que pode participar de diversos momentos da encenação (FOLHA DE BOA VISTA, 29 junho 2006).

Macquail (2003) afirma que de acordo com as crenças do que o veículo acredita que interessará à população, planeja o envio de repórteres a locais onde os acontecimentos noticiosos são prováveis. Nas matérias da Folha de Boa Vista analisadas neste trabalho, observamos que todas as coberturas foram feitas antes do evento, ou acontecimento. Houve uma preocupação com a divulgação, porém não houve cobertura no momento do evento e nem acompanhou a repercussão dos eventos que noticiou.

Targino, embora tenha exercido o cargo de editora de Variedades da Folha, admitiu durante entrevista que não costuma ir ao teatro. Pelo fato de Boa Vista ser uma cidade pequena, onde as pessoas acabam se conhecendo, a atriz Kaline Barroso reclama a ausência de jornalista, ou acadêmicos de jornalismo durante as exposições de peças teatrais. Diante desses depoimentos, Catarina Ribeiro declarou que em alguns momentos em que estava sendo entrevistada, ficou bastante incomodada ao perceber que o entrevistador nunca havia ido ao teatro.

Levando em consideração a afirmação de Macquail e os depoimentos colhidos, e observando que não houve um planejamento da Folha com envio de repórteres para cobrir os eventos, podemos concluir que para o veículo as informações não eram relevantes para serem transmitidas à população.

Fato que nos chamou atenção nesta pesquisa foi o depoimento da jornalista Vanessa Brandão sobre coluna que possui na Folha de Boa Vista: “eu tenho uma coluna chamada Okiá, e essa coluna é mais opinativa, eu dou opinião. Eu digo, muitas vezes até sem ver, por exemplo a peça, eu confio no trabalho dos artistas e elogio o trabalho. Tento sempre jogar pra cima pra tentar incutir na cabeça das pessoas que o teatro local é legal, é bacana e deve ser visto”. Embora o depoimento não esteja dentro do período em que focalizamos a presente pesquisa, não

poderíamos deixar de tecer comentários, afinal, a declaração é da atual Editora de Variedades da Folha de Boa Vista. Para tanto, destacamos o que diz Garcia (2004), o teatro sempre esteve ligado ao jornalismo, que divulgava os espetáculos e servia de suporte para as críticas, os comentários e as polêmicas que cercavam as apresentações teatrais.

Sergino enaltece os meios de comunicação e reconhece que eles são fundamentais para o teatro, pois são uma maneira de o público ter os seus interesses e necessidades atendidos:

O papel da imprensa é importantíssimo, é a forma de fazer com que as notícias circulem, tenham mais rotatividade, tenham uma dinâmica maior e que as pessoas sejam lembradas constantemente. Mas pra isso é preciso que haja uma participação, um comprometimento da imprensa com a cultura e com esse público que faz com que o jornalismo exista realmente, que tenha uma periodicidade e uma justificativa pra essa periodicidade. (Entrevista à autora em 20.04.2010).

Barroso também salienta que, os meios de comunicação, uma vez que são consumidos pela população, também podem exercer o papel de disseminadores e apoiadores da cultura:

Eu vejo até que a divulgação é importante, para divulgar o nosso trabalho e lotar os teatros. Mas mais importante do que isso é o apoio cultural que esses veículos estariam dando às pessoas informando sobre as coisas que estão acontecendo, não só na área de teatro, mas em todas as áreas culturais. Por exemplo, fazer uma reportagem sobre o que é o teatro já ajudaria muito na compreensão das pessoas (...). Esse tipo de informação também é necessária, não só falar dos espetáculos como divulgação, mas a nível de informação, de instrução e de educação. As pessoas hoje vão ao teatro e não sabem o que é o primeiro, segundo e terceiro sinal, elas pensam que é como ir ao cinema que pode comer pipoca, comer bala e tomar refrigerante, nós sempre temos problemas sérios com celular, e isso tudo é resultado da falta dessa informação cultural, que poderia ser transmitida também através da mídia. (Entrevista à autora em 22.04.2010).

Rodrigues analisa o teatro em Roraima como uma arte em crescimento, e avalia que existem grupos que realizam trabalhos de qualidade. Acredita que a troca entre imprensa e cultura é importante, porém afirma que a imprensa poderia dar maior apoio à cultura em geral. Conforme Erbolato (2008), as novas técnicas do jornalismo levaram à separação entre o relato e a descrição objetiva de um fato, e a análise e comentário de um fato. Segundo ele, o jornalismo ficou dividido entre informativo e opinativo.

Observamos que todas as notícias, publicadas na Folha de Boa Vista, no período analisado, foram apenas informativas. Segundo Targino, em Boa Vista não existem profissionais capacitados para fazer crítica teatral, motivo pelo qual em 2006 as notícias tiveram o foco de informar a população sobre os acontecimentos artísticos da cidade.

Embora não existam críticos de teatro em Boa Vista, Sergino acredita que é de fundamental importância que haja a crítica teatral. Sendo assim, haverá possibilidades de crescimento para a classe artística que deve buscar melhorias em seu trabalho:

A crítica ainda que seja negativa, ainda que seja pejorativa, contundente e intencional, ela é positiva, ela é importante. Ainda que seja muito ruim ser criticado, mas é extremamente importante e necessário que exista a crítica, que ela chegue até você, pois é uma forma de despertar. Ainda que teu trabalho esteja bom, que esteja dinâmico, que ele aconteça, que ele tenha uma rotatividade significativa, a crítica vai sempre funcionar como um termômetro. Você passa a tê-la como referencia, pode ser um veículo que te ataque constantemente, ou como mecanismo de defesa, ou como uma forma de balancear, ela vai mexer contigo, com a sua produtividade e com a sua qualidade com certeza. Então é extremamente necessário. (Entrevista à autora em 20.04.2010).

Barroso argumenta que além da crítica, os artistas sentem a falta de um jornalismo voltado para a construção de uma consciência de valorização da arte local: “não tem um jornalismo cultural voltado para a educação e informação do que vem a ser aquilo e como chegou até aquele nível. Eles só divulgam a estréia do espetáculo, não falam nada sobre todo o processo de antes e depois. Então quanto a isso acho que deixa muito a desejar”³¹.

Ela também atribui a inexistência do jornalismo cultural à falta de interesse dos meios de comunicação locais em investir nessa área, à falta de profissionais especializados no gênero:

Para fazer uma crítica você tem assistir, estudar, saber a respeito. Você não pode falar do que você não conhece, nós não vemos os jornalistas hoje se especializando nessa área, na verdade nós não os vemos nem assistindo os espetáculos. Dificilmente você um estudante de jornalismo ou um jornalista assistindo um espetáculo de teatro ou um show de música. É muito difícil. Então como você pode falar do que você não conhece, do que você não vê? Esse desenvolvimento na questão do jornalismo cultural tem que melhorar na sua raiz, que é no estudo, nas faculdades. (Entrevista à autora em 22.04.2010).

³¹ Entrevista à autora em 22.04.2010.

Targino justifica que em Boa Vista os jornalistas não se especializam em crítica teatral devido às poucas apresentações de espetáculos teatrais. Brandão também compartilha dessa opinião:

A crítica teatral não existe em Boa Vista. Primeiro porque, para existir a crítica teatral teríamos que ter uma periodicidade de apresentações teatrais, infelizmente não temos. Uma companhia recebe um financiamento e faz uma temporada, mas sai de cartaz e fica às vezes até meses sem ter peças de teatro. Então pra você ter um espaço voltado para a crítica você tem que preencher esse espaço pelo menos semanalmente. Aí não é tão fácil assim, porque não tem espetáculos semanalmente aqui. Ou pelo menos, se existem espetáculos semanais, a informação não chega até a imprensa. Eu recebo muitas pautas, mas não tem essa constância semanal, ou a cada quinze dias. (Entrevista à autora em 24.04.2010).

Segundo Magaldi (2008), o crítico teatral não necessariamente precisa ser alguém especializado na área, mas sim uma pessoa que saiba escrever, conheça a história do teatro, autores e textos clássicos e contemporâneos, que procure estar sempre atualizado quanto às tendências estéticas do teatro, e que acima de tudo, respeite sempre os artistas do objeto criticado, sejam as críticas positivas ou negativas.

Por fim, percebemos que ainda existem barreiras para a realização de um jornalismo especializado em crítica teatral, devido às causas já apontadas, falta de profissionais qualificados e, de acordo com os jornalistas entrevistados, uma demanda muito pequena de apresentações, fato que impossibilita investimentos na área.

Embora tenhamos observado que em 2006 o segmento teatral tenha apresentado um crescimento, percebemos também que houve uma exigência maior dos artistas em relação à imprensa, quando eles apontam uma necessidade de estreitamento nas relações entre a classe artística e os profissionais da mídia, melhorando assim todos os aspectos que envolvem cultura e informação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do tempo, o teatro sempre foi utilizado pelo homem como instrumento mobilizador de pessoas e até mesmo como formador de opinião. No entanto, o uso desse poder de conscientizar pode ser feito de maneira a obter reflexos tanto positivos como negativos para a sociedade.

Em alguns estados brasileiros o jornalismo tem acompanhado as mudanças e se tornado referência no que concerne às escolhas da população em relação ao teatro. Esta pesquisa teve o objetivo de pesquisar como se deu a abordagem da Folha de Boa Vista nas matérias sobre teatro, publicadas no ano de 2006.

Ao iniciar esta pesquisa, buscamos na literatura um suporte para entendermos o processo histórico do teatro. No entanto, encontramos muitas fontes sobre este tema no mundo e no Brasil, mas logo nos deparamos com uma dificuldade: constatamos que em Roraima há uma lacuna quanto a registros oficiais em revistas, livros especializados que tratassem sobre o tema.

Diante da escassez de bibliografia do assunto em Roraima, optamos por colher relatos orais de atores e ou outras pessoas ligadas à arte. Também recorremos a antigos jornais, consultados no acervo da Casa da Cultura e do Departamento Estadual de Cultura. Porém, encontramos poucas informações sobre o assunto.

No Departamento Estadual de Cultura não foram localizados registros relativos ao teatro, tampouco dos eventos promovidos pelo próprio Governo. Buscamos informações no site oficial da Secretaria de Educação, Cultura e Desporto (www.educacao.rr.gov.br), mas também não encontramos nada sobre o teatro de Roraima, sequer informações sobre o Festival Estudantil de Teatro de Roraima, que teve origem nos anos de 1980. Os jornais datam a última edição em 2008.

Na Casa da Cultura, encontramos alguns exemplares de jornais dos anos 1970 aos dias atuais, nos quais pudemos encontrar algumas reportagens que tratavam de eventos teatrais e informações sobre alguns artistas que faziam teatro em Boa Vista, no início do século XX.

Porém, nesse mesmo lugar nos deparamos com outra situação que demonstra o descaso com o qual é tratada a cultura no nosso estado. Encontramos a Casa da Cultura, um prédio que já foi residência de 14 governadores e hoje é patrimônio tombado pelo Governo, em total estado de abandono. Paredes rachadas e descascadas, forro se desmanchando, teto com goteiras, e uma equipe com cinco funcionários tentando preservar o que ainda resta dos documentos que contam a história do nosso estado.

Na Folha de Boa Vista as matérias publicadas na Editoria de Variedades seguem um padrão informativo, porém sem o aprofundamento das notícias. As matérias sobre teatro limitam-se a informações como data, local e horário da apresentação e resumo da peça.

Durante a análise das reportagens publicadas na Folha de Boa Vista no ano de 2006, pudemos observar que esse padrão informativo das matérias é importante para as ações dos grupos de teatro chegarem ao conhecimento da população. Porém, a falta de profundidade leva a população a um desconhecimento do processo de desenvolvimento pelo qual passa o teatro e cultura em geral.

Por considerarmos a Folha de Boa Vista um importante periódico e reconhecermos o seu papel de publicar matérias que abordam o assunto aqui pesquisado, temos a ousadia de propor que em suas matérias sejam adotados procedimentos críticos, não apenas da cobertura do espetáculo, mas que, trate de aspectos que envolvam detalhes, tais como: elenco, recursos utilizados, produção, conteúdo, figurinos, cenário, público alvo...

Apesar das dificuldades encontradas principalmente no resgate histórico do teatro em Roraima, sentimo-nos confortáveis em afirmar que esta foi uma das partes mais interessantes para nós, por se tratar de um retalho da história da cultura do nosso estado, e que sem dúvidas nos despertou o desejo de quem sabe num futuro próximo colaborarmos com novos estudos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIAHI, Ana C. A. O jornalismo especializado na sociedade da informação. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/abiahya-ana-jornalismo-especializado.pdf>>. Acesso em 30 jun. 2010.

AMARAL, Luiz. **Técnica de Jornal e Periódico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

_____. **Jornalismo: matéria de primeira página**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

ASSIS, Machado de. **Crítica Teatral**. São Paulo: Edita Brasileira LTDA., 1961.

BAHIA, Juarez. **Jornal, História e Técnica: história da imprensa brasileira**. São Paulo: Editora Atica, 1990.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BERTOL, S.; FROSI, F. **O surgimento da mídia impressa no município da Passo Fundo/RS**. Revista Acadêmica de Grupo Comunicacional de São Bernardo, São Bernardo, v. 1, n. 1. Disponível em: <<http://www2.metodista.br/unesco/gcsb/necessidade.pdf>>. Acesso em 09 maio 2010.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Oficinas do Sistema Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2006. 144 p.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1986.

CAVALCANTI, Carlos. **História das Artes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1970.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. Outros Olhares. In: **Rumos do Jornalismo Cultural**. São Paulo, 2007. V.1, p. 24-29.

COSTELLA, Antonio F. **Comunicação - do grito ao satélite**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2002.

EAGLITON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora UNESPE, 2005.

ERBOLATO, Mario L. **Técnicas de Codificação em Jornalismo**: Redação, captação e edição no jornal diário. São Paulo: Editora Atica, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da Língua Portuguesa. 3. Ad. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Manual da redação: Folha de S. Paulo**. 7.ed. São Paulo: Publifolha, 2001.

GARCIA, Maria Cecília. **Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais**: Décio Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GOMES, Fabio. **Jornalismo Cultural**. Porto Alegre: Brasileirinho Produções, 2005. Disponível em: <<http://www.jornalismocultural.com.br/jornalismocultural.pdf>>. Acesso em 26 junho 2010.

GOVERNO DE RORAIMA. **Teatro Carlos Gomes**. Boa Vista: Governo de Roraima, volume único.

Grande Enciclopédia Barsa: macropédia. São Paulo: Barsa Planeta Internacional LTDA., 2005. 18 v.

HOHLFELDT, Antonio. Hipóteses Contemporâneas de pesquisa em comunicação. In: VOZES. **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, 2001. Volume único, p. 187-240.

HUDEC, Vladimir. **O que é jornalismo**. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

Jornal Folha de Boa Vista. **Folha de Boa Vista: um quarto de século a serviço da cidadania**. Boa Vista: Editora Boa Vista, volume único.

KOTSCHO, Ricardo. **A prática da Reportagem**. São Paulo: Editora Atica, 1989.

LINDOSO, Felipe (Org.). **Rumos do Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus Editorial, 2007. 231 p.

MACQUAIL, Denis. **Teoria da Comunicação de Massas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Glogal, 2004.

_____. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Teatro em Foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MEDINA, Jorge L. B. Gêneros Jornalísticos: repensando a questão. **Revista Symposium**. Pernambuco, ano 5, nº 1, p.45-55, jan./jun. 2001. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/3196/3196.PDF>>. Acesso em 30 jun. 2010.

MORAES, Angélica de. Sensibilidade Crítica. In: **Rumos do Jornalismo Cultural**. São Paulo, 2007. V.1, p. 92-94.

PATRIOTA, Rosangela. **Textos e Imagens do Teatro no Brasil**. Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v.5, n. 2, p. 1-23, abril/maio/junho 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/ZIP15/Artigo_01_ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Rosangela_Patriota.zip>. Acesso 08 maio 2010.

PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PIRES, Paulo Roberto. A ilusão tecnicista. In: **Rumos do Jornalismo Cultural**. São Paulo, 2007. V.1, p. 30-32.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2007.

PREFEITURA DE MUCAJAI. **História da Paixão de Cristo**. Disponível em: <www.mucajai.rr.gov.br>. Acesso em: 02 maio 2010.

PUTERMAN, Paulo. **Indústria Cultural: A Agonia de um Conceito**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SILVA, Angela Maria Moreira. **Normas para apresentação dos trabalhos técnico-científicos da UFRR**: baseadas nas normas da ABNT. Boa Vista: Editora Boa Vista, 2007.

SILVA, Erotilde Honório. **O FAZER TEATRAL – forma de resistência**. Fortaleza: EUFC, 1992.

TERROU, P. Albert . **História da Imprensa**. São Paulo: Martins Fontes Editora LTDA., 1990.

VIZEU, Alfredo. **Decidindo o que é notícia**: os bastidores do telejornalismo. 4 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. Disponível em <http://www.faculdade.pioxii-es.com.br/anexos/normas_de_trabalhos_cientificos.pdf>. Acesso em: 25 junho 2010.

WINZER, Klaus - Dieter. **35 ANOS BERLINTER ENSEMBLE** – Um trabalho teatral em defesa da paz. São Paulo: Hucitec, 1984.

WOLF, Mauro. **Teorias das Comunicações de Massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ANEXOS

Entrevista com Edilson Rodrigues em 23/04/2010 (Editor de Variedades do Jornal Folha de Boa Vista no período de janeiro a setembro, e em dezembro de 2006)

1. O ano de 2006 foi um período em que os grupos de teatro locais passaram a ser vistos como um segmento organizado, e quando alguns grupos começaram a fazer suas montagens com recursos oriundos de editais, além da grande movimentação gerada pela estréia de diversos espetáculos. Dentro desse contexto, como se deu o diálogo entre os artistas e o veículo Folha de Boa Vista nesse período?

Foi assim, uma comunicação bem válida, tanto para a imprensa como para a sociedade de um modo geral. A sociedade passou a ver que realmente a cidade tem cultura, embora não seja valorizada. Eu acho que as pessoas aqui deveriam valorizar mais a nossa cultura, e o teatro não pode ficar de fora. Então devido ao movimento ter sido crescente naquele período, houve muitas apresentações, os grupos estavam mais afinados na questão da arte, nas produções, enfim... Acho que teve uma comunicação até boa demais.

2. Como as pautas chegavam à redação nesse período?

Para a minha editoria ou era por e-mail, ou por telefonemas de pessoas mais próximas que já me conheciam de outras matérias ou até mesmo na redação.

3. Qual era o critério para seleção das pautas que chegavam?

Eu não fazia uma seleção – “essa é a melhor, ou essa é amenos ruim” – não existia isso. Como eles chegam com antecedência porque precisam vender ingressos, então se você chegava com teu grupo me dizendo que iria apresentar um espetáculo daqui a um mês, então como o teu está um pouco distante eu priorizava o evento que estava com a data mais próxima. Então meu critério de avaliação era esse, eu não avaliava onde seria realizado, nem quem estava realizando, eu tratava todos igualmente.

4. Como era o tratamento dado às matérias? Eram opinativas ou informativas?

Sempre eram voltadas para a informação. Na minha editoria sempre foi voltada para a informação, para satisfação do cliente, no caso quem me procurou para sugerir a pauta, como para a sociedade como um todo. Levar a informação para a sociedade que vai haver aquele espetáculo e nossa intenção, como a do grupo, era ter bilheteria. Pois tem todo um trabalho no decorrer de não sei quanto tempo, então nas minhas matérias o foco era levar a informação.

5. Como você analisa o teatro em Roraima?

É um segmento que está em crescimento, é amador sim, mas tem muitos grupos bons, o SEBRAE tem um projeto muito bom que contempla a cultura, o teatro, a dança e manifestações folclóricas, infelizmente o projeto não pode abraçar todos os grupos porque precisa de muitos recursos. O SEBRAE está trabalhando com três segmentos da cultura, mas é projeto que está dando espaço, apoio com capacitação, com apresentações, com viagens para fora. Não sei se todos já viajaram, mas há possibilidade de viagem para se apresentar em outro estado. Estão eu vejo que os grupos não podem desanimar, sei que tem alguns editais que às vezes são muito complexos, pois nossos grupos às vezes não conseguem

atender o que eles querem, muitas vezes ficam de fora por não atenderem às exigências do edital. Mas acho que até as empresas daqui têm dado uma força e tem sido assim, como é o caso das instituições do Sistema S que poderiam colaborar um pouco e tem colaborado, mas acho que o teatro precisaria de mais apoio aqui no estado.

6. Em relação à crítica cultural, como você analisa o jornalismo de Roraima?

As pessoas que lidam com cultura, desde produtores e artistas, é um pessoal tão batalhador e eu admiro, acho que eles são uns guerreiros. Pois a gente sabe a dificuldade de conseguir verba para montar espetáculos, mas eles estão lá, eles montam. Então as críticas eu acho que quando se faz são plausíveis, são favoráveis a determinados grupos, ao movimento, por ter conseguido algo, por estar algo bem feito. Acho que crítica destrutiva a gente não vê na imprensa, eu pelo menos não vejo. Eu vejo alguns veículos, por poucos que sejam, incentivando e divulgando. Críticas destrutivas eu não vejo.

7. Como você analisa o papel da imprensa em relação à cultura?

Acho que é importante essa relação da imprensa com a cultura pra divulgar o que a gente produz. E todos tem a ganhar, tanto os grupos, quanto a própria sociedade. Acho que a imprensa poderia estar tendo um papel até mais importante, que dar apoio aos trabalhos que estão sendo realizados aqui, na cultura de um modo geral.

Entrevista com Vanessa Targino em 24.04.2010 (Editora de Variedades da Folha de Boa Vista nos meses outubro e novembro de 2006)

1. Qual o espaço dado ao teatro pelo Jornal Folha de Boa Vista?

O que penso como jornalista é que tudo com que a gente trabalha, no caso aqui o impresso, a gente tem que dar espaço pra todos os segmentos. Assim como tem a página policial, a de cidade e tudo, tem que ter a página cultural. Às vezes muitos falam que só levamos tragédia no jornal, e tem que ter a página de lazer, como essa página cultural e o teatro está inserido nisso. Então o nosso objetivo é oferecer para a população alternativas de lazer através do teatro, do cinema, exposições. Então o que está acontecendo, o que vai acontecer, a gente sempre tenta oferecer esse espaço por meio de matérias. Agora o que isso representa é uma forma do teatro chegar até a população que costuma ler diariamente o jornal, e que costumam estar em busca de uma alternativa de lazer. A gente reclama tanto que Boa Vista não tem lazer e quando temos alguma coisa assim mais cultural temos que valorizar. Então isso era o que fazíamos, em 2006 fiz muitas matérias sobre espetáculos teatrais, mas isso tudo dependia da divulgação e da facilidade para obtermos informações, ter imagens, tudo isso.

2. Como as pautas chegavam à redação?

A maioria dessas pessoas que trabalham com teatro já têm uma ligação, todo tipo de contato, telefônico, via e-mail, via fax, ou até mesmo instituições que apóiam. O SESI e o SESC sempre apóiam, sempre as assessorias de comunicação encaminhavam essas informações, mas os artistas e diretores sempre me procuravam.

3. Existem critérios para seleção das pautas que chegam à redação?

O que chega a gente costuma fazer, nunca a gente se nega a fazer. Pelo fato de a Folha ser um dos jornais que mais circulam, maior de fato, tem o on-line e o impresso, então a maioria das pessoas nos procuram porque tem um retorno. Quando sai na página cultural da Folha, principalmente quando a gente deixa um telefone de contato ou e-mail, sempre tem um retorno. Sempre tentamos ajudar e não cobramos por isso porque o leitor tem direito de ter essas informações, a gente preza por isso.

4. Como é o tratamento dessas matérias? São opinativas ou informativas?

São mais informativas, porque não temos nenhum especialista em crítica teatral aqui em Boa Vista e nem na Folha. Então a gente preza pelas informações sobre o dia do espetáculo, o que é o espetáculo, onde vai ser o espetáculo, a história do espetáculo, quem são os artistas, de onde vieram, independente de serem daqui ou de fora, sempre damos apoio.

5. Como você analisa o teatro aqui em Roraima?

Eu vou ser bem sincera, não costumo ir muito ao teatro. Mas acho que o teatro já foi mais divulgado, hoje está mais adormecido. Eu até recentemente li uma matéria de uma atriz reclamando que os espetáculos caíram um pouco, não a qualidade e sim o número de espetáculos. Teve uma época que caravanas vieram pra cá, então tava bem divulgado. Hoje não, não tem mais o mesmo número de espetáculos. Mas eu

acho que é um período, às vezes o problema é o apoio, de acordo com isso o número de espetáculos cai também, isso depende muito do apoio que eles recebem.

6. Em relação à crítica teatral, como você analisa o jornalismo de Roraima?

Como eu tinha comentado anteriormente, não existe especialista aqui de crítica teatral, nem de teatro. Por isso mesmo, por não ter uma continuidade de espetáculos, tanto que você pode ver que o teatro Carlos Gomes está abandonado, não tem espetáculos. Quem costuma promover hoje é o SESC porque tem o auditório, o SESI também e instituições privadas e também o estado agora, com o Festival Visconde de Sabugosa, que é promovido entre as escolas. Mas enfim, nós não temos nenhum especialista pra falar sobre crítica teatral. Nunca fiz, poderia ser uma alternativa, mas até mesmo o teatro está tão pouco aqui que ainda não temos ferramentas pra trabalhar com crítica teatral.

7. Na sua opinião, qual a importância dos meios de comunicação para a cultura e os artistas em geral?

É importante, pois é assim que se divulga. Às vezes as pessoas fazem tantas atividades, desenvolvem oficinas pra conhecer novos artistas e é importante fazer esse tipo de divulgação. Às vezes as pessoas não têm esse conhecimento, hoje em dia o jornal impresso consegue atingir as pessoas. Por exemplo, um jornal é lido por mais ou menos cinco pessoas, você pode guardar, você pode se pautar por ele. Então o meio de comunicação é excelente para as pessoas, você pode guardar, pode fazer pesquisas, é um resgate histórico. O impresso contribui muito pra resgatar essa história, tanto do teatro quanto da comunicação que as pessoas costumam utilizar aqui em Roraima.

8. Antes da produção de um espetáculo existe todo um trabalho até ficar pronto para apresentação ao público. Não seria importante também mostrar para população um pouco desse processo através do jornal?

Acho que seria interessante, mas tudo isso depende do interesse tanto do diretor ou das pessoas que estão montando essa peça, e também do jornal. É interessante sim, é um outro segmento que poderíamos estar fazendo. Mas tudo depende muito da tal estrutura, do interesse, de combinar alguma coisa. Todo tipo de informação que possa ser levada à população é interessante. É relevante sim, seria também legal. Eu nunca fiz matérias assim, mas seria interessante sim.

Entrevista com Vanezza Brandão em 23.04.10 (atual Editora de Variedades do Jornal Folha de Boa Vista)

1. Qual a importância dada à cultura pelo Jornal Folha de Boa Vista?

Bom, na Folha de Boa Vista nós temos, no Caderno B, duas páginas voltadas para a cultura, no caderno de variedades, com espaços abertos. Cabe duas matérias, na primeira página uma matéria especial, com três mil caracteres, e na segunda página uma matéria um pouco menor com mil e seiscentos caracteres. Mas nada que impeça de fazermos por exemplo, na primeira página duas matérias menores, e na segunda duas matérias menores ainda. Nós temos uma editoria com um jornalista responsável só pela parte de cultura. Então o espaço do jornal é esse, e é todo destinado para a cultura. O que falta eu acho, que às vezes alguns grupos falam que o jornal não apóia, mas não é isso. Às vezes o grupo não é organizado o suficiente para trazer a notícia até o jornal. Porque infelizmente aqui eu sou editora e repórter, a gente não tem como pagar para só duas páginas uma editora e um repórter. Então eu vou fazendo matérias de acordo com o que vou recebendo, alguém me fala, amigos assessores de imprensa, às vezes o pessoal do teatro ou a família deles me falam. Sempre que chega uma informação de que vai ter uma peça de teatro, eu faço matéria. Se vejo um cartaz pregado em algum lugar eu tento entrar em contato com a pessoa, se vejo um outdoor também tento entrar em contato, mas é muito importante que o pessoal do teatro nos informem o que vai acontecer.

2. Como é o tratamento das matérias? São informativas ou opinativas?

Na página de variedades as matérias são informativas, a gente vai contar o que vai acontecer. Na coluna, eu tenho uma coluna chamada Okiá, e essa coluna é mais opinativa, eu dou opinião. Eu digo, muitas vezes até sem ver, por exemplo a peça, eu confio no trabalho dos artistas e elogio o trabalho. Tento sempre jogar pra cima pra tentar incutir na cabeça das pessoas que o teatro local é legal, é bacana e deve ser visto.

3. Como você analisa o teatro aqui em Boa Vista?

Eu entendo que é muito difícil fazer boas produções aqui em Boa Vista, porque eles têm certa dificuldade de financiamento. Existem alguns editais, mas a lei Estadual de Incentivo à Cultura deixa muito a desejar ainda. Então as companhias ficam à mercê dos editais nacionais, e às vezes a concorrência é desleal. Quando o edital é regionalizado é um pouco mais fácil, mas quando o edital é nacional é difícil que todas as companhias consigam financiamento, às vezes uma, duas ou três conseguem e as outras não. Mas acredito no seguinte, que depende muito da organização do grupo, acho que todo grupo de teatro deveria ter uma pessoa que focasse só nisso, na elaboração de projetos, enquanto outro grupo cuida da produção, da divulgação, enfim. Eles têm que se organizar entre eles, já vejo que estão mais organizados, já vi muitas peças financiadas por editais, e de fato a gente percebe essa organização do teatro. Outra coisa também muito negativa para o teatro é que os grupos briguem entre si, acho que na arte não tem espaço pra essas atitudes mesquinhas que acabam por atrapalhar todo mundo. A pessoa tem que

pensar no grande, no objetivo final, que é fazer com que o teatro cresça e com que as pessoas queiram assistir peças de teatro.

4. Em relação à crítica teatral, como você analisa o jornalismo em Roraima?

A crítica teatral não existe em Boa Vista. Primeiro porque, para existir a crítica teatral teríamos que ter uma periodicidade de apresentações teatrais, infelizmente não temos. Uma companhia recebe um financiamento e faz uma temporada, mas sai de cartaz e fica às vezes até meses sem ter peças de teatro. Então pra você ter um espaço voltado para a crítica você tem que preencher esse espaço pelo menos semanalmente. Aí não é tão fácil assim, porque não tem espetáculos semanalmente aqui. Ou pelo menos, se existem espetáculos semanais, a informação não chega até a imprensa. Eu recebo muitas pautas, mas não tem essa constância semanal, ou a cada quinze dias.

5. Acerca do processo de produção dos espetáculos, não seria importante informar a população sobre como se dá esse processo?

Seria, mas aí mais uma vez a informação falha, não chega até nós. Por exemplo, eu sei de algumas companhias teatrais, sei por alto porque foi comentado comigo, que eles estão produzindo espetáculos que já foram beneficiados por alguns editais, mas não sei onde eles ensaiam, nem quando, nem como está sendo a produção. Então falta alguém chegar pra mim e dizer – “Vanessa estamos ensaiando a tanto tempo, dá pra fazer uma matéria com esse foco, é preciso esclarecer porque o público precisa daquilo. É interessante pra gente acompanhar as produções, de repente até criar uma expectativa no público. Mas a gente precisa saber quem está produzindo, o que vai ser produzido, precisamos despertar no espectador a curiosidade sobre o texto principalmente. Às vezes a gente só sabe do tema, e nada sobre a profundidade do texto.

6. Na sua opinião, qual a importância dos meios de comunicação para a cultura?

Eu acredito que eu continuo sendo jornalista hoje, depois dessa questão da obrigatoriedade do diploma para o exercício da profissão, o meu consolo o trabalho é o que eu posso fazer pra sociedade, é valorizando a arte. Eu acho que tenho assim, um pouquinho de poder para colocar na cabeça das pessoas que teatro é importante, que dar valor à cultura local é importante, que cultura faz bem pra gente. Um povo evoluído culturalmente é um povo evoluído em todas as áreas. Acho que a cultura engrandece o ser humano, traz tolerância, traz amor, traz a visão crítica, a fraternidade entre as pessoas. E o jornal tem esse poder porque pode influenciar as pessoas a irem assistir aquele espetáculo, que aquele espetáculo pode mudar a vida daquela pessoa. Às vezes a pessoa vai assistir um espetáculo e fica encantada, passa a ver o teatro de outra forma. E só de saber que a pessoa foi ao teatro porque leu a matéria pra mim é recompensador, eu trabalho só por isso. Tanto na minha coluna, que tem um pouco de sociedade, mas o foco é a cultura. Mas pro jovem a gente não pode jogar, impor a cultura, pois desde a casa dele, ele não foi criado pra ir pra uma balada, pra um forró, mas não para assistir teatro ou ir ao cinema. Tem todo um processo que eu busco fazer, mesmo que seja lentamente, passo a passo.

Entrevista com Catarina Ribeiro em 21.04.10 (Membro do grupo de teatro A Bruxa Tá Solta)

1. Como você analisa o teatro em Roraima?

É resistência pura. Justamente por essa questão, que nós não vivemos desta arte. A gente faz, a nossa sustentabilidade não vem do teatro, mas a gente faz por paixão, todo mundo que tá faz porque acredita, porque tem necessidade de se expressar. Então o teatro, seja o estilo que fizer, a qualidade que tiver, pois qualidade é uma coisa muito subjetiva, depende de que contexto se está falando, mas é teatro de resistência. Você não tem uma formação continuada, não tem um fomento continuado, é de pura resistência. Então se temos dificuldades na Federação, também tem a ver com isso, alguns grupos estão na esquina de hoje, eu continuo ou paro? A gente já passou disso, a gente sabe que vai continuar de qualquer jeito, mas tem gente que ainda tá nessa, por uma falta de política mesmo, uma ausência absoluta de política cultural no Estado. Nós sabemos que o que entra é de recursos federais, se hoje estamos fazendo alguma coisa, é porque estamos o tempo todo correndo atrás dos editais federais. Pois até os editais que saem aqui, há quanto tempo os grupos estão esperando que esses recursos entrem? Não tem regularidade.

2. Considerando que 2006 foi um ano de muitos acontecimentos para o segmento teatral, no seu ponto de vista, como foi a cobertura jornalística do Jornal Folha de Boa Vista?

Vou voltar um pouquinho. Porque que os grupos se antenaram? Se antenaram porque de verdade se efetivou o Ministério da Cultura, com uma política pública para o país. Então isso provocou a gente nas câmaras setoriais de teatro e nos editais, e a gente teve que se organizar. Nós somos tão poucos pra fazer tudo, que a gente fica preocupado em produzir, em ensaiar e tudo, e de repente tu não tem alguém pra fazer a parte de mídia. Essa é uma coisa de cada grupo, que não tem. E eu acho que também acontece isso dentro dos jornais, eles também não têm alguém específico pra área. Daí então a gente não se encontra. E às vezes isso também gera um efeito dominó, um desconhecimento das coisas que tem, e aí às vezes se valoriza mais outras coisas e não as coisas de casa. E aí isso, tu tem deficiência de público, tu tem várias situações nisso.

3. Na sua opinião, qual a importância dos meios de comunicação para a cultura, em especial para o teatro?

Tudo, porque teatro é comunicação né?! Teatro é uma ferramenta importantíssima da comunicação. Tem tudo a ver, em todo sentido. Tanto de divulgar o que está se fazendo como de crítica. Que a gente não tem jornalista assistindo nada. Uma vez eu fui dar uma entrevista e a jornalista perguntou - *e vocês trocam roupa no meio do*

espetáculo? – ela nunca tinha assistido um espetáculo, ela não podia nem fazer a pergunta. Então além da gente não ter, a gente não tem uma qualificação. Então a gente precisa disso, é importantíssimo, é identidade. Da uma cobertura enorme pra quem vem de fora, nada de xenofobia, mas e os nossos, quem está lá na periferia fazendo as coisas, mantendo a identidade. Dizem que aqui não tem nada, tem sim, tá cheio de coisas interessantes aí, mas a gente tem que querer ver também.

4. O que você acha da crítica teatral?

Acho que ela é sempre interessantíssima, tem que ter, nós não temos aqui né! Uma coisa é ter a crítica de alguém que conhece de teatro, aí é a crítica especializada, outra coisa é a pessoa dizer se gostou ou não, que também é válido. Mas assim, acho que a pessoa que não gosta de crítica não pode nem viver né, muito menos estar na arte, porque se tu está num palco, se está se expondo, tu tá colocando o teu jeito de ver ou de ser, como tu caminhou, como tu concebeu alguma coisa, alguém pode gostar ou não gostar, pronto. Mas que é importante é.

5. Na sua opinião, a Folha de Boa Vista pratica o Jornalismo Cultural?

Não ninguém pratica Jornalismo Cultural aqui em Roraima. Não tem nada, dá notícias, mas praticar Jornalismo Cultural é outra coisa. É ter alguém da área, é ter alguém que dialogue com todos os segmentos, que saiba o que é história da arte, que saiba o que é renascimento, o que é o teatro clássico, o que é o teatro social, quem foi Augusto Boal, quem é Brecht, se não que jornalismo cultural é esse? Isso não é, é reproduzir release.

Entrevista com Márcio José Sergino em 20.04.10 (Diretor da Cia. Arteatro)

1. Como você analisa o teatro em Roraima?

Bom, é falar em 17 anos de história. Quando eu cheguei em 1990, comecei a fazer teatro em 1992, a gente tinha um teatro bem incipiente, um teatro que necessitava ser potencializado, a gente via que os potenciais sempre existiram, não só em teatro mas em vários outros segmentos. Mas precisava de uma potencialização, de uma atenção e de um cuidado maior. Sobretudo porque dez anos antes, com certeza até mais que isso, existiram outros movimentos que tiveram bastante repercussão. Roraima foi visitada por bons profissionais, mas por questões políticas ou ideológicas esse movimento acabou se perdendo e tomou um outro rumo. Naturalmente acabou se desfazendo pra depois ser potencializado nos anos 90 e até hoje a gente vem sentindo isso. Mas ele (movimento teatral) existiu, se perdeu, nos encontramos ele bastante perdido, mas hoje dá pra acreditar que o teatro como outras artes de modo geral já tomaram um rumo, está se buscando uma identidade consolidada, e daqui pra frente acho que vamos começar a contar história e se tornar referência pelo menos para o Norte, quiçá o Brasil.

2. Considerando que 2006 foi um ano de muitos acontecimentos para o segmento teatral, no seu ponto de vista, como foi a cobertura jornalística do Jornal Folha de Boa Vista?

Eu poderia dizer até que a cobertura foi exemplar, se não fosse uma coisa acionada e constantemente alimentada pelos próprios artistas. Nós ainda temos aqui um jornalismo que se preocupa com os eventos, que sabe que as coisas estão acontecendo, mas ficam aguardando nos escritórios os releases chegarem, as informações chegarem, pra que depois eles noticiem e coloquem nas suas agendas. Então houve sim uma divulgação, uma boa participação da Folha de Boa Vista, mas porque os grupos produziram bem e procuraram a imprensa, que é a forma de fazer com que o teatro chegue mais efetivamente ao público. Mas assim, em termo de papel mesmo, a imprensa sempre esteve muito passiva em relação à cultura. Então em 2006 houve uma efervescência, uma participação bem efetiva do jornalismo, sobretudo da Folha de Boa Vista, mas porque os grupos produziram mais e conseqüentemente procuraram mais, levaram suas informações para a Folha e a Folha deu retorno.

3. Na sua opinião, qual a importância dos meios de comunicação para a cultura, em especial para o teatro?

É fundamental. A melhor maneira do público ser massageado e ter seus interesses e suas necessidades culturais massageados, é através da imprensa, do jornalismo em todos os âmbitos. O papel da imprensa é importantíssimo, é a forma de fazer com que as notícias circulem, tenham mais rotatividade, tenham uma dinâmica maior e

que as pessoas sejam lembradas constantemente. Mas pra isso é preciso que haja uma participação, um comprometimento da imprensa com a cultura e com esse público que faz com o jornalismo exista realmente, que tenha uma periodicidade e uma justificativa pra essa periodicidade.

4. O que você acha da crítica teatral?

A crítica ainda que seja negativa, ainda que seja pejorativa, contudente e intencional, ela é positiva, ela é importante. Ainda que seja muito ruim ser criticado, mas é extremamente importante e necessário que exista a crítica, que ela chegue até você, pois é uma forma de despertar. Ainda que teu trabalho esteja bom, que esteja dinâmico, que ele aconteça, que ele tenha uma rotatividade significativa, a crítica vai sempre funcionar como um termômetro. Você passa a tê-la como referência, pode ser um veículo que te ataque constantemente, ou como mecanismo de defesa, ou como uma forma de balancear, ela vai mexer contigo, com a sua produtividade e com a sua qualidade com certeza. Então é extremamente necessário. A melhor forma de lidar com a crítica, a melhor forma de lidar com a crítica é estabelecendo uma relação de diálogo, dialogar com a crítica. Me atacou? Falou do meu trabalho? Então vamos procurar saber o porquê desse ataque, onde estamos errando, ou se não, mas que haja esse diálogo, que haja esse bate bola para que efetivamente esse diálogo floresça e se consolide como uma necessidade, como uma de se estabelecer uma relação de produtividade mesmo. O jornalista precisa fazer seu trabalho e precisa dizer ao que veio, por isso também ser ouvido, ser bem recebido, que haja essa troca. É uma necessidade básica eu acho.

5. Na sua opinião, a Folha de Boa Vista pratica o Jornalismo Cultural?

Não, isso não existe aqui, absolutamente. É uma necessidade, um sonho até, e sei que quando a gente fala em Jornalismo Cultural, estamos falando daquele jornalismo que vai tanto nos procurar para saber do nosso trabalho e contribuir com ele, mas que muitas vezes vai nos chatear até, vai nos perturbar, mas ele é necessário. É exatamente esse diálogo, é o jornalismo que vem, que participa da sua produção, que o jornalista está produzindo a crítica ou o elogio, o que quer que seja, está falando da minha produção, do que está acontecendo. E quando se está falando, está existindo essa relação, ela é sempre positiva. E eu não preciso ser elogiado sempre, nem tampouco criticado, o que precisa existir é uma anota (sic) NE, você existe, eu existo, então precisamos dizer ao que viemos.

Entrevista com Kaline Barroso em 22.04.2010 (Atriz e Diretora do Grupo Criart Teatral)

1. Como você analisa o teatro em Roraima atualmente?

Bom, eu vejo um crescimento constante, notório nessa área direcionada ao teatro. Na verdade em todas as áreas né, pois a partir de agora todos os segmentos culturais estão se mobilizando, ou pelo menos se articulando para fazer uma mobilização de cada área. E o teatro também, na verdade eu acredito que o teatro começou toda essa mobilização, que enxergou primeiro essa necessidade de se organizar como segmento artístico mesmo. E a partir disso, como deu certo, como tem dado certo outros segmentos também estão seguindo esse caminho e tentando também se organizar. Além da quantidade bem maior de grupos, pois até 1999 só tínhamos duas companhias aqui, agora o número de companhias é bem maior, pessoas chegaram na cidade com o propósito de investir nessa área cultural, vieram somar com artistas que já moravam aqui. Por isso eu vejo que tem sido um crescimento, muito, muito grande mesmo, não os espetáculos, mas também projetos que direcionam a espetáculos, como oficinas, cursos, capacitação para as pessoas desses grupos. Dessa forma vejo que cresceu muito a área teatral.

2. Considerando que 2006 foi um ano de muitas conquistas para o segmento teatral, pois foi a partir daí que os grupos de teatro passaram a ser vistos como um segmento organizado e quando alguns grupos começaram a fazer suas montagens com recursos oriundos de editais, além da grande movimentação gerada pela estréia de diversos espetáculos, no seu ponto de vista, como foi a cobertura jornalística do Jornal Folha de Boa Vista?

Eu acredito que poderia ter sido melhor, deixou muito a desejar. Nós enquanto Companhia CRIART, fizemos muitas ações, não só com a estréia do espetáculo “Sob um céu de poesias”, mas para o espetáculo nós oferecemos um curso de teatro com duração de três meses, durante esse curso nós fizemos outras apresentações. E nada disso nós temos registrado, não por falta de convite ou de envio para a Folha de Boa Vista ou pra outros veículos, mas por falta de interesse de fazerem essa cobertura. Além disso eu também vejo que os jornalistas ou essas instituições não procuram se informar, porque na verdade eles também deveriam se informar já que o público consome. Claro que a necessidade nossa de divulgar é muito grande, mas o público também consome e quer saber. E se eles não forem atrás, perguntar, saber o que está acontecendo, nós temos sempre tem ir até eles, como se fosse um favor pra nós, quando na verdade não é, é uma troca. Eles trabalham com a informação, e eles têm que estar informados para poder informar.

3. Na sua opinião, qual a importância dos meios de comunicação para a cultura, em especial para o teatro?

Eu vejo até que a divulgação é importante, para divulgar o nosso trabalho e lotar os teatros. Mas mais importante do que isso é o apoio cultural que esses veículos estariam dando às pessoas informando sobre as coisas que estão acontecendo, não só na área de teatro, mas em todas as áreas culturais. Por exemplo, fazer uma reportagem sobre o que é o teatro já ajudaria muito na compreensão das pessoas,

sobre como surgiram os grupos de teatro daqui. Esse tipo de informação também é necessário, não só falar dos espetáculos como divulgação, mas a nível de informação, de instrução e de educação. As pessoas hoje vão ao teatro e não sabem o que o primeiro, segundo e terceiro sinal, elas pensam que é como ir ao cinema que pode comer pipoca, comer bala e tomar refrigerante, nós sempre temos problemas sérios com celular, e isso tudo é resultado da falta dessa informação cultural, que poderia ser transmitida também através da mídia. Hoje, aqui em Boa Vista, esse tipo de divulgação só pode ser feita através da imprensa. Claro que já desenvolveu bastante, as pessoas já compreendem mais, mas em relação a 2006 acho que deixou muito a desejar, que poderia ter sido feito um trabalho mais voltado para o jornalismo cultural que fosse mais informativo e educativo também. Porque nas escolas as crianças e os jovens não aprendem isso, então eu acho que os jornais seriam um caminho que com certeza daria certo, e daria rendimento e crescimento para o Estado.

4. O que você acha da crítica teatral?

Na verdade nós que fazemos teatro precisamos de um termômetro, e nosso termômetro por enquanto é só o público. E às vezes eles falam que gostaram, mas na verdade não gostaram tanto, mas porque estão ali presentes, muitas vezes são amigos nossos que assistem. Se houvesse mesmo uma crítica nesse sentido, eu acredito que não seria para dizer o que estamos fazendo certo ou errado, mas iríamos saber o que as pessoas pensam do nosso trabalho tecnicamente. E isso não acontece, na verdade o jornalismo cultural aqui eu acredito que é só de divulgação do que está acontecendo, não tem um jornalismo cultural voltado para a educação e informação do que vem a ser aquilo e como chegou até aquele nível. Eles só divulgam a estréia do espetáculo, não falam nada sobre todo o processo de antes e depois. Então quanto a isso acho que deixa muito a desejar.

5. A que você atribui a inexistência do jornalismo cultural?

Acredito que é falta de interesse. A cultura hoje é empreendedora, é um investimento, as pessoas estão reconhecendo isso, que podem viver da sua arte, do que fazem, mas o jornalismo ainda não entendeu isso. Então eu acredito que seja falta de interesse, e por achar assim “quem vai ler?”, “quem vai se interessar?”, “vai vender?”. Penso que ainda existe um pensamento assim. E também porque para fazer uma crítica você tem assistir, estudar, saber a respeito. Você não pode falar do que você não conhece, nós não vemos os jornalistas hoje se especializando nessa área, na verdade nós não vemos eles nem assistindo os espetáculos. Dificilmente você um estudante de jornalismo ou um jornalista assistindo um espetáculo de teatro ou um show de música. É muito difícil. Então como você pode falar do que você não conhece, do que você não vê? Esse desenvolvimento na questão do jornalismo cultural tem que melhorar na sua raiz, que é no estudo, nas faculdades. Fico até muito feliz por saber que você está fazendo esse trabalho, que muitas pessoas vão poder ver e talvez até pensar em seguir essa área de jornalismo cultural, pois eu acho que é uma coisa necessária no estado, que está carente e que daria muito certo.