



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE DANÇA E ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**  
**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**JORNALISTAS EM CENA, ARTISTAS EM PAUTA:  
ANÁLISE DA COBERTURA JORNALÍSTICA DOS  
ESPETÁCULOS TEATRAIS BAIANOS REALIZADA PELOS  
JORNAIS *A TARDE* E *CORREIO DA BAHIA* NA DÉCADA DE 90**

**NADJA MAGALHÃES MIRANDA**

**SALVADOR – BAHIA  
SETEMBRO - 2001**

JORNALISTAS EM CENA, ARTISTAS EM PAUTA: ANÁLISE DA  
COBERTURA JORNALÍSTICA DOS ESPETÁCULOS TEATRAIS  
BAIANOS REALIZADA PELOS JORNAIS *A TARDE* E *CORREIO DA*  
*BAHIA* NA DÉCADA DE 90

Nadja Magalhães Miranda  
Bacharel em Jornalismo, 1972  
Universidade Federal da Bahia

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção  
do Grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Albino Canelas Rubim

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
Mestrado em Artes Cênicas  
SALVADOR – BAHIA - 2001

Biblioteca Central - UFBA

M672

Miranda, Nadja Magalhães.

Jornalistas em cena, artistas em pauta: análise da cobertura jornalística dos espetáculos teatrais baianos realizada pelos jornais A Tarde e Correio da Bahia na década de 90 / Nadja Magalhães Miranda. – Salvador : N. M. Miranda, 2001.

267 f.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Albino Canelas Rubim.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, 2001.

1. Teatro – Periódicos – Publicação – Bahia – 1990. 2. Jornais – Publicação – Bahia – 1990. 3. Jornalismo – Bahia – 1990. 4. Comunicação e cultura. 5. A Tarde (Jornal) – 1990. 6. Correio da Bahia (Jornal) – 1990. I. Rubim, Antonio Albino Canelas. II. Título. III. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro.

CDU – 070.448

CDD – 070.4

## FOLHA DE APROVAÇÃO



Serviço Público Federal  
Escola de Teatro/ Escola de Dança  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

### DECLARAÇÃO

Reunidos no Sala Especial da Escola de Teatro da UFBA, no dia 21 de setembro de 2001, de 17h00 às 21h, os professores doutores Antonio Albino Canelas Rubim, orientador, Christa Berger e Luiz Alberto Sanz (examinadores externos) e Armindo Jorge de Carvalho Bião (docente do Programa), compondo Comissão Examinadora de Dissertação de Mestrado, após a exposição do examinando e da realização de argüições, consideraram a tese intitulada "Jornalistas em Cena, Artistas em Pauta – Análise da Cobertura Jornalística dos Espetáculos Teatrais Baianos realizada pelos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia* na década de 90", de Nadja Magalhães Miranda aprovada com distinção.

Salvador, 21 de setembro de 2001

Handwritten signature of Antonio Albino Canelas Rubim in blue ink.

Antonio Albino Canelas Rubim - Professor Orientador

Handwritten signature of Christa Berger in blue ink.

Christa Berger - UFRGS

Handwritten signature of Luiz Alberto Sanz in blue ink.

Luiz Alberto Sanz - UFF

Handwritten signature of Armindo Jorge de Carvalho Bião in blue ink.

Armindo Jorge de Carvalho Bião - UFBA

Dedico a você, Laila, filha, amiga e atriz tão querida.

## AGRADECIMENTOS

A lista é enorme, mas é verdade que sem a cooperação de cada uma dessas pessoas não seria mesmo possível concretizar o projeto. Por isso, agradeço a:

Hebe Alves por ser a minha colega; Fátima Miranda pela dedicação;  
Cida Ferraz por tantas horas de solidariedade; Arlete Lima e Leda Barros pelo grau de liberdade; Rita de Cássia Garcia pelo animado dia-a-dia; Ananta pela alegria do amarelo; Rose pelo Vermelho dos gráficos; Isadora Andrade por todos aqueles arquivos; Karina Rabinovitz pelos percentuais; Martha Cardoso por tanta coisa; Lígia, Tetê e Neuza pela sacolinha; Priscila Andreato, Ananda Amaral, Juliana Protásio, Francisco Cláudio pela pesquisa;  
Aninha Franco pela generosidade dos arquivos do seu trabalho inédito;  
Marina MacRae pelas duas línguas;  
Adelice Souza, Aninha Franco, Arthur Andrade, Beto Mettig, Cecília Reiffer, Cláudio Cajaíba, Deolindo Checcucci, Dinah Pereira, Dirceu Matrângolo, Elaine Lima, Evelyn Buchegger, Fábio Espírito Santo, Fábio Vidal, Gideon Rosa, Hebe Alves, Iami Rebouças, Killiana Brito, Laila Garin, Lázaro Ramos, Marcos Uzel, Maria Menezes, Nadja Turenko, Nete Benevides, Paulo Henrique Alcântara, Rita Assemány, Rose Anias, Selma Santos, Sérgio Farias e Tatiana Lima (pelos arquivos particulares);  
Suzy Spencer (Biblioteca da Escola de Teatro), Rosa Vilas Boas e Márcia do Teatro SESI; Sílvia do Theatro XVIII; pessoal do Teatro da ACBEU, Bahiano de Tênis e do Jorge Amado, José Félix, do Teatro Miguel Santana; Márcio Meirelles, Chica Carelli, Jêudi e Fernando Fulco, do Teatro Vila Velha (pelas informações e arquivos); Sandra Reis, Juracy Loureiro, Ana Clara Guedes, M<sup>a</sup> Lúcia dos Santos (Setor de Pesquisa e Documentação e Sub-gerência Administrativa do T. C. A. (pelas cópias).  
Aos profissionais de jornalismo e de teatro, pela presteza no atendimento às infindáveis indagações.  
Finalmente, à Linda Rubim, pela rebeldia cúmplice da amiga de sempre.

## SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I: O CONHECIMENTO QUE O JORNALISMO PRODUZ	18
O Acontecimento no Jornalismo	19
A Produção da Notícia	28
Valores – Notícia	30
Rotinas Produtivas	35
Fontes	38
Seleção das Notícias	41
Edição	43
A Construção Social de um Mundo Possível	45
CAPÍTULO II: A CULTURA QUE O JORNALISMO PRODUZ	48
Área de Especialização	54
Jornalismo Opinativo Versus Informativo	55
Corrente de Opinião	58
O Jornalismo como Fenômeno Cultural	64
Matrizes da Notícia e do Ensaio Cultural	69
Visão de Autores Brasileiros sobre o Jornalismo Cultural	73
Gêneros e Modalidades de Textos Jornalísticos	85
CAPÍTULO III: PANORAMA BAIANO	88
A Bahia dos Anos 50 e 60	88
O Teatro Baiano na Década de 90	102
Quem Faz o Jornalismo Baiano?	124
Os Jornais Baianos	129
A Tarde	138
Correio da Bahia	144
CAPÍTULO IV: ANÁLISE QUANTITATIVA	151
Espetáculos Ano a Ano	154
Os Números da Pesquisa	165
Cobertura e Especificidades do Jornalismo Cultural	188
A Predominância das Notas	193
A Cobertura dos Espetáculos Teatrais	195
CAPÍTULO V: ANÁLISE QUALITATIVA	200
A Baianidade no Teatro da Década de 90	202
Castro Alves, História Para o Povo	210
Os Espetáculos da Escola de Teatro	218
A Marca Étnica do Novo Vila	224

O Núcleo de Teatro de Repertório do TCA	234
De Alma Lavada	242
CONSIDERAÇÕES FINAIS	244
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	248
ANEXOS	



## RESUMO

A dissertação analisa a cobertura jornalística dos espetáculos teatrais baianos realizada pelos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia*, na década de 90, período em que se consolida a profissionalização do teatro baiano e a especialização temática dos cadernos culturais diários — *Caderno 2* e *Folha da Bahia*. Foram levantados os espetáculos, selecionadas duas amostras representativas das coberturas efetuadas que nos permitiram examinar detalhadamente as estratégias adotadas pelas editorias e os principais critérios que definem a seleção e a publicação das notícias teatrais. Para tanto, foram trabalhados os conceitos e definições específicas da área especializada do jornalismo cultural, sem perder de vista, as implicações da sua condição cotidiana, submetida, portanto, aos mesmos constrangimentos das rotinas produtivas das notícias gerais. Indispensável se fez a interlocução com as editoras dos cadernos, o que favoreceu a apreensão global da prática, seus resultados (a publicação) com vistas à reflexão desejada. A análise aponta para a valorização e a importância atribuída pela cobertura jornalística à produção teatral na década. Os espaços ocupados pelo teatro nas páginas, ampliados pelo volume de notas, encontram, no entanto, nos constrangimentos organizacionais e profissionais, alguns entraves à realização de um trabalho com vistas ao aprofundamento de questões inerentes à própria arte teatral, bem como aquelas suscitadas pela dimensão social do espetáculo.

## Abstract

This dissertation is an analysis of the journalistic coverage of the Bahian theatrical productions by the *A Tarde* and the *Correio da Bahia* newspapers during the 90's, a period in which the professionalization of Bahian theatre and the thematic specialization of the daily cultural sections — *Caderno 2* and *Folha da Bahia* — became consolidated. A survey of the plays was made and two representative samples of the coverage were selected. This allowed us to examine, in detail, the strategies adopted by the editorials and the main criteria that define the selection and publication of theatrical news. To achieve this, concepts and specific definitions of the specialized area of cultural journalism were employed, taking into consideration the implications related to the characteristics of it being produced daily, and thus, being subjected to the same constraints imposed on production routines of general news. The interlocution with the editors of the sections was essential in that it helped the global comprehension of their practice and the results (the publication itself), contributing to the aims of this work. The analysis shows the appreciation and importance attributed to theatrical production during that decade by the newspaper coverage. However, the page space occupied by theatrical news, amplified by the volume of notes on the productions, encounters, in the organizational and professional constraints, impediments to a deeper understanding, not only of the questions inherent to theatrical art, but also to those brought about by the social dimension of the production.

## INTRODUÇÃO

Nos muitos caminhos percorridos até aqui, vida pessoal e profissão foram sempre companheiras de estrada. Alegria, entusiasmo, mudanças radicais de rumo conviveram neste trajeto com o desejo da experiência surpreendente e, sobretudo, com a impaciência. Recuei sempre, diante de projetos a longo prazo, que não me proporcionassem, o tempo inteiro, prazer, realização imediata e a sensação de liberdade.

Dessa forma, atuar no jornalismo, na produção cultural e artística foram vivências motivadoras. Exercer as múltiplas atividades, resultantes do encontro destas áreas intimamente associadas, significou estar inserida numa perspectiva profissional abrangente que me permitiu experimentar o mercado de trabalho. Comunicação, cultura e arte sempre fizeram sentido para mim, estando, ou não, na universidade.

Isto porque a universidade entrou na minha vida de uma forma muito mais sedutora, pois, pela dinâmica do fazer, podia compartilhar o que está dentro e o que está fora dela, mais do que compartilhar a dualidade, também nela existente, que parece querer apartar a vida vivida e sentida do pensamento e do conhecimento produzidos sobre ela, ao tomá-la como objeto.

Assim, estar em *A Tarde*, no *Jornal da Bahia*, na *Tribuna da Bahia*, na *Veja*, no estágio da Agência *France Press* sempre me pareceu estar muito perto da produção do cinema, da televisão, da divulgação de shows musicais, de espetáculos teatrais de grupos independentes ou ligados a instituições. Da mesma forma que divulgar os cursos de educação continuada, a dança, o teatro produzidos na universidade; interagir nas atividades de ensino e de extensão da FACOM; na coordenação da Assessoria de Comunicação da UFBA ou em consultorias de programas como o de Saneamento Básico, da Companhia de Engenharia Rural (Cerb) e de Geração de Alto Risco, do Instituto de Saúde Coletiva (ISC) foram também experiências interligadas. Nestes ambientes, que atravessaram os anos 70, 80 e 90 do antigo milênio, profissionalizei-me.

Um processo que ocorreu, obviamente, em meio a muitas circunstâncias, que não cabe aqui descrevê-las, mas dele fazem parte. Todas tornaram possível e viável a escolha do objeto — **a cobertura jornalística dos espetáculos teatrais baianos realizada pelos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia* na década de 90** — que reúne, por mais uma vez, agora na perspectiva acadêmica, profissão e vida pessoal, de muitas maneiras. E, apesar dos limites, do medo e da sensação de reclusão que o momento da dissertação causa, pois foram anos de resistência por incontáveis razões, emoções e prazeres nunca dantes imaginados incorporaram-se aos passos desta trilha. Para percorrê-la foram também imprescindíveis o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e a orientação — abrigo e norte desta estrada.

Para chegar ao contexto do teatro baiano neste período, caminhei por referências que situam a cultura, a produção teatral desde o início do seu processo de profissionalização, deflagrado com a criação da Escola de Teatro, na década de 50. Este movimento inicial estimula o produzir teatral em todos estes longos anos e começa a se ampliar, de forma mais visível, a partir dos anos 80. Nesta década, embora caracterizada pelo maior número de montagens, os criadores experimentaram dificuldades na produção cultural e artística, originadas por cortes de incentivos oficiais, provocados pela descontinuidade das gestões políticas municipais e estaduais. Em meio a tudo isso, importantes iniciativas dos artistas concretizaram alguns empreendimentos, redirecionando o rumo da história do Teatro na Bahia. A luta pela sobrevivência dessa arte e dos criadores que a tornam possível, nos aproxima da atualidade, quando esse empenho promove e inicia a consolidação do processo de profissionalização teatral.

Nesse sentido, foram importantes alguns fatores que em boa medida sintetizam a dinâmica do último decênio, dentre estes: as novas relações estabelecidas com o público, a partir dos espetáculos *A Bofetada* e *Novo Recital da Poesia Baiana*, no final dos anos 80; a firme investida profissional da “Cia. Baiana de Patifaria”; a busca de investimentos no setor privado; o prolongamento das temporadas; a qualidade como uma componente intrínseca à condição profissional; leis e editais que de alguma forma estimularam o setor; a estréia de montagens baianas em outros estados e países (turnês e festivais), expandindo fronteiras; a manutenção dos troféus e premiações.

Todas estas circunstâncias podem ser lidas nas páginas da mídia impressa baiana, que, simultaneamente, realiza uma cobertura jornalística significativa, em termos do espaço ocupado. Inseridos na dinâmica da produção e do consumo cultural, que adquire

novos contornos e feições, os cadernos de cultura dos jornais — o *Caderno 2 (A Tarde)* e o *Folha da Bahia (Correio da Bahia)* — únicos que hoje dispõem de equipe fixa de produção jornalística diária, especializada em cultura, estabelecem uma rotina produtiva e que também se consolidam no início desta década.

Assim, a delimitação do estudo — de 1990 a 1999 — encerra, a um só tempo, uma década que exprime o **Teatro** em toda a sua dimensão profissional, ou seja, enquanto formação institucional, universitária e técnica, e os **cadernos de cultura** como espaço organizado e exclusivo da produção diária de notícias culturais e artísticas.

Para situar este objeto, buscamos, como aportes fundamentais, a compreensão do jornalismo como uma forma social de conhecimento centrada na singularidade, e o estudo dos valores notícia, dos critérios de noticiabilidade e das rotinas produtivas dos jornais, analisados pelos teóricos da área. Estas contribuições delinearam nossa reflexão sobre a prática cotidiana da atividade jornalística, contemplando, ainda, a especialização na temática cultural. Dessa forma, levantamos referências específicas do jornalismo cultural que constituíram elementos também imprescindíveis à nossa análise. Se a construção da notícia pauta-se muito mais por critérios emanados da prática jornalística em geral, o que faz do espetáculo teatral uma notícia específica, sobretudo diante da acentuada concorrência por espaço de acontecimentos e produtos artístico-culturais?

A aproximação com o objeto — **a cobertura jornalística dos espetáculos teatrais baianos realizada pelos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia* na década de 90** — deu-se a partir de duas hipóteses iniciais, assim formuladas:

a) o espaço destinado à cobertura dos espetáculos teatrais é significativo, porém os conteúdos das matérias jornalísticas não deixam transparecer o conjunto dos elementos da linguagem do espetáculo teatral (encenador, texto, ator, espaço cênico e arquitetura teatral — cenografia, iluminação, figurino, acessórios, sonoplastia e música), determinantes da relação do espectador com o espetáculo.

b) a seleção dos conteúdos operada pelas edições dos cadernos culturais nem sempre considera a importância sociocultural do acontecimento teatral, à medida que não suscita processos de legitimação da obra de arte enquanto questionadora do presente. O jornalismo cuja matéria prima é o tratamento da atualidade deve tecer os liames que (re)interpretam os fatos socioculturais.

Nesse sentido desenvolvemos uma trajetória **metodológica** iniciada com o levantamento dos espetáculos realizados no período para a definição do universo. Foram

consultados os arquivos da escritora Aninha Franco, para o segundo volume de *Teatro na Bahia através da Imprensa* – década de 90<sup>1</sup>; os cadernos culturais de *A Tarde* e *Correio da Bahia*, referentes ao ano de 1991; edições retrospectivas de final de ano — de 1990 a 1999 — dos dois jornais<sup>2</sup>; *Indicadores para a Avaliação da Produção Acadêmica da Escola de Teatro da UFBA, de 1956 a 1997*, pesquisa coordenada pelo Prof. Armindo Bião<sup>3</sup>; relação de espetáculos concorrentes aos prêmios Bahia Aplauda - 1993/1998 e Copene - 1999; documento do Prof. Sérgio Farias<sup>4</sup> com vistas ao concurso para professor titular do Departamento de Educação; relatórios do Departamento de Fundamentos do Teatro; Biblioteca da Escola de Teatro e administrações dos teatros ACBEU, Espaço Xis, Expresso Bahiano, Gamboa, Gregório de Mattos, ICBA, Jorge Amado, Miguel Santana, Sala do Coro do TCA, SESI, Vila Velha e XVIII<sup>5</sup>.

Este levantamento resultou num total de 607 montagens. Deste amplo universo partimos para um primeiro recorte focalizando o teatro baiano — realizado por profissionais e exibido em ambientes com possibilidades técnicas e público pagante. Foram então retiradas do conjunto, as encenações feitas por grupos específicos e destinadas a públicos também específicos: espetáculos amadores, infanto-juvenis, arte-educação, religiosos; musicais, óperas, operetas, e aqueles exibidos em espaços não convencionais<sup>6</sup>. Obtivemos assim, 237 encenações (ver quadro 17). Destas, 129 correspondiam a montagens com temporadas de estréia de quatro semanas mínimas de duração.

Duas razões determinaram a duração entre quatro e cinco semanas como mais um recorte deste objeto. Primeiramente, o fato deste universo situar-se numa década definida pela consolidação do processo de profissionalização, do qual o prolongamento das temporadas é um dos principais indicadores. Em seguida, a necessária permanência em cartaz por um período que possibilitasse a formulação de estratégias para a realização da cobertura jornalística.

---

<sup>1</sup> Originais de um trabalho ainda inédito.

<sup>2</sup> Com exceção do ano de 1991, *A Tarde* publicou edições retrospectivas durante toda a década. O *Correio da Bahia* apenas publicou em 1995 e 1996.

<sup>3</sup> Armindo Bião é professor titular do Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC).

<sup>4</sup> Sérgio Farias é professor titular do Departamento de Educação e integra o corpo docente do PPGAC.

<sup>5</sup> Todos os gráficos deste trabalho têm como fonte este levantamento.

<sup>6</sup> Não consideramos para o estudo os espetáculos realizados em escolas, praças públicas, igrejas, circos etc. espaços que denominamos não convencionais.

Do universo de 129 espetáculos, foram escolhidos 31 pelo método de amostragem por julgamento (que exige que o espetáculo atenda a pelo menos dois dos três pré-requisitos: duração das temporadas — critério permanente — mais premiação anual ou destaque dado pelas edições retrospectivas dos dois jornais locais). Sobre os 98 espetáculos restantes foi retirada uma amostra aleatória, por cotas anuais. Optamos pela proporcionalidade de 25%, tendo em vista assegurar, com reduzida margem de erro, sua representatividade no universo pesquisado. Assim constituímos duas amostras que perfazem um total de 56 espetáculos, a partir de critérios distintos, conforme detalhado no **Capítulo IV**. Esses 56 espetáculos correspondem a 24% dos espetáculos integrantes do núcleo do teatro baiano e a 43% das montagens com temporadas mínimas de quatro semanas.

Uma vez definido o *corpus* do estudo, passamos à fase de coleta do material nas edições do *Caderno 2* e do *Folha da Bahia*.

Vale assinalar, entretanto, algumas dificuldades encontradas nas fases do levantamento e definição do *corpus* que determinaram tensões e alterações — além das normalmente previstas — nos prazos estabelecidos. A quase totalidade dos materiais de divulgação dos espetáculos não possui registros de data<sup>7</sup>. Além disso, a maioria das administrações dos espaços exibidores não dispõe de arquivos completos da década<sup>8</sup>. As informações sobre datas nas matérias analisadas nem sempre registram, com exatidão, o início e o final das temporadas, havendo, ainda, dados que se contradizem.

Além disso, na fase de coleta, muitos problemas surgiram, obrigando-nos a revisões extenuantes sobre o conjunto de matérias coletadas. Os arquivos dos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia* somente estavam disponíveis na Biblioteca Central do Estado e no Instituto Geográfico e Histórico — *A Tarde* definitivamente encaminhou suas coleções para o Instituto Geográfico e Histórico e o *Correio da Bahia* esteve em reforma das instalações de seu arquivo no período da coleta, o que nos causou uma série de constrangimentos. Só foi possível reproduzir páginas inteiras do material disponível na Biblioteca Central do Estado, já encadernado. Nos dois espaços públicos de leitura e pesquisa, as coleções são incompletas, faltam edições inteiras e muitas têm páginas mutiladas pelos usuários. Não há manutenção e muito menos restauração. Apesar do jornal

<sup>7</sup> Os artistas atribuem o fato a uma medida de economia que permite que o material possa ser utilizado em várias temporadas. Mas mesmo as produções mais ricas não colocam.

<sup>8</sup> Seja porque os profissionais responsáveis não estiveram nos cargos durante todos os dez anos, porque nem todos os teatros são informatizados e quando isto acontece não é possível recuperar arquivos etc.

*A Tarde* dispor de uma coleção microfilmada, a leitora e a impressora deste material foram desativadas há mais de ano.

Com exceção dos arquivos das edições referentes a 1998 e 1999, que ainda se encontram na empresa, mas não podem ser copiadas desde o ano 2000, as demais foram deslocadas para o Instituto Geográfico e Histórico. *A Tarde* on-line disponibiliza arquivos para pesquisa somente até 1997. Esta versão, entretanto, não reproduz fielmente o jornal e, pelo que pudemos observar, há perdas consideráveis de textos e fotos em relação às páginas impressas.

Embora o *Correio da Bahia* preserve na sua sede os arquivos da década de 90, no período da revisão da coleta de dados, estes estiveram indisponíveis por força da reforma das suas instalações. Mesmo que estivessem disponíveis, também seria impossível reproduzi-los: é proibido copiar. Sua versão on-line permite pesquisa somente até novembro de 1998 e também coloca algumas dificuldades como em *A Tarde*.

Para elaborarmos o espelho quantitativo dos 56 espetáculos contamos com o material coletado nos arquivos das bibliotecas, complementado por fichas (ver anexo 23) e arquivos particulares de artistas e teatros. Embora vitais para a realização da pesquisa, estes materiais são sistematicamente recortados para a clipagem, o que, por um lado, altera a identificação da edição da matéria (texto e foto) e da página em que esta se localiza, já que são retiradas de seu contexto espacial. Em muitos casos também omite-se o número da página. Esse fato acarretou alguns prejuízos para a análise que deveria ainda observar o espaço ocupado pelas matérias nas páginas<sup>9</sup>. Mesmo tendo conseguido reunir as matérias referentes às coberturas, problemas quanto à imprecisão de datas, referências de temporadas e informações numéricas de uma maneira geral persistiram ao longo deste trabalho.

Nossa determinação em prosseguir, entretanto, suscitou a colaboração de incontáveis artistas, criadores, produtores e casas de espetáculo que emprestaram sua solidariedade, colocando à nossa disposição arquivos e reproduções de suas coleções particulares. Urdiu-se, dessa forma, a trama teatral que favoreceu a consecução deste trabalho, estruturado conforme segue.

No **Capítulo I** operamos com noções e conceitos de autores que estabelecem um diálogo com a teoria do jornalismo de Adelmo Genro Filho (1987), como forma social

---

<sup>9</sup> Este material supriu uma lacuna de 54 edições (14,8%) não localizadas ou mutiladas do jornal *A Tarde* e 64 edições (17,5%) do *Correio da Bahia*.



de conhecimento cristalizada no singular, referência que perpassa o nosso estudo. Para situar o espetáculo teatral neste contexto teórico, partimos das definições de acontecimento — aquilo que a notícia relata, segundo Rodrigo-Alsina (1996). Esse autor nos permitiu entender o fenômeno teatral como aquele tipo de acontecimento que se inclui na noção de notícia considerada “...toda variação comunicada do sistema pela qual os seus sujeitos podem se sentir implicados” (1996: página). Caracteriza, assim, o acontecimento por seus elementos essenciais: a **variação no sistema**, a **comunicabilidade do fato** e a **implicação** dos sujeitos. A passagem do acontecimento à notícia pôde ser apreendida também através dos estudos de Vera França (1998) e Nilson Lage (1979).

Os estudos na área da produção da notícia apoiaram-se na obra de Wolf (1987), que aponta para os bastidores da construção jornalística e elucida os valores norteadores dessa prática discursiva, tornando possível a análise da cobertura teatral em seus múltiplos aspectos. Orientados ainda por este autor, a análise das rotinas produtivas — fontes, seleção, edição-diagramação de notícias — complementa o desvendamento de questões fundamentais à compreensão dos vários níveis do trabalho noticioso realizado pelos profissionais no âmbito das empresas jornalísticas. Em relação às fontes noticiosas, a dissertação de Emiliano José Silva Filho (1994) permitiu analogias e aproximações do objeto, por tratar também de uma área de especialização do jornalismo, a política.

Na discussão teórica sobre jornalismo cultural, encontramos na obra de Yvan Tubau (1982) e Jorge Rivera (1995) as principais referências do **Capítulo II**. Diversos artigos, mais recentes, traduzem a reflexão de jornalistas que atuaram na área cultural, e complementam a escassa bibliografia sobre o jornalismo cultural no Brasil. Diante disso, reconstituímos, através dos passos da história do jornalismo, interpretada por Werneck Sodré (1966), Juarez Bahia (1972), Cremilda Medina (1978), Nilson Lage (1979) e Genro Filho (1987), o processo de aperfeiçoamento do jornalismo brasileiro e o surgimento desta área temática, cujo embrião estava nos primórdios do jornalismo moderno.

Como contraponto ao jornalismo cultural praticado atualmente pelos segundos cadernos, foi importante resgatar as reflexões dos jornalistas das gerações que, nos anos 50, 60 e 70, comandavam redações ou exerceram mais recentemente a crítica cultural, dentre estes, Alberto Dines (1996), José Geraldo Couto (1996), Sérgio Augusto (2000), Affonso Romano de Sant’Anna (2000), Fernando de Barros e Silva (2000).

O panorama, que contextualiza a década de 90 na Bahia, compõe a trajetória do teatro e do jornalismo no **Capítulo III**. Os principais acontecimentos e as mudanças na área teatral: a profissionalização em curso, mudança de mentalidade dos produtores, premiações, a Escola de Teatro, o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, os teatros e casas de espetáculo. Neste capítulo também se destacam alguns momentos decisivos da vida política e cultural baiana. A partir de referências de Rubim (2000) foram revolidos os períodos de efervescência cultural e artística dos anos 50 e 60 que marcaram a modernização e a modernidade baianas — a atuação da universidade que teve profundo impacto em muitos campos da cultura, essenciais para o “renascimento baiano” com o qual interagia, e um jornalismo realizado como parte inseparável dessa dinâmica — e o vazio cultural dos anos 70, simultâneo ao processo de reorganização do panorama cultural no qual a mídia televisiva e a cultura midiática prevaleceram e marcaram o país, então submetido à censura e a ditadura militar.

Neste período de reconfiguração comunicacional, o elemento político tornou-se intrínseco, sobretudo na Bahia. Os anos 80, marcados por novos fatos que, de forma paradoxal, abriram e fecharam portas à produção cultural e artística, mas que acabaram motivando experiências teatrais inéditas que inovaram pelos indícios de uma profissionalização, a esta altura, inexorável, para o teatro. Foram fontes substanciais a escritora Aninha Franco (1994) com os originais inéditos do segundo volume de “A História da Imprensa Através do Teatro”, os ensaios recentes, de Albino Rubim, “ACM: Poder, Mídia e Política” e “Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea”.

Na área jornalística, também os fatos que marcaram a década, as mudanças dos cadernos de cultura e da sua linha editorial, sua consolidação. A depressão do mercado dos jornais, as alternativas de trabalho, a opinião dos próprios jornalistas e quem são os jornalistas baianos. A pesquisa realizada por Rubim e Mariano (2000) “Um Perfil Sócio-Cultural dos Jornalistas Baianos” e entrevistas realizadas com jornalistas<sup>10</sup> e as editoras dos segundos cadernos de *A Tarde* (Suzana Varjão) e *Correio da Bahia* (Isabela Lorangeira).

O **Capítulo IV** refere-se à análise quantitativa das coberturas dos espetáculos teatrais efetuadas pelos dois jornais com base em quadros, tabelas e gráficos<sup>11</sup>. Estão

---

<sup>10</sup> Os nomes dos jornalistas, bem como dos produtores teatrais estão citados nas referências bibliográficas.

<sup>11</sup> Vale registrar que a nossa análise inclui a resenha entre as modalidades de matérias jornalísticas, sendo inclusive um espaço de atenção diferenciado dos jornais que desloca profissionais para assistirem ao espetáculo e avaliá-lo. A abordagem, no entanto, não ultrapassa o contexto jornalístico para uma análise específica da resenha do produto cultural que substitui, nos segundos cadernos, a

detalhados a constituição das duas amostragens e o contexto dos espetáculos selecionados ano a ano. Através dos resultados numéricos computados nas coberturas jornalísticas, foram caracterizados os tipos de matérias mais utilizados; estabelecidos os índices de localização nas páginas e de utilização de fotografias e ilustrações.

A partir desses indicadores pudemos expressar as modalidades e estratégias utilizadas na prática jornalística dos dois cadernos culturais diários referentes às notícias sobre a produção teatral baiana. As diferentes amostras permitiram a comparação entre diferentes coberturas. Neste capítulo, foram subsídios principais para a análise os estudos da noticiabilidade, das rotinas produtivas e as entrevistas das editoras dos dois cadernos culturais. A elaboração dos dados e a análise dos resultados forneceram a indicação das coberturas que consideramos modelos que ilustram a análise qualitativa.

O **Capítulo V** trata da análise qualitativa que discute a cobertura dos espetáculos *Dendê e Dengo* (1990), *Castro Alves* (1994), *A Casa de Eros* (1996); *Cabaré da Raça* (1997), *Medéia* (1997) e de *Alma Lavada* (1999). No conjunto, tais coberturas representam exemplos de um trabalho jornalístico que permitem um amplo leque de possibilidades de discussão, de apreensão de realidades e que resumem, de forma expressiva, as questões que nortearam este trabalho até aqui.

Nas **Considerações Finais** são apontadas a valorização e a importância atribuídas pela cobertura jornalística à produção teatral. Os amplos espaços reservados pelos cadernos de cultura dos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia*, na década de 90, e o volume de notas, que amplia o registro de espetáculos publicados, encontram, no entanto, nos constrangimentos organizacionais e profissionais, alguns entraves à realização de um trabalho com vistas ao aprofundamento de questões inerentes à própria arte teatral, bem como aquelas suscitadas pela dimensão social do espetáculo.

---

crítica embasada. Nossa opção se justifica primeiro por considerarmos a opinião sobre o teatro na Bahia, de uma maneira geral, muito incipiente, sem que para exercê-la o jornalista se especialize na área. São raros os profissionais que vêm trabalhando no sentido do aprofundamento. E segundo, porque ao optar pela opinião, crítica, o trabalho teria uma orientação distinta, da crítica cultural e artística e não do jornalismo, nosso principal interesse.

## CAPÍTULO 1

### O CONHECIMENTO QUE O JORNALISMO PRODUZ

O jornalismo enquanto forma social de conhecimento tornou-se, desde a sua emergência, em meados do século XIX, cada vez mais essencial e indispensável à vida em sociedade, feições que foram se acentuando e delineando outras funções na contemporaneidade. No mundo cada vez mais complexo e globalizado, o jornalismo tornou-se uma necessidade para a sociedade contemporânea, interligada internacionalmente. O desenvolvimento da indústria, base da própria universalização da humanidade e da expansão capitalista, possibilitou esta forma de construção social que, a princípio, se identificava com o próprio jornal, e hoje

... pertence à rede de informações que começou a tecer-se em torno de nosso globo no século passado e que o envolve em um fluxo imaterial [...] em perpétua modificação. Uma rede que não impõe ao mundo apenas uma interpretação hegemônica dos acontecimentos mas a própria forma do acontecimento. (Mouillaud, 1997: 32).

Diferente da ciência e do senso comum, o jornalismo é a modalidade específica de conhecimento que busca elucidar a atualidade, através do registro de seus eventos, constituindo, o singular, a matéria-prima desse ofício (Genro Filho, 1989). É o “discurso da atualidade” capaz de nos fazer sentir as pulsações deste mundo contemporâneo. Esta atualidade, caracterizada por Rubim e Mariano (2000:1) como ‘potencialmente planetária e instantânea’ “exige [uma] vivência composta e, mais que nunca, um novo tipo de conhecimento que nos situe neste mundo de velozes e alargadas mutações”.

Um dos objetivos deste estudo é apresentar as características essenciais da atividade jornalística, tal como vem sendo considerada por diversos autores, que, ao entendê-la como uma prática social institucionalizada e legitimada pela sociedade, buscam situá-la, ainda, no contexto da construção social da realidade. O jornalismo é analisado, assim, nos aspectos que o delimitam enquanto uma reconstrução discursiva do mundo o

que nos leva a discutir os conceitos que buscam delimitar essa atividade, em duas dimensões gerais: como produção de discurso e como forma institucionalizada de produção de sentido. Trabalha-se, assim, com a noção de mediação, considerada como inerente a qualquer sistema de representação, analisando-se o processo de construção jornalística através da forma operativa de elaboração de conteúdos sobre a realidade que se consubstancia na notícia e revela seus critérios classificatórios, desde a origem, ou seja, a partir da escolha de certas ocorrências que se definem enquanto acontecimentos jornalísticos.

### O Acontecimento no Jornalismo

É acontecimento tudo aquilo que irrompe na superfície lisa da história dentre uma multiplicidade aleatória de fatos virtuais. Um fato adquire o estatuto pertinente do ponto de vista jornalístico em função da sua maior ou menor previsibilidade: quanto menos previsível for, maior probabilidade terá de se tornar notícia e de integrar assim o discurso jornalístico (Rodrigues, 1993).

O acontecimento jornalístico faz parte de um conjunto de acontecimentos relativamente restrito que pertence a um universo mais vasto. É sempre um fato sem nexos aparente, nem causa conhecida e por isso extraordinário, digno de ser registrado. Excesso, falha, inversão, imprevisibilidade determinam esses registros, que não esgotam, no entanto, a gama de acontecimentos notáveis (Rodrigues, 1993).

A marca de imprevisibilidade do acontecimento jornalístico, contudo, segundo Rodrigo-Alsina (1996), não é a única determinante. Matéria que retira do tempo a sua substância, tecendo o presente, o jornalismo não vive apenas do imponderável, pois, no que diz respeito à dimensão temporal, qualquer fato é acontecimento. “Se tomamos o mundo como uma situação de relativa estabilidade, acontecimento é o que aparece e desaparece no seio desta estabilidade”, diz o autor (1996: 97). Assim, a regularidade seria marcada pelas características de improbabilidade, de singularidade, de acidental, que implicam separação do fato em relação à norma, e somente neste sentido o acontecimento seria o anormal, o desviado, o extraordinário.

A definição de acontecimento jornalístico para Rodrigo-Alsina (1996: 98) “... é toda variação comunicada do sistema pela qual os seus sujeitos podem se sentir implicados”. Caracteriza, assim, como seus elementos essenciais, a **variação no sistema**, a **comunicabilidade** do fato e a **implicação** dos sujeitos. Com isso, as normas do sistema são determinantes do acontecimento que, em sentido amplo, se afirma como “a ruptura

da norma”, mas estando sujeito a “graus de obsolescência” que podem transformá-lo em norma fundada nos costumes, o que desqualifica a imprevisibilidade como característica central da notabilidade de um fato. Ela o é, simplesmente, enquanto determina a sua emergência na regularidade, pelo desvio da norma, mas não se resume a isso.

O acontecimento que se transmuta em notícia, obedece a um “desdobramento” que, ao levar em conta a temporalidade, o categoriza em nível de espetacularidade e imprevisibilidade. Dessa forma, enquanto as características de comunicabilidade e de implicação dos sujeitos nos conduzem ao delineamento do acontecimento-notícia como um fato social, situando a atividade jornalística no plano da construção do conhecimento público, a variação o delimita enquanto fato soberano, à medida que sua notabilidade “atravessa o sistema”, impondo-se como imprevisibilidade em meio à regularidade.

Assim, Alsina (1996) situa o acontecimento como “um eco constituído por uma multiplicidade de vozes”, pelo qual podemos entender o acontecimento teatral de forma mais apropriada. Não sendo adequado compreendê-lo, enquanto acontecimento-notícia, como simples “ruptura da norma”, já que obedece a uma certa previsibilidade, em que pese esta também apresentar gradações de imprevisibilidade, é possível situá-lo no plano do sistema comunicativo institucionalizado.

Ao se perguntar se os *mass-media* podem destruir o acontecimento, Alsina vai responder que “o desconhecimento social de um fato o desqualifica como acontecimento jornalístico”. Enquanto instituição legitimada pela sociedade para produzir informações, a imprensa exerce, portanto domínio e controle sobre os acontecimentos, assim, ela tanto os produz quanto pode desconhecê-los, desqualificando-os socialmente enquanto fato, anulando-os, destruindo-os. Apesar desse poder, existem no entanto, acontecimentos que se impõem ao próprio sistema de comunicação institucionalizada por possuírem determinadas características absolutamente extraordinárias que provocam situações às quais não se pode ignorar (Alsina, 1996:101-102).

Todo acontecimento existe, portanto, em relação a um sistema. E o acontecimento jornalístico adquire sentido através da sua relação com o sistema comunicativo institucionalizado que exige que ele seja simplesmente comunicável, independente de ser logo comunicado ou não em forma de notícia, pois de outro modo não será considerado para a construção da notícia. (Alsina, 1996).

Neste sentido, a implicação dos pressupostos do produtor de notícia e da instituição jornalística são determinantes no momento da categorização do acontecimento e da

atribuição do seu valor como notícia, mas entram em jogo, além desses, diferentes elementos que vão determinar também a relevância pública dos eventos e o seu registro.

Por princípio se poderia dizer que quanto mais pessoas se sintam implicadas por um acontecimento maior será a sua importância. Não obstante, temos que considerar que são os mass media que selecionam os acontecimentos a partir do grau de implicação que pressupõem. [...] E também vale a pena assinalar que o meio de comunicação se atribui freqüentemente o papel de porta-voz da opinião pública e estabelece uma hierarquia dos assuntos que considera serem os mais importantes para a sociedade. (Alsina, 1996:105-106).

Ao discutir a noção de espaço a ser ocupado, como um critério de passagem de um acontecimento a notícia, Christa Berger (1997: 274) examina o sentido de “caberm”, observando que para ocupar uma página de jornal, “o acontecimento deve ser compatível com a ‘estrutura editorial’, ou seja, “caberm, também, na ideologia do jornal”. Acrescenta, ainda, como definidoras da noticiabilidade, “a aprovação do anunciante e a apreciação do leitor”, caracterizando a estreita vinculação do jornalismo com o mercado, que se intensifica ao longo do desenvolvimento do capitalismo. Mas vejamos de forma detalhada como se dá a passagem do acontecimento à informação noticiosa.

### Do Acontecimento à Notícia

O acontecimento deflagra o processo de produção da notícia. “Não se pode entendê-lo como algo alheio à construção social da realidade por parte do sujeito. [...] É o sujeito observador que lhe dá sentido. Em outras palavras, segundo Alsina, “os acontecimentos estariam formados por aqueles elementos, exteriores ao sujeito, a partir dos quais este mesmo sujeito vai reconhecer, construir o acontecimento” (1996: 81).

Do reino da experiência, do vivido social, funda-se o “dizer” jornalístico: o jornal fala o mundo, e sua palavra, extraída do mesmo fluxo vital, não substitui a dinâmica da vida em seu conjunto. “[...] porque o fato acontece fora de nós, porque existe uma distância, uma separação entre o “outro” e o “nós” que falamos dele”, observa Vera França (1998: 30).

Na construção do sistema notícia, temos, na entrada, o acontecimento e, na saída, a informação. Acontecimento e informação constituem, assim, duas modalidades da mesma instância significativa. O acontecimento é a matéria-prima que alimenta de fora, enquanto a informação se inscreve no domínio da forma.

“O acontecimento tem sempre a forma da informação”, no entender de Mouillaud e Tétu, citados por França (1998: 31), mas isto não significa senão a identificação da natureza distinta de cada uma das categorias que se fundem na forma-conteúdo. Não são, portanto, instâncias autônomas, muito embora não exista equivalência entre o acontecimento e a informação. O que existe é a circularidade. O fato é publicado, há o *feed back* que gera novos acontecimentos, novos fatos. A forma (informação) não opera de fora do fato (no domínio do signo) ou apenas a partir do meio jornal, mas é, também, construída pela dinâmica da vida social (já que o jornal, também inserido na sociedade, fala à sociedade e é parte integrante desta).

De acordo com Nilson Lage (1979: 33), a informação jornalística é o modo corrente de transmissão da experiência” mas, para Genro Filho (1989: 174), não pode ser considerada uma “modalidade da informação em geral. Caracteriza-se, assim, pela transmissão sistemática da experiência, via meios técnicos, “de um tipo de informação necessária à integração e universalização da sociedade, a partir da emergência do capitalismo, que deu origem à notícia jornalística”.

O jornalismo, enquanto uma forma específica de transmissão da informação, requer esse meio técnico, capaz de transportar a mesma informação em proporções de espaço e tempo radicalmente diferentes da comunicação interpessoal direta ou dos métodos artesanais, correspondendo a uma necessidade criada pelas mudanças sociais. E é por isso que a ‘indústria da informação’ surge como uma extensão da indústria propriamente dita, também sua base material, seu corpo de existência. (Genro Filho, 1989: 174).

Os meios técnicos, ou o trabalho de conformação técnica da informação, se remetem tanto aos mecanismos de seleção dos fatos no domínio da experiência (o corte de um fluxo contínuo) quanto aos dispositivos do dizer (a construção do discurso). Eles ligam e adaptam, em cada uma das extremidades de um mesmo *continuum*, o acontecimento e a informação. (França, 1998).

A *notícia* é a unidade básica da informação jornalística, constituindo os *fatos* seu objeto e sua menor unidade de significação. Em seu modo peculiar de perceber e construir fatos, o jornalismo, ao recortá-los do fluxo objetivo da realidade, obedece, ao mesmo tempo, a determinações objetivas e subjetivas. No entanto, ao fazê-lo, a subjetividade e a ideologia inerentes a esse recorte estão limitadas objetivamente, pois “a significação dos fenômenos é algo que, constantemente, vai se produzindo [tanto] pela dialética dos objetos em si mesmos quanto [pela] relação sujeito-objeto ” (Genro Filho, 1989: 186).



Envolvida por mitos e pelo poder que os mitos têm de serem eternizados, a profissão do jornalismo apresenta-se como contrapoder e o seu “produto [...] como sendo uma transmissão não expurgada de um acontecimento”. A noção chave dessa mitologia é a do “comunicador desinteressado”, pela qual o jornalista é concebido como um “observador neutro, desligado dos acontecimentos e cauteloso em não emitir opiniões pessoais”. (Traquina: 1993, 167). Christa Berger acentua esse aspecto, ao mostrar o paradoxo da justaposição “da descrição da imprensa por ela mesma” e “a tomada de posição” que, não obstante seja negada em nome da imparcialidade, é experimentada pelo leitor (1997: 278).

Trata-se, portanto, de uma concepção dominante de objetividade no campo jornalístico, que se desenvolveu no Ocidente, em meados do séc. XIX, num primeiro momento, com “um Novo Jornalismo - o jornalismo informativo”. Ao separar “fatos” e “opiniões”, as agências de notícias foram as precursoras de um novo processo de comunicar os fatos. Seus pressupostos estavam na construção de relatos, sem qualquer tipo de comentário, que pretendiam imitar o novo invento da máquina fotográfica, espelho capaz de (re)produzir o mundo real. (Traquina: 1993, 167).

O segundo momento histórico se dá com o surgimento da noção de objetividade, nos anos 20 e 30, nos Estados Unidos.

Embora a ideologia da objectividade seja agora vista como um reforço da fé nos factos, Michael Shudson explica que o ideal da objetividade não foi a expressão final de uma convicção nos factos, mas a afirmação de um método concebido em função de um mundo no qual mesmo os factos não eram merecedores de confiança devido ao surgimento das relações públicas e da tremenda eficácia da propaganda verificada na Primeira Guerra (Traquina, 1993:168).

Evidentemente, uma harmoniosa conjugação do dizer jornalístico com o acontecimento baseava-se na noção do interesse geral da informação útil a todos e que se buscava construir, agora, pelo desenvolvimento da técnica.

A primeira notícia redigida segundo a técnica da “pirâmide invertida<sup>12</sup>” — operação racional da redação jornalística que tem no “lead” a síntese evocativa da singularidade e padronização das notícias<sup>13</sup> — foi publicada pelo *The New York Times*, em

<sup>12</sup> Segundo Rabaça & Barbosa (1987: 361), “pirâmide invertida” é a disposição das informações, por ordem decrescente de importância, em um texto jornalístico e *lead* é o recurso característico da técnica da pirâmide, é a abertura de notícia, reportagem etc., onde se apresenta sucintamente o assunto ou se destaca o fato essencial, o clímax da história. Na (sua) construção o redator deve responder às questões básicas da informação: o quê, quem, quando, onde, como e por quê (embora não seja necessariamente a todos eles em conjunto).

<sup>13</sup> O lead está, portanto, no começo da notícia e responde às perguntas básicas: o quê, quem, quando, onde, como, por quê (embora não necessariamente a todas elas em conjunto. Segundo Adelmo Genro Filho, vários autores afirmam que o lead surgiu em virtude de defeitos técnicos que ocasionavam interrupções nas linhas telefônicas.

1861. Na América Latina, os periódicos somente passaram a transmitir notícias das agências norte-americanas, a partir da segunda metade do século XX<sup>14</sup>. A novidade técnica se espalhou gradativamente e chegou aos jornais brasileiros, em 1950, pela iniciativa do jornalista Pompeu de Souza<sup>15</sup>.

“A invenção da informação transformou os textos (...) no final do século XIX”, diz Mouillaud (1997: 32). Esse autor observa que, enquanto as escrituras política e literária predominaram, seus textos extensos impunham aos jornais “páginas cinzas e monótonas”. Porém, quando a escritura dos fatos se tornou dominante, esta “fragmentou o discurso da imprensa em seqüências curtas e heterogêneas”, instaurando, assim, uma unidade que provém de um ordenamento, que é externo ao discurso, e se localiza na diagramação. Esse dispositivo “não comanda apenas a ordem dos enunciados, mas a postura do leitor”.

A dicotomia “dispositivo e sentido”, sempre presente nas abordagens do jornalismo, acentuou a divisão entre a descrição do jornal em sua materialidade — papel, formato, diagramação (o suporte) — e o que, durante muito tempo foi chamado de os “conteúdos”. Embalagem e objeto não podem ser separados sem que o objeto perca a sua identidade.

O sentido não está apenas deitado no leito da língua, escrito ou rasurado sobre uma folha de papel que com a imprensa vai se redobrar sobre si mesma e juntar-se em cadernos no dispositivo do códex. Um suporte que não tem apenas uma matéria, mas um formato (Mouillaud: 29-35).

Em síntese, forma e conteúdo, acontecimento e informação, objetividade e subjetividade e tantas outras polarizações, com que comumente se deparam os profissionais no exercício do jornalismo ou na sua reflexão, persistem. Não sendo compartimentos estanques, e sim circunstâncias distintas e interligadas, contribuem para a caracterização do fato jornalístico em sua concretude e materialidade.

---

<sup>14</sup> Informação constante em nota de rodapé em o “Segredo da Pirâmide”, página 189.

<sup>15</sup> Genro Filho (1989: 189) recorta depoimento desse jornalista sobre a reforma efetivada no *Diário Carioca*, em 1950: “naquele tempo, a notícia ficava no pé da matéria. A abertura era um comentário, uma opinião, uma mistura de informação, interpretação e tudo mais, menos notícia. Aquilo precisava mudar. [...] sentei na máquina e comecei escrever o que os americanos chamam de *style book*”.

## Singularidade e Atualidade

Os conceitos de fato e acontecimento, porém, não são suficientes para explicar a informação jornalística. Os acontecimentos e também o singular — “a forma pela qual se cristalizam as informações, já que o critério jornalístico de uma informação está indissoluvelmente ligado à reprodução de um evento pelo ângulo da singularidade” — constituem a matéria-prima do jornalismo. (Genro Filho, 1989).

A singularidade (o singular) revela a realidade, não no que ela tem de universal (movimento que anima a ciência) muito menos através do particular (instância que alimenta as conversações comuns do cotidiano). No jornalismo, o particular e o universal, negados como traços de hegemonia, são mantidos no conteúdo do discurso. “O ‘singular’ quando ativa o sentido, contraria a regularidade e aparece como novo e único, que vem selar esse contrato de palavra” (Genro Filho, citado por França, 1998: 32).

Essa abordagem nasce com a discussão de Adelmo Genro Filho, em *O Segredo da Pirâmide*, na qual considera o jornalismo uma forma de conhecimento apoiada no singular, e propõe que a pirâmide invertida seja revertida para que o relato noticioso caminhe do singular para o particular e não do fato mais importante para o menos importante. Como observa o autor, trata-se de “um único fato tomado numa singularidade decrescente”, ou seja, “com seus elementos constitutivos organizados nessa ordem, tal como acontece com a percepção individual na vivência imediata”, funcionando o lead “como princípio organizador da singularidade” (1989: 196).

Ao transpor as categorias do singular, do particular e do universal, Genro Filho (1989) vai observar que essas categorias representam dimensões reais e objetivas do mundo e que existe uma relação dialética entre singularidade, particularidade e universalidade. Cada um desses conceitos além de expressar as diferentes dimensões da realidade, compreende em si os demais.

No universal estão contidos e dissolvidos os diversos fenômenos singulares e os grupos de fenômenos particulares que o constituem. No singular, através da identidade real, estão presentes o particular e o universal dos quais ele é parte integrante e ativamente relacionada. O particular é um ponto intermediário entre os extremos, sendo também uma realidade dinâmica efetiva (1989: 162).

Para Genro Filho, o aparecimento histórico do jornalismo implica uma modalidade de conhecimento social que, a partir de um movimento lógico oposto ao movimen-

to que gera a ciência, se constrói deliberada e conscientemente na direção do singular, como “um ponto de cristalização que recolhe os movimentos, para si convergentes, da particularidade e da universalidade” (1989, 160).

Mas para que este singular seja novo e único, no jornalismo, é necessário que ocorra em relação a um determinado tempo e a uma observação de alguém nesse tempo. “...o novo e o único somente o serão, relacionados a um tempo dado, um sujeito que experimenta [...] A informação jornalística traz as marcas do seu tempo, que é o presente, ou a atualidade. A atualidade das informações se concretiza na sua justaposição nas páginas do jornal e na sua contemporaneidade ao ato de inscrição e de leitura; ele marca a ancoragem de muitos em um só fio temporal” (França, 1999: 32). “A atualidade e a presença são dois pólos da mesma figura”, como escrevem Mouillaud e Tétu citados por França (1999: 33).

Consoante com as necessidades de informação suscitadas pela sociedade moderna que transformam a produção da notícia em uma indústria, hoje, de longo alcance, a atividade jornalística traz, portanto estas marcas. Ao tecer o presente, o jornalismo “opera um conjunto de conteúdos denominados de atualidade”, marcados por outros sinais de significação, nos diz Franciscato (2000: 1).

A atualidade que, segundo Traquina, constitui o coração e a alma da atividade jornalística, e supostamente, dá a conhecer o que há de ‘novo’, o que ‘acaba’ de acontecer que constitui evidente interesse de leitores. “A atualidade é, pois, um fator de noticiabilidade” (1993: 174).

A vinculação da atualidade com o cotidiano fundamenta várias noções de jornalismo, inclusive sua dimensão pública e, portanto, o alcance da própria noção de atualidade como um dado de relevância. Tal vinculação já surge desde o jornalismo praticado nos séculos XVII e XVIII,

em decorrência de um intercâmbio regular de informações, entre pessoas privadas, sobre assuntos do cotidiano que têm relevância pública. Neste âmbito de conteúdos incluem-se desde comentários sobre produções culturais (literatura, teatro, concertos e pinturas) até os movimentos de troca de mercadorias no mercado em consolidação, passando pelos atos oficiais dos governos. (Habermas, citado por Franciscato, 2000: 4).

Com a ampliação da dimensão pública na contemporaneidade, as funções do jornalismo tornam-se mais complexas, mas a vinculação com o cotidiano não deixa de existir. A atualidade no jornalismo relaciona-se à organização dos conteúdos veiculados

em uma dimensão temporal “similar à da vivência cotidiana”, como explica Franciscato. A vinculação atualidade-cotidiano, por sua vez, intensifica-se, pois, cada vez mais, “cabe à instituição jornalística executar um papel de integrar a sociedade em um corpo coletivo”. O conteúdo jornalístico atua como uma espécie de “cimento social” e de afirmação de que a sociedade é um corpo coletivo, com um mínimo de homogeneidade, cujos processos, temas e questões podem ser conhecidos por meio de relatos padronizados.

O jornalismo funciona, assim, como construtor de um sentido de proximidade entre atores e processos sociais. A notícia jornalística se constituiu e se legitimou socialmente como um conteúdo que possibilita aos indivíduos obterem um sentido instrumental de orientação frente a situações que exijam uma competência avaliativa e procedimental a respeito das questões públicas (Franciscato, 2000: 4).

A noção de atualidade no jornalismo se estabelece, assim, como um dos primeiros demarcadores das especificidades do conteúdo jornalístico, funcionando como modo de reconhecimento dos eventos jornalísticos, seja pelo jornalista ou pelo leitor. Entretanto, nos estudos sobre jornalismo, a atualidade é um termo com uma formulação conceitual imprecisa, constituindo, principalmente, como observa Franciscato, “um eixo temático que articula expectativas e significados de matizes variados” (Franciscato, 2000: 5).

Um desses “matizes” observa que a noção de atualidade jornalística não se limita a uma dimensão temporal, pois um conteúdo é atual no jornalismo porque apresenta um sentido de relevância pública. Ele faz parte de um determinado conjunto de conteúdos selecionados e reconhecidos pelos indivíduos como indispensáveis à sua participação na vida social. “As notícias falam de fatos que irão interferir no curso cotidiano da vida e de cujo conhecimento o indivíduo não pode (em tese) prescindir” (Franciscato, 2000:5).

Nesse aspecto, a noção de atualidade jornalística constitui-se um atributo que caracteriza a potencialidade de um conteúdo que possui importância na conformação da sociedade. Assim, à medida que o jornalismo atribui relevância pública a um evento, isso funciona tanto como um modo de reconhecimento dos eventos enquanto fenômenos jornalísticos quanto num investimento de sentido sobre os próprios eventos. Caracteriza o seu reconhecimento porque identifica o evento como um dentre “todos” os potencialmente jornalísticos, ao mesmo tempo que o investe de sentido, pois, ao se tornar um conteúdo jornalístico, ele assume também uma carga de relevância pública, ou seja, “torna-se” um conteúdo potencialmente necessário à participação dos indivíduos na vida pública. (Franciscato, 2000: 5).

## A Produção da Notícia

O discurso jornalístico é um discurso social da atualidade inserido num sistema produtivo que tem características próprias. No processo de construção da notícia, além da produção, a circulação e o consumo são fases relevantes. Neste estudo, interessa-nos, sobretudo, a fase da produção pelo recorte do objeto de análise.

Quando lemos as notícias acreditamos que são um índice do real; que os jornalistas operam com base na realidade e não na ficção. Há uma espécie de ‘acordo de cavalheiros’, como observa Rodrigues (1993), entre jornalistas e leitores pelo respeito dessa fronteira que torna possível a leitura das notícias enquanto índice do real e, igualmente, condena qualquer transgressão como ‘crime’.

Diante dos acontecimentos e do espaço disponível nos jornais para a publicação de notícias é fundamental tentarmos entender inicialmente como são produzidas e selecionadas as notícias, por que determinados acontecimentos são escolhidos em detrimento de outros e quais os critérios que orientam essa seleção.

Os estudos de rotina e noticiabilidade são esclarecedores, pois apontam não apenas para os bastidores da construção de notícias, elucidando os valores que orientam a prática discursiva, mas para a auto-imagem que os meios e seus artífices divulgam de si mesmos. Segundo Alsina (1996: 14), para estes, o trabalho jornalístico constitui-se na “coleta e transmissão de informações”, o que reduz essa atividade à “busca de notícias e à utilização de uma tecnologia para a sua difusão”.

No entanto, ao olharmos de mais perto, observamos que a produção da informação é uma atividade complexa que se realiza no seio de uma instituição reconhecida socialmente, mas que enquadra o ofício de jornalistas igualmente nos modelos de trabalho das organizações industriais, o que torna especialmente relevante o estudo dos critérios de noticiabilidade e das rotinas produtivas. Esses dois aspectos articulam uma cultura profissional à organização da atividade jornalística no âmbito de processos produtivos.

Todo órgão de informação se declara capaz de fornecer relatos dos acontecimentos significativos e interessantes. Porém, como vimos, a vida cotidiana, fonte das notícias, é constituída por uma série inestimável de acontecimentos que se apresentam à seleção dos órgãos de informação. Na definição de Tuchman, citado por Wolf (1987: 167-168), “selecionar é pelo menos reconhecer que se trata de um acontecimento”, nos

sentidos já analisados, “e não de uma sucessão de coisas que não se inscrevem neste registro”.

Como qualquer outra organização complexa, um veículo de informação tem de classificar todos os fenômenos segundo parâmetros, elaborados previamente, que constituem as exigências de sua factibilidade enquanto produto notícia. Tais parâmetros resumem-se a uma série de princípios que abrangem desde as funções dos jornalistas na sociedade, até a concepção de notícia e as modalidades de sua confecção. Segundo Gabarino, citado por Wolf (1987: 168), “a ideologia traduz-se, pois, numa série de paradigmas e de práticas profissionais adotadas como naturais”. Assim, embora constituam-se, efetivamente, em restrições que se relacionam à forma de organização do trabalho, eles são também eleitos como “convenções profissionais”. Estabelecem, assim, um conjunto de critérios de relevância que definem a noticiabilidade de cada acontecimento, isto é, a sua “possibilidade” de ser notícia.

A estreita ligação entre as características da organização do trabalho e os elementos da cultura profissional define a noticiabilidade, ou o status de notícia, com base nos requisitos das rotinas produtivas e nos cânones da cultura profissional. Em outras palavras, segundo Wolf, a noticiabilidade equivale a “um conjunto de critérios, operações e instrumentos com os quais os meios de comunicação selecionam uma quantidade determinada e *tendencialmente estável* de fatos, ao se depararem diariamente com a infinidade e imprevisibilidade dos acontecimentos que caracterizam o cotidiano” (1987: 168).

A noticiabilidade, portanto, emana dos processos de rotinização e estandardização das práticas produtivas que levam à transformação de uma matéria-prima, “inconstante e variável”, como são os acontecimentos do mundo, a uma convenção. É evidente, porém, como alerta Tuchman, citado por Wolf (1987: 169), que, sem a definição de procedimentos e rotinas, é complicado fazer frente à diversidade e imprevisibilidade de fatos que constituem a matéria-prima do ofício jornalístico. Assim, há necessidade de uma certa hierarquização, através do que os estudiosos chamam de perspectiva da notícia. Ao lançar mão de tal recurso, os meios de comunicação podem responder quais os fatos do cotidiano que podem ser eleitos como prioritários, noticiáveis.

A notícia é o produto de um processo organizado que implica uma *perspectiva prática* dos acontecimentos, perspectiva essa que tem por objetivo reuni-los, fornecer avaliações simples e diretas, acerca das suas relações, e fazê-lo de modo a entreter os espectadores (Altheide, citado por Wolf: 1987: 169).

A definição e a escolha daquilo que é notícia são sempre orientadas pragmaticamente, em primeiro lugar, “para a factibilidade do produto informativo a realizar em tempos e com recursos limitados” (Wolf, 1987: 169). Em decorrência, as pesquisas da área demonstram que as determinantes da prática jornalística ao mesmo tempo que favorecem a cobertura sistemática dos fatos dificultam a compreensão mais aprofundada de muitos de seus aspectos significativos.

Outros estudiosos observam que existe também uma sujeição dos critérios de noticiabilidade aos interesses e necessidades dos produtores da notícia, do jornalista e do órgão responsável pela informação. Condições que podem também traduzir a inserção social do jornalismo.

Do que se conclui que:

o produto informativo parece ser o resultado de uma série de negociações, pragmaticamente orientadas, que têm por objeto o que é publicado, e o modo como é publicado, no jornal [...]. Essas negociações são efetuadas pelos jornalistas em função de fatores com diferentes graus da importância e de rigidez e em diferentes momentos do processo produtivo”. (Wolf, 1987: 171).

### Valores-Notícia

Nas argumentações traçadas por Wolf (1987), os valores-notícia definem o grau em que diferentes acontecimentos são considerados importantes e interessantes e operam, na prática, de uma forma complementar, já que funcionam como critérios que se apresentam no *continuum* do processamento de informações, participando de inúmeros atos operativos, embora com relevos distintos. Constituem, em síntese, regras práticas que relacionam “conhecimentos profissionais” e “operacionais”, relativos à rotinização dos procedimentos de construção da notícia”. Têm um valor de utilidade que se expressa de duas formas: (a) como critérios de seleção dos elementos que serão incluídos no produto final (desde o material disponível até a redação), (b) funcionam como um roteiro para a apresentação do material, indicando o que deve ser realçado, omitido, em suma, priorizado, na elaboração da notícia. A moeda jornalística é, assim, cunhada, por um lado, pelas regras práticas da redação de notícias, e, de outro, pelas qualidades dos acontecimentos que os recomendam (ou não) como produto informativo.

Os valores-notícia servem ao propósito de rotinizar as tarefas de seleção que tornam possível a execução das notícias e, em função disso, agem como facilitadores desse processo, o que gera simplificação, para atender a quesitos de agilidade e flexibilidade,



para adaptar-se à infinita variedade de acontecimentos selecionáveis. Os critérios são inúmeros e variados, mas orientados, substancialmente, para a eficiência, “de forma a garantirem o necessário reabastecimento de notícias adequadas, com o mínimo de dispêndio de tempo, esforço e dinheiro” (Wolf, 1987: 177).

Neste último aspecto servem à finalidade de tornar a tarefa jornalística uma atividade exequível e gerenciável. Finalmente, é necessário observar que se trata de valores que possuem um caráter dinâmico e dos quais decorre a especialização temática que se constitui para Wolf, “um índice significativo do modo como os valores notícia se traduzem em práticas organizativas” (1987: 177).

Uma decorrência da complementaridade existente entre caráter dinâmico e especialização temática está nas páginas dos cadernos culturais, uma área que somente se constituiu plenamente enquanto notícia na contemporaneidade.

...as páginas culturais e dos espetáculos, cuja presença, atualmente qualificante, tem implicado, naturalmente, uma adaptação e uma extensão dos critérios de noticiabilidade para uma área que, anteriormente, não constituía notícia ou, pelo menos, não como nos nossos dias (Wolf: 1987, 176).

O caráter dinâmico dos valores-notícia manifesta-se, ainda, no espaço reservado aos “novos movimentos sociais”, que expressam suas opiniões como reflexo de uma sociedade civil que se organiza de novas formas, ultrapassando as tradicionais divisões de classe e a estratificação ideológico-partidária. Um bom exemplo disso está nas estratégias assumidas pelo MST — Movimento dos Sem-Terra — que adota propositalmente as cidades como palco de suas reivindicações para serem alvo da mídia, o que revela uma integração entre tais estratégias de noticiabilidade e os valores-notícia que norteiam os meios de comunicação.

Em decorrência desse caráter dinâmico, como apontamos, “a especialização temática constitui um índice significativo do modo como os valores-notícia se traduzem em práticas organizativas”, refletindo a estrutura do *staff*: “[...] o tipo de correspondentes e de especialistas que possui são indicações, no nível do órgão, dos critérios de noticiabilidade que nele vigoram” (Golding-Elliott, citados por Wolf, 1987: 177).

Os valores notícia refletem, assim, pressupostos relativos (a) ao conteúdo das notícias; (b) aos critérios que definem um produto como informativo e à disponibilidade de material; (c) ao público e (d) à concorrência.

No que diz respeito ao conteúdo, os valores-notícia explicitam dois fatores — a importância e o interesse da notícia — que são determinados por quatro variáveis (1) o

grau e o nível hierárquico dos indivíduos envolvidos no acontecimento; (2) seu impacto sobre a cidade, o estado, a nação; (3) a quantidade de pessoas que o acontecimento envolve (de fato ou potencialmente) e (4) a relevância e significância do acontecimento para a evolução futura de uma determinada situação.

Observa-se, assim, que a importância e o interesse da notícia são definidos a partir de considerações a respeito da amplitude e do relevo de certas hierarquias sociais e de indivíduos, dentre as quais os ordenamentos institucionais, como o governo, destacam-se pela solidez e definição clara de sua autoridade. Há, ainda, a capacidade de influência sobre os interesses do país; a extensão em que os sujeitos são implicados e as perspectivas de alteração de uma determinada situação que acontecimentos, como uma campanha eleitoral, de duração prolongada, podem promover.

Se as notícias avaliadas como importantes são ‘obrigatoriamente’ selecionadas, o fator de interesse provoca uma avaliação mais aberta às opiniões subjetivas e menos vinculativas a todos.

O interesse da história está estreitamente ligado às imagens que o jornalista têm do público e ao valor/notícia que Golding e Elliot definem como “capacidade de entretenimento”. São interessantes as notícias que procuram dar uma interpretação de um acontecimento baseado no aspecto do “interesse humano”, do ponto de vista insólito, das pequenas curiosidades que atraem a atenção (Wolf, 1987: 182).

Quanto aos critérios relativos à disponibilidade e ao produto, no primeiro, entram em questão aspectos referentes às possibilidades de acesso, de tratamento técnico habitual, de facilidade e custos. Da mesma forma, os critérios relativos ao produto regem-se por orientações que refletem a congruência entre possibilidades técnicas e restrições-limite inerentes a cada meio. Tal congruência observa a “brevidade” como um critério que se justifica pela manutenção do interesse do leitor e pela imposição de um limite que é considerado essencial para uma amostra mais representativa dos acontecimentos importantes do dia. Por outro lado, reflete-se no caráter fragmentário que se impõe à cobertura informativa, em nome também do critério de “equilíbrio”, através do incremento do valor de certas ocorrências, que se mostram representativas de certas categorias que concorrem para não desequilibrar a composição global do noticiário (a cobertura) (Wolf: 1987, 186). O equilíbrio justifica-se também em nome do interesse do público, pela cobertura de assuntos que possam interessar a todas as camadas da população. Há, finalmente, uma associação clara entre os valores-notícia “atualidade” e “frequência”, consti-

tuindo a periodicidade da produção informativa o quadro de referência em que os acontecimentos são captados. (Golding-Elliot, 1979, citados por Wolf, 1987: 183).

Os critérios relativos aos meio de comunicação observam os condicionantes do meio em si e se referem aos limites espaço-temporais que caracterizam o produto informativo. O formato é, assim, um valor-notícia partilhado por todos os meios de comunicação, já que a idoneidade das notícias advém da sua estruturação narrativa.

No que diz respeito ao dispositivo, considerado como “os lugares materiais ou imateriais nos quais se inscrevem os textos” (Mouillaud: 1997, 34-35), este constitui já “uma matriz que impõe suas formas aos textos”. Além disso, nesta era em que os meios se interpenetram e influenciam, com a cultura da imagem e a TV comandando o espetáculo da informação noticiosa, os jornais impressos curvam-se ao “bom material visual” que ilustra e valoriza o produto editorial, aproximando os meios e constituindo um encadeamento propício ao reforço desses como porta-vozes do interesse público. Um outro dado significativo, neste aspecto, é que quanto mais próxima for a frequência do acontecimento da frequência do meio, maior a probabilidade do acontecimento ser selecionado como notícia por esse meio. A aplicação desse critério reflete-se na cobertura de certos acontecimentos que é postergada em função dos horários de fechamento das edições, que sistematicamente vêm ocorrendo cada dia mais cedo. O mesmo critério se aplica aos cadernos especializados, embora sua rotina de funcionamento não se restrinja à cobertura de acontecimentos cotidianos, motivo pelo qual eles podem ser planejados. Da mesma forma, as páginas dos cadernos culturais podem permanecer abertas, pela necessidade de inserção de publicidade de última hora. Neste sentido, é pertinente observar que, em determinados casos, a frequência do meio e a frequência do acontecimento não estão em sintonia.

Os critérios relativos ao público nada mais refletem do que “a imagem que os jornalistas têm do público” e a partir da qual estruturam o texto narrativo, conferem capacidade de atratividade ao material visual, ao entretenimento e à importância da notícia. Tais critérios podem se expressar ainda em três categorias, assinaladas por Gans, citado por Wolf (1987: 189): “as notícias que permitem uma identificação” por parte do público; as notícias de serviço e as notícias ligeiras, que não oprimam” [o leitor] com detalhes em demasia ou fatos deprimentes.

Wolf (1987) observa que essa “proteção” justifica a ausência de certos fatos do noticiário, cuja cobertura se presume que causaria traumas ou ansiedade no público. A

esse respeito, Muniz Sodré faz referência aos manuais de redação da década de 50, especialmente o texto de Fraser Bond que, na sua opinião, “costumam ser mais claros a respeito da estratégia ideológica dos mass media do que a maioria dos trabalhos atuais de ‘teoria da comunicação social’ ou da sociologia da comunicação”. Bond ensinava nos anos 50 técnicas de compensação do que ele chamava de “frustrações inevitáveis” do público (Sodré, 1988, 81-92).

Para Sodré, que analisa a fundo o texto de Bond, este “tem a obscenidade das ‘grandes verdades’”. O público aí aparece como *massa*, grande maioria silenciosa, sem predicados, sem possibilidade de fala nem de irradiação de energia social, resto grupal que não tem sequer o ‘consolo’ de poder ser ‘conceito’ sociológico” (1988: 83).

Por outro lado é importante assinalar que os jornalistas conhecem pouco o seu público, mesmo que muitos veículos de informação promovam inúmeras pesquisas sobre as características de seus leitores e audiências, o que leva a constantes referências, por parte dos jornalistas, às necessidades e exigências dos destinatários, evidenciadas pelas pesquisas mercadológicas. Estas, contrariamente ao que se afirma sobre a utilização dos seus resultados, têm mais um caráter antecipatório do que manipulatório, pois buscam evidenciar tendências e direcionamentos do mercado consumidor. Um dado que, de certa forma corrobora esse raciocínio, é o fato dos jornalistas constantemente explicitarem o conhecimento de seus públicos através de referências ao seu profissionalismo, empenho e experiência. Trata-se, entretanto, de uma tautologia que deriva do fato desses profissionais sentirem-se aptos a discriminar o interesse de seus públicos por estarem imersos no mundo das notícias e, assim, na melhor posição para discernir o que é interessante e importante. Mesmo que o público ainda seja considerado o árbitro final dos assuntos incluídos nos noticiários, as estratégias utilizadas para camuflar essa ambigüidade ainda não foram aprofundadas pelos estudiosos da questão. Observa-se, por outro lado, que a semelhança das rotinas produtivas em todos os meios promove a homogeneização necessária à cobertura informativa, exercendo, sobre os destinatários, o efeito de estarem todos partilhando da mesma agenda de informações.

O critérios relativos à concorrência refletem três tendências da competição: os jornais competem pela exclusividade da informação (já que o furo jornalístico tornou-se impraticável na atualidade), pela invenção de novas rubricas e pela construção de boxes para os pormenores, fatores que acentuam a fragmentação; a competição também leva a geração de expectativas recíprocas, ou seja, a seleção de um fato porque se espera que a

concorrência o faça, o que redundará na terceira tendência, ou seja, “a semelhança das coberturas informativas entre concorrentes”, “o laço comum” que os une e que desencoraja as inovações.

A competição contribui para o estabelecimento de parâmetros profissionais e modelos de referência, como o *New York Times* e o *Washington Post*, nos EUA. Um outro aspecto levantado por Wolf diz respeito, ainda, ao fato de que nem todos os valores-notícia são igualmente relevantes para cada notícia, o que reforça a hipótese do caráter negociado da noticiabilidade e significa que “a transformação de um acontecimento em notícia é o resultado de uma ponderação entre avaliações relativas a elementos de peso, relevo e rigidez diferentes quanto aos procedimentos produtivos” (Gans, citado por Wolf, 1987: 190). Tais avaliações incidem sobre os valores-notícia, em suas inter-relações, através de conjunto de fatores hierarquizados, mas complementares, e são necessárias não apenas por prescreverem os ingredientes essenciais de cada notícia, mas também porque exprimem e representam os interesses dos principais participantes na seleção e na produção de notícias...;

... os critérios que assumem maior relevo, assumem-no na medida em que são adequados, simultaneamente, a muitas das partes em causa. Assim, as avaliações sobre a importância representam igualmente as instituições públicas cujas actividades são normalmente importantes. As considerações acerca do produto, que têm por finalidade atrair audiência, são também adequadas à prosperidade da empresa; os critérios de exclusão são úteis quer para um público com valores diferentes, quer para proteger os jornalistas das pressões. Na realidade, é difícil encontrar critérios que representem uma única parte (Gans, citado por Wolf, 1979: 193).

Este caráter negociado da noticiabilidade é fundamental pois insere o jornalismo numa condição efetiva da sua realização social.

### Rotinas Produtivas

A análise das principais rotinas produtivas trata da descrição do contexto prático-operativo em que os valores-notícia adquirem significado. “O elemento fundamental das rotinas, isto é a substancial escassez de tempo e de meios, acentua a importância dos valores-notícia que se encontram profundamente enraizados em todo o processo informativo” (Wolf, 1987: 193).

A rotinização das tarefas varia segundo a organização do trabalho específico de cada redação e de cada meio de comunicação e podemos, em linhas gerais, determinar

três fases: coleta, seleção e apresentação. Cada uma delas dá lugar a rotinas articuladas e a processos de trabalho.

Pode-se descrever a coleta dos materiais informativos de acordo com algumas características gerais para em seguida analisá-la mais profundamente através das fontes, sua componente fundamental. No entanto, a maior parte das referências a esse assunto diz respeito ao jornalismo televisivo que, segundo Wolf (1987), é mais passivo do que a imprensa escrita e mais dependente dos sistemas de coleta institucionalizados. Em todo caso, podemos estender as informações sobre esse meio, visto tratarmos, contemporaneamente, do uso intensivo de meios técnicos de captação.

Por outro lado, observa-se uma tendência geral, em todos os meios, que tem provocado uma certa inversão: “se outrora eram os jornalistas que corriam atrás de notícias, hoje são as notícias que procuram os jornalistas”. Esse fato, no entender de Golding-Elliott, citado por Wolf (1987: 194), mostra que o processo de coleta de informações não mais “retrata o jornalista como um ativo coletor de informações, independente das fontes”.

Na prática, a coleta de informações restringe-se às possibilidades oferecidas pelos recursos disponíveis, mas se verifica, sobretudo, “a feitura passiva de notícias que a redação não pode deixar de dar” e “a enorme utilização de agências noticiosas, além de importantes fontes institucionais”, na maioria das vezes, conforme depoimento de experientes profissionais, apenas consultadas (Wolf, 1987: 194).

Os estudos nessa área têm indicado, assim, que uma das causas da fragmentação e da alta representatividade da área político-institucional na informação de massa deve-se aos procedimentos rotineiros de coleta. Observam, ainda, tais estudos, que, na maioria dos casos, a redação limita-se a “refazer” material produzido em outras searas, adequando-o “aos valores-notícia relativos ao produto, ao formato e ao meio de comunicação” (Wolf, 1987: 194).

Em certa medida, os canais de coleta de informação buscam estruturar-se e consolidam-se em função do que Becheloni, citado por Wolf (1987: 194-195), denomina de ‘profissionalismo político’. Observa o teórico italiano que se trata da “capacidade de conhecer e dominar [...] um conjunto de regras geradas pelas relações que se estabelecem, numa determinada sociedade, entre sistema político, domínio cultural e mercado”, estabelecida pela interação social dos indivíduos que operam nessas áreas, dimensão em que se delimita o profissionalismo, como um “conjunto de regras tácitas”.

Esse processo que interliga fontes e jornalistas incide na estruturação e no corte da notícia que são, em larga medida, predeterminados na fase da coleta, cabendo ao jornalista limitar-se apenas a ajustes marginais (Wolf, 1987: 195). Este fato pode ser corroborado pela impressão negativa que muitas vezes causa ao público a leitura de notícias com o mesmo texto, em diferentes veículos. Resultado evidente do uso direto de *press-releases* que chegam às redações, e o jornal utiliza sem nenhuma edição, demonstrando o domínio que as assessorias de imprensa exercem hoje sobre as redações e a acomodação destas.

As notícias também registram os constrangimentos organizacionais que pesam sobre os jornalistas. A política editorial da empresa é um fator de ‘socialização’ do jornalista, pela sutil alternância de recompensas e punições. Breed, citado por Tuchman (1993:77), faz referência a um sistema de controle social que afetaria “potencialmente as promoções, a manutenção do cargo e a nomeação para trabalhos importantes”, revelando fatores que determinam a construção de uma carreira na empresa jornalística.

Além disso, o desafio cotidiano de jornalistas é ter de elaborar um produto final em um determinado tempo, de modo que seja atendido o horário de fechamento do jornal, não obstante os desafios impostos pela natureza preponderante de sua matéria, os acontecimentos que surgem em *qualquer parte* e a *qualquer momento*.

Como enfatiza Adriano Rodrigues “é em função da maior ou menos previsibilidade que, do ponto de vista jornalístico, um fato adquire o estatuto de acontecimento pertinente, ou seja, noticiável” (1993: 170). Diante da imprevisibilidade, as empresas jornalísticas precisam impor ordem no espaço e no tempo. E as fontes se organizam de modo a facilitar e agilizar o trabalho de elaboração, ao ponto de fornecer materiais já semi-trabalhados aos setores de elaboração (Wolf, 1987).

Outra característica da fase de coleta é a influência exercida pela preocupação em se ter notícias importantes e sobretudo atuais. No entanto, prazos soberanos cerciam a tão almejada atualidade. Esta é substituída pelo planejamento organizacional que impõe uma programação cuidadosa que efetive o fechamento da página<sup>16</sup>. Isso gera uma excessiva confiança em certas fontes, no que diz respeito à maior parte das notícias. Do mesmo modo, acontecimentos planejados, previstos, portanto, possuem uma boa noticiabilidade, embora não sejam sempre os mais atuais, tendo em vista a pressão

---

<sup>16</sup> Razão pela qual, as notícias do dia precisam ser conhecidas com certa antecedência, muitas vezes até de dias antes do noticiário, a depender do meio.

constante do tempo sobre a atividade jornalística e a sua adequação a formatos padronizados, via assessorias de imprensa.

A necessidade de manter um fluxo constante e seguro de notícias, de modo a viabilizar sempre o produto final, leva, naturalmente, ao privilegiamento de certos canais de coleta e das fontes que melhor satisfaçam esta exigência: os canais institucionais e de agências (Wolf: 1987). A prioridade atribuída a fontes que favoreçam da melhor maneira a cobertura programada reflete-se na quantidade e natureza da notícia e, a depender do meio, na temática. Há flutuações observáveis nos noticiários diários, especialmente na TV: nas primeiras horas da noite, durante a semana, aos finais de semana e durante os meses do verão estes são jornalisticamente ‘pobres’. Tais flutuações são atribuídas às fontes dominantes no órgão de informação. Assim,

... existe uma tendência inerente às notícias que as leva a serem enquadradas de uma forma descontínua e a-histórica e isso implica um estrangulamento do contexto e, por conseguinte, uma redução de significação”. (Schelsinger, citado por Wolf: 1987, 196).

E essa tendência manifesta-se, até mesmo nas matérias que, em não sendo pressionadas pela urgência, poderiam ser mais aprofundadas e abrangentes. Os ‘estrangulamentos’ são sólidos e influentes, pois a produção de informações está indissolivelmente presa à ‘cultura dos *mass media* existente, assegurando desse modo continuidade e homogeneidade à visão que se apresenta do mundo” (Elliot, citado por Wolf, 1987: 197).

## Fontes

As fontes são fatores determinantes da qualidade da informação produzida pelo jornalismo, embora a ideologia profissional tenda a realçar o papel ativo do jornalista, minimizando a contribuição essencial das fontes, na forma de pessoas (físicas ou jurídicas) e agências noticiosas, ela é fundamental. Enquanto empresas especializadas na produção de notícias, estas últimas produzem a informação, enquanto as primeiras, na maioria dos casos, não. Já as assessorias de imprensa, consideradas fontes, acabam por exercer o mesmo papel de agências, à medida que fornecem “unidades notícias”, através do *press-release*, colocando-se numa fase avançada do processo produtivo, pois abarcam o “serviço de administração das informações jornalísticas e do seu fluxo das fontes para os veículos de comunicação e vice-versa, quanto a edição de boletins, jornais ou revistas” (Kopplin e Ferrareto, 1993: 19-20).



As fontes recebem classificações diversificadas, de acordo com o parâmetro a que se faz referência: institucionais e oficiosas, estáveis e provisórias. Outra classificação, segundo Wolf (1987), refere-se ao grau de utilização e ao tipo de relações (ativas ou passivas), que são estabelecidas entre a fonte e órgão de informação, mas o que deve-se levar em conta, sobretudo, é que a “articulação das fontes não é de modo algum casual ou arbitrária”:

embora a idéia de que os jornalistas transmitem a informação das fontes ao público sugira um processo linear, de facto o processo é circular, complicado, posteriormente, por um grande número de efeitos circulares de retorno [...]. Na realidade, fontes, jornalistas e público coexistem dentro de um sistema que se assemelha mais ao jogo de corda do que a um organismo funcional inter-relacionado. No entanto, os jogos de corda são decididos pela força; e as notícias são, entre outras coisas, “o exercício do poder sobre a interpretação da realidade (Schlesinger, Gans, citados por Wolf, 1987:198).

Segundo Wolf, por esta razão, as fontes não são todas iguais e nem igualmente relevantes. Da mesma forma o acesso a elas e o seu acesso aos jornalistas não está distribuído uniformemente. Os estudos sobre os *newsmaking* explicitaram de maneira clara e sem controvérsia que a “rede de fontes estabelecida pelos meios como instrumento essencial para o seu funcionamento reflete, de um lado, a estrutura social e de poder existente, e de outro, organiza-se a partir das exigências dos procedimentos produtivos” (1987: 198).

A estrutura social contribui para a estruturação das fontes em uma hierarquia, na qual os mais poderosos dominam, o que contribui para reforçar a ideologia da notícia como fato excepcional, ruptura da norma, desvio. Gans, citado por Wolf, tenta especificar as causas dessa “distorção” através de uma dança de sedução que revela como esta relação é, na maioria das vezes, conduzida pelas fontes, ao apontar a interveniência de quatro fatores relevantes: a proximidade social e geográfica em relação aos jornalistas (determinante); os incentivos, o poder da fonte e a sua capacidade de fornecer informações credíveis (complementares). (Wolf, 1987: 199).

As instituições, pessoas ou aparelhos que podem programar suas atividades de modo a satisfazer a necessidade contínua de cobertura dos meios de comunicação de massa, bem como interferir na construção de seus calendários, têm maior capacidade de fornecer informações credíveis. Logo, as instituições, pessoas ou aparelhos podem se organizar racionalmente para concederem aos meios os recursos disponíveis (Wolf: 1987).

Do ponto de vista dos jornalistas, a conveniência de utilizar determinada fonte está centrada em alguns fatores interligados, que se objetivam na conclusão do produto informativo, dentro de um prazo de tempo fixo e intransponível e com meios limitados à disposição (Wolf: 1987). Dentre esses fatores, estão a oportunidade antecipadamente revelada (credibilidade da fonte); a produtividade (diz respeito ao fornecimento de material suficiente, evitando custos, e à qualidade); a garantia (fator que substitui a credibilidade por outros indicadores que possam gerar uma relação estável): a respeitabilidade (fontes que se afiguram necessárias ao esclarecimento de questões controversas).

A idéia de uma relação linear, neutra e transparente da passagem de conhecimentos entre a fonte, o jornalista e o leitor não existe. Essa relação é bastante complexa e as mediações são significativas. Deve ser levado em conta que, para aqueles com maior conhecimento e informações, a relação com a fonte e a elaboração da notícia coloca-o num patamar diferenciado em relação àqueles jornalistas aos quais faltam informações que instrumentalizem seus questionamentos e reflexões sobre o assunto, além de um tempo maior que permita uma elaboração mais conseqüente dessas informações.

Um outro aspecto levantado por Gans é que numa quebra de braço, o poder estaria do lado das fontes e que os jornalistas deveriam “calcular com freqüência os custos e as desvantagens que há em antagonizar as suas fontes com uma notícia, decidindo se devem ou não publicar, de forma a manter intacta essa relação” (citado por Wolf: 1987: 134).

A partir da discussão em torno das relações entre jornalista e fonte, feita por Emiliano José Silva Filho é possível afirmar também que de alguma forma a relação entre jornalista e fonte é uma relação de troca. Por esse mesmo caminho trafega Ives Mamou, citado por Silva Filho (1994:147), ao considerar que a informação circula duas vezes. “O primeiro circuito é o das trocas entre um ou vários informantes (as fontes) e [os] jornalistas. Em um segundo tempo, depois do tratamento e das verificações, a informação é dirigida ao público”.

Nem sempre, claro, trata-se de uma relação tranqüila, nem de uma troca consentida. Muitas vezes dá-se uma relação cheia de conflitos. O jornalista é obrigado, em algumas ocasiões, a extrair da fonte revelações que ela não gostaria de dar, e isso ocorre depois de muito trabalho e persistência. De modo geral, no entanto, trata-se de um jogo em que os dois lados se estudam, se avaliam e cada um tenta fazer valer os seus interesses, sabendo quais os riscos que o jogo comporta. (Silva Filho, 1994: 147).

A distribuição da informação pela fonte não se dá aleatoriamente porque existem, freqüentemente, interesses em jogo que “ao jornalista, em princípio, caberia eluci-

dar, compreendê-los e, se fosse possível, cotejá-los com os interesses da sociedade” (Silva Filho, 1994: 147). Os jornalistas sabem que a informação jamais é gratuita, mas os leitores ignoram isso. Daí a dificuldade cotidiana do ofício e a pergunta lancinante: estou sendo ou não manipulado? Por outro lado, a informação é uma arma perigosa demais para ser deixada à apreciação exclusiva dos jornalistas. Assim, os empresários tentam instrumentalizá-la (Mamou, citado por Silva Filho, 1994: 148).

Apoiados em uma forte indústria de comunicação — as empresas especializadas em relações públicas já são centenas — empresários [produtores], personalidades e políticos trabalham para transformar a imprensa em simples distribuidor de uma informação fabricada em outros lugares. Nesse esquema, os jornalistas se vêem dotados de um poder de dono de supermercado: mostrar mais uma marca de sabão em pó, dissimular uma outra atrás de outras marcas” (Mamou, citado por Silva Filho, 1994:149).

Os fabricantes de informação têm abundantes maneiras de suscitar a complacência da imprensa. Seduzir o jornalista para, através dele, seduzir o grande público, “é uma estratégia de comunicação comum aos políticos e às empresas” (Mamou, citado por Silva Filho, 1994: 149).

Na relação com a fonte, o jornalista que tenha um mínimo de senso crítico jamais deve admitir que é entronizado na intimidade de personalidade poderosa porque se constitui numa companhia agradável ou por conta de experiências vividas em conjunto, conforme alerta Edward Behr. Ele se torna íntimo delas porque é útil aos interesses que elas defendem ou representam” (Silva Filho 1994: 151).

Há portanto uma relação de forças entre a fonte e o jornalista, o que, em determinadas conjunturas, pode aumentar ou diminuir o poder desse último.

O respeito pelo anonimato solicitado por uma fonte, na rotina profissional, “é regra básica da profissão [...] [O jornalista] não trai seus leitores, mas conserva suas entradas nos meios profissionais que o interessam”. Emiliano complementa esta afirmação de Mamou, lembrando que a manutenção de ‘zonas de segredos’ evidencia um dos papéis dos meios de comunicação, o de tornar públicas algumas áreas para preservar outras que são, talvez, mais importantes do que as reveladas. (Silva Filho, 1994: 152).

“Mas, não se pode negar uma evidência”, reitera Mamou. Uma informação só sai porque serve aos interesses de quem dá. “Há muitas perguntas deixadas no ar por ele: até onde a ‘cumplicidade’ entre um jornalista e sua fonte é tolerável? Quem poderá definir isso? Ele remete a resolução parcial do problema para o dia “em que a imprensa informativa tiver uma posição incontestável na paisagem econômica e social do país”, dia que

não se sabe quando vai chegar, ao menos nos termos em que Mamou pretende, certamente uma posição que permita a ampliação da capacidade de informar, de iluminar todas as zonas de sombra dos poderes político e econômico” (Silva Filho, 1994: 152).

### Seleção das Notícias

O processo de seleção das notícias constitui-se na triagem do material que, diariamente, chega às redações. Esse material é reduzido a um certo número de notícias destinadas à transmissão no noticiário, ou à imprensa diária.

O afluxo do material para a seleção, na realidade, já está regulamentado e se adequa às necessidades de organização racional do trabalho, além de estar sintonizado com o conjunto dos valores-notícia. Dessa forma, a seleção não pode ser descrita apenas como uma escolha subjetiva do jornalista, mesmo que seja profissionalmente motivada.

É necessário vê-la como um processo complexo, que se desenrola ao longo de todo o ciclo de trabalho, realizado a instâncias diferentes — desde as fontes até o simples redator — e com motivações que não são todas imediatamente imputáveis à necessidade directa de escolher as notícias a transmitir<sup>17</sup>, (Wolf, 1987: 214).

Ser relevante não é o único critério de seleção da notícia, há ainda critérios relativos à eficiência. Para os jornalistas, a eficiência existe para permitir maior rendimento a três recursos que são escassos: o pessoal, o formato e o tempo de produção.

Wolf compara o processo de seleção de notícias a um filtro potencialmente capaz de reduzir uma grande quantidade de dados a um número restrito de informações, que podem ser amplificadas por notícias que são acrescentadas no último momento.

Uma vez apresentadas todas as sugestões de pauta, propostas de notícias ou matérias já elaboradas (frias ou incompletas) há uma escolha com base nos critérios de noticiabilidade e chega-se a um primeiro esquema, ainda extenso mas, a partir desse momento, os selecionadores (editores, chefes de redação) já têm feita a escolha de prioridades e sabem, portanto, quais as notícias que serão provavelmente publicadas.

Esse processo não transparece no produto final: todo o trabalho de seleção inerente à institucionalização do uso de certas fontes e não de outras, por exemplo, é “dissimulado” e passa sem ser visto. Como revela Wolf,

---

<sup>17</sup> Nota de rodapé 19 (Wolf: 214): “Assim, a utilização de certas fontes representa, como é evidente, uma forma de selecção, mas é imputável a critérios diversos, como uma maior produtividade, a credibilidade das próprias fontes, a impossibilidade de descurar determinados sectores, etc. [...]”

Apenas uma abordagem que estabeleça uma correlação entre os conteúdos da cobertura informativa e os métodos práticos através dos quais essa cobertura é feita, é capaz de perceber a lógica que rege o funcionamento e os efeitos da informação de massa. (Wolf, 1987: 216).

Do conjunto de estudos sobre rotinas produtivas resultam dados cuja junção, confronto e comparação, permitem esclarecer — para além das especificidades próprias de cada meio e cada gênero — as semelhanças e homogeneidades vinculadas ao sistema produtivo e ao conjunto de valores profissionais.

### Edição

A fase de edição e de formatação das notícias busca, de certa forma, anular os efeitos das limitações provocadas pela organização produtiva, reorganizando a informação como um “espelho do que acontece na realidade exterior, independentemente do órgão informativo” (Wolf: 1987, 217). Assim, se nas fases anteriores opera-se com a descontextualização dos fatos, que são recortados do fluxo da experiência social, histórica, econômica, política e cultural em que adquirem significado — tendo em vista submeter os acontecimentos às exigências de organização do trabalho informativo —, nesta última fase produtiva, ocorre uma operação inversa pela qual esses acontecimentos são recontextualizados no formato do jornal ou do noticiário (Wolf, 1987).

O que já abordamos como fragmentação dos conteúdos e da realidade social situa-se, pois, entre esses dois movimentos: por um lado, a retirada dos acontecimentos do seu contexto, e, de outro, a sua inserção no espaço constituído pelo formato do produto informativo.

Como já observamos, através de Mouillaud (1997), o formato ou dispositivo acaba por constituir o parâmetro ao qual são adaptados os conteúdos do noticiário, gerando outros sentidos. O mecanismo de adição de sentido está intrinsecamente relacionado à aproximação de duas notícias entre si, ou seja, às interferências que podem ressignificar as notícias pela forma como são dispostas. Assim, elementos que apenas em parte podem ser atribuídos ao conteúdo da informação, são, de fato, motivados amplamente pelas necessidades impostas pela existência de um formato rígido que está ligado à necessidade evidente de racionalização da produção da atividade informativa.

Esta rigidez do formato deve ser, entretanto, relativizada em seus efeitos. Nas situações normais e na maioria dos casos, respeitam-se os *standards* de composição, aos quais, aliás, as notícias por publicar se adaptam.

Um aspecto interessante da apresentação das notícias relaciona-se ao papel e à função que a imagem do público, elaborada pelos jornalistas, desempenha. Apesar de possuírem informações abundantes sobre seu público, os jornalistas não parecem dispor do conjunto desses conhecimentos, na hora de apresentar as notícias. Assim, as mais significativas considerações sobre o interesse do público são aquelas relacionadas à necessidade da apresentação das notícias, de forma clara e simples de modo a possibilitar a sua compreensão. A clareza e a simplicidade da notícia reforçam a “imagem de pedagogo e de tutor” atribuída ao jornalista ao tempo que também reafirmam a utilidade social da profissão (Wolf, 1987: 219).

O jornalista precisa estar à serviço do público, mas não pode se deixar condicionar por ele. A solução para estas duas exigências, segundo Golding- Elliot, citados por Wolf (1987: 219), “tende a ser a afirmação de que as necessidades do público são bem compreendidas pelo jornalista em virtude de sua vasta experiência e dos contatos diários com um grande leque de pessoas que constituem esse público”.

Esse clichê, baseado em estereótipos, que sana o conflito entre estar à serviço do público e não se deixar por ele condicionar foi verificado com frequência, no âmbito dos estudos sobre *newsmaking* unânimes em descrever o pouco *feed-back* que os jornalistas têm do público e a preponderância dos conhecimentos ocupacionais e o suporte cognitivo que vem da organização no ambiente produtivo. (Schlesinger, citado por Wolf: 219).

Assim, a falta de *feedback* e as incertezas relacionadas ao público não criam problemas para o jornalista, pois ao pensar no tipo de notícia mais importante para o público, ele se baseia mais em sua opinião sobre a notícia do que nos dados específicos sobre a composição, o gosto e os desejos dos seus destinatários. Para os jornalistas, portanto, “fazer uma avaliação da notícia é pensar no público porque se pressupõe que as seleções efetuadas por profissionais são aquelas que vão ao encontro dos desejos dos destinatários” (Schlesinger, citado por Wolf, 1987: 220). Na verdade, jornalistas e leitores fazem parte de um mesmo universo social e, em vista disso o jornalista também é um leitor, no papel de emissor.

A imagem que o jornalista possui do público é uma espécie de previsão que se autoverifica e, assim, “*não-saber* realmente aquilo que o público conhece não constitui problema: resolve-se a questão baseando-se em pressupostos, possivelmente plausíveis, acerca do estado dos seus conhecimentos” (Schlesinger, citado por Wolf, 1987: 221).

Os pressupostos acerca do público são implícitos, não demonstrados e eles se tornam parte das próprias rotinas produtivas padronizadas e recaem, às vezes de forma determinante, tanto sobre a seleção das notícias quanto sobre a sua apresentação que, obviamente, é o reflexo da seleção e da produção.

### A Construção Social de um Mundo Possível

A noção que vincula a atualidade a conteúdos que circulam nas organizações noticiosas em geral caracteriza um modo de experiência da vida pública que é mediado pela mídia. Por ser socialmente reconhecido como um relato sobre a realidade que, muitas vezes, pode ser confundido como uma representação fiel da realidade, o conteúdo jornalístico pode atuar de modo potencialmente mais intenso na constituição dessa experiência. (Franciscato: 2000).

Ao exercer uma forma específica de seleção de conteúdos a serem tornados públicos, por meio de critérios denominados ‘valores-notícia’, “o jornalismo reforça sentidos já presentes na sociedade sobre situações, temas ou questões públicas e também acrescenta outros” (Franciscato: 2000: 6).

Qual a relação entre um conteúdo essencialmente marcado pela atualidade jornalística e a delimitação de uma realidade pública? É oportuno acrescentar a essa questão, levantada por Franciscato (2000: 6), mais uma: seria possível a construção de uma realidade pública na contemporaneidade que não fosse mediada?

Franciscato constrói sua argumentação a partir da idéia inicial de que a realidade pública seria uma realidade pertinente a uma esfera ou dimensão da experiência coletiva comum, partilhada socialmente, situada além dos limites da esfera íntima, privada. E avança na ampliação dessa perspectiva, ao observar que a sociedade contemporânea é, cada vez mais, mediada por procedimentos e conteúdos midiáticos, aproximando-se da concepção de Rodrigo-Alsina sobre a questão.

Segundo Alsina a “realidade pública” constitui-se pela existência de um vínculo entre as notícias e o conhecimento que as pessoas têm do mundo, tendo a atividade jornalística “um papel socialmente legitimado para produzir construções da realidade publicamente relevantes” (1989: 30).

A execução deste papel é inevitavelmente limitada, seja pelos próprios critérios classificatórios (valores-notícia) ou operacionais (relativos às imposições organizacionais ou às relações com fontes de informação) que são inerentes à instituição jornalís-

tica. Assim, o jornalista não impõe uma descrição unívoca dos fatos, mas opera, dentro de seus limites, a construção de um “mundo possível” (Alsina citado por Franciscato, 2000: 6).

Retomando a hipótese de Wolf (1987) sobre o caráter negociado do processo de informação, observamos, em síntese, que a relevância de um acontecimento é sempre avaliada a partir das experiências organizativas do veículo; os valores/notícia constituem critérios que não são ativados um a um, mas inter-relacionados e segundo hierarquias mutáveis; na utilização das fontes, funcionam igualmente múltiplos critérios práticos, flexíveis; a composição dos noticiários é uma espécie de “compromisso” entre elementos já previamente definidos (agenda) e outros imprevisíveis; qualquer alteração de notícias é sempre avaliada segundo critérios opostos: a importância do acontecimento *versus* os custos; a rigidez da organização do trabalho é atenuada pela tendência para a receptividade a acontecimentos imprevistos e para a atualização das notícias.

Essas e outras indicações parecem confirmar o caráter dinâmico, elástico, não rigidamente pré-fixado, por vezes calibrado internamente de forma diferente, do processo de noticiabilidade. Na opinião de Wolf: “...o aspecto negocial consiste no facto de a avaliação de noticiabilidade ser sempre o resultado de uma mistura, articulada sempre de modo diferente, em que os factores em jogo têm sempre um ‘peso específico’ desigual”. (1987: 222).

O fato é que existe, simultaneamente, a necessidade de fundir elementos divergentes e convergentes, especialmente notáveis na relação dos jornalistas com as fontes, com o público e no seio das rotinas produtivas que se harmonizam de forma a naturalizar o processo.

Na esteira de Wolf (1987) entende-se que a produção informativa está envolta pela complexidade dos elementos em jogo pelas determinações estruturais da cobertura informativa e da representação da realidade social que os meios de comunicação de massa oferecem.

O jornalismo como uma forma social de conhecimento, no entender de Genro Filho (1989), trabalha os fatos singulares ancorado na noção de objetividade. Objetividade entendida aqui, não como reprodução fiel, e sim como um vínculo essencial ao jornalismo, já que este fala de um objeto existente. Como todo conhecimento, o jornalismo é subjetivo e objetivo, porque tem que dar conta de um objeto. É subjetivo à medida que



o objeto de realidade que ele descreve não pode ser pensado senão por um sujeito. Assim, a objetividade se dá pelo recorte possível dessa realidade.

Essa idéia de objetividade, segundo Rubim é assegurada por uma série de noções e de critérios e não mais diz respeito à fidelidade ao objeto, e sim a regras de comportamento capazes de propiciar uma relação mais objetiva do jornalista na sua atividade”. Embutidas nos critérios de noticiabilidade, são parâmetros relativamente objetivos, através dos quais são selecionadas ou não as notícias e orientam todos os momentos da produção jornalística (Rubim, 2000).

Embora esse conjunto de regras garanta uma aproximação mais razoável com o objeto, a dinâmica do real é sempre mais complexa, tem muito mais relações do que a sua narrativa abarca. Como o trabalho jornalístico implica sempre em seleção, ele não pode ser reprodução tal qual se deu o acontecimento, é sempre um recorte.

Finalmente, concluímos, tendo em conta que a produção da informação é uma atividade complexa, uma prática social realizada no âmbito de uma instituição reconhecida socialmente, que é também uma empresa capitalista. E como já vimos, o exercício dos profissionais é ajustado aos padrões de trabalho das organizações industriais, que priorizam o lucro. Nas empresas jornalísticas, a preservação do valor de uso das notícias é condição necessária para a existência do valor de troca, além disso, como nos diz Genro Filho (1989: 131): “Nem toda mensagem-consumo é jornalismo e nem a informação jornalística obedece, exclusivamente a critérios de consumo mercantil”.

O fazer jornalístico é permeado, portanto, de ambigüidades e contradições inerentes ao próprio sistema capitalista. E nesse sentido torna-se especialmente relevante o estudo dos critérios de noticiabilidade e das rotinas produtivas, aspectos articuladores de uma cultura profissional na organização dos processos produtivos da atividade jornalística, nos quais se baseiam as regras que norteiam a sua prática.

## CAPÍTULO II

### A CULTURA QUE O JORNALISMO PRODUZ

O que se entende por cultura quando o assunto é jornalismo cultural? Um ponto de partida seria encontrar, em meio às centenas de definições existentes de cultura, aquela que mais se aproxime do interesse deste estudo, que busca situar teoricamente esta área como especialização do jornalismo.

Há duas tendências principais, quando se trata de delinear o conceito de cultura no âmbito dos meios de comunicação de massa. Iván Tubau, em sua obra *Teoria y Practica del Periodismo Cultural*, desvia-nos do exaustivo percurso, que certamente consumiria um longo tempo de reflexões fadadas a escolhas nem sempre ideais, ao destacar a complexidade e a abundância de uma noção que “tem dois séculos e mais de 250 definições desde então” (Moles, citado por Tubau, 1982: 32).

Assim, esse autor se apóia, por sua vez, na importante contribuição de Abraham Moles que, ao introduzir o conceito de “cultura em mosaico”, indica caminhos para a operacionalização da tarefa proposta. Com isso, reafirmam-se sobretudo as relações “do sistema comunicativo capitalista, que hoje impera, com a cultura”, pois

O marco do pensamento moderno é muito menos exigente neste sentido: já não parece fundamentalmente necessário definir os termos que se utilizam, para estar em condições de emitir, a propósito deles, juízos corretos, ou seja, capazes de dar lugar a operações coerentes: a transposição para o terreno do pensamento do ‘conceito operacional’ de Bridgman. (Moles citado por Tubau, 1982: 32).

Assim, o convite de Tubau, embora irresistível, pois “devidamente legitimado” por Moles (1974), leva-nos a uma opção prática que, apesar de sedutora, é limitante. Ao circunscrevermos nossa reflexão às rotinas de trabalho, reduzimos a análise da cobertura

dos fatos culturais a um exercício marcado essencialmente por constrangimentos organizacionais, o que aproxima a concepção de cultura à de produto cultural jornalístico. Ainda que a notícia seja um relato também marcado pragmaticamente pelas condições de produção de um determinado mercado, a “cultura jamais se deixa submeter integralmente pela categoria mercantil”. Além disso, as determinantes da prática jornalística, ao mesmo tempo que propiciam a cobertura sistemática dos fatos, nem sempre buscam compreender de forma mais aprofundada muitos de seus aspectos significativos, mesmo por que a dinâmica do real é sempre mais complexa. A cultura, como dado universal, poderá ser captada no conteúdo do discurso. Assim, com apoio em Williams (1992), entendemos cultura como um campo complexo e extenso que inclui as artes, formas de produção intelectual tradicionais e as “práticas significativas” contemporâneas, como a atividade jornalística. Dessa forma buscamos a convergência de que fala Williams entre um “sistema de significações” bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social” e, o sentido mais especializado, da prática do jornalismo cultural (Williams, 1992: 13).

E como Tubau (1982), que percorreu os títulos dos jornais e revistas expostos num quiosque de Barcelona, identificando os temas neles tratados para verificar a cultura que o jornalismo produz, folheio as publicações diárias de Salvador — *A Tarde e Correio da Bahia* — que recorto como objeto, e busco, em reflexões dos autores, de uma bibliografia ainda escassa, e dos próprios jornalistas, compreender o campo do jornalismo cultural na Bahia. Esta opção revela de certo modo, que a cultura também será considerada, “aquilo que a imprensa considera como tal”.

Os conteúdos encontrados no levantamento de Tubau (1982), descontadas as devidas proporções da distância e do tempo, aproximados pelos caminhos velozes das engrenagens da comunicação midiática, não diferem tanto daqueles expostos pelas publicações vendidas em nossas bancas de revista:

Para algumas revistas, livros e arte são cultura. Os livros podem ser novela, poesia, ensaio, história, crítica. Podem falar de arquitetura, economia, sexo, plantas milagrosas, filosofia, ética, Cataluña, pássaros, pinturas, viagens, bruxas, fábulas, fascismos, sapateiros heterodoxos, músicas dispersas, noites de São João etc. A arte é a pintura e a escultura, o teatro, o cinema e a música. Cultura é também o existencialismo, Quevedo, o jazz, Clarín, Mahler e Hitchcock. (Tubau, 1982: 12).

Para Tubau, o *New York Times* e *Le Monde* são exemplares do enfoque dado à cultura pelos jornais diários. O primeiro inaugurou, em 1896, no jornalismo norte-ame-

ricano, uma seção de crítica de livros, direcionada ao tratamento “cortês” das obras literárias como notícia, como desejava seu proprietário, Adolph Ochs, que não queria “molestar ninguém”.

Em verdade, a iniciativa de Ochs foi motivada pela insistência de sua mulher Iphigene (*sic*), uma senhora culta e dedicada à crítica literária. Isso nos faz lembrar o conhecido adágio popular: “por trás de um grande homem, existe sempre uma grande mulher”.

Já *Le Monde* representa um similar europeu, operando num pólo oposto à concepção clássica americana, como veremos. Ambos constituem-se modelos consagrados, marcos representativos dos países onde são produzidos e do jornalismo que se faz ainda hoje.

Alguns anos mais tarde, o *Times* nova-iorquino lança um volumoso suplemento dominical, com uma influente seção de *crítica de livros* na qual trabalhavam vinte redatores. Dos 7.500 livros, enviados anualmente pelos editores ao *Times*, apenas 2.500 eram comentados, o que tornava a seleção uma tarefa árdua. Eram escolhidos livros escritos por autores famosos ou novatos, que já chamavam atenção anteriormente, por terem sido publicados em outros veículos, comentados favoravelmente por personalidades literárias notáveis ou finalmente por uma campanha de lançamento eficaz, promovida pelos editores ou pelos autores. Havia também um critério moral: nenhum autor considerado “irresponsável” ou “oportunista” seria selecionado e, outro critério, marcava a fidelidade aos proprietários e jornalistas, pois o autor não deveria ter “inimigos entre as figuras importantes e influentes do *Times*”. (Talese, citado por Tubau, 1982: 13).

Observa-se aí que ser “tratado como notícia” significava submeter o livro aos critérios próximos dos referentes à seleção da notícia. Pelo descrito acima, tais critérios diziam respeito mais à escolha do autor do que à escolha de sua obra. Em nenhum momento há referência a critérios relativos à obra.

O suplemento cultural semanal nasce no *New York Times* submetido aos padrões da nova fase do jornalismo informativo, embora seu conteúdo manifestasse a opinião e o estilo de profissionais de várias áreas, como se pode observar a seguir. Assim, a tarefa seguinte à seleção de um livro [ou de seu autor] era designar-lhe um crítico para comentá-lo:

Havia centenas de homens e de mulheres no país — autores, pedagogos, políticos, editores e jornalistas, críticos de revistas, etc. — que criticavam livros para o *Times*, motivados pelo prestígio que isso implicava e por que, em alguns casos, confiavam que, se em algum momento enviassem suas próprias obras, receberiam o mesmo trato cortês que o *Times* dispensava aos livros es-

critos, por quem trabalhava no jornal. Raramente estes eram acolhidos com comentários desfavoráveis, senão ao contrário: concedia-se-lhes um espaço maior que o concedido a livros escritos por pessoas alheias ao jornal, tanto na edição diária, como na dominical (Talese, citado por Tubau, 1982: 13).

Nos Estados Unidos, no início dos anos 60, surgem novas exigências informativas. O *Times* cria, nesse mesmo ano, um departamento cultural integrado por uma equipe de quarenta redatores e críticos; amplia os temas e os espaços, para, não apenas “informar os leitores dos acontecimentos artísticos produzidos no país, mas também para analisá-los e avaliá-los” (Talese, citado por Tubau, 1982: 13). Os espetáculos teatrais passam a fazer parte das pautas noticiosas.

A iniciativa de Ochs correspondia a uma concepção clássica do jornalismo americano.

O diário fala de tudo para todos, sabendo de tudo ainda que seja pouco: vulgariza (ou difunde?) saberes. Falar-se-á pois de cultura em função de seu interesse noticiável: mortes (Ramón J. Sender, Lee Strasberg, Thelonius Monk), centenários (Virginia Wolf, James Joyce), prêmios (*Nobel*, *Nadal* e *Planeta*). Para a imprensa “popular” — diária ou não — só existe cultura quando a cultura é notícia (*El País*, citado por Tubau, 1982: 14).

Esta concepção, no entanto, não é compartilhada por todos. Quando a revista mensal *El Viejo Topo* se contrapõe a essa tendência, lança o ‘esplêndido’ *slogan*: “A única revista que não fala de Joyce, Calderón, Santa Teresa, Guernica...” (*El País*, citado por Tubau, 1982: 14).

A postura de que a cultura somente interessa quando é ‘notícia’ “foi levada ao extremo por Henry Luce, fundador do império *Time-Life*. Segundo Dwight McDonald, Luce era tão inculto quanto seus milhões de leitores [e], se algo não o interessava, tampouco poderia interessar a seu público; em consequência, não era notícia” (Tubau, 1982: 14).

Em contraponto, *Le Monde* é o diário da intelectualidade francesa. A descrição das edições de terça a domingo (março de 1982) detalha o que se passa com a cultura neste periódico, que impõe a ordenação temática das seções sobre a ordenação estritamente geográfica, que orienta ainda alguns veículos norte-americanos e europeus, segundo Tubau (1982).

Há informações culturais na primeira página, como notícia ou opinião. *Le Monde* mantém sempre uma chamada de capa, que varia, a depender do evento julgado mais importante pelo jornal: teatro, dança, música ou cinema. O espaço diário da cultura (uma página inteira) é assegurado, mas muda de página, ao longo da semana. A página cultural é composta pelas rubricas de música, teatro, cinema e exposições. Seus conteú-

dos são notícias, críticas ou crônicas assinadas, com títulos valorativos e antetítulos informativos.

Segue-se à página de cultura, uma outra dedicada aos anúncios de espetáculos (com publicidade de cinema e teatro) e a seção sobre rádio e televisão, que inclui uma rubrica de crítica assinada. Nesta página localiza-se também a coluna *Letras*. Às quartas-feiras, a página cultural amplia-se no suplemento *Arte e Espetáculos*, com 12 páginas, oito delas com anúncios de exposições, teatro, cinema e música, guias gastronômicos e programação televisiva. As quatro páginas restantes, ilustradas com alguns desenhos, “coisa a se agradecer num diário tão estritamente austero no visual”, são preenchidas por artigos sobre filmes, notícias sobre espetáculos, entrevistas com autores, atores, e matérias temáticas que relacionam espetáculos a obras literárias. A rubrica da última página do Suplemento é *Rádio-Televisão*. Além da crítica assinada, publicada diariamente nessa página, apresenta comentários antecipados sobre programas ‘culturais’ da semana (Tubau, 1982: 20-21).

O suplemento semanal de *Le Monde* absorve as informações da página diária e concede mais espaço à cultura. Observa-se também que as ilustrações, mesmo num jornal de visual austero e que não publicava fotos são uma exceção dos espaços culturais.

Diante dos conteúdos culturais encontrados e da sua apresentação nas páginas diárias de *Le Monde*, o autor chega às seguintes conclusões:

...é cultura para *Le Monde*, o que o intelectual cultivado progressista entende como tal; a cultura está sistematicamente presente na primeira página, seja ou não notícia de ‘primeira’, num cantinho fixo e modesto. O mesmo critério segue-se na página cultural; a titulação e o tratamento das informações e opiniões culturais dirigem-se a leitores já cultos. Aquele que não estiver envolvido com os temas passa ao largo; as manifestações de cultura marginal ou alternativa estão refletidas no *Le Monde*, sempre e quando legitimadas, ou seja, quando admitidas pelos veículos como portadoras de cultura propriamente dita; a cultura se compõe de aproximadamente 80% de produtos franceses e 20% de produtos estrangeiros; finalmente, um detalhe que vale ser registrado e evidencia por que *Le Monde* é considerado um ‘meio culto’: em todos os dias estudados aparece na primeira página apenas um anúncio de duas colunas; cinco dos seis dias tratava-se de publicidade de livros (com exceção dos sábados, que era de relógios ‘Cartier’) (Tubau, 1982: 26).

Os modelos analisados por Tubau, como afirmamos anteriormente, representam concepções que obviamente influenciaram o jornalismo brasileiro. No suplemento semanal, nas páginas culturais ou nos ‘segundos cadernos’ dos diários, que surgem com a profissionalização do campo de conhecimento e a conseqüente especialização das próprias editorias, encontramos as marcas daqueles modelos. José Geraldo Couto (1996:

129) assinala, no entanto, um diferencial: os jornais europeus e norte-americanos, em sua maioria, não publicam cadernos diários de artes e espetáculos, como fazem os jornais brasileiros.

Presente desde as primeiras gazetas, a temática cultural desdobrava-se, como assevera Fabre (citado por Genro Filho, 1989: 170) em anúncios e críticas de espetáculos, poesias, enigmas, discursos acadêmicos misturados nas páginas que informavam e distraíam os leitores ainda no século XVII. Segundo Lage (1979: 18) as notícias sobre espetáculo, comércio e acontecimentos oficiais eram consideradas ‘sérias’ e distintas das simples curiosidades.

À época do jornalismo político-literário, a cultura se preserva nos suplementos e se identifica a um estilo de escrita rebuscada, “entremeada de comentários e salpicada de adjetivos” (Rangel, citado por Genro Filho, 168). Estilo, temática, crítica e reflexão sobre a cultura, notadamente as artes, a literatura e o pensamento, eram facetas do jornalismo literário. A temática cultural atualiza-se no âmbito do jornalismo, acompanhando as mudanças que, ontem ou hoje, se apresentam, e destinando, a públicos diferenciados, informações sobre o ambiente sócio-cultural. O jornalismo sumariza o conjunto de manifestações culturais que se amplifica na própria indústria cultural da qual é parte integrante.

Área de especialização que se realiza sob as mesmas circunstâncias do jornalismo geral, o jornalismo cultural é influenciado por todos os momentos políticos e econômicos do país. Expressa tanto uma visão crítica, discutindo questões em pauta na atualidade, quanto opiniões ou conteúdos tradicionalmente identificados com o *status quo* das sociedades onde emerge. Para jornalistas como André Fontaine, redator-chefe do *Le Monde*, à época da pesquisa de Tubau (1982), o jornalismo tem uma meta política e, segundo seu depoimento, essa meta deve ser atingida sobretudo através das questões culturais expressas pelos veículos, o que nos remete a mais uma herança das gazetas da fase do jornalismo político-literário.

Em realidade, o que deve fazer a imprensa é *convidar* as pessoas a ir até a cultura. Não se pode permanecer neutro ante os perigos de *uniformização* com que a ‘tecnocrática’ nos ameaça. A imprensa deve defender a liberdade contra o totalitarismo: defender a língua, a *diversidade* de línguas; orientar o leitor na selva tecnocrática; conectá-lo com suas raízes; contribuir para assegurar a transição entre uma sociedade baseada no trabalho e uma sociedade parcialmente ociosa; alentar o inconformismo e lutar contra o genocídio cultural; fomentar o intercâmbio de idéias numa sociedade que somente será democrática se puder e souber expressar-se livremente. (Fontaine, citado por Tubau, 1982: 28).

O próprio Fontaine reconhece que alguns desses objetivos na França são melhor assumidos pelo ‘gauchismo’ de *Libération* que por *Le Monde*. Em *Libération*, a cultura ocupa bastante espaço, mesmo que não se possa falar de um tratamento ‘radicalmente novo’. Também *Il Manifesto*, dirigido à intelectualidade italiana de esquerda, ocupa diariamente quatro de suas oito páginas com ‘cultura escrita’ e ‘cultura visual’: cinema, teatro, televisão, revistas infantis. Crônica e criação cultural mesclam-se e se confundem: “é difícil distinguir onde se deixa de difundir cultura e quando se começa a fazer cultura.” (Tubau, 1982: 29).

Mas voltemos a uma perspectiva mais geral e abrangente do jornalismo que tem como objeto a temática cultural e é praticado pelos jornais de massa contemporâneos. Com o desenvolvimento do capitalismo e a intensificação do processo de transformação dos valores de uso em valores de troca, como observou Genro Filho, as interferências impostas pelos aspectos mercadológicos são também determinantes.

Esse processo é especialmente acentuado, quando observamos as rotinas produtivas, descrevendo o contexto prático-operativo dos constrangimentos organizacionais. Nas empresas jornalísticas, o privilegiamento de certos canais de coleta de informações e de determinadas fontes, especialmente as instituições governamentais e as agências de notícias, decorre das pressões inerentes à atividade, que deve articular múltiplos fatores a limitações de tempo e espaço.

### Área de Especialização

As características que diferenciam o jornalismo como um todo e o jornalismo cultural em particular, apresentam-se através de pautas que enfocam questões referentes a temas específicos da cultura, da arte, do comportamento e do lazer. Determinam-se, ainda, pela análise, desdobramento e aprofundamento de questões relevantes para a vida social, atualizando temas e personalidades da cultura humanística.

No jornalismo cultural praticado pelos segundos cadernos são mais visíveis as determinantes do mercado em relação às páginas de notícias gerais. Enquanto neste último, há uma seleção que se efetiva sobre um conjunto de fatos que chegam, por diversos meios, aos jornais, nas páginas de cultura há uma evidente pressão do mercado, tendo em vista o agendamento de shows, espetáculos e lançamentos que é preciso fazer chegar ao conhecimento do consumidor, que constitui, em suma, um elemento de valorização do espaço jornalístico e publicitário.



Na prática, a importância e a relevância de um acontecimento que constituem o seu valor como notícia são complementados pela característica ambivalente de produto cultural e mercadológico que engendra a produção cultural no sistema capitalista. O processamento de informações sobre cultura se dá no continuum do sistema de distribuição e circulação de produtos culturais do qual a imprensa faz parte.

Assim, na contemporaneidade, os aspectos mercadológicos promovem ou reduzem a ênfase em determinados tipos de produção cultural, resultando nas costumeiras assimetrias entre o cultivo de um ideal de cultura e as pressões pela viabilidade econômica. A seleção daquilo que pode ser rapidamente distribuído e consumido é mais contundente, sobretudo no âmbito das novas tecnologias reprodutivas, como a televisão.

Com a integração dos meios ao processo de globalização econômica e o estabelecimento de uma divisão do trabalho, mais formalizada e regular, os fundamentos da atividade jornalística, no âmbito dessa indústria cultural ampliada, são extremamente marcados pela profissionalização que se articula inevitavelmente a uma administração de cunho empresarial. Decorrem daí novas e fundamentais questões para o exercício de uma atividade que articula processos de produção cultural e de mediação pública, no âmbito de organizações de controle privado. Tais processos acompanham a constituição da cultura mosaica — “desordenada, aleatória e fragmentada de nosso tempo”, como observa Moles (1974). O jornal, como um claro expoente da cultura de cada época, é, em si mesmo, um dos canais de expressão dessa configuração. A sua própria transformação em veículo de massa e empresa, que promoveu a necessária ênfase de um jornalismo de informação, definindo espaços para a opinião e a publicidade, agrega novos elementos à compreensão do fenômeno cultural em nosso tempo.

### Jornalismo Opinativo Versus Informativo

A fase dos jornais político-literários da Europa do século XVIII — posterior à dos primeiros periódicos do século XVII — foi substituída pela imprensa de massa, ou pelo jornalismo efetivamente constituído, em meados do século XIX. Algumas de suas características foram marcantes na história do moderno jornalismo. Essas três fases nos permitem captar três dimensões do fenômeno que compõem sua essência, ou seja, sua universalidade e especificidade concreta, Genro Filho (1989).

A primeira indica a composição historicamente particular de relações econômicas que colocariam, mais tarde, a necessidade universal de informações

jornalísticas para toda a sociedade e não mais exclusivamente para os burgueses. A segunda demonstra que, implícita ou explicitamente, o jornalismo é também um instrumento utilizado segundo interesses de classe, um elemento importante da luta política. A terceira supera as duas primeiras em função de uma necessidade social emergente, a partir da segunda metade do século [XIX] tornando-se o jornalismo fundamentalmente informativo, sem anular suas características precedentes. (1989: 144-145).

É possível, inclusive, visualizar, na separação física que os meios de comunicação de massa fizeram entre a parte referente à informação, a parte referente à opinião (editorial ou não) e aquela referente à publicidade, a própria simbologia dessas três fases, agora articuladas neste todo que caracteriza o jornalismo informativo.

A invenção da informação transformou os textos e a forma dos periódicos, como já foi observado por Mouillaud (1997). Ao analisar jornais anteriores ao século XIX, aponta para a predominância da escrita literário-política e dos textos longos, que impunham uma forma monótona. A nova escritura dos fatos, em discursos fragmentados e heterogêneos, modifica também o espaço gráfico do jornal (1997: 32).

Os suplementos literários do século XVIII, que constituíram, em alguns casos, periódicos independentes do jornalismo cultural, caracterizaram a imprensa na sua fase político-literária. O primeiro suplemento literário da fase moderna, no Brasil, foi o *Correio das Artes*, lançado em 1949, na Paraíba, pelo jornal *A União*, fundado desde 1892<sup>18</sup>. Os “segundos cadernos” — cuja maturidade é atingida a partir dos anos 70, no Brasil<sup>19</sup>, em função de reformulações na estrutura das próprias redações e da articulação das editorias (de texto e arte) — agregam elementos da fase político-literária e das novas exigências visuais: “diagramação, imagens e valorização dos títulos, olhos e *leads*” (Medina, 1978: 93). Acompanham, ainda, segundo Albino Rubim<sup>20</sup>, “a inevitável especialização do próprio conhecimento”.

Fernando Reyes Matta (citado por Genro Filho, 1989: 168) considera o jornalismo político-literário como um instrumento das lutas sociais e políticas, identificado com os partidos e propagador de opiniões. Desta visão compartilha Marcondes Filho (2000), ao entender que esse gênero jornalístico funcionava como uma caixa de resso-

<sup>18</sup> Segundo a matéria “Ascensão e queda do suplemento” publicada pela revista *Vox*, n. 0, outubro de 2000, editada pela Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul.

<sup>19</sup> Os profissionais da velha escola não se interessavam muito pelos ângulos do produto industrial. Na nova geração dos editores, sobretudo a camada que se formou em 1966, no *Jornal da Tarde* já se passou de imediato para as preocupações formais — visualidade e acabamento de tecto. A conjugação dos códigos analógicos e digitais torna-se bem visível em editorias modernas (*Caderno B do Jornal do Brasil*, grandes reportagens do *Jornal da Tarde*), observa Cremilda Medina (1978: 93).

<sup>20</sup> Entrevista concedida à autora, em março de 2001.

nância dos programas político-partidários, nos quais os fins econômicos eram secundarizados em detrimento de interesses pedagógicos e de formação política. Os próprios jornalistas eram políticos e o jornal porta-voz de suas doutrinas. Cada político que alcançava um certo destaque criava seu clube. Em Paris, somente entre fevereiro e maio de 1789, surgiram 450 desses clubes e mais de 200 jornais.

Apesar de ser caracterizado como o século do jornalismo opinativo, imediatamente após a fase radical da Revolução Francesa, as transformações já eram vislumbradas a “partir da perseguição sofrida por jornalistas, a despeito da consolidação do princípio de liberdade de imprensa”, como assinala Rubim. A transformação dos jornais em empresas capitalistas exigiria amplas vendas a públicos de natureza diversificada, inclusive politicamente.

A informação, apresentada como imparcial — ‘descrição fiel’ do ocorrido — é a melhor mercadoria do jornal, tanto para conseguir esse grande público politicamente heterogêneo, quanto para atrair o maior número de anunciantes, sem o perigo de, em qualquer um dos casos, afastar estas pessoas do jornal pela presença de uma opinião claramente expressa. (Rubim, 1991: 28)

Constitui-se, assim, uma mercadoria sem risco de encalhar. Sem opiniões claramente expressas, não afasta leitores, nem anunciantes. Ainda segundo Rubim atende, a uma só vez, às demandas em prol do “aumento da capacidade produtiva” e, sobretudo, de “uma maior responsabilidade na produção” (1991: 28).

O jornalismo informativo, fundamentado na idéia “dos fatos sagrados” e da opinião pertencendo a uma órbita autônoma, representa também o fim de um tempo em que “a subjetividade e as idiosincrasias dos redatores eram o aspecto dominante na notícia. Os fatos singulares que supostamente estavam sendo informados, precisavam ser procurados como a um pequeno pássaro verde numa floresta exuberante, entre adjetivos, metáforas, paráfrases, anacolutos e literatices diversas” (Genro Filho, 1989: 176).

Os temas das notícias também vão mudando gradualmente. “Ao lado das questões políticas, econômicas, literárias ou científicas, surgem as informações sobre acontecimentos banais que, cada vez mais, despertam interesse nos novos leitores e ocupam um espaço crescente nos jornais”. (Reyes Matta, citado por Genro Filho, 1989: 168).

Há logicamente uma defasagem temporal entre os acontecimentos que determinaram as transformações da imprensa na Europa, nos Estados Unidos e nos países latino-americanos, e, mesmo, dentre estes, o Brasil. No entanto, as distintas realidades são essenciais para a compreensão da passagem do jornalismo literário e opinativo ao jorna-

lismo informativo, notadamente o contexto que possibilitaria a sobrevivência de um “jornalismo cultural”, cujas bases se assentam naquela matriz geradora. Segundo Christa Berger<sup>21</sup>, “uma das especificidades do jornalismo cultural, é que ele possui uma matriz de crítica, e esta, sim, diferencia a cobertura cultural de outras. A matriz anterior, se a gente pensa nos gêneros, é a da crítica”. No entanto, não podemos deixar de assinalar que a profissionalização e a especialização têm levado à substituição dos críticos de tradição literária por jornalistas afinados com a análise de produtos culturais, nos cadernos diários de cultura e algumas revistas. Os suplementos culturais, por sua vez, acabam por se constituir em verdadeiros espaços de resistência.

Por outro lado, as instituições que criam a cultura e legitimam um tipo de produção cultural são agora condicionadas pelas instituições difusoras, o que entrelaça, no jornalismo cultural, como assinala Tubau (1982), criadores e seus intermediários. Em muitos casos, é o próprio artista que ocupa as páginas opinativas do jornal, que se constitui em um instrumento necessário à descrição do panorama intelectual de um país. O jornalismo continua ligado, por contingências históricas, aos processos de criação artística e ao estilo opinativo do periodismo político-literário.

### Corrente de Opinião

Desde o seu nascimento, no século XVIII, a imprensa na América Latina, segundo Reyes Matta, citado por Genro Filho (1989: 168), “era entendida como uma corrente de opinião”, por expressar com todas as tintas as forças em luta pela independência e a libertação nacional. No século XIX, quando a imprensa norte-americana apresentava um caráter sensacionalista, a imprensa latino-americana seguia seu estilo literário e opinativo.

No Brasil, esse período inicia-se com a criação da Imprensa Régia e a circulação do primeiro periódico oficial, a Gazeta do Rio de Janeiro, em 1808. Nesse primeiro momento, houve grande censura, suprimida, apenas, a partir da década 20, sob a influência dos ideais constitucionalistas da Revolução do Porto. A imprensa brasileira é politicamente militante. Busca, segundo Lustosa (2000), notadamente entre 1821 e 1823, influenciar as decisões que levam à independência do País. Em linhas gerais, essa fase da

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida à autora, em outubro de 2000.

imprensa brasileira é marcadamente artesanal, característica que, segundo Juarez Bahia (1972: 34) “estende-se até os primeiros anos da fase propriamente moderna”.

Dois jornais se destacam por terem conseguido se firmar enquanto empreendimentos mais arrojados do que as pequenas e esporádicas publicações: o *Diário de Pernambuco*, em 1823, em Recife, e o *Jornal do Comércio*, em 1827, no Rio de Janeiro. Sobreviveram como imprensa pioneira, vencendo a batalha dos parques e ainda artesanais recursos técnicos e o difícil acesso às fontes de informação, fatores que, no entender de Cremilda Medina (1978), eram “determinantes para a existência de veículos com essas características”.

Ainda na corte do Segundo Império registram-se as presenças de redatores como Machado de Assis, José de Alencar, Raul Pompéia, José Veríssimo e, entre os correspondentes estrangeiros, Eça de Queiros e Ramalho Ortigão. Foram jornalistas da época Joaquim Nabuco, Quintino Bocaiúva, José do Patrocínio, Artur Azevedo, Ruy Barbosa. (Lage, 1979: 30).

Esses nomes estão vinculados a um período da história brasileira extremamente conturbado por revoltas e contestação da autoridade central vigente. Fervor político e militância faziam o quadro da época.

As idéias republicanas e abolicionistas inundavam a imprensa,

...o que mais se fazia, naquela época era precisamente discutir, por em dúvida, analisar, combater. Combater a sacralidade das instituições: da escravidão, da monarquia, do latifúndio. E a imprensa tinha, realmente, em suas fileiras, grandes combatentes, figuras exemplares, como homens de jornal, e como homens de inteligência ou de cultura. [...] A imprensa era, por isso, abolicionista e republicana, pelos seus melhores jornais, pelos seus melhores jornalistas. (Werneck Sodré, 1966: 268).

Essa importante época política, não por coincidência, é também uma grande época literária. O desenvolvimento das letras, no Brasil, acentua-se com a criação dos cursos jurídicos, o início das atividades públicas e o “surto da imprensa”. A cultura dos livros, transmitida pela palavra escrita ou falada, encontra seu espaço na vida brasileira. Antecâmaras do Parlamento, como observou Nabuco, os debates fervilhavam nas Academias. Como a camada culta era reduzida, não havia, ainda, a especialização. Segundo observou Sílvio Romero, “o parlamentar era homem de letras e de imprensa; o romanista era também teatrólogo, e todos eram poetas”. (Werneck Sodré, 1966: 277).

A expansão da cultura impressa era incentivada: almanaques, opúsculos e, quando começou a existir público, ainda limitado para a literatura, os livros eram impressos

no exterior, em Portugal, França ou Alemanha, até a entrada do século XX. Nos opúsculos apareceram alguns dos trabalhos mais conhecidos na segunda metade do século XIX.

O grande público iria sendo lentamente conquistado para a literatura principalmente pelo folhetim, que se conjugou com a imprensa e foi produto específico do Romantismo europeu, aqui imitado com sucesso amplo, nas condições do tempo. O folhetim era via de regra, o melhor atrativo do jornal, o prato mais suculento que podia oferecer, e por isso o mais procurado. Ler o folhetim chegou a ser hábito familiar, nos serões da província e mesmo da Corte, reunidos todos os da casa, permitindo a presença das mulheres. A leitura em voz alta atingia os analfabetos, que eram a maioria. (Werneck Sodré, 1966: 279).

O folhetim foi incorporado pela *Gazeta de Notícias* e, mais tarde, pelo *Jornal do Brasil*. Até mesmo o *Jornal do Comércio* orgulhava-se por difundir, em seus folhetins, Eugene Sue e Victor Hugo. Os autores brasileiros também freqüentaram, de forma expressiva, esse espaço, que divulgou alguns dos melhores romancistas da época. Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Aluísio Azevedo, dentre outros, são exemplos. Muitas revistas literárias, destinadas à restrita camada ‘cultura’ do país, aparecem e desaparecem nesta fase. (Werneck Sodré, 1966).

Nos últimos anos do século XIX vive-se um período em que coexistem antigas e novas iniciativas. A imprensa passa a ser reconhecida como uma empresa lucrativa, mas o feitiço dos jornais não se altera de um dia para o outro. Era preciso compatibilizar um certo investimento em equipamentos gráficos, que eram importados, com a satisfação de um público crescente e a ocorrência de anunciantes. Surgem alguns jornais duráveis: a *Província de São Paulo* — que, com o sistema republicano, passa a chamar-se *O Estado de São Paulo* (1889) e, em Salvador, o *Diário de Notícias* também inicia sua trajetória.

A nova mentalidade empresarial, responsável pela valorização do público leitor, cada vez mais numeroso, agrega-se a um maior número de anunciantes. As tribunas políticas e os jornais de humor começam a ceder espaço para as primeiras empresas jornalísticas. No entanto, como assinala Medina, “o repórter ainda estava por surgir”, pois

O maior valor ainda era atribuído à opinião através do artigo de fundo, misto de retórica bombástica, grandiloquente mas pouco consistente. Nem jornal nem público havia se apercebido do papel da informação num mundo que, a rigor, não tinha também passado pelo processo da superação das fronteiras regionais e nacionais. (1978: 61).

No Brasil, na transição do jornalismo político-literário ao jornalismo informativo, as notícias culturais se apresentavam misturadas às demais nos primeiros jornais da

nova fase empresarial. Mas as gazetas alternativas ainda são publicadas. Nelas permanecem, ainda, as questões políticas e o jornalismo literário.

Essas pequenas folhas continuavam brotando com humor, mordacidade e militância política, numa sazonalidade típica dos pasquins. Denunciam, provocam, comprometem autoridades, registram bastidores com irreverência, atitudes que acabam por determinar sua existência relâmpago. O desenho, a charge e a caricatura tornavam suas páginas ainda mais excitantes. Nesta fase, foram revelados polemistas, escritores, jornalistas, bem como gravadores, desenhistas e caricaturistas.

Somente a partir dos anos trinta, com a presença marcante do rádio, começa a impor-se o conceito de notícia objetiva. Tal imposição foi determinada, de acordo com Reyes Matta, citado por Genro Filho (1989: 168), principalmente pela crescente integração cultural, econômica e política da América Latina. O que se produzia era a dependência informativa. “Em 1920, a United Press (hoje UPI) conseguiu seu primeiro acordo com o diário *La Prensa* de Buenos Aires”.

Em linhas gerais, a expansão imperialista do Estados Unidos e a conseqüente subordinação econômica política e cultural da América Latina coincidem com o processo de urbanização e industrialização dos países mais adiantados do continente.

Para esses países — entre os quais se inclui o Brasil — a subordinação ao imperialismo correspondeu a uma forma de integração no contexto mundial do capitalismo e da civilização que ele patrocinou. Por isso, em função também de condições internas e não apenas externas, o “conceito objetivo de notícias” acabaria se impondo — ainda que mais tarde —, por *derivar de necessidades sociais geradas* pelo desenvolvimento capitalista. (Genro Filho: 1989, 169).

A imprensa começa a adquirir expressão no campo das atividades industriais, dando início à sua “aventura industrial”, fase da máquina, da divisão do trabalho, da especialização, da distribuição racional das responsabilidades que atingem, ainda que precariamente, a tipografia, causando-lhe um grande impacto. A velha oficina tipográfica começa a conquistar posição de indústria gráfica, de definida capacidade econômica, ainda que a reciclagem da maquinaria obsoleta não fosse condição atingível por todos os empresários.

O surgimento da empresa jornalística no Brasil está se esboçando por volta de 1890. As tradicionais gazetas nascidas ainda no Império — *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Comércio* — modernizam-se, a começar pela estrutura econômica, “adquirem

equipamento e passam a faturar, principalmente com a venda do espaço publicitário”. (Medina, 1978: 55).

O *Jornal do Brasil* e, pouco depois, o *Correio da Manhã* são inaugurados e estruturados como empresas lucrativas. A tendência se generaliza paulatinamente, mas, de forma decisiva, nos demais centros urbanos do País, antes mesmo do fim do século.

Essa transição assinalada por transformações na imprensa, na entrada do século XX, está associada ao conjunto de mudanças promovido pelo avanço das relações capitalistas. A consolidação do jornal empresa é um dos aspectos desse avanço. “(...) o jornal será, daí por diante, empresa capitalista, de maior ou menor porte”. O empreendimento individual praticamente desaparece nas principais cidades e o número dos periódicos conseqüentemente se reduz. (Werneck Sodré, 1966: 315).

O jornalismo que se fez da República Velha ao Estado Novo, descobriu a publicidade e a perspectiva empresarial. Da época anterior permaneceram alguns nomes como Olavo Bilac e Aluísio Azevedo. Notabilizaram-se, dentre outros, Euclides da Cunha, autor da cobertura antológica de Canudos; Lima Barreto que refletiu criticamente sobre o fechamento autocrático da sociedade brasileira de então; João do Rio (João Paulo Alberto Coelho Barreto), responsável pelo desenvolvimento de um estilo de reportagem urbana baseado na observação da realidade, coleta de informações e tratamento literário do texto, e poetas, como Emílio de Menezes e Bastos Tigre, que estiveram na criação publicitária.

Logo, o jornalista começa a distanciar-se dos literatos para constituir categoria. É particularmente expressiva a contribuição de João do Rio, que marca essa passagem, no Brasil da virada do século. Vivendo na época da boemia literária carioca, este jornalista vai tomar consciência da nova medida de tempo que pressiona o fazer jornalístico. Em suas próprias palavras, citadas por Cremilda Medina (1978: 63), ele retrata essa transição: “O literato do futuro é o homem que vê, que sente, que sabe porque aprendeu a saber, cuja fantasia é um desdobramento moral da verdade, misto de impossibilidade e sensibilidade, eco de alegria, da ironia, da curiosidade, da dor do público — o repórter”.

Segundo Medina, João do Rio “propõe uma nova categoria profissional e levanta a questão até hoje controversa — onde termina o jornalismo e começa a literatura (ou onde termina a literatura e começa o jornalismo)”.

Foi o tempo de Irineu Marinho e de Gustavo de Lacerda, repórter que idealizou a Associação Brasileira de Imprensa (abril/1908). Monteiro Lobato, com a polêmica mar-



cando sua vida e seu começo nas cartas sobre Jeca Tatu para *O Estado de São Paulo*; Graciliano Ramos, o revisor de textos do *Correio da Manhã* e a perseguição que marcou ainda mais a sua grandeza.

Estas referências evidenciam que no desenvolvimento da atividade jornalística no Brasil, e no mundo, a participação de homens das letras e da política nas redações dava a tônica. Logo, depreende-se daí o embrião do chamado jornalismo cultural, que se especializa posteriormente e tanto floresce nos suplementos culturais (literários) quanto nos segundos cadernos. Esta semente estava nas redações desde a fase do jornalismo político-literário, personificada nos “literatos” que faziam o jornalismo daquela época e das épocas seguintes. E até mesmo na transição, quando as páginas de um mesmo jornal se subdividem em informativas, opinativas e publicitárias. Esta nova paginação é já um prenúncio da segmentação a que se submeterá a distribuição de temáticas no espaço do jornal, e da especialização em “cadernos”.

Forma e conteúdo compartilham deste momento que inaugura a convergência de duas visões do fenômeno cultural, conforme Williams (1992: 12-13), a dos meios de “produção intelectual tradicionais” e a do mundo das “práticas significativas”, que incluem linguagem, artes e filosofia, bem como jornalismo, moda e publicidade. Temos, assim, a via clássica do pensar e representar a informação, e a via do estímulo à fragmentação, promovido pelo meio ambiente moderno, que se configura contemporaneamente na cultura em mosaico (Moles, 1974). Nesta opera-se uma certa colagem entre cultura e literatura na prática jornalística. Trata-se de um movimento permeado de ambigüidades, no qual é discutido o “verdadeiro domínio” do jornalismo: se o mundo real, do aparente e imediato, ou o mundo do imaginário. Cremilda Medina vai observar que, ao tratar do homem, seja ele uma personagem de ficção ou fonte de informação “não há como desvincular essa ambigüidade entre o real e o sonho, o objetivo e o subjetivo. Mesmo que se trate da notícia de sobrevivência imediata” (1995: 45).

### O Jornalismo Como Fenômeno Cultural

Jorge Rivera, ao buscar delimitar o campo do jornalismo cultural, afirma que o mesmo não é “certamente uniforme nem redutível a modelos de fácil identificação”. Com isso pretende observar a multiplicidade de formas deste universo amplo, no qual inclui

...tanto uma revista literária de pequena circulação, o suplemento de um diário de tiragem massiva, uma publicação acadêmica altamente especializada, um *fanzine*, uma revista de divulgação que trabalha com recortes temáticos muito diferenciados entre si, uma coleção fascicular etc. (Rivera, 1995: 20).

Nesta “enorme variedade” pretende caracterizar um universo que extrapola os próprios limites desta área de especialização, tradicionalmente aberta a temáticas, a contribuições de autores das diversas linguagens artísticas e das ciências humanas, e modalidades de apresentação que transitam com criatividade pela poesia, conto, ensaios, novelas etc. Estão, portanto, incluídas nas páginas culturais dos diários, suplementos e revistas, modalidades assimiladas pelo jornalismo, distintas da sua especificidade enquanto prática e forma de conhecimento que se institucionaliza nas rotinas produtivas, operando conteúdos singulares, atuais demarcadores da matéria jornalística.

Esse conjunto de regras que orienta as rotinas do trabalho é norteado por critérios consensuais de seleção e de redação de notícias. Trata-se de ‘valores-notícia’ que, no entender de Wolf, são dinâmicos e impulsionam a especialização temática, um índice de como esses valores se traduzem em práticas organizativas. Nas páginas culturais pode-se verificar que o caráter dinâmico dos valores e a especialização se complementam para adaptar e estender uma área que, anteriormente, não constituía notícia como na contemporaneidade (1987: 176-177).

A delimitação desse campo feita por Rivera assimila ao jornalismo cultural publicações acadêmicas especializadas, coleções fasciculares, revistas de vanguarda etc. Em nossa análise, esses modelos escapam tanto aos critérios definidores da matéria jornalística, como aos seus elementos demarcadores: a singularidade, a atualidade, que mesmo não se referindo ao cotidiano, é a este vinculada pelo “gancho” jornalístico que aproxima e interliga temas, concepções, gêneros, estilos etc.

Para Couto (1996: 129) jornalismo cultural são os segundos cadernos dos jornais diários, os suplementos semanais dos mesmos jornais, as páginas de cultura das revistas semanais e as publicações especializadas em assuntos culturais: música, cinema, vídeo, artes plásticas. Em relação ao jornalismo diário, esse autor inclusive traz à discussão as fragilidades impostas pela avaliação das direções das empresas que parecem ignorar suas especificidades, como veremos mais adiante.

Martinez Albertos, citado por Tubau, vai buscar nos folhetins<sup>22</sup> a substância que

---

<sup>22</sup> Folletones: escrito inserto en la parte inferior de una página de un periódico, sobre materias ajenas a la publicación, como artigos de crítica, novelas, etc. Tb folleton: novelas rica en situaciones dramáticas y sorprendentes, que se publicaba por entregas. Actualmente novela de esta índole. Salvati, Alfa. Diccionario Enciclopédico. Salvati Editores, Barcelona, 1986.

parece sedimentar as seções culturais:

Dentro desta seção cabem de fato todos os gêneros jornalísticos: notícias de fatos culturais, reportagens, entrevistas, crônicas e comentários. Cabem também algumas manifestações não propriamente jornalísticas típicas do estilo ameno: trabalhos de criação literária — contos, novelas, ensaios doutrinários, ficção...— ou desenhos, chistes, fotografias, palavras cruzadas e passatempos com um certo tom erudito ou cultural... (Tubau, 1982: 16).

O que mais se destaca, porém, segundo Tubau (1982), são os comentários sobre as novidades da vida intelectual que dão origem a seções especializadas e muito regulares, de crítica de arte, de cinema, de teatro, de livros, de música etc. Estas se situam no âmbito de um espaço “adequado e habitual”, reservado ao exercício do jornalismo cultural. Trata-se, segundo esse autor, de uma dicotomia que marca, desde a origem, essa atividade, que é herdeira dos folhetins nascidos na segunda metade do século XIX. (1982: 16).

Por outro lado, ao caracterizar o público-alvo do jornalismo cultural, Rivera (1995) vai constatar certa heterogeneidade, delimitando essa área de especialização a partir da promoção de certos “objetivos ideológicos ou estéticos” e do “grau de profissionalismo de quem os realiza”, enquanto “padrões auto-definidores”. Tal argumentação encaminha esse autor à consideração do jornalismo cultural “como idêntico a si mesmo”. Assim, conclui que “ninguém confundiria, naturalmente, uma revista cultural com uma esportiva ou de informação geral” (1995: 20).

Tal caracterização parece refletir uma concepção do fenômeno, da perspectiva do produtor/criador e do jornalista, à medida que esse autor se autodefine como “um escritor encarnado em seu tema” e cuja obra é fruto de sua própria experiência. Percebe esta área de especialização como uma prática orientada por uma concepção de cultura em moldes tradicionais. Neste sentido, o jornalismo cultural só pode ser idêntico àquilo que ele produz, ou, nas palavras do autor, quando descreve a finalidade de seu trabalho, como “uma espécie de homenagem a coleções, revistas e suplementos entrelaçados à minha vida e experiência intelectual” (1995: 12). Seu testemunho talvez reflita a ambigüidade daqueles que exercem a profissão de escriba e autor.

A contribuição de Rivera — um dos poucos autores com trabalho publicado sobre o jornalismo cultural — é notadamente importante do ponto de vista histórico. Além disso, na trajetória que ele próprio descreve, reconhece as diversas combinações de po-

---

laridades, organizadas segundo dois grandes agrupamentos de publicações: um modelo de cultura erudita e homogênea, destinado a públicos especializados, e outro de cultura geral, em seu sentido mais difuso, destinado a públicos mais amplos. (1995: 21-22).

Para Rivera (1995), o primeiro modelo exerce sua influência na configuração das idéias e do gosto do público de uma época, enquanto o outro limita-se a reproduzir seus valores sem trazer elementos genuinamente originais ou contraditórios. Alguns meios colaboram seriamente com os processos de elaboração de novas doutrinas, porém este é um traço comparativamente raro.

Algumas revistas culturais expressam de maneira excludente a ideologia ou a estética de um grupo [...] Outros meios, em compensação, associam-se, de forma eclética, mais à difusão do “espírito da época” que à apresentação de estéticas, doutrinas ou ideologias particulares e, neste sentido, são divulgadores de fenômenos, autores e correntes de pensamento mais gerais e inclusive mais contraditórios entre si. (1995: 21).

Entretanto, em qualquer perspectiva eleita, Rivera (1995) observa que o jornalismo cultural ainda se situa em uma zona limite, cuja fronteira delimita pares de conceitos opostos, como elite/massa; cultura especializada/cultura geral; tradição/modernidade; palavra/imagem; erudição/vulgarização; homogeneidade/heterogeneidade. Também neste caso a compreensão do autor está atrelada a uma prática concebida nos moldes tradicionais da cultura.

Recorrendo uma vez mais a Williams (1992) e Moles (1974), tais limites podem ser entendidos pela coexistência destas oposições ainda presentes no mosaico da contemporaneidade.

Ao esmiuçar as polaridades que considera constitutivas do jornalismo cultural, Rivera (1995) supõe que a abordagem temática e formal das publicações destinadas a públicos específicos, singularizava-se por atender a repertórios de questões humanísticas ou artísticas, muito valorizadas, e a um estilo que se assemelha às retóricas da crítica e da literatura ensaísta. Por outro lado, ao público mais amplo, destinavam-se modelos que se constituíam em um simples prolongamento da imprensa em geral, porém circunscritos à difusão de patrimônios culturais organizados e consumidos em mosaico.

A proliferação de meios e projetos culturais incrementou a profissionalização e a dedicação quase exclusiva às diferentes especialidades do jornalismo cultural. Verificou-se, historicamente, desde logo, uma dupla vertente de especialização profissional e de colaboração eventual e às vezes acidental.

Na primeira metade do século XIX, o escritor jornalista Thomas de Quincey encontrou a totalidade de sua volumosa produção em revistas como *The Westmoreland Gazette*, *The London Ganzine*, *Blackwood's* etc. e outras similares, convertendo-se em modelo protótipo do jornalista cultural do seu tempo. Igual destino coube à produção de Edgard Allan Poe, dispersa em revistas como *The Gift*, *Burton's Magazine*, *American Revue*, *Graham's Magazine* etc., mas Gilberto K. Chesterton é o caso típico do escritor que reparte sua produção entre o livro e o jornal.

Muitos escritores como Balzac, Eugène Sue, Alexandre Dumas receberam salários para escrever novelas para jornais. Esse fato ilustra para Albino Rubim uma das múltiplas repercussões da submissão da esfera cultural ao capital, pela “aproximação sempre maior da produção cultural aos padrões da produção material, mesmo que a especificidade de criação cultural seja atingida e violentada”.

A cultura, tornada mercadoria, coloca como secundário o valor de uso, a significação humana, a qualidade, e dá prioridade ao valor de troca (quantidade) que possibilita o deslocamento da cultura no mercado. Como valores de troca, os produtos se distinguem pela sua quantidade e não pela sua qualidade, mesmo que na mercadoria estejam enraizados o qualitativo e o quantitativo. A mercadoria cultural também privilegia a quantidade, como toda mercadoria, ainda que, deste modo, esteja indo contra a própria especificidade da cultura, que é o elemento qualitativo. Daí a hostilidade entre o capital e a arte (Rubim, 1991: 26).

Tal hostilidade é, segundo Rivera, de longa data. Manifesta-se desde as primeiras críticas ao “espírito vulgarizador” da imprensa, caracterizadas, ainda, por um tipo de argumentação que não se transformou muito com o tempo. Na esteira desse processo há uma renovação do papel do intelectual, promovida pela crescente especialização e profissionalização em diversos âmbitos da produção cultural e humanística. Para Rivera, “O Renascimento e o Iluminismo não fizeram mais do que reforçar as idéias do intelectual e do ético como eixos da atividade cultural e, de certa forma, como garantias do papel exclusivo e supervalorizado que poetas e humanistas tinham perante a sociedade”. (1995: 23).

Essa credibilidade atribuída à camada de intelectuais expande-se sobretudo quando transformações radicais, da vida social, das ciências e da tecnologia, colocam frente a frente, no seu entender, “dois universos culturais aparentemente estanques: o mundo dos conhecedores fechados em um saber exclusivista, de circulação restrita, e o vasto universo dos consumidores”. Nesta configuração, esse autor caracteriza o processo de produção cultural, que viabiliza a difusão das letras, das artes e do conheci-

mento, como uma forma de mercantilização dos valores estéticos do seletivo mundo dos salões, academias e livros. Essa difusão, via jornais, folhetins, obras de divulgação, reproduções e teatro de rua etc., embora saudada com otimismo pela abrangência, cada vez mais ampliada, de um número crescente de públicos, é sentida como paradoxal pela aproximação de dois universos que se concebiam irreconciliáveis. (1995: 23-24).

No entanto, como Gramsci (1978) argumentou, ao descrever o processo de elaboração das camadas intelectuais no seio de realidades concretas, a mediação de caráter profissional é dificilmente separável da mediação de caráter político. Gramsci concebe os intelectuais como empregados “do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político”. Através do “consenso *espontâneo*” das mais amplas camadas da população legitima-se a orientação da vida social pelo grupo fundamental dominante. Neste papel de mediação, ainda segundo Gramsci, encontram-se os intelectuais propriamente ditos, ou seja: os professores, os jornalistas, os educadores, os padres [...], os deputados etc., que têm a missão de garantir a hegemonia da classe dominante, em suma, “de adaptar a cultura à sua função prática”. A “adesão” dos grandes públicos deriva, em parte, do “consenso que nasce historicamente do prestígio (e, portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção”. (1978: 11).

Para Gramsci, o intelectual é o artesão da tessitura que na sociedade burguesa liga a infra-estrutura à superestrutura e assegura ao ‘bloco histórico’ o exercício da hegemonia. Neste sentido, observa, ainda, como o intelectual ruma, mastiga e torna palatável qualquer ideologia por mais indigesta que seja, “quando tudo parece indicar que o grupo dirigente não será mais capaz de assimilar e dirigir as novas forças que se exprimem nos acontecimentos” (1978: 293).

A produção de notícias desse intelectual-artesão que o avanço do jornalismo promove, impulsionado pelo sistema capitalista, vai se consubstanciar em práticas e normas da atividade que revelam as ambigüidades desse processo de mediação histórico-cultural que retém suas marcas de origem.

### Matrizes da Notícia e do Ensaio Cultural

Rivera (1995) submete as notícias da imprensa cultural a uma classificação que se fundamenta em grandes correntes teóricas, cumprindo o papel de matrizes histórico-culturais. Estabelece, assim, quatro tipos de notícia cultural. Há o tipo que se propõe à

análise radical e exaustiva de um tema e muitos são os pensadores, filósofos e poetas que atuam neste sentido, freqüentando as páginas dos jornais com seus ensaios. São exemplos T. S. Eliot, Bertrand Russell, John Wisdom, I. A. Richards, Susanne Langer, Wittgenstein etc. que, nos anos 20 e 30, contribuem, na área de produção anglo-americana, para a abordagem *analítica*. (1995: 25).

Ao lado desses são freqüentes também os artigos daqueles que se propõem a *interpretar* os acontecimentos, porém marcados por um pano de fundo filosófico, em trabalhos críticos e ensaios, a partir dos aportes de Dilthey ou Heidegger, e da reflexão poética e estética, muito em voga em certos círculos de leitores.

Uma parte substancial de artigos desenvolve uma *crítica* cultural que elege diferentes perspectivas e se aproxima do enfoque que, em nossos dias, apresenta uma análise global ou setorial da indústria cultural, a partir dos pressupostos da Escola de Frankfurt ou da *teoria culturoológica*. São inspirados em um espectro de vários pensadores, desde Edgar Morin até Marshall McLuhan. (Rivera, 1995: 25).

Há finalmente, segundo este autor, a notícia de exposição *erudita*, que exhibe amplo repertório de saberes específicos ou multidisciplinares a propósito de uma questão determinada. Neste campo inserem-se os artigos de Amado Alonso, Américo Castro, Benedetto Croce, Paul Van Tieghem, René Wellek, Joseph Bédier, Charles Bally, Helmut Hatzfeld, Leo Spitzer, Karl Vossler da primeira metade do século XX. Esses artigos estão dispersos geralmente em revistas universitárias ou especializadas, ainda que não faltem às páginas de publicações menos específicas (Rivera, 1995: 26).

De Miguel, citado por Tubau (1982: 50), simplifica esta classificação, ao compreender o fenômeno do jornalismo cultural como inerente ao processo de intensificação do capitalismo. Segundo Tubau, a argumentação desse autor aproxima-se do esquema de Moles. Há, de um lado, “o intelectual criador, que publica em revistas especializadas de escassa difusão”, e o jornalista, uma espécie de “intelectual de base”, que reelabora esta criação na forma adequada à sua difusão nos meios massivos. Por outro lado, observa, ainda, que a massificação das obras ditas eruditas é feita pelos próprios intelectuais criadores que “para influir, [...] têm que escrever diretamente nos periódicos, com maior freqüência”.

Assim, enquanto para Rivera, a produção cultural é observada, essencialmente, do ângulo de criadores e de públicos especializados, para De Miguel, citado por Tubau, é preciso reconhecer que

O panorama intelectual de um país não só é condicionado pelas instituições que criam a [...] cultura, mas por aquelas que a difundem. E mais, minha idéia do intelectual se aproxima mais do intermediário que do criador das idéias. Por isso mesmo a estrutura dos mídias — a maquinaria de produzir opinião — é um instrumento necessário para descrever o panorama intelectual de um país. Na situação espanhola isto é assim, com maior propriedade inclusive, porque se trata de uma cultura de tradução, de importação de idéias. As ‘páginas de cultura’ dos diários e revistas espanhóis tendem a ser uma espécie de eco daquilo que se cultiva em outros países (Tubau, 1982: 51).

Rivera (1995) pondera, no entanto, que nenhuma classificação tipológica esgota o vasto campo das notícias culturais que, segundo ele, situam-se em “um campo muito matizado e marcado por trabalhos híbridos, que atravessam as tipologias anunciadas”. Exemplifica essa característica com os textos ensaísticos de Borges, “destinados, em primeiro lugar, a diários ou revistas”, aproximando-se da perspectiva sugerida por De Miguel.

Classificações à parte, o mesmo Tubau traz a contribuição de José Luis Abellán, que se “congratula com os diários que têm páginas autônomas de cultura”, observando que “o jornalista cultural — ou seja, o jornalista especializado na área cultural — é, antes de tudo e sobretudo jornalista” e sua missão principal é informar. Conclui, portanto, que “o jornalismo é cultura; não apenas a transmite, mas cria e a produz”.

Os meios de comunicação de massa são inclusive a cultura mais característica e definidora de nosso tempo. Trata-se de uma cultura que não tem como objetivo primário e imediato a ‘formação’ mas a ‘informação’ das pessoas. (Abellán, citado por Tubau, 1982: 34).

Independentemente dessa nova polarização, argumenta, ainda, que, em muitos casos, os suplementos culturais, quando valorizam a crítica e a análise em profundidade de certos temas, contribuem para a formação de seus públicos, sejam especializados ou amplos. (Tubau, 1982: 34).

### Espaços Legitimados

Segundo Rivera, os jornais, suplementos ou revistas de interesse cultural apelam para suas ferramentas peculiares, como a imposição de padrões de prestígio, serviço e eficácia que os legitimam no círculo de seus leitores, como *meios* válidos frente a outros agentes culturais, a exemplo das instituições escolares. Para desenvolver suas estratégias comunicacionais, operam, desde logo, com as relações que os leitores estabelecem entre as informações recebidas, convertendo-os — através do consumo de crônicas, críticas,



entrevistas etc. — em agentes genuínos da troca social que pode estimular outras formas de participação direta e ativa na cultura. (1995: 39).

Enquanto espaço especializado de um diário — seja este apresentado em forma de caderno, suplemento — ou como revista, o jornalismo cultural não se constitui um corpo à parte do jornalismo. Orientado pelas mesmas regras de seleção, produção e apresentação das notícias é legitimado pela sociedade enquanto instituição social que oferece conteúdos atuais e relevantes a públicos amplos e dispersos. Trata-se de uma legitimação determinada, ainda, pelo controle sobre a base cognitiva da profissão, dada por uma formação acadêmica e pelo reconhecimento público desse controle.

Embora, nas discussões a partir de autores do capítulo anterior tenhamos aprofundado esta questão, não é redundante lembrar a sua vinculação com a atualidade, e o intercâmbio regular de informações entre pessoas privadas, sobre assuntos do cotidiano que tem relevância pública, incluindo-se entre estes as notícias culturais (Franciscato, 2000).

Um jornal é um produto com ressonâncias sociais e culturais polivalentes e inteiramente disponíveis, o que o obrigaria a ter constantemente presente esse horizonte potencial de implicações e ressonâncias que começa a detonar outros fatos em cadeia, a partir da simples publicação. As publicações culturais, no entender de Rivera, tendem a prefigurar declaradamente seu próprio horizonte de expectativas através de textos que antecipam o tipo de ressonância que desejam ativar. Expõem, desde logo, suas próprias expectativas doutrinárias, a partir da auto-reflexão e da referência interna do grupo emissor (Rivera, 1995: 39).

Trata-se de um tipo de consideração que faz pensar obviamente sobre um conjunto de circunstâncias e efeitos que deveriam ser levados em conta eticamente para o desenho dos produtos e da própria atuação dos jornalistas, pois os modelos de objetividade e abrangência que se espera do jornalismo informativo não podem ser exigidos da mesma maneira. O crescimento nas últimas décadas de novas e diversificadas clientelas para produtos culturais ocasiona um perfil de maior heterogeneidade das páginas culturais do que acontecia em outros contextos e épocas. Não podemos omitir, além disso, todas as alterações que hoje também sofrem as páginas e cadernos diários com a modernização, informatização e a subordinação à tecnologia dos jornais. Estas circunstâncias tornam-se mais cruciais se aliadas à rotinização das tarefas exigida pela atividade industrial e empresarial do veículo.

“O jornalismo cultural trabalha muitas vezes com outros padrões de seleção, restrição, subjetividade [...] e assim seus meios não traem sua própria natureza, ainda que esta resulte excêntrica a modelos e valores vigentes” (1995: 40). O caráter dinâmico dos valores e a especialização se complementam para adaptar e estender uma área que, anteriormente, não constituía notícia como na contemporaneidade (Wolf, 1987: 176-177). Tal aspecto revela características peculiares de um fazer que, atrelado à dimensão jornalística, atém-se ao factual, dimensionando-se pela atualidade, mas também, circunscrito à cultura, traz à luz da atualidade fatos, ambientes e contextos significativos da trajetória cultural humana. E por isso revela-se brasileiro ou baiano, francês, inglês ou internacional.

Além disso, o crescimento nas últimas décadas de novos segmentos de consumidores culturais potenciais cria um perfil de maior heterogeneidade que o observado em outros contextos, nos quais o grosso dos consumidores conta com um alto nível de especialização e diferenciação sociocultural.

Por esta razão, segundo o autor argentino, as publicações implementarão o método da pesquisa de opinião como um modo sistemático de avaliar seu campo e sua própria posição jornalística frente aos dados e fenômenos da conjuntura, o que constitui uma ferramenta exploratória complementar: jornalisticamente tais publicações avaliavam a vigência dos grandes nomes culturais consagrados, através de números especiais que constituíam um autêntico barômetro de sua credibilidade. (1995: 40).

Mas, há que se considerar a observação de Wolf (1987) quanto aos critérios relativos à imagem que os jornalistas têm do público e o papel que esta imagem desempenha. Estes critérios constituem-se, aspecto difícil e rico de tensões opostas.

Por um lado, os jornalistas conhecem pouco o seu público; mesmo que os órgãos de informação promovam pesquisas sobre as características da audiência, os seus hábitos e as suas preferências, os jornalistas raramente as conhecem e pouco desejam fazê-lo [...] Por outro lado, a referência às necessidades e às exigências dos destinatários é constante, e nas próprias rotinas produtivas, estão encarnados pressupostos implícitos acerca do público (1987: 189).

Gans, citado por Wolf, (1987: 189), afirma que o dever do jornalista é apresentar coberturas informativas não é satisfazer um público; quanto menos se debruçarem sobre o público, mais atenção podem dar às notícias.

## Visão de Autores Brasileiros sobre o Jornalismo Cultural

Na visão de jornalistas e autores brasileiros temos concepções do jornalismo cultural que oscilam da crítica contundente a um universo de produção que se pulveriza e fragmenta, bem como a constatação de um mercado cultural que se amplia e requer maior abrangência para atender a necessidades de públicos diferenciados, buscando a especialização e a segmentação.

Ao analisar a prática jornalística na atualidade, Alberto Dines vai caracterizar suas principais tendências e classificá-las “como disfunções”. A primeira delas estaria na perda de identidade, tanto visual quanto na forma indiferenciada com que se comporta diante dos acontecimentos. Para Dines, todos se assemelham, são clones uns dos outros e, ao mesmo tempo, jogam-se em uma competição feroz que, por outro lado, não promove a diferenciação. Não há pluralidade de opiniões, os jornais se copiam em suas posturas e comportamentos, estabelecem-se padrões de intolerância e o sistema político empobrece, pois a sociedade deixa de se oxigenar pela troca de opiniões e posições (Dines, 1996).

A segunda tendência observada por Dines é dada pela fragmentação dos jornais, que, assumida como avanço, é considerada por ele, como um “flagrante retrocesso”. “O jornal diário era um todo orgânico, dotado de padrões gerais que valiam para todas as páginas” (1996: 9). Hoje, está pulverizado por duas tendências igualmente desagregadoras: os cadernos e agora as páginas autônomas, “verdadeiros jornais dentro dos jornais, com critérios, orientação e linhas políticas e éticas próprias

São corpos independentes que se valem do logotipo de prestígio e da proteção constitucional a que os jornais estão sujeitos, para fazer um jornalismo personalista e quase sempre irresponsável, onde não estão ausentes o valeduto e os interesses pessoais. Como todos tratam de tudo ou quase tudo, frequentemente temos numa mesma edição notícias contraditórias sobre o mesmo assunto, que desnorteiam e desencantam o leitor (Dines, 1996:10).

Uma breve caminhada pela história da imprensa nos mostra até os anos 70, os jornais divididos classicamente em duas sessões: o caderno de opinião e notícias e uma parte complementar com matérias leves, serviços e cultura. Às segundas feiras, os cadernos esportivos. Essa era a estrutura básica dos jornais, com uma pequena variação aos domingos, quando surgiam os cadernos femininos e os de idéias.

Com o passar dos anos, os jornais começam a se fragmentar. “Os grandes jornais brasileiros, sobretudo os mais bem dotados de anúncios, converteram-se em maçudas

coleções de magros cadernos. É a pulverização adotada como princípio”, observa Dines (1996). Essa fragmentação, no seu entender, tira do jornal seu peso físico, sua imponência, sua importância. E os seus padrões gerais de qualidade. Cada unidade passa a ter os seus próprios padrões, criando-se uma estrutura autárquica e desigual. O fenômeno da fragmentação agravou-se com o aparecimento de novas colunas, novas autarquias informativas que continuam se disseminando de forma indiscriminada.

Surge daí uma terceira disfunção, segundo Dines. Jornais secundários acabam pagando os altos salários dos colunistas consagrados para que a grande imprensa possa sustentar sua galeria de astros, ao contrário de investir em repórteres locais para a realização de trabalhos investigativos de efetivo interesse para as suas comunidades.

Dines observa que

O Brasil interiorano e autêntico está descaracterizando sua identidade e recebendo todos os influxos informativos do grande eixo informativo Rio-São Paulo. Perde-se assim a possibilidade de desenvolver o jornalismo local, de descobrir valores e problemáticas regionais, de acionar a reflexão da comunidade e das elites. (1996: 10).

A quarta disfunção é a concentração dos veículos nas mãos de poucos e o caráter familiar da grande maioria das empresas jornalísticas, o que cria um padrão de empresas extremamente antiquado. Finalmente, a quinta disfunção, que começa a se generalizar na imprensa brasileira, está na preponderância do departamento de marketing sob o resto da empresa, até mesmo sobre aqueles que concebem e compõem o produto. O marketing é meio, não é fim, mas, hoje, afirma o autor, é o marketing que faz o jornal brasileiro. A fragmentação é o resultado mais direto da capitulação do jornalismo diante dele e a supremacia do marketing tem criado outras situações embaraçosas, como os brindes e os fascículos que transformam o leitor em um mero colecionador. “Leitor de jornal que se acostuma aos brindes desacostuma-se de exigir qualidade jornalística”, assevera Dines (1996:14).

Embora as críticas de Alberto Dines nos pareçam um tanto contundentes, especialmente quando esse autor generaliza a preponderância das diretrizes de marketing sobre as decisões de seleção e publicação nos jornais brasileiros, consideramos pertinente a observação de que os veículos, com graus diversos, tendem a corresponder à segmentação de públicos que se constata atualmente na esfera da indústria cultural. As discussões sobre essa área de produção têm focado a questão da qualidade dos seus produtos, geralmente considerados ruins tendo em vista a função de promoção do de-

envolvimento humano e social. Trata-se evidentemente de uma simplificação, tendo em vista que tal abordagem baseia-se mais em seus aspectos exteriores, deixando de lado a investigação de sua constituição, ou seja, das relações existentes entre a produção cultural e sua veiculação.

Criam-se, dessa forma, parâmetros externos ao fenômeno para julgar os produtos ou a cultura que se veicula pelos meios de comunicação, pondo de lado a idéia de que a cultura, hoje, assenta-se no modelo industrial e nas inúmeras possibilidades de complementação entre diversos modos de produção cultural ainda presentes, confundindo o veículo cultural com a ideologia que rege o seu uso.

Uma forma de concluir essa questão é procurar determinar como operam os meios dessa indústria, o que se relaciona à natureza de seus veículos (investigamos, no caso, o jornalismo cultural, descrito exhaustivamente nos propósitos deste trabalho), como um produto dos avanços do sistema capitalista, mas que, na concepção de Genro Filho (1989), contém as marcas dessa construção, confundindo-se com ele, mas não se identificando. “A totalidade do fenômeno cultural”, como observa esse autor, não pode ser abarcada pela conceituação teórica que busca situar a questão em termos de “indústria cultural” ou “cultura de massa”, pois “a cultura jamais se deixa submeter integralmente pela categoria mercantil”. Assim, mesmo enquanto peculiar ao sistema capitalista, a cultura tende a reproduzir suas contradições e ambivalências (1989: 104).

É importante assinalar, por outro lado, que a crítica de Dines (1996) acentua aspectos que são vivenciados pelos jornalistas e, por isso mesmo, deveriam estar referidas ao seu contexto de atuação e situadas, mais adequadamente, no plano da ideologia profissional, traduzida numa série de paradigmas (da seleção aos valores notícia) que são adotados como naturais. Neste sentido, as colocações de José Geraldo Couto, embora sustentadas pelos mesmos argumentos que Dines empunha, fornece elementos que, apesar dos juízos de intenção, contribuem, de forma mais objetiva, para a compreensão das ambigüidades que cercam a atividade jornalística no âmbito da indústria cultural.

Para José Geraldo Couto nos segundos cadernos dos jornais diários, dedicados à área de artes e espetáculos, o jornalismo cultural passa por uma profunda crise ligada a dois fatores: “a acelerada transformação do mercado de produtos culturais e a não menos rápida modernização dos grandes jornais brasileiros. No novo contexto criado a partir desse conjunto de mudanças, o jornalismo cultural ainda não encontrou o seu espaço e a sua voz” (Couto, 1996: 129).

Segundo sua análise, não se trata de falta de espaço para a cultura, como se diz freqüentemente, pois o espaço dos segundos cadernos e dos suplementos nos jornais brasileiros não é pequeno, sobretudo se comparado aos jornais europeus e aos norte-americanos que, em sua maioria, não publicam cadernos diários de artes e espetáculos, como já se falou antes.

Nas grandes cidades européias e americanas circula uma série de publicações semanais dedicadas exclusivamente à programação de eventos culturais: *Pariscope*, *L'Officiel des Spectacles* (Paris), *Guia del Ocio* (Barcelona). No Brasil, como essas publicações não existiam, as páginas dos jornais diários foram ocupadas com a lista dos eventos, as agendas e roteiros que constituem o serviço ao leitor, “Acontece” (*Folha de São Paulo*), “Divirta-se” (*Jornal da Tarde*), “Programa” (*Correio da Bahia*), “Roteiro” (*A Tarde*).

Boa parte das páginas dos *segundos cadernos* é ocupada, portanto, pela cobertura extensiva da programação. E a mesma concepção de serviço estende-se à crítica. Todos os filmes que entram em cartaz e virtualmente todos os discos e livros considerados importantes são objeto de comentário crítico nos jornais.

O resultado mais imediato dessa opção pela extensão, em detrimento da profundidade, é a substituição da crítica propriamente dita pela resenha. Com poucas linhas à disposição para abordar uma determinada obra — seja filme, disco, livro ou peça de teatro —, o resenhista limita-se, no mais das vezes, a uma sinopse, seguida da emissão de uma opinião. Sacrifica-se, desse modo, a análise abalizada da obra, de como ela utiliza a linguagem que lhe é própria para atingir determinados fins estéticos, éticos ou sociais. (1996: 130).

Entretanto, segundo Geraldo Couto, há um problema mais sério: “o da capitulação dos segundos cadernos aos aspectos mais superficiais, frívolos e emburrecedores da indústria cultural, sobretudo da televisão”. Não se trata, por outro lado, de uma censura do autor à escolha de determinados produtos culturais, o problema está na “adesão acrítica à mais rasteira mistificação” [...], fazendo com que a promoção de uma telenovela se disfarce em ‘perfil’ do ator tal ou discussão da ‘temática do momento’. (Couto, 1996: 130).

Dentre as fragilidades do jornalismo cultural apontadas por esse autor, também transparece a apontada por Dines (1996), que é a relação com os departamentos de marketing das empresas de cultura e/ou promotoras de eventos. Couto observa que essa relação é, às vezes, tão promíscua que muitas pessoas de fora do meio jornalístico se perguntam se determinadas matérias são compradas. “A verdade”, diz ele,

é que a corrupção ocorre de modo muito mais sutil, às vezes quase imperceptíveis. Gravadoras de discos ou empresas promotoras de eventos compram de fato espaço na mídia quando oferecem, por exemplo, passagem para um jornalista ir a Nova York entrevistar determinado *popstar*. O jornal, que nunca desembolsaria um tostão para conseguir tal entrevista, sente-se na obrigação de abrir-lhe um espaço de destaque em suas páginas (1996: 130).

Outra questão levantada por Couto diz respeito ao fato de muito jornalista acumular as funções de crítico e repórter em uma determinada área. Isso, segundo ele, cria “uma relação ambígua entre o crítico e o produtor cultural cuja obra ele deve analisar. Não é fácil conversar amavelmente com uma pessoa num dia e no dia seguinte desancar o seu trabalho” (1996: 130).

Uma última fragilidade observada por Couto diz respeito à incompreensão das direções de jornais com relação à especificidade da cobertura cultural.

Ao avaliar o desempenho dos *segundos cadernos*, dentro dos mesmos critérios utilizados nas outras editoriais — ou seja, rapidez, quantidade de informações, *furos* — os jornais deformam irremediavelmente sua cobertura cultural. Se um jornal noticia primeiro determinado livro ou disco, ou a realização de determinado filme, os jornais *furados* tendem a desprezar o assunto, como se ele deixasse de ser importante. Tal procedimento, mais comum do que se imagina, tem um efeito perverso sobre a qualidade da informação e da crítica oferecidas aos leitores, além de revelar a concepção profundamente autoritária das direções dos jornais (1996: 130).

Ao deslocar sua análise para os suplementos semanais de cultura, Couto considera a obrigação de suprir a ausência de revistas literárias no País.

Os intelectuais, estudiosos, acadêmicos e escritores, que não têm onde expressar suas pesquisas e reflexões, a não ser no âmbito da universidade, buscam muitas vezes, com sofreguidão, essas páginas. Ocorre que nem todos eles se dão conta do veículo para o qual estão escrevendo, nem do público a que este se destina, e escrevem sem nenhuma preocupação com a inteligibilidade do seu texto e de suas idéias. Pelo contrário, [...] parecem defender com unhas e dentes sua seara contra os bárbaros da cultura de massa. Em síntese, temos, de um lado uma cobertura jornalística cotidiana a reforçar de modo acríptico e redundante a produção da cultura de massa. De outro, uma reflexão erudita acessível a poucos, normalmente já convencidos — ou *convertidos*.

Um solução apontada por Couto, para essa situação, está na criação de uma plataforma para o jornalismo cultural. A proposta, segundo esse autor, que em parte a cre- dita a Alcino Leite Neto, editor do caderno *Mais*, da *Folha de S. Paulo*,

...seria a inversão radical disso, mediante a constituição de uma espécie de plataforma mínima do jornalismo cultural, cujas bases seria: facilitar o complexo e complicar o fácil, ou seja, diante das expressões mais complexas do espírito humano — na filosofia, na música, nas artes plásticas, na poesia [...] — cabe ao jornalista cultural tentar torná-las mais acessíveis ao homem comum ou, pelo menos, ao indivíduo medianamente informado que lê jornal. E,

diante das expressões mais banais da cultura de massas, inseri-las criticamente no contexto histórico-cultural que as fundamenta e lhes dá sentido. Claro que essa mudança requer um combate sistemático em muitas frentes, da formação profissional e intelectual dos jornalistas à discussão interna nas redações e à relação com as assessorias de imprensa e os departamentos de *marketing*. Quem disse que é fácil? (1996: 131).

### “Leu Um Leu Todos”

Ao completar três anos, a revista *Bravo!* apresentou ensaios sobre o jornalismo cultural, escritos, especialmente por jornalistas dessa área. Nascida em 1997, observou naquela edição

Há três anos, a excelência da informação, análise e crítica da produção literária, cinematográfica, musical, de artes plásticas, teatro e dança que ocupa as páginas da revista é o seu maior patrimônio. É para fazer jus a ele que *Bravo!* Comemora seu aniversário detendo-se no exame, análise e crítica do próprio campo de atuação: o jornalismo cultural. (Vera Sá, 2000: 15)<sup>23</sup>.

Em *O Frenesi do furo*, o jornalista Sérgio Augusto critica duramente os cadernos de cultura dos grandes jornais brasileiros, fazendo ressalva apenas ao “Caderno 2” de *O Estado de São Paulo*, por ser o único da imprensa diária que, segundo ele, acredita na “força do texto”, investe na “inteligência do leitor” e não receia deixar em segundo plano o jornalismo de agenda, cujas pautas são ditadas por eventos e lançamentos do dia ou da semana, não se entregando, como os demais, ao “frenesi do furo”.

Considerando-se um tanto purista, senão mesmo um saudosista, segundo suas próprias tintas, o jornalista evoca o começo dos anos 60, quando cada segundo caderno tinha uma boa margem de pautas exclusivas e “os melhores da espécie sabiam manter a indústria cultural no seu devido lugar”. Nessa fase, um jornal não era o fac-símile do outro. “Nem tudo que estreava ou era lançado no mercado merecia nos dois mais influentes diários cariocas — [*Correio da Manhã* (Segundo Caderno que aos domingos se chamava Quarto Caderno) e *Jornal do Brasil* (Caderno B)] — as extensas, e quase sempre laudatórias reportagens a que hoje qualquer bobagem tem direito” (Augusto, 2000: 17).

Escapa, de fato, aos críticos do jornalismo cultural, como aponta Genro Filho, que os jornais, enquanto empresas capitalistas, funcionam “segundo o critério do lucro e o objetivo da acumulação” (1989: 109), e, portanto, o seu produto final, é mercadoria. No entanto, mesmo submetendo o valor de uso ao valor de troca, não pode aboli-lo, já

<sup>23</sup> Vera Sá é diretora da Revista *Bravo!* e fez a apresentação dos ensaios no texto de abertura “A ética e a prática”, São Paulo, outubro/2000. Ano 4, n. 37. p. 15.



que o valor de uso é condição para a realização do produto como valor de troca. Além disso, argumenta: “... [a] persistência do valor de uso da notícia se manifesta do seguinte modo: o espaço ocupado pelas notícias e reportagens, mesmo que secundários conforme a ótica puramente econômica, deve corresponder a uma necessidade do público consumidor para que o espaço publicitário seja valorizado” (1989: 109-110).

E conclui mais adiante:

A necessidade da informação jornalística surgiu na forma de um *mercado* consumidor de notícias, à medida que, com a emergência do capitalismo, todas as necessidades sociais aparecem como mercado consumidor e todos os valores de uso na forma de mercadorias. Portanto, a relação do fenômeno jornalístico com a *indústria cultural* [...] é de unidade e contradição. Uma relação tensa, de mútua pertinência em certos momentos, mas de não-identidade. (Genro Filho, 1989: 131).

Tanto os suplementos quanto os segundos cadernos vivem tensões. Affonso Romano de Sant’Anna (2000: 3) relembra que os suplementos até os anos 60 tinham como função o debate, a exposição de idéias e a formação cultural. Modificações ocorreram “convertendo-os sobretudo em veículos de informação sobre o que está saindo no mercado editorial razão pela qual os divulgadores e as editoras passaram a ter mais força nas suas pautas”.

As transformações dos suplementos se acentuam nos anos 70. A ‘chamada’ crise do papel, “que elevou o preço do produto e o ímpeto renovador, fez com que o *Jornal do Brasil* inaugurasse um outro tipo de suplemento adotando as chamadas resenhas praticadas pela imprensa americana. Em breve os demais jornais seguiriam essa trilha, muitas vezes piorando-a.” (Sant’Anna: 2000: 3).

Com a função de dar ao leitor uma noção do conteúdo do livro, o caráter da resenha é mais informativo e não necessariamente contem julgamentos. Sua utilização, segundo Sant’Anna, tirava a crítica de “um certo preciosismo acadêmico e de um certo impressionismo” e atendia a um apelo do mercado: expor ao público o produto tirando-o do clube fechado dos chamados ‘amantes da cultura e da literatura’, exibindo-o aos demais. “Mas a resenha muitas vezes acabou caindo num compadrismo assinada por pessoas praticamente desconhecidas, justificando-se, conforme um certo modismo, que se indicasse no rodapé qual a qualificação do autor daquele texto” (Sant’Anna: 2000: 3).

A experiência de Affonso Romano de Sant’Anna na *Veja*, entre 1975 e 1977, ilustra de uma só vez, a fase imediatamente anterior à ‘metamorfose porque passava editorialmente a imprensa na parte cultural’, a fase da metamorfose propriamente dita e,

o sentimento que é comum a toda uma geração — jovens que nos anos 50 e 60 estavam no poder das redações<sup>24</sup> — que hoje busca entender o presente “calcando-[se] na experiência e no passado” segundo suas próprias palavras.

Antes da metamorfose:

...nos ásperos tempos da ditadura, fui o crítico literário da *Veja*, quando a revista se preocupava em ter um escritor como crítico. Era a única revista semanal e tinha uma força singular no contexto. Cuidei, então, de descentralizar a crítica. Por isto, ao invés de resenhas de “grandes” autores e de estrangeiros, preferi amearhar no que surgia, os escritores até então praticamente desconhecidos e fora do eixo Rio e São Paulo, abrindo espaço tanto para um autor como Rubem Fonseca, que estava se afirmando, quanto propiciando o batismo crítico de um Paulo Leminski, Adélia Prado, Antônio Torres, Roberto Drummond, Luis Vilela, Sergio Santanna, Raimundo Carrero, Deonísio Silva e dos chamados “poetas marginais” que pela primeira vez foram resgatados pela grande imprensa. (Sant’Anna: 2000: 1)

Vivendo a metamorfose:

Queriam-me enquanto escritor, mas queriam-me escrevendo como um jornalista comum. Por sorte, eu tinha uma formação jornalística. Mas o texto começou a ser menos meu e mais redacional ocasionando alguns conflitos e mal entendidos. Argumentava-se que a revista tinha que ser “entendida pela dona de casa de Botucatu”, razão pela qual toda vez que se escrevia o nome de um autor, por mais conhecido, tinha-se que explicar o que ele fazia etc. Além do mais o copidesque achava por bem inverter a ordem de expressões e das frases em prol de um estilo da revista. Com isto, evidentemente ia-se afastando da crítica tal como era entendida anteriormente, para se chegar num texto inodoro, incolor e insípido. Ou seja, caminhava-se para a morte do crítico, o que se verificou quando jornalistas, ainda que talentosos, começaram a assinar as críticas. (Sant’Anna: 2000: 3)

Esta metamorfose também aconteceu nos suplementos e nos segundos cadernos, cujas páginas são diárias e integradas ao jornal, sujeitas, portanto, às mesmas rotinas e constrangimentos. Estas tensões e disputas no entender de Sant’Anna podem se enquadrar no que denomina “mecanismo perverso, semelhante àquele efeito ‘tostine’ existente na parte cultural de nossas publicações. “Os produtos mais comentados são comentados porque são os mais procurados ou são procurados e comentados porque são os mais divulgados?”

A isto acrescenta duas outras questões:

sendo uma cultura de periferia, parte de nosso espaço econômico (e de nosso imaginário) é ocupado por produtos estrangeiros. Assim um filme de Hollywood ou um *best seller* internacional, quando chega aqui, chega já com

<sup>24</sup> Alberto Dines, que chefiou antes dos 30 anos, *Manchete, Jornal do Brasil, A Noite*, no Rio de Janeiro, Fernando Gabeira, aos 21 anos, chefiou a redação do *Correio de Minas*, e o próprio Romano de Sant’Anna que criou antes dos 20 anos de idade, a seção diária no *Diário Mercantil* de Juiz de Fora “Resumo das Artes” e editou, em torno de 1964 o segundo caderno “DM2” no *Diário de Minas*, quando este pertencia ao *Jornal do Brasil*.

um espaço “acritico” garantido. [...] Assim, na sociedade cada vez mais globalizada o espaço disponível na produção artística é cada vez mais controlado, porque espaço é dinheiro. Até então, o slogan era “time is money”. Isto foi quando o tempo era uma categoria predominante em nossa vida, incrementada no século XIX, quando se pensava na temporalidade da história. Hoje quando, com a globalização, a história se espacializou, “Space is money” (Sant’Anna: 2000: 7).

O “promoter”, o “agente” e o “divulgador”, segundo Sant’Anna, são personagens que emergem desta cena contemporânea e que não existiam “nos românticos tempos de outrora”. E fiel aos tempos anteriores à ‘metamorfose’, sentencia: a luta pelo espaço é de tal maneira feroz “que os artistas que não têm o seu “promoter”, seu “agente” e seu “divulgador” estão condenados ao sufoco, a serem expremidos e expelidos do sistema, até que mortos, caso tenham realmente talento, o remorso público os reabilite” (2000: 7).

Já o jornalista Zuenir Ventura, ao comentar sobre a crítica que se faz aos cadernos de cultura, de que estes se preocupam mais com o sentido do espetáculo do que com o sentido propriamente cultural, diz: “...a Imprensa também é um produto da Indústria cultural. Você não pode desconhecer o sucesso em nome de uma proposta ‘artística’ pura. Qualquer proposta de jornalismo cultural hoje, tem que passar pelo consumo do público”.

Não acho, portanto que está havendo uma deformação dos segundos ‘cadernos’; pode ser uma deformação da sociedade. Aliás, hoje já não se pode mais falar em ‘segundos cadernos’ como se fossem todos iguais [...] Há uma variedade muito grande de propostas e de micro públicos, cada um com um perfil definido [ ]... a presença, da chamada cultura erudita é muito menor em todos eles do que a do *show biz*, mas isso também é uma pressão do mercado (Ventura, citado por Jatobá 1989: 7).

Sérgio Augusto também se apoia na sua experiência de editor do segundo caderno do *Correio da Manhã* para comparar os tempos passados com os atuais e exemplifica como não se estava preso a exigências factuais, de atualidade, ou de agendas culturais. Cansou de relegar a notas ou a minúsculas reportagens o que aos críticos de sua equipe ou a ele parecia pouco relevante, descartável, indigno de ocupar o espaço de um bom *feature* sobre assunto mais interessante, embora não necessariamente atual. “Se o *feature* fosse bom, inteligente, bem escrito, ainda que sobre o sexo dos anjos, que se danasse a ‘atualidade’”.

Era o tempo dos militares no poder, 1965, às vésperas dos censores nas redações, e a pressão da agenda, do mercado e da ‘caitituagem’<sup>25</sup> já funcionava, como afirma o jornalista. Embora não saiba precisar, exatamente, quando tudo mudou, critica

<sup>25</sup> Solicitação insistente junto a profissionais de jornais, rádio, tv, com ou sem suborno, para promover pessoas, eventos, etc.

a uniformização de todas as seções do jornal, que as submeteu a um mesmo conjunto de regras, necessidades e urgências que terminaram inibindo a criatividade dos cadernos dedicados à cultura e a exigir deles obrigações antes exclusivas das editorias de cidade, política, economia e esporte.

Conferir à cultura o mesmo status jornalístico da política e da economia foi, sem dúvida, um avanço, mas algumas deformações ocorreram, ao longo do processo, nenhuma tão lamentável quanto o desatinado culto ao furo, à primeira mão, à exclusividade, que na maioria dos segundos cadernos vicejou. Os editores de cultura e amenidades não se preocupam mais em dar bem um assunto em seus cadernos, sua única e obsessiva preocupação é dar antes o que quer que seja, é ‘furar o concorrente’... (Augusto: 2000: 18).

O jornalista se refere às exigências do jornalismo e às peculiaridades do jornalismo cultural. Estas exigências estão implícitas nas rotinas produtivas das empresas e regem não apenas a seleção, produção e apresentação das páginas como a própria conduta do jornalista.

Esse novo *modus operandi* foi, segundo Augusto,

o grilhão que faltava para escravizar a imprensa à indústria cultural, a fazer desta ou de seus intermediários os virtuais editores dos segundos cadernos, na medida em que são eles (editores de livros, produtores de discos e shows, etc.) que, com a desculpa de que não querem privilegiar este ou aquele veículo, determinam em dia tal e qual espetáculo ou artefato cultural deve ser coberto ou resenhado na mídia impressa. (Augusto: 2000: 18).

### “Duas Faces de Uma Só Enrascada”

A certeza de Sérgio Augusto, pode ser enquadrada, no que Fernando de Barros e Silva considera como uma das ‘ciladas’ que estão embutidas na discussão sobre jornalismo cultural. No ensaio publicado em *Bravo!* consegue estabelecer a discussão tendo como complementares as duas posições suscitadas pelo tema na atualidade. “A primeira tentação de quem escreve é pintar um cenário de terra arrasada: a competitividade e a diversidade de opções e de veículos, sobretudo de uns anos para cá, seriam causa e efeito de um nivelamento por baixo, ou pelo mínimo denominador comum da cultura massificada” (2000: 22).

A segunda cilada, para ele “um erro simétrico ao primeiro”, consiste na tendência de um certo ‘espiritualismo’, “prática hoje introjetada em muitos dos que se ocupam da cultura, como se fossem guardiães do ‘bom gosto’, uma espécie de exército de reserva da vida civilizada contra as manifestações em curso.

Segundo Silva as duas tendências coexistem. “o mercado do espírito e o espírito do mercado são duas faces de uma só enrascada”. Para o ensaísta, os termos gerais do problema foram equacionados por Adorno ao publicar *Crítica Cultural e Sociedade* [...], em que diz:

A expressão (crítica cultural) recorda uma flagrante contradição: o crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal estar. Ele fala como se fosse representante de uma natureza imaculada ou de um estágio histórico superior, mas é necessariamente da mesma essência daquilo que pensa ter a seus pés. (Adorno citado por Barros e Silva, 2000: 22).

Como uma forma de traduzir a questão em uma metáfora da realidade atual, observa que a um leitor desavisado que buscasse conhecer o Brasil lendo *Bravo!*, o país iria lhe parecer uma nação muito civilizada,

...não há assunto capaz de interessar a um público dito esclarecido que a revista ignore ou desconheça. Do novo cinema iraniano à música erudita, da dança moderna ao teatro, das artes plásticas à literatura de boa qualidade, tudo que representa ‘a cultura’ — ou o que nós supomos pertencer legitimamente à cultura — está nas suas páginas, sendo ela uma publicação de mercado. (Barros e Silva, 2000: 22).

Mostra, assim que *Bravo!*

...se beneficia de uma época, a nossa, em que a cultura, alta ou baixa, se subordina de vez à forma da mercadoria. É entretenimento, de massa ou de elite. Que a fome de cultura possa ser assim saciada, como quem degusta um bom vinho ou se deleita num restaurante chique, é uma novidade histórica, pelo menos no caso brasileiro. O jornalista cultural passou a ser uma espécie de *maître* do espírito a orientar o paladar exigente da clientela” (Barros e Silva, 2000: 22-23).

E acrescenta, ainda, à guisa de uma reconstrução histórica que, a partir de 1964, temos três períodos distintos.

Até o início dos anos 80, a cultura — o jornalismo cultural — estava ancorada num projeto coletivo e nacional, não necessariamente e nem sempre nacionalista. Aspirações concretas e sociais que o golpe de 64 abortara sobreviveram por meio da cultura, com as contradições decorrentes desse confinamento, que exacerbou num ambiente restrito, o da cultura, experiências e dilemas históricos que não podiam ter solução exclusiva no seu domínio. (Barros e Silva, 2000: 23).

Na década de 80, por outro lado, a frustração com os rumos da chamada abertura política, converteu-se, no campo da cultura, em euforia internacionalista e, além disso, em adesão aos ares dos novos tempos, marcadamente conservadores. A década de 90, que agora termina, é segundo ele, uma continuidade desse período.

Não existe mais, é certo, a militância internacionalista e pela legitimação da cultura de massa que marcou, por exemplo, os anos mais engajados da *Ilustrada*. Mas é como se essa trincheira, por assim dizer ideológica, tivesse sido superada por suas próprias conquistas práticas e cotidianas. Ser a favor ou contra uma visão nacional-popular da cultura deixou de fazer sentido, uma vez que a arena que deu origem a essa querela — um projeto de emancipação coletivo — desmanchou no ar, virou pó nos anos 90. (Barros e Silva, 2000: 23).

Neste processo, ainda de acordo com a argumentação de Barros e Silva,

...a cultura se fragmentou, se diversificou, foi pulverizada em guetos de consumo ou em estilos de vida, todos legitimamente representados nos mercados de bens culturais, mais aquecidos do que nunca. Os neo-espiritualistas da cultura podem até não gostar, mas, mesmo em suas redomas, têm de conviver e disputar espaço com concursos de Djs, “intelectuais” da moda, pagodeiros e ideólogos da internet. Uma época que é ao mesmo tempo relativista e proto-fascista pede discernimento e lucidez. A começar pelo reconhecimento de que o inferno, sendo os outros, somos nós mesmos. (Barros e Silva, 2000: 23).

Algumas referências utilizadas se detêm na análise dos suplementos culturais, que diferem na linha editorial dos segundos cadernos. Pelo que podemos perceber através dos autores, a maioria dos suplementos culturais ainda hoje é de inspiração literária. Os textos de análises ou de crítica de espetáculos teatrais publicados nestes, regra geral, são motivados pela presença de uma dramaturgia tradicional, como elemento da encenação. Assim, o autor pode ser tradicionalmente enquadrado como ‘escritor’ da peça<sup>26</sup>. Outros autores, embora nos situemos nos tempos da cultura de coexistência de oposições, no mosaico da contemporaneidade, norteiam-se ainda pela idéia de alta, média e baixa cultura definindo temáticas e públicos das publicações, embora reconheçamos a necessidade de especificidades de produtos culturais para a leitura de públicos especializados e amplos.

Nos segundos cadernos, publicações para públicos amplos estão a cobertura e a crítica dos espetáculos e estes, embora incluídos na especialização do jornalismo cultural, apresentam-se com características bem distintas dos suplementos. Por serem cadernos diários, sua rotina é a mesma dos demais cadernos cotidianos dos jornais, daí a ênfase e a necessidade de apreensão das rotinas e dos constrangimentos existentes na sua produção.

---

<sup>26</sup> Fato que modernamente, no âmbito da produção teatral, nem sempre corresponde à realidade, pois estamos numa época já distante do textocentrismo que inclusive ditava as regras da encenação. Na contemporaneidade, com o surgimento do encenador, nem sempre o teatro é baseado na figura de um escritor. Pode-se chegar a um espetáculo a partir de uma idéia. Pode-se usar o texto apenas como pretexto. O textocentrismo representa um período do teatro, que vai do século XIX até início do século XX, no qual o texto prevalecia sobre todos os elementos da encenação. Um bom teatro só poderia ser considerado se existisse a figura de um autor, um literato, um douto assinando a peça.

## Gêneros e Modalidades de Textos Jornalísticos

No jornalismo cultural diversas modalidades e gêneros são acionados para expressar a sua dinâmica e a sua produção. Variam conforme o suporte, formato e a opção pelo estilo, adequados a linha editorial de cada veículo (e caderno) e de seus colaboradores.

**Artigo:** texto jornalístico interpretativo e opinativo, mais ou menos extenso, que desenvolve uma idéia ou comenta um assunto a partir de uma determinada fundamentação. Geralmente é assinado. É diferente do editorial por não apresentar como este, uma receita para a questão em pauta, nem representar necessariamente a opinião da empresa jornalística.

**Coluna:** seção especializada de jornal ou revista, publicada com regularidade, geralmente assinada, e redigida em estilo mais livre e pessoal do que o noticiário comum. Compõe-se de notas, sueltos, crônicas, artigos ou textos-legendas, podendo adotar, lado a lado, várias dessas formas.

**Crônica:** texto jornalístico desenvolvido de forma livre e pessoal, a partir de fatos e acontecimentos da atualidade, com teor literário, político, esportivo, artístico, de amenidades, etc. Está num meio termo entre o jornalismo e a literatura. Do jornalismo aproveita o interesse pela atualidade informativa; da segunda imita o projeto de ultrapassar os simples fatos e acontecimentos da atualidade, com teor literário, político, esportivo etc. Tem em comum com a notícias e ou reportagem não prescindir do fato. É, portanto, motivada por um ou vários acontecimentos. Difere do Editorial pelo fato de que na crônica o juízo de valor se confunde com os próprios fatos expostos, sem o dogmatismo do editorial no qual a opinião do autor (representando a opinião da empresa jornalística) constitui o eixo do texto.

**Editorial:** texto jornalístico opinativo, escrito de maneira impessoal e publicado sem assinatura, sobre os assuntos ou acontecimentos locais, nacionais ou internacionais de maior relevância. Define e expressa o ponto de vista do veículo ou da empresa responsável pela publicação. Tem traços estilísticos peculiares: é um ensaio curto, embebido do senso de oportunidade. Trata de uma assunto pertinente só ao momento imediato; relativo a editor, edições.

**Ensaio:** contribuição que trata, geralmente em profundidade, de determinada faceta de um assunto. Gênero literário em prosa, geralmente breve, na qual se expõe os

pensamentos e reflexões do autor sobre um tema, sem a extensão e a precisão que requer um tratado completo sobre a mesma matéria.

**Entrevista:** tipo de matéria jornalística redigida sob a forma de perguntas e respostas. Reproduz o diálogo mantido entre o repórter e o entrevistado. Trabalho de apuração jornalística, classificado em:

- a) noticiosa: procura extrair do entrevistado informações sobre fatos, que resultarão em notícia;
- b) de opinião: colhe o ponto de vista do entrevistado sobre determinado assunto;
- c) com personalidade ou de ilustração: sua finalidade é mostrar aspectos biográficos e pessoais do entrevistado; não só suas idéias e opiniões, mas o modo de falar, o ambiente em que vive, a roupa, seus traços pessoais, gostos e planos.

**Feature:** qualquer matéria sobre assuntos variados, cujo valor jornalístico não está necessariamente ligado ao dia de sua ocorrência. Geralmente uma matéria de entretenimento, é menos perecível que a notícia comum. São classificados com *features* as notícias, crônicas, notas ou artigos geralmente publicados nos segundos cadernos dos jornais. Tiras de histórias em quadrinhos, por exemplo.

**Nota:** pequena notícia destinada à informação rápida. Caracteriza-se por extrema brevidade e concisão. Está ligada ao tamanho do espaço que ocupa e à economia de tempo do receptor da informação.

**Notícia:** é a informação corrente dos acontecimentos do dia posta ao alcance do público.

**Olho:** o mesmo que antetítulo. Pequeno trecho destacado da matéria, diagramado em corpo maior e colocado em janelas da composição corrida. Pequeno texto de chamada para a matéria principal.

**Perfil:** descrição de traços morais, psicológicos ou físicos de uma pessoa.

**Pingue-pongue:** tipo de entrevista que é redigida sobre a forma de perguntas e respostas, reproduzindo o diálogo mantido entre o repórter e o entrevistado.

**Reportagem:** A reportagem não tem o mesmo caráter imediato que determina a notícia, na medida em que a função do texto é diversa: a reportagem oferece detalhamento e contextualização àquilo que já foi anunciado pela notícia, mesmo que seu teor seja predominantemente informativo.

**Resenha:** gênero jornalístico destinado a orientar o público na escolha dos produtos culturais em circulação no mercado.



**Roteiro:** é a página ou parte da página de um caderno de cultura que presta o serviço de informar os acontecimentos culturais previstos, com data, horário e local determinados da cidade e que regra geral divulgam em maior número os eventos artísticos. É uma ampla agenda de serviços que pretende dar conta dos acontecimentos culturais e artísticos da cidade.

**Texto legenda:** legenda mais ampla, porém sem divisões ou parágrafos. Descreve, explicita ou comenta a ilustração com mais detalhes do que a legenda comum. Em alguns casos contém o resumo da notícia, ou complementa informações ao lado da foto ou ilustração que também informam.

Embora essas classificações não esgotem as diversas modalidades de expressão jornalística, consideramos necessária sua apresentação, tendo em vista servirem à finalidade de classificação das matérias publicadas e de explicitação de determinados conceitos utilizados na análise.

## CAPÍTULO III

### PANORAMA BAIANO

#### A Bahia dos Anos 50 e 60

A Bahia experimentou a nova situação cultural que se reorganizava, modelada pela mídia no país, na chegada dos anos 70, com nuances que a distinguiam de outros centros brasileiros. Dominado por uma sociedade arraigadamente tradicional, o Estado chegou à modernização e à modernidade com atraso em relação ao processo de transformação ocorrido em outros centros brasileiros, nos anos 20 e 30. Mas quando esse processo de “renascimento” deslanchou, sua velocidade e agitação impressionaram. Uma época animada por movimentos marcados pelos sentidos da modernização e do modernismo que invadiam sobretudo as áreas da cultura e da arte interrompida por várias circunstâncias políticas. Este contexto é fundamental para que se entenda a Bahia dos anos 90, quando a cultura midiática se torna ainda mais dominante e determina cada vez mais hábitos, modas e comportamentos na sociedade contemporânea.

Nos anos 50 ainda preponderava na Bahia, uma sociabilidade quase comunitária e, nesta, ‘brancos’ e ‘pretos’ conviviam cotidianamente, apesar das fortes segregações existentes. A troca interpessoal dava conta da comunicação entre as pessoas. Não se faziam, portanto, necessárias outras modalidades de comunicação. Salvador era uma cidade de pequenas dimensões, que, em 1940, possuía apenas 200 mil habitantes. Nessa época, “um embrionário rádio convive com os jornais, de longos narizes de cera, de linguagem mais literária que inscrita em uma formatação jornalística”, como afirma Rubim (2000: 75).

A tradicional elite baiana estabelecida numa cultura de academias, valorizava a oratória rebuscada, as formalidades e um conhecimento com aparência de erudição enciclopédica. A cultura das letras e das belas artes reforçava as considerações sobre o trabalho, na perspectiva dos ‘brancos’, como uma tarefa dos subalternos, em sua imensa maioria excluídos do universo cultural, predominantemente elitista, e “imersos em uma cultura negra de origem africana, subterrânea naquela sociedade desigual” (Risério citado por Rubim: 2000:75).

Os estudos já realizados sobre esta época comprovam as resistências à implantação do modernismo artístico na Bahia<sup>27</sup>. Esta e outras circunstâncias determinaram um percurso de modernização de quase três décadas, revelando o atraso em relação a outros estados brasileiros.

Destacam-se neste período a Fundação de Desenvolvimento da Ciência e sua política de incentivo à cultura criada no Governo Otávio Mangabeira, quando era secretário de Educação Anísio Teixeira; o Clube de Cinema da Bahia, liderado por Walter da Silveira, que possibilitou uma cultura cinematográfica “essencial para o surgimento de uma cinematografia baiana na virada dos anos 50 para 60”; a revista literária e de artes plásticas *Cadernos da Bahia* publicada na passagem dos anos 40 para os 50; o retorno de artistas baianos — Mário Cravo, Carlos Bastos e Genaro de Carvalho — e a chegada de artistas e estudiosos estrangeiros — Pierre Verger, Carybé, Lina Bo Bardi (Rubim: 2000: 76).

Todas essas iniciativas encontravam na atuação do reitor Edgar Santos, da Universidade Federal da Bahia, a força institucional necessária à solidificação do modernismo cultural, sem a qual este não se implantaria de forma tão radical e consolidada na provinciana Bahia.

O investimento do reitorado nas áreas artísticas proporcionou a geração das três escolas — dança, teatro e música — e o deslocamento de artistas brasileiros e estrangeiros de peso para integrá-las e dirigi-las. Mas dentro da própria universidade, a modernização caminhava em várias direções: a Escola de Geociências foi inaugurada em sintonia com a Petrobrás; o Laboratório de Linguística inovou no Brasil com a experiência do Atlas dos Falares Baianos; o Laboratório de Geomorfologia e Urbanismo realizou estudos inovadores sobre a cidade e seus arredores; o Centro de Estudos Afro-

---

<sup>27</sup> Lindinalva Rubim, João Carlos T. Gomes e Selma Ludwig.

Orientais (CEAO) foi criado e sua pauta de estudos dá atenção específica à cultura afro-baiana, que agora encontra contribuição efetiva e reconhecimento intelectual.

Os ares modernizadores e de produtividade cultural são também respirados nas faculdades, nas entidades estudantis e nas escolas secundárias. Em 1950, a revista cultural *Angulos* foi lançada pelo Centro Acadêmico Ruy Barbosa da Faculdade de Direito e estimulou ampla discussão de temas e teorias sociais. O Centro Popular de Cultura da UNE instalou um dinâmico núcleo. No Colégio Central da Bahia, Glauber Rocha, Fernando Peres, Paulo Gil Soares, Calasans Neto, dentre outros estudantes, criaram em 1956, as *Jogralescas* e publicaram, um ano depois, a revista *Mapa*, como explica Rubim, “O movimento estudantil mantém afinidades com o movimento universitário e societário de modernismo cultural, ainda que também divergências, já que muitas vezes a impregnação cientificista, própria da esquerda da época, entrava em choque com o suposto caráter artificializante da atuação do reitorado” (2000: 77).

Na Bahia, a articulação nacional-internacional fez-se a partir de uma perspectiva que foi muitas vezes antagonizada em outros ambientes político-culturais no Brasil. Esse aspecto se faz presente na análise das revisões propiciadas por baianos na cultura brasileira nos anos 60: Glauber Rocha, no Cinema Novo com *Terra em Transe* (1967), Caetano Veloso, Tomzé, Gilberto Gil, Capinam, Rogério Duarte com o *Tropicalismo*.

A onda modernizante que se espalhou pela Bahia, ao inseri-la, ainda paralisada no início do século XX, em um movimento de ampliação espacial e populacional, imprimiu uma nova dinâmica nas necessidades sociais de comunicação e nas formas de interação urbanas. Nesse contexto se renovaram as formas de comunicação existentes e nasceram novas e ‘modernas mídias’.

Nos anos 50 circulavam no Estado os jornais *A Tarde*, *Diário de Notícias* e *O Estado da Bahia*, os dois últimos pertencentes a rede dos Diários Associados. O *Diário de Notícias* criado ainda no século XIX (1875) na Bahia, publicou, a partir de 1950, um suplemento cultural com o olhar dirigido ao modernismo e ao movimento acentuado da cultura local. Inicialmente conduzido por Lina Bo Bardi e em seguida por Glauber Rocha, nele se instalou a discussão e o debate crítico sobre o modernismo cultural baiano, brasileiro e internacional. Uma geração de jovens intelectuais participou da construção desse ‘renascimento’. Com a fundação do *Jornal da Bahia*, em 1958, surgiu mais esta possibilidade do jornalismo baiano se renovar. Velhos jornalistas militantes

comunistas<sup>28</sup> e jovens intelectuais integraram a sua equipe e revigoraram com criatividade o jornal.

Nestes anos que antecederam a chegada da televisão, o cinema era o principal lazer. Não sem razão o comércio varejista de Salvador, da segunda metade da década de 50, concentrava-se na Cidade Alta, onde também se concentravam os cinemas<sup>29</sup>. Destacou-se nesta área o papel importante do Clube de Cinema da Bahia que possibilitou o acesso de um público jovem ao cinema e à sua crítica internacional e nacional e inspirou o desejo de fazer cinema. A cultura da era da imagem começava a criar impacto sobre a cultura das letras. Era o momento de passagem do antigo e do tradicional para o moderno e o contemporâneo.

A inauguração da primeira emissora de televisão da Bahia, em 1960, a TV Itapoan, de propriedade dos Diários Associados, foi mais um passo decisivo em direção a essa cultura da imagem. E durante um período, ainda sem o vídeo tape, privilegiou-se a cultura local nos programas “ao vivo”.

Ainda que a modernidade que se instalou fosse “desigual, circunscrita e injusta”, ela revelava as novas conformações da sociedade baiana e soteropolitana. As mídias que apontavam para a modernização funcionavam, em razoável medida, de acordo com a dinâmica da cultura local. Abertos às mudanças e alguns deles elaborados por jovens intelectuais, os jornais também participaram da recriação da Bahia. Mídia e cultura eram elementos que se complementavam.

Alguns periódicos interagiam naquela dinâmica cultural, através da sua divulgação e do debate crítico provocado pelas obras, produções e contextos que a expressam. Junto com as revistas culturais da época,

os jornais podem mesmo ser considerados pontos vitais de aglutinação desse pensamento renovador e de seus jovens intelectuais. A incipiente profissionalização da cultura e do jornalismo permitia então essa acolhida, o papel social simultâneo de criador cultural e jornalista; enfim, esse trânsito facilitado entre jornalismo e cultura (local) (Rubim, 2000: 78).

O rádio e a televisão também mantinham esse relacionamento com a cultura baiana e seus criadores. Na Rádio Sociedade, emissora dos Diários Associados, trabalhadores da cultura integravam os seus programas de auditório, radionovelas, e o jornalismo. Num

<sup>28</sup> O Jornal da Bahia foi fundado por João Falcão, empresário que pertenceu aos quadros do Partido Comunista.

<sup>29</sup> Os cinemas Guarany, Glória (na praça Castro Alves); o Excelsior (Praça da Sé), Tamoio (Rua Ruy Barbosa); Liceu (Rua Guedes de Brito); Popular (rua atrás do Liceu); Santo Antônio (rua 28 de Setembro); Capri (Largo 2 de Julho), Bahia (Carlos Gomes); Aliança, Pax, Jandaia e Tupi (Baixa dos Sapateiros).

tempo em que a produção foi iminentemente local, músicos, atores não podiam estar fora dos programas da TV. O teleteatro era feito por atores da Escola de Teatro.

Desse modo, constituía-se um peculiar complexo cultural na Bahia. Havia uma cultura academizante e oratória da tradicional elite baiana que, ainda forte, era posta em cheque pela rebeldia dos modernos e pelo seu caráter de privilégio social. Uma cultura popular marcada por duas tradições — uma, ‘nordestina’, do sertão, e outra, de matriz africana — muitas vezes sem conexões e intercâmbios que pudessem viabilizar uma cultura popular mais larga e consolidada junto à população. Essas culturas populares mantinham relações muito distintas com as outras dinâmicas culturais existentes. (Rubim, 2000: 79).

O traço de abertura e possibilidade de interação entre a cultura moderna e as mídias apresentam-se como essenciais para entender a circunstância cultural baiana de então e o apoio dado por Odorico Tavares, diretor do poderoso grupo dos Diários Associados, ao modernismo cultural na Bahia.

Mas, alguns acontecimentos situados nos primeiros anos da década de 60 atuaram como impedimentos à continuidade do movimento cultural e artístico que se renovava e foram decisivos para a modificação do panorama alvissareiro de então: o reitor Edgar Santos saiu da reitoria da Universidade da Bahia (1961) e o Golpe Militar, em 1964, afastou uma parcela desses jovens da Bahia. Além disso, houve o agravante da reforma universitária, patrocinada pela ditadura militar em 1969, contribuindo de forma incisiva para “a depressão do papel cultural da Universidade, que passa a se chamar Universidade Federal da Bahia”. Orientada pelo espírito modernizante e cientificista esta reforma “reduz os espaços institucionais e o investimento no campo cultural, especialmente nas áreas de artes, letras e humanidades”. Diversos centros de estudo foram desativados, dentre estes o de ensino de língua estrangeira. As escolas de dança, música e teatro perderam sua autonomia e foram transformadas em departamentos da Escola de Música e Artes Cênicas. Somente em 1988 tornaram-se novamente unidades autônomas (Rubim, 2000:80).

Estes eventos provocaram a estagnação na dinâmica baiana e a situação cultural tornou-se difícil, restando muito pouco daquela agitação no Estado. A eles juntaram-se outros resultantes da modernização iniciada na cidade, — avenidas de vale, Centro Administrativo, Shopping Iguatemi etc. — e a desativação do seu centro, “território vital do encontro entre cultura e boemia, tão marcante e produtivo na época, não só para a capital baiana, mas igualmente para movimentos culturais ambientados em outros lugares em um período histórico aproximado” (Risério citado por Rubim: 2000: 80). As

atividades culturais ainda realizadas no centro da cidade, o divertimento e o lazer foram sendo transferidos para a orla marítima da cidade.

Paralelo a esses fatores de abatimento cultural emergia um acelerado desenvolvimento da comunicação midiaticizada no Brasil, incentivado inclusive por políticas de comunicações implementadas pelos militares. Essa expansão permitiu a modernização das telecomunicações no País, a implantação de um sistema de aparatos sociotecnológicos de comunicação midiaticizada, tendo à frente a televisão, e a emergência de uma cultura midiática. Conduzida por uma lógica de produção da indústria cultural, na qual, grosso modo, a cultura é concebida como mercadoria, essa cultura midiática transformou-se no circuito cultural dominante no país por volta dos anos 70.

A implantação de um circuito de produção cultural governado pela lógica do lucro também gerou impactos significativos na dinâmica cultural baiana e das outras regiões periféricas brasileiras, como analisa Rubim. E a principal delas foi a concentração da produção da cultura midiaticizada no eixo Rio de Janeiro – São Paulo e a sua centralização por algumas indústrias, entre estas a Rede Globo de Televisão. Em consequência, as emissoras locais se transformaram em meras repetidoras de uma cultura midiaticizada, de caráter nacional e internacional. Esta nova situação tornou dispensável e ‘obsoleto’ o pessoal empregado pelos canais de comunicação locais.

Na Bahia desfaz-se o momento mágico. A Escola Baiana de Cinema<sup>30</sup> naufraga. As iniciativas inovadoras nas áreas de dança e música definham em meio à falta de recursos. De um modo geral quem ainda ficou na Bahia e persiste em fazer cultura tem que enfrentar a dura repressão da polícia atenta a cada possível foco de insurreição contra o novo regime. Como no caso do teatro: na ocasião da estréia de *As Senhoritas* — que havia sido proibida em todo país e foi montada pelo diretor Álvaro Guimarães — o Teatro Castro Alves foi invadido por policiais e os atores foram espancados e humilhados. Proibiram-se então, a todos os grupos baianos, ensaiar nas dependências do TCA e houve um corte geral de verba para o teatro (Franco, citado por Rubim, 2000: 81).

O impacto da nova configuração da indústria cultural no país atingiu profundamente as culturas regionais e, em particular, o movimento cultural baiano. A dinâmica da cultura na Bahia foi incorporada pela lógica exterior e potente da indústria cultural, na qual, a televisão passou então a ocupar um lugar de ponta nessa ecologia comunicacional redefinida. A cultura foi reorganizada e o circuito cultural midiático assumiu uma posição de destaque e de predomínio sobre todo o campo cultural nacional e baiano.

---

<sup>30</sup> Assim denominada pelo crítico e pesquisador André Setaro.

O que se denominou de “vazio cultural dos anos 70”, que é simultâneo a esse processo de reorganização do panorama cultural pela prevalência da mídia televisiva e da cultura midiática, também marcou o País, em decorrência da censura e da ditadura militar. No entanto, o caso baiano certamente expressou com mais profundidade as suas características: seus talentos migraram para outros centros e foi praticamente impossível acompanhar essa nova dinâmica, uma vez que a indústria da comunicação e da cultura midiática que se construía no Brasil assumia o caráter concentrador e centralizador com o incentivo deliberado dos governos militares.

Imersa nessas circunstâncias limitadas, coube à Bahia desenrolar, em papel subordinado, a comunicação e a cultura midiáticas. A vagarosa inauguração de outros canais de televisão no Estado, pode bem indicar essas limitações. Somente em 1969 foi instalada a *TV Aratu*, segunda emissora baiana, que incluiu o Estado no acelerado processo de formação e expansão do império da Rede Globo. Neste ano foi também inaugurado o jornal *Tribuna da Bahia*, diário comandado pelo jornalista Quintino de Carvalho, que inovou os padrões de textos, de coberturas, a apresentação gráfica, inaugurou a impressão em *off-set*, estimulando a modernização entre os concorrentes.

Coincide com a emergência da comunicação midiática, a exigência do diploma e de uma formação especializada. Ao mesmo tempo iniciou-se na área cultural o processo de profissionalização. Estas mudanças provocaram, como em outros ambientes societários “uma distinção mais demarcada entre jornalistas, intelectuais encarregados da difusão cultural, e os intelectuais propriamente criadores da cultura, rompendo, para o bem e para o mal, a simbiose característica da fase heróica e amadorística do jornalismo baiano” como aponta Rubim (2000: 83).

A seleção de ‘jornalistas’ ainda se fazia com base em critérios que privilegiavam o domínio da (boa) escrita adequado a um jornalismo de forte tendência literária, o parentesco, a amizade ou a afinidade política. Com as profissionalizações, exercitava-se a distinção efetuada por Gramsci sobre os intelectuais criadores e intelectuais divulgadores<sup>31</sup>. O sistema cultural funcionou agora de forma mais complexa e os papéis sociais se distinguiram.

A obrigatoriedade do diploma universitário para o registro de jornalistas causou modificações na prática profissional do mercado em consolidação. No poder público, as

---

<sup>31</sup> Tema contemplado no capítulo anterior.



assessorias de comunicação social existentes foram aprimoradas; as empresas e os sindicatos passaram a contratar jornalistas para as suas assessorias de imprensa e os profissionais do jornalismo começaram a atuar na divulgação de atividades culturais.

O intelectual divulgador estava na redação dos jornais e começava a se inserir na produção teatral, enquanto profissional do jornalismo apto à divulgação jornalística. Foi o início das assessorias intermediando a comunicação entre grupos, associações, entidades científicas e culturais etc., com vistas ao aprimoramento do fluxo de informação entre estes e os mídia e os públicos pretendidos.

Em alguns jornais da década de 80, artistas e jornalistas escreviam sobre teatro, e nas produções, já estava definida a participação do jornalista no trabalho de divulgação do espetáculo. Embora a atividade de assessoria já estivesse sendo exercida em outras áreas, notadamente nas instâncias administrativas governamentais<sup>32</sup>, a assessoria a espetáculos, até o final da década de 70<sup>33</sup> constituía-se de exemplos pontuais não incorporados na sistemática da produção do espetáculo<sup>34</sup>. No III Concurso Nacional de Dança Contemporânea, promovido pela UFBA, até 1978, era o empenho de produtores culturais com conhecimento no meio dos colunistas sociais que “fazia” a notícia ser publicada nos jornais.

Nos anos 80, embora existisse a compreensão da necessidade de um profissional na divulgação jornalística do espetáculo, as produções, por dificuldades financeiras ou por entenderem de outra forma, ainda não dispunham de um trabalho específico e profissional na área. Foi no decorrer da década de 90 que a divulgação passou a ser realizada por profissionais de jornalismo e esta prática começou a se intensificar por força da própria profissionalização do teatro e do aprimoramento do espetáculo produto/empreendimento. Ainda assim, os grupos e espetáculos embora profissionais, diante da dificuldade de recursos eram forçados a dispensar as despesas relativas a este item da produção.

---

<sup>32</sup> A atividade de assessor de imprensa era considerada de importância menor, na visão dos próprios jornalistas. Aqueles que somente trabalhavam nas redações criticavam a duplicidade de funções, limites e implicações que o duplo papel impunha ao profissional jornalista/assessor.

<sup>33</sup> Em 1973, Maria Bethânia contrata jornalista, em Salvador, para divulgar seu show *Drama Luz da Noite*. Tal fato, por ser inusitado, na ocasião, chama atenção nas redações do *Jornal da Bahia*, *Tribuna da Bahia*, *A Tarde* e *Diário de Notícias*. Até então, a atividade de assessoria de imprensa era exercida fundamentalmente nas instituições governamentais, na área artística era inédita.

<sup>34</sup> A Oficina Nacional de Dança Contemporânea somente a partir de 1979 (Festival de Arte Bahia) passa a ter assessoria de divulgação dos espetáculos, em consequência da iniciativa do professor Valentin Calderon de la Vara, então Pró-Reitor de Extensão da UFBA, que contrata jornalista profissional para a divulgação dos cursos de educação continuada (extensão), prestação de serviços que se amplia depois para o Festival de Arte Bahia, em 1979.

Nos anos 80 havia uma colaboração estreita entre jornalistas e artistas no trato das questões teatrais, visível nas páginas dos cadernos de cultura dos jornais. De acordo com Aninha Franco (1994: 279), os cadernos de cultura do *Correio da Bahia* e do *Jornal da Bahia* tiveram, neste período, seus “melhores momentos”. O *Correio da Bahia*, até 1986, privilegiou o movimento artístico baiano, posição que o *Jornal da Bahia* também manteve entre 1986 e 1988. Nesses cadernos, integravam a equipe os próprios artistas preocupados com o registro e análise da produção cotidiana. Mas esses projetos foram desarticulados no final da década e, dos quatro jornais, apenas a *Tribuna da Bahia* manteve colunas de artes cênicas assinadas por Jacques de Beauvoir e Nilda Spencer.

Marcados pelas circunstâncias políticas nacionais e pelo atraso sócio-econômico baiano, boa parte dos anos 60 e a década de 70 foram de vazio cultural, censura, ditadura e ao mesmo tempo de reorganização do panorama cultural provocada pela nova cultura midiática que se instalava e era determinante. Essa face somente foi alterada nos anos 80, com a emergência da cultura afrobaiana, cujas feições foram sendo delineadas sobretudo a partir de manifestações culturais de “raízes africanas” que além da força da sua explosão, encontraram um ambiente comunicativo e político favorável à expansão da indústria do carnaval e da música.

### O Inesperado Altera a Face

Quando a dinâmica cultural baiana parecia obstruída pelo conjunto de fatores políticos assinalados, “um movimento inesperado eclode em um espaço e tempo destinado às inversões: o carnaval” (Rubim, 200: 83). O Ilê Aiyê integrado por negros, em 1975, entra na avenida provocando reações da elite “branca” e de algumas de suas mídias, o jornal *A Tarde*.

Mas aquele que parecia ser apenas um bloco (maldito) nesse momento extraordinário de tolerância e festa chamado carnaval, em verdade significou a ponta (afiada) de um imenso *iceberg*, que, rompendo barreiras sociais e os guetos onde estava aprisionado, iria emergir nos anos seguintes, em especial na década de 80, e se espalhar por toda a sociedade e culturas baianas” (Rubim, 2000: 83).

A cultura do povo de candomblé, dos grupos culturais, dos antigos afoxés, dos blocos carnavalescos presentes nos quatro cantos do centro e da periferia de Salvador tornou-se visível. As manifestações religiosas, artísticas, culturais e as formas de comunicação desenvolvidas por estas comunidades, nas quais a tradição da oralidade cola-

borava para circulação da informação, por caminhos próprios, particulares e eficazes teceram uma grande teia de convivência, de comunicação e de cultura que se ramificou por Salvador e regiões vizinhas.

Essa teia permanece, embora a comunicação e a cultura midiáticas perpassem de maneira cada vez mais intensa a sociedade. Esta coexistência de um modo de vida “comunitário” e midiático revela “uma das singularidades da Cidade da Bahia”.

Nela, é constituída uma contemporaneidade produzida pela forte mestiçagem de traços tradicionais e modernos; pela coexistência de modalidades e teias de comunicação convivenciais e televisivas, com a vivência à distância possibilitada pelas mídias; enfim, pela presença de uma cultura local — enraizada em um essencial território simbólico — e de uma cultura globalizante, marcada por fluxos e estoques simbólicos desterritorializados. Tais conjunções incorporam e desenvolvem estoques, fluxos e composições que produzem a síntese cultural única chamada Bahia (Rubim, 2000: 83-84).

Nesse contexto foi possível, por exemplo, a disseminação da música surgida nos blocos negros de carnaval ou em conjuntos musicais<sup>35</sup> que invadiu os ouvidos da cidade antes mesmo da sua difusão em disco e via redes midiáticas. Ao contrário, a indústria fonográfica e a mídia buscaram-na pelo sucesso alcançado e construído através das formas comunitárias de comunicação e cultura locais. Esse movimento, embora experimentasse algumas ações midiáticas, não se constituiu um produto forjado sobretudo pela mídia.

Não se pode desconhecer que não estão apenas nesse movimento de estímulo às manifestações da cultura negra baiana, as “raízes africanas” afinal, foi através do sistema midiático que chegaram as notícias do *black power* internacional e com elas a filosofia, a moda e as transformações operadas no aspecto e na afirmação da negritude de uma parte da comunidade negra baiana.

As interações entre os fluxos culturais globais e locais podem ser entendidos então em toda sua complexidade e contradições possíveis, pois possibilitam desde uma imposição de valores hegemônicos exteriores até uma simbiose que, ao realizar a complementaridade entre dados culturais, permite o reforço de culturas alternativas. Essa constatação não pode, no entanto, obscurecer a correlação de forças desigual presente nessa troca e o caráter majoritariamente impositivo da cultura midiática, associada intrinsecamente à cultura dominante (Rubim, 2000: 84-85).

A reversão da tendência concentradora e centralizadora da lógica da indústria cultural foi outra mudança essencial na cultura e comunicação baianas. Isto ocorreu por força de alguns exemplos<sup>36</sup> de sucesso da música nascida nos blocos e nos meios po-

<sup>35</sup> A composição *Faraó*, em 1986 e *Agachadinho* em 2000 são exemplos dessa música disseminada na cidade de forma espontânea e sem o apoio da mídia e de gravação em disco.

<sup>36</sup> O Olodum e Paul Simon gravam juntos *The obvious child* e assim o grupo baiano sai do local e chega ao ambiente internacional

pulares que, antes mesmo de um reconhecimento local, tiveram repercussão nacional e se inseriram no mercado internacional, o que determinou o desenvolvimento de uma produção musical poderosa, organizada em moldes de indústria cultural e da comunicação. Mais tarde esta mesma produção esteve a serviço do fenômeno da “popização” da música baiana, com sua transformação em “axé music” possibilitando um percurso de sucesso que atinge amplos públicos dentro e fora do Brasil.

### Música, Carnaval e Imagem da Bahia

O crescimento profissional do mercado musical baiano, da festa, do carnaval proporcionou mudanças qualitativas para o movimento teatral baiano que passa a contar com melhores condições de palcos, técnicos e equipamentos de som e luz. Além disso existe uma relação profissional que se estreita entre a produção musical e os profissionais do teatro, sejam através de espetáculos, gravações, apresentações em TVs etc.

Existem aproximadamente 15 estúdios profissionais, cerca de duas centenas de pequenos estúdios, os chamados “fundo de garagem”, freqüentemente limitados a atividade de ensaio. O maior estúdio profissional independente é a WR Produções, com padrão internacional e investimentos de cerca de US\$ 1 milhão, responsável pela maior parte da produção final dos grandes nomes da “axé”, entre eles Ara Ketu, Chiclete com Banana e Daniela Mercury. Somados todos os gêneros, a WR responde por cerca de 70% do total da produção fonográfica da Bahia (Almeida e Pessoti, 2000: 101).

Quatro a cinco discos são produzidos por mês pelo mercado fonográfico baiano, aproximadamente 50 CDs por ano. Dez ultrapassam 100 mil cópias vendidas e um pelo menos tem atingido 1 milhão. O impacto destas vendas sobre a economia baiana é sobretudo indireto, já que apenas 10% do valor dos CDs vendidos por artistas baianos retorna ao estado.

O impacto real está relacionado ao sucesso dos seus artistas. Em primeiro lugar o círculo virtuoso que se estabelece entre a música Axé e o Carnaval da Bahia, na medida em que se alimentam mutuamente. Em segundo, a multiplicação deste *feedback* positivo com a exportação do carnaval da Bahia: franquias de blocos, serviços de trios, contratação de artistas baianos para carnavais fora de época etc. Em terceiro, a realização de shows na Bahia e fora do Estado, cerca de 400 por anos, com cachês que podem chegar a R\$ 25 mil para os grandes nomes da Axé [...] Em quarto, a venda de discos no próprio mercado baiano. Uma banda de sucesso vende, apenas em Salvador, cerca de

50 mil cópias de disco por lançamento, o que representa um faturamento no varejo na ordem de 1 milhão (Almeida e Pessoti 102-103).

Dados da Pesquisa de Emprego e Desemprego (PED), amostra 1996-2000, indicam cerca de 8,5 mil pessoas na Região Metropolitana de Salvador, trabalhando em cinco ocupações vinculadas à música: cantores, compositores, músicos, operadores de equipamentos de som, artesãos e operários da indústria de instrumentos musicais. O número de pessoas que sobrevive do trabalho relacionado de alguma forma com a música pode ser maior se incluirmos os postos de trabalho no comércio de discos, instrumentos e equipamentos, dentre outros.

“Essa indústria da música passa a exportar não apenas música mas também outro produto essencial: o carnaval (baiano) fora de época (e de lugar)”. Com isso, o interesse da mídia é despertado por encontrar um

enorme estoque de possibilidades e de novos produtos para serem explorados em mercados inclusive globais e locais. Não por acaso, as mídias baianas, em especial a televisão, têm investido em programações, dentro e principalmente, até fora da tela impregnadas por essa cultura afro-baiana. A produção desses eventos representa um mercado significativo e outra vez associam a mídia a esse movimento de ‘africanização’ (Rubim, 2000: 85-86).

O interesse da mídia também se expressa através das coberturas jornalísticas que são pautadas a partir dos eventos e produtos. E estas não se limitam às emissoras de TV e radiofônicas, os próprios jornais criam espaços alternativos para acompanhar com antecedência o carnaval e os produtos que integram a festa. A temática transborda para os cadernos de cultura notadamente no verão — embora não seja abandonada durante o ano.

Mas não se trata apenas “de vender produtos específicos, com certa cor diferencial, como a chamada ‘música baiana’. O movimento parece ser mais amplo”.

Trata-se de consolidar e difundir uma nova identidade da Bahia: em lugar da antiga ‘boa terra’, marcada por um ritmo lento, preguiçoso, ‘malemolente’, tem-se agora um ritmo acelerado dos corpos em frenéticas danças e uma ‘ritmicidade’ vigorosa dos tambores que constroem a terra da felicidade e fazem da alegria “um estado chamado Bahia”. (Rubim, 2000: 86).

Na capital do Axé e do Carnaval a mídia é parte integrante e essencial desse processo e sua atuação, segundo o autor, é a de uma “agência de fabricação da identidade baiana atual”, interessada nos lucros desses negócios caracterizados pela cooperação cultural. Ademais, essa produção local assegura, em uma circunstância de globalização,

a possibilidade identitária, [que] pode ser diferencial relevante de inscrição na sociedade e no mercado competitivos. Para fugir à situação de mera repetidora da Globo, a TV Bahia (depois da Rede Bahia) desenvolveu e recorreu

a um admirável marketing (cultural) que, apesar da poderosa (simbologia da) Globo, viabiliza uma imagem própria, fortemente identificada com a Bahia reinventada. (Rubim, 2000: 86).

## O Marketing Bahia

Este marketing cultural da Rede Bahia, de propriedade da família de Antônio Carlos Magalhães, conseguiu viabilizar o diferencial da imagem própria e identificada com a ‘Bahia reinventada’. Na política, a década de 90, na qual se consolida a indústria do carnaval e de sua música, e seus novos apelos, é iniciada com a volta do carlismo ao poder institucional do estado — Antônio Carlos Magalhães se elege governador em 1990<sup>37</sup>. O grupo carlista exerce também uma forte dominação na comunicação midiática local.

ACM e o carlismo assumiram o discurso da baianidade e também se apropriaram das “cores da Bahia [...] de sua(s) bandeira(s), utilizadas continuamente nas campanhas eleitorais do grupo”. Apropriaram-se também dos signos da baianidade, “oriundos da tradição afro-descendente ou cristã, que pelo menos desde a campanha de 1990, integram-se decididamente ao arsenal de recursos simbólicos utilizados para dar identidade e produzir a imagem de ACM e, em seqüência, de sua família política” (Neto, citado por Rubim, 2001:11).

A baianidade recriada por ACM não é uma estratégia nova. Embora intensificada com o retorno do carlismo, desde os anos 70, a ênfase da política de turismo do estado, “se propõe a louvar a Bahia a partir de suas belezas naturais e de suas tradições culturais, com destaque para aquela de verniz afro-descendente, todas elas inscritas indubitavelmente no texto da baianidade” (Gaudenzi, citado por Rubim, 2000: 11). E esse discurso inspira logicamente também a política cultural implementada pelas gestões destes governos e se materializa na Secretaria de Cultura e Turismo do Estado, dirigida atualmente pelo próprio Paulo Gaudenzi “mentor da conjunção entre turismo, cultura e baianidade”. O texto identitário da baianidade é também acionado pelo partido eletrônico, constituído no estado inicialmente pela TV Bahia e depois pela Rede Bahia formada pela televisão e por quase todas as emissoras do interior do estado.

Edson Farias, citado por Rubim (2000: 12) observa que com essa finalidade, foi criada uma campanha de marketing institucional da TV Bahia para viabilizar essa con-

---

<sup>37</sup> Antônio Imbassahy (carlista) é eleito prefeito de Salvador, em 1996.

junção. Assim foram definidos os elos que deveriam aproximar a emissora de uma ‘regionalidade baiana’. De acordo com a direção da TV, a intenção da campanha foi moldar a emissora, dar-lhe uma ‘cara da Bahia’, porque sua imagem ‘estava restrita à de repetidora da Globo e faltava identidade entre o veículo e a comunidade’.

Mesmo com a obrigatoriedade da extensa grade de programação em rede da Globo, a TV Bahia produziu um “conjunto de iniciativas que a associaram intimamente à imagem da Bahia e ao texto da baianidade”. Entre essas várias iniciativas eventos como o Projeto Verão, de entretenimento cultural, lançado em 1992, tiveram grande repercussão, “levando o grupo empresarial da família de ACM a investir fortemente nessa área, inclusive através de novas empresas, como a Bahia Eventos Ltda”. Segue-se a esses empreendimentos a criação da TV Salvador, canal integrante da rede NET de TV a cabo voltado à cidade com os mesmos propósitos identitários de baianidade. E evidentemente

Todo esse investimento amplifica enormemente a presença do texto identitário da baianidade, além de fazer prevalecer uma leitura específica desse texto. Assim, ACM e o carlismo se inscrevem com facilidade no texto da baianidade, pela via dessa leitura particular. Amoldam e cimentam uma identidade com a Bahia, que, muitas vezes, torna-se aceita, sem mais, inclusive por seus adversários políticos, em especial aqueles não baianos. (Rubim 2000: 12).

É nesse ambiente midiático, cultural e político que se inserem os cadernos culturais de duas, das três únicas empresas jornalísticas de Salvador: *A Tarde* e *Correio da Bahia* e as produções teatrais profissionais, historiadas a seguir.

## O Teatro Baiano na Década de 90

A década de 90 representou para o teatro baiano o amadurecimento do seu processo de profissionalização. Quantidade, diversidade, frequência de público, sucessivas temporadas locais e em outros mercados e, sobretudo, tempo de permanência em cartaz foram indicadores da condição profissional que atualmente caracteriza a produção baiana. Os produtores também surgiram, neste período, atraídos pelas possibilidades de investimentos e retornos financeiros na arte teatral. Para a maioria dos criadores, no entanto, o que melhor define o teatro profissional é a sua qualidade. E ela existe, garantem! Quanto ao funcionamento dos grupos, das companhias, essa profissionalização corresponde a todas as instâncias de uma produção sendo executadas por um profissional. Isso também ocorre. A contrapartida da remuneração dos integrantes da encenação é que nem sempre ocorre regularmente, bem como a capacidade financeira dos grupos de arcarem com o pagamento das onerosas pautas de alguns teatros e do aluguel de salas para ensaio, o que transforma frequentemente a viabilização da proposta profissional numa tarefa hercúlea a ser enfrentada.

Tudo isso quer dizer que existe um teatro baiano atendendo a todos os requisitos da profissionalização mas quem o faz continua lutando, na maioria das vezes, heróica e sistematicamente pela sua sobrevivência, por subsídios à criação e produção artísticas, por melhores condições de trabalho, enquanto trabalhadores artistas e técnicos.

Em meio a estas circunstâncias favoráveis e desfavoráveis, nos anos 90, a produção profissional da arte teatral consolidou-se e reencontrou-se com a vocação cultural histórica da Bahia. E este é o maior mérito da década. Neste período, estrearam nos palcos de Salvador 607 produções teatrais baianas. Deste total, 129 montagens (21,2%) permaneceram em cartaz nas temporadas iniciais mínimas de quatro semanas. Pelo menos (34) das 56 montagens, cujas coberturas foram objeto da análise desse estudo, voltaram em novas temporadas, ou foram planejadas para permanecerem em cartaz por mais de três meses, ou ainda apresentaram-se em outras praças e algumas prolongaram-se, inclusive por toda a década.

Estes números destacam uma nova realidade para o movimento teatral que reafirma o aprimoramento do seu processo de profissionalização, já deflagrado em outros níveis, com a criação da Escola de Teatro, na década de 50, tornando-se um pólo de formação técnica, intelectual e artística. Os anos 90 encerraram, assim, um período que re-



fletiu o teatro em toda a sua dimensão profissional: enquanto formação institucional, universitária, técnica, já esboçando, neste novo contexto, a necessidade de formas de comunicação adequadas para se tornar visível na contemporaneidade, entre estas, o jornalismo.

Os dados relativos à década anterior auxiliam na compreensão desse novo momento. Iniciada com grande efervescência na área teatral, a década de 80, foi contemplada por 690 montagens baianas, mas terminou nostálgica graças à inércia e aos prejuízos que as sucessivas gestões políticas causaram ao Estado da Bahia<sup>38</sup>.

Na década de 90, há uma redução de 12,6% no total geral de montagens (607), mas, em compensação, o número de encenações com temporadas mínimas de quatro semanas supera os da década passada<sup>39</sup>. Por terem ultrapassado o padrão das poucas semanas em cartaz, *A Bofetada* (1988), da Cia. Baiana de Patifaria e o *Recital da Novíssima Poesia Baiana* (1989), de Los Catedráticos, grupo reunido a partir de uma atividade da Escola de Teatro para uma greve da UFBA, foram considerados “fenômenos isolados na decadência da arte cênica local” (Franco, 1994).

*A Bofetada*, além dos aplausos de platéias cada vez maiores e das filas na bilheteria, reuniu condições de produção capazes de assegurar a sua manutenção. Foram canalizados esforços dos realizadores — elenco, produção e direção — que investiram seus próprios recursos apostando num espetáculo que, excepcionalmente, conseguiram realizar o sonho de todo artista: sobreviver da própria arte!

Em 1987, a Companhia Baiana de Patifaria estréia o seu primeiro espetáculo *Abafabanca* e, em 1988, monta *A Bofetada*, “um besteiro pleno de baianidade (que) promoveu uma mudança radical no comportamento do público soteropolitano, sendo prestigiado por platéias que, antes dele, preferiam frequentar espetáculos visitantes, com elencos televisivos globais... (Franco, 1994: 353).

Apesar da profissionalização não se constituir ainda um modelo acabado, o período desta análise caracterizou-se sobretudo pela mudança de mentalidade pela qual se vislumbrava o espetáculo-produto produzido na perspectiva profissional — especialização das tarefas, remuneração das equipes, permanência em cartaz e qualidade, assumin-

<sup>38</sup> Foram anos de uma política cultural perversa, notadamente para o setor artístico, compreendidos entre o período do governo João Durval — que interrompeu projetos de gestões anteriores — e governo Waldir Pires, que contribuíram para (des)animação cultural de Salvador. (Franco, 1994: 359).

<sup>39</sup> Não existe pesquisa sobre estes números, mas além do fato de *A Bofetada* e *O Recital da Novíssima Poesia Baiana* terem chamado atenção e serem destacados nos trabalhos publicados sobre o período (ver dissertação de mestrado de Karina Faria e *O Teatro na Bahia Através da Imprensa de Aninha Franco*), a memória de outras fontes consultadas também não tem o registro de frequência de temporadas com períodos além de quatro ou cinco semanas. Naquela década, o exemplo da solicitação de pauta de um mês para o grupo Avelã e Avestruz negada por um teatro no final dos anos 70, início de 80 ainda era ilustrativo. Informação concedida por Hebe Alves, diretora teatral.

do-se inclusive a sua comercialização, o uso do marketing cultural. Neste contexto, as relações entre produtores, atores, diretores e técnicos tornaram-se cada vez mais definidas e institucionalizadas.

Esta mudança de mentalidade implica também na necessidade da profissionalização da divulgação do espetáculo, aspecto que diz respeito tanto aos produtores teatrais, quanto ao produtor das notícias dos cadernos de cultura que têm, entre outros fatos, a montagem teatral como tema da sua pauta.

### A Marca dos Anos 90

Mesmo sem a característica “besteirol” de *A Bofetada*, ou do tratamento crítico humorado dado às letras da chamada “axé music”, de Los Catedrásticos<sup>40</sup>, outras montagens começaram a chamar atenção do público baiano. Elas não traziam apenas a marca do riso dos exemplos de sucesso da década 80. Algumas investiam decididamente para atingir a meta do maior tempo possível em temporadas. *Oficina Condensada* (1992), *O Homem Nu: suas Viagens* (1992), *O Casamento do Pequeno Burguês* (1993)<sup>41</sup> foram montagens que inauguraram a década e garantiram temporadas durante anos em cartaz, com sucesso de público. *Os Cafajestes e Quem Matou Maria Helena?*, em 94, *Noviças Rebeldes*, em 95, *Abismo de Rosas*, e *NPB-Novíssimo Recital da Poesia Baiana*, em 97, e *Lábios que Beije* e o monólogo *I*, 99, em 99 completam esse quadro.

Há também nessa década exemplos de encenações que depois de participarem de festivais e turnês fora da Bahia, voltaram a cartaz. É o caso de *O Menor quer ser Tutor e Dendê e Dengo*, em 90. O espetáculo *Otelo* (95) foi o primeiro a participar do Festival de Curitiba e na seqüência vão também *O Sonho*, *Divinas Palavras*, em 97, *Sonho de uma noite de Verão*, *Roberto Zucco*, em 98. *Lábios que Beije* foi convidado para o VI Festival Nordeste de Teatro, em Guaramiranga, no Ceará, em 99. O teatro baiano alcançou novas praças brasileiras e estrangeiras com *Dendê e Dengo*, *Oficina Condensada*, *Os Cafajestes*, *Noviças Rebeldes*, *Divinas Palavras*, *Medéia*, *Roberto Zucco*, *Abismo de Rosas*, *Cabaré da Raça*, *NPB-Novíssimo Recital da Poesia Baiana* e *Lábios que Beije*.

<sup>40</sup> Los Catedrásticos tornaram-se grupo ao longo da década. Em 1991 realizam o *Recital da Novíssima Poesia Baiana*, no Santo Antônio; em 1992, *Broder*; em 1997, inauguraram o Teatro XVIII com *Suburra* e iniciaram temporada do *NPB-Novíssimo Recital da Poesia Baiana*, que permaneceu em cartaz até 2001.

<sup>41</sup> *O Casamento do Pequeno Burguês* só permaneceu um ano por falta de palco na cidade.

Para que isso acontecesse foram envidados muitos esforços na busca persistente de recursos para a manutenção e circulação dos espetáculos, inclusive na perspectiva de turnês em outras cidades, tanto através dos incentivos governamentais quanto da iniciativa privada. A captação de recursos de várias fontes que possibilitou que os espetáculos se aproximassem cada vez mais da condição profissional implicava na participação de um significativo número de apoiadores, além do patrocínio, que passavam também a figurar em peças de divulgação — cartazes, programas, *outdoors*, chamadas comerciais em TV, locução *in off* anterior à apresentação etc.

Esta realidade revela, de certo modo, os limites da profissionalização estabelecidos pelos custos sempre crescentes das montagens. Superá-los é admitir a necessidade de uma assimilação de valores que necessitou ousadia e atualização de alguns produtos para que o espetáculo se caracterizasse como um produto atrativo para investimentos, já que em lugar nenhum o teatro se mantém somente com a bilheteria, sem subsídios e patrocínios.

A produção profissional de um espetáculo atualmente, em Salvador não fica em menos de R\$ 100 mil reais, a não ser que a equipe seja sacrificada. Envolve custos referentes aos elementos da encenação, pagamento da equipe, da pauta, da mídia. As pautas de alguns teatros variam entre 600 a 1.200 reais por dia. Produzir um monólogo é mais fácil, mas de qualquer forma o que se investe em pauta poderia estar sendo investido na equipe, ou seja, metade da bilheteria é destinada ao pagamento da pauta do teatro. É desafiador (Checcucci, 2000)<sup>42</sup>.

Graças às longas temporadas, às turnês realizadas, à participação em festivais em vários centros do país que deram visibilidade aos espetáculos e seus elencos, os anos 90 foram também expressivos na participação de atores baianos nos comerciais de TV produzidos em Salvador, em novelas e minisséries da Globo e no cinema nacional. Os atores Círia Coentro, Tatiana de Lima, Jackson Costa integraram o elenco da novela *Renascer*; vários atores participaram da mini-série *Danada da Sabida*; Nilda Spencer trabalhou em *Eu Tu e Eles*, de Andrucha Weddington; Rita Assemany, Maria Menezes, Iami Rebouças, Berto Filho, Gideon Rosa, Inaldo Santana integraram o elenco de *Central do Brasil*, de Walter Salles Júnior; Edlo Mendes participou do filme *Canudos*.

Em 2000, Daniel Boaventura participou de *Laços de Família*; Alexandre Schumaker, de *Uga Uga*; Fábio Lago de *Pecado Capital*, todas novelas da Globo; Rita Assemany e Wagner Moura integraram o elenco de *Abril Despedaçado*, filme de Walter

<sup>42</sup> Deolindo Checcucci é diretor, produtor teatral e professor da Escola de Teatro da UFBA, já tendo sido, inclusive, seu diretor.

Salles Júnior; Lázaro Ramos, Wagner Moura e Vladimir Brichta atuaram no espetáculo *A Máquina*, dirigido por João Falcão. Em 2001, Vladimir Brichta e Osvaldo Mil estrearam na novela *Porto dos Milagres*, da Globo.

### Ousadia e Incentivos

Os problemas gerados pela política cultural dos anos 80 marcaram profundamente o teatro baiano e tiveram uma repercussão de longo alcance. Em 1982, houve mudanças na política cultural com o novo governo de João Durval. A gestão de Geraldo Machado, à frente da Fundação Cultural do Estado da Bahia, considerada “democrática, liberal e conciliadora, de excelentes frutos” foi substituída pela de Olívia Barradas, “que pouco saiu da Europa ou de Feira de Santana para gerir o órgão que recebeu como produtivo e entregou destruído” (Franco, 1994: 307). O Teatro Castro Alves perdeu a credibilidade com a gestão do “Sr. Clóvis dos Santos — um ET na vida artística local”. Em 1984, extinguiu-se o Curso Livre do TCA. As produções da Escola de Teatro da UFBA se destacaram nesse panorama marcado “por sucessivos desastres administrativos culturais engendrados pelo governo estadual” (Faria, 1997: 30).

Em 1986, extinguiu-se o *Troféu Martim Gonçalves*<sup>43</sup> patrocinado pela *Tribuna da Bahia* e *TV Aratu*, então repetidora da Globo, que elegia os melhores do teatro glamourizando pela primeira vez a atividade teatral e seus artistas. Em 1989, Hebe Alves e Paulo Cunha, então à frente do Departamento de Teatro da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FCEBa), idealizam o *Troféu Bahia Em Cena* que deveria substituir o *Martim Gonçalves* e introduzir critérios profissionais. Mas, o *Bahia Em Cena* realizou-se apenas neste ano.

As expectativas dos produtores culturais se renovaram em 1987, em relação à nova gestão cultural do governo Waldir Pires e à Fundação Gregório de Mattos, instalada com o propósito de promover o renascimento artístico e cultural da cidade pelo prefeito Mário Kertezs. Nem José Carlos Capinam na Secretaria de Cultura, nem Gilberto Gil à frente da Fundação Gregório de Mattos conseguiram concretizar tais expectativas. Segundo Franco (1994), a administração Capinam enterrou o movimento teatral sotero-politano aniquilado por Olívia Barradas. Em 1989, o Teatro Castro foi fechado. De positivo pode-se considerar a iniciativa de novas buscas de recursos fora dos setores

---

<sup>43</sup> Segundo Faria (1997: 28), o Troféu Martim Gonçalves foi criado nos anos 70.

governamentais, feita pelos produtores teatrais, que a partir desta época, passaram a procurar com maior firmeza verbas de setores privados, adotando uma nova forma de produzir teatro (Faria,1997).

Nos anos 90, esse esforço se intensificou e se ampliou. A ousadia dos produtores na perseverante busca de incentivos em áreas da iniciativa privada, além da constante reivindicação por subsídios oficiais que deviam ser destinados pelos governos à cultura e a arte, foi preponderante para a realização teatral de Salvador. Faria (1997) atribui, em parte essa nova etapa de investidas mais arrojadas na captação de recursos privados ao

...‘fenômeno isolado’ d’ A Bofetada, que trouxe consigo além do público, que preferia os ‘elenco televisivos globais’ que visitavam Salvador, novas preocupações para aqueles que faziam teatro na cidade. Eram elas a comercialização e a profissionalização respectivamente, do produto teatral e das relações entre seus ‘operários’ (Faria, 1997: 32).

Com o crescimento das temporadas, das produções cada vez mais profissionalizadas, implicando no aumento dos custos de manutenção — entendendo-se que a receita gerada pela bilheteria não cobre esta manutenção, daí porque o teatro é subsidiado em todos os grandes centros não apenas no Brasil — estas preocupações tornaram-se necessidades intrínsecas ao processo produtivo teatral. Houve um movimento determinado que procurou apoiar-se na iniciativa privada. O que não implicou no abandono dos recursos governamentais já que “não se [deve] e nem se [pode] prescindir do apoio estatal para prosseguir na formação de profissionais e no financiamento de espetáculos experimentais, além do próprio incentivo fiscal capaz de estimular ainda mais os investimentos oriundos do setor privado” (Faria, 1997: 32).

Para Checucci (2001), independente da existência das leis, o governo deveria reforçar a formação do profissional das diversas áreas artísticas com incentivos próprios. O ideal seria a possibilidade de investimento em alguns grupos que já viessem desenvolvendo um trabalho regular. O que deveria gerar uma qualidade de trabalho cada vez maior. Isso não deveria acontecer com base numa relação paternalista. Esses grupos deveriam, como retorno, oferecer espetáculos para as escolas da rede pública, viajar por circuitos culturais no interior e provocar a realização de atividades locais, como oficinas, mostras, exposições, filmes etc., dinamizando e aproximando a cultura produzida no interior e na capital.

## As Leis de Incentivo

A primeira Lei de Incentivo na área cultural, no Brasil, foi a Lei Sarney, de julho de 1986, revogada pelo Governo Collor. Embora nacional, concentrou seu atendimento nas demandas artísticas do eixo RJ-SP. Não se tem notícia de nenhum espetáculo baiano produzido ou apoiado por esta lei. Deolindo Checcucci acredita que a dinâmica do teatro na Bahia, àquela altura, não estava atenta ou preparada para a busca de um mecanismo ainda não conhecido dos produtores culturais baianos. “As leis passaram a ser usadas mais recentemente, a medida que foram melhor divulgadas e as pessoas tiveram maior conhecimento delas. Foi preciso também que existissem algumas empresas trabalhando na elaboração de projetos adequados para buscar esses incentivos” (Checcucci, 2001).

A Lei Rouanet foi anunciada em dezembro de 1991 restabelecendo os princípios da Lei Sarney. A partir dela foi criado o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) que se apresenta sob forma de bolsa de mecenato.

No primeiro caso tem-se o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART) que visa a captação de poupança no mercado de capitais para aquelas atividades culturais promissoras do ponto de vista da rentabilidade econômica, de forma que os quotistas são remunerados conforme a receita do espetáculo. No segundo visa-se às iniciativas que não pretendem o retorno financeiro e aqui prevalece o sistema de mecenato, incentivado pela renúncia fiscal com base no Imposto de Renda. Já o mecenato governamental é o apoio financeiro direto dado pelo Fundo Nacional de Cultura. (Rouanet, citado por Faria, 1997: 77).

Para o produtor cultural Sérgio Sobreira (2001), o difícil acesso ao Ministério da Cultura limita a utilização dos benefícios da Lei Rouanet às produções baianas. “O Governo Federal não faz nenhum esforço em democratizar esse acesso, promovendo seminários de divulgação da lei junto ao empresariado, nem tampouco cursos de capacitação para artistas e produtores aprenderem a manusear esse instrumento de captação”. Por outro lado, muitas empresas não estão em dia com os tributos, o que inviabiliza o patrocínio através desta lei. Enquanto isso, duas iniciativas inspiradas na Lei Rouanet surgiram localmente para viabilizar os incentivos às produções: a Lei Alfaya (de 1990) e a Lei do FazCultura, de dezembro de 1996.

A Lei Alfaya incidente sobre os tributos municipais (ISS), apenas por um curto período beneficiou alguns poucos espetáculos teatrais<sup>44</sup>. Foi revogada pelo Prefeito Imbassahy logo após sua posse, e apesar da promessa de proceder sua revisão para rea-

---

<sup>44</sup> A montagem de *Fulaninha e Dona Coisa*, em 1996, foi beneficiada por esta Lei.

presentá-la em novo formato, até hoje, tal fato não aconteceu. Oficiosamente comentase que o Prefeito declarou que o setor cultural já dispõe do FazCultura, e que a Prefeitura de Salvador não tem condição de renunciar à arrecadação de impostos para fomentar produção cultural.

O FazCultura, que incide sobre os tributos estaduais (ICMS), se mantém como a única via de captação de recursos. Lançado em dezembro de 1996, tem como premissa estimular a produção cultural em todos os setores. Apesar do crescimento que vem tendo desde 1999 seus recursos têm se esgotado rapidamente.

Embora considerada por produtores como uma boa iniciativa, Deolindo Checcucci defende uma revisão urgente quanto à cota de renúncia fiscal que lhe é destinada.

No ano passado (2000) o Estado recolheu 4 bilhões e 900 milhões de reais de ICMS e destinou apenas 10 milhões para cultura em todo o estado, algo muito pouco em relação ao que se produz. Além do mais o FazCultura é uma lei que abrange todas as áreas — cinema, literatura, teatro, dança — em todo o estado da Bahia. Então uma lei que tem como incentivo 10 milhões de reais para produção cultural tem que ser revista deste ponto de vista, necessita-se de uma verba maior para a produção cultural. (Checcucci, 2001).

Para entender-se o espírito dessas novas leis e de suas conseqüências na produção da cultura, é necessário destacar “algo que ultrapassa seu funcionamento puro e simples” como nos diz Karina Faria

Trata-se de uma nova lógica no lidar com a cultura por parte de quem pretende torná-la vendável e rentável. Nova lógica essa que pretende deixar a cultura e o mercado que a rege seguirem cada vez mais independentes de determinações estatais, ainda que dependentes no caso de incentivos fiscais de recursos públicos e da aprovação dos órgãos federais e estaduais responsáveis pela apreciação dos projetos. (1997: 77).

A nova lógica, no entanto, nem sempre se desvincula de questões práticas que ocorrem no momento da aplicabilidade das leis. Sem retirar o mérito de se constituir um caminho independente para as produções culturais, sua aplicação tem sido questionada, especialmente, pelos produtores teatrais. Durante a gestão de Cláudio Taboada a frente da Secretaria Executiva da Comissão Gestora do Faz Cultura, pesadas críticas foram feitas pela classe artística ao modelo de gestão — principalmente os setores de teatro, dança, circo, ópera e literatura. Na verdade, os problemas ditos de gestão devem ser entendidos de forma mais ampla, pois este modelo se baseia numa concepção da cultura

que pode ser apoiada pela lei, correspondendo, portanto a uma visão de política cultural do Estado.

A maior queixa dos produtores foi a de que os setores articulados com o mercado publicitário, a exemplo do “axé music” e os blocos de carnaval, estavam ocupando todos os espaços e ganhando todas as verbas. O que era considerado uma concorrência desleal, segundo Sérgio Sobreira. Outra crítica contundente se deve ao fato de que na rubrica “Tradições Populares” estavam entrando as festas de São João e Carnaval, e que patrocinadores de peso, como Coelba<sup>45</sup> e Telebahia, deixaram de apoiar setores como o teatro, para investir num segmento com maior apelo popular e que já conta tradicionalmente com o apoio das verbas de marketing de setores consorciados com as festas — como indústrias de bebidas. “Para a classe artística não era justo que as festas de Carnaval e São João gozassem dos benefícios da Lei, pois não são setores que demandem fomento direto do Estado, já que encontram na economia de mercado alternativas próprias de subsistência” (Sobreira: 2001).

Depois de tantas críticas, Cláudio Taboada foi afastado e a Secretaria de Cultura promoveu um seminário realizado na Biblioteca Central, com a participação de representantes de diversos setores e várias deliberações foram tomadas. Estabeleceu-se ali um sistema de cota, no qual cada segmento artístico possui especificamente um limite de R\$ 1.400.000,00 (14%) para atendimento de seus projetos.

Sobreira considera essas deliberações um avanço, “mas ajustes ainda têm que ser feitos”. Como o segmento artes cênicas engloba quatro linguagens “fortes”: teatro, dança, circo e ópera, neste ano (2001), os recursos se esgotaram no primeiro dia de cadastro dos patrocinadores, 14 de janeiro. Só o Circo Picolino levou cerca de 450 mil pulverizados em vários projetos. O Centro de Referência da Infância e Adolescência-Cria levou outros 300 mil também em vários projetos. Embora cada projeto não possa exceder a 150 mil, como se pode ver, uma mesma instituição, ou grupo artístico, está podendo captar acima de 150 mil. Um sinal evidente de que os recursos estão aquém da demanda.

Apenas duas instituições levaram praticamente a metade da verba destinada a artes cênicas o que demonstra a necessidade de revisão também quanto à divisão de verba. “Além de uma verba específica para as artes cênicas — que engloba teatro, dança, circo

---

<sup>45</sup> A Coelba patrocinou três espetáculos da Cia. de Teatro Elétrico da Bahia, grupo ligado a Casa de Jorge Amado: *Noite na Taverna* dirigido por Solange Miguel, em 97, *Carne Fraca*, em 98 e *Idiotas Que Falam Outra Língua* em 99, ambos dirigidos por Fernando Guerreiro. Com esta última montagem encerrou o patrocínio.



— deveria haver um montante destinado à arte-educação que contemplasse os projetos da área social e na qual ambos os proponentes se inserem”, acredita Checcucci (2001).

Ao FazCultura podem ser propostos projetos tanto por pessoas jurídicas quanto por pessoas físicas. O projeto é devidamente analisado por setores correlatos e em seguida encaminhado à Comissão Gestora do FazCultura. Caso tenha todos os pareceres favoráveis, obtém o certificado de captação. A partir daí começa a peregrinação do artista, ou de seu produtor, ou de um agente captador, para obter o termo de compromisso — uma espécie de intenção de patrocínio — da empresa contribuinte do ICMS para investir no projeto. Se a empresa estiver em ordem com a Secretaria da Fazenda, o cadastro é aprovado, a conta é aberta, e a empresa pode depositar os recursos, cujo valor ela irá abater de seu recolhimento de ICMS, no limite de 80% do valor doado.

“Não é uma dinâmica difícil e pode ser razoavelmente conduzida. O problema são os recursos se esgotarem rapidamente, e muitos artistas conseguirem que as empresas patrocinem e não existir mais recurso disponível” afirma Sobreira (2001). Além das leis de incentivo que ainda são sub ou mal utilizadas, existem algumas outras situações de fomento direto ao mercado de trabalho do artista de teatro, acrescenta Sobreira. No início dos anos 90, a então secretária estadual de Educação, Dirlene Mendonça criou o programa *O Teatro Vai A Escola*, que constava da compra de um pacote de apresentações de um espetáculo teatral para circular nas escolas da rede estadual — participaram, entre outras encenações, *O Homem Nu: Suas Viagens, Broder, O Pássaro Preto e a Namorada*.

Depois o vetor foi invertido e o projeto passou a se chamar *A Escola Vai Ao Teatro*, no qual os alunos eram levados para os teatros para assistirem os espetáculos que estavam sendo apresentadas nos teatros da cidade, com conteúdos que pudessem ser aproveitados em enfoques pedagógicos. Apesar da iniciativa funcionar e ter boa repercussão, o Secretário Edilson Freira, na gestão Paulo Souto acabou com esse programa e tempos depois investiu no “Projeto Quem Ama Preserva”. Realizado em parceria com o Liceu de Artes e Ofícios, o projeto visava combater a depredação da escola pública através de oficinas e mutirões estimulados pelo espetáculo *Cuida Bem De Mim*, seu mais famoso produto, que circulou pelo Estado nos anos de 1997 e 1998.

Ao assumir a Secretaria Municipal de Educação, Dirlene Mattos retomou o projeto, agora em nível municipal, com o nome *A Escola Entra Em Cena*, que tanto serve para estimular as crianças do ensino fundamental, através da arte educação, como para

gerar a criação de espetáculos de teatro como linguagem dos próprios alunos. O projeto está sendo mantido até hoje, e já levou as crianças da rede municipal a assistirem inúmeras peças como *A Cobra Morde O Rabo*, *Estórias de Amor* entre outras.

Além dessas iniciativas, houve ainda a campanha de teatro dentro do Projeto *Sua Nota é O Show*, que aconteceu entre agosto e novembro de 1999, e que levou público para assistir a 22 espetáculos<sup>46</sup> selecionados pelo Sindicato Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão (Sated), num incremento de cerca de 450 mil reais para o mercado de trabalho das artes cênicas.

## Editais

A Fundação Cultural do Estado mantém o Edital de Patrocínio/Prêmio Estímulo às Artes Cênicas que tem sido fator de estímulo direto à produção com a concessão de prêmios de montagem e de circulação durante toda a década de 90. Em 1998, foi lançado o edital da Funarte de apoio a espetáculos de teatro e dança na Bahia com a inter-veniência do Sindicato dos Artista e Técnicos de Espetáculos e Diversões-Sated. O edital da Funarte descobria a Bahia e seus espetáculos produzidos com qualidade. Foi através dele que *Divinas Palavras* viajou para o Rio de Janeiro.

Em 1999, a Funarte se juntou à Fundação Cultural do Estado da Bahia e cada uma das fundações parceiras disponibilizaram 300 mil reais para montagem e circulação de produções de teatro e dança concorrentes ao Edital. O repasse dos recursos por parte da Funarte sofreu desgastante atraso e a FCEBa decidiu acabar com a parceria e continuar promovendo o edital sozinha.

Paralelamente, a Funarte lançou outro edital de auxílio à produção e circulação de espetáculos baianos em 1999 — prêmio “Funarte na Cidade”. Foram premiados com parcas verbas as produções *Três Mulheres*, *Calígula*, e auxiliada a circulação de *Abismo de Rosas e Lábios Que Beije*.

Além destes incentivos, existem alguns destinados a determinadas montagens que passam a atuar nos contextos da educação, das empresas e da saúde que têm tido uma inserção crescente no mercado. Montagens infantis que são apresentadas para crianças de escolas da rede particular (Projeto Escola) e que de algum modo remuneram os

<sup>46</sup> Participaram em agosto: *Chapeuzinho Vermelho*; *A cobra morde o rabo*; *Graxeira, graças a Deus*; *Heureka! Lábios que beije*; *A megera domada*; *Novíssima Poesia Baiana*; *Prisioneiros da Balança*; 1,99. Setembro: *Abismo de Rosa*; *Anjos no espelho*; *Clarices*; *Colagens Urbanas*; *Sagração da vida toda*; *Os saltimbancos*; *A ver estrelas*. Outubro: *Calígula*; *Cúme de Você*; *Lágrimas de um guarda-chuva*; *Mulheres dos deuses*; *Na rua, na lua, na sua e E pur si muove*.

atores e técnicos. O Teatro Empresa, outro setor que se fortaleceu durante a década de 90 com a montagem de textos tratando de assuntos de interesse de empresas, como 5s, Qualidade Total, prevenção a AIDS, Saúde Ocupacional, Acidentes de Trabalho, etc.

A partir de 1999, os apoiadores tornaram-se parte do espetáculo e subiram ao palco. *Lábaro Estrelado*, última produção oficial da década de 90, do Núcleo de Teatro de Repertório do Teatro Castro Alves, assinado por Cleise Mendes (texto) e José Possi Neto (direção)<sup>47</sup> inaugurou a entrada em cena, antes do espetáculo, da tela portátil exibindo humorados comerciais com a participação dos artistas do elenco utilizando os produtos e serviços oferecidos nas permutas. Assim, as marcas dos apoiadores, mais uma vez, foram divulgadas no melhor estilo e a produção evidentemente agradeceu.

### Premiações

De 1993 a 1998 o Prêmio Bahia Aplauda, patrocinado pelo Comitê de Fomento Industrial de Camaçari-Cofic e Polo Petroquímico de Camaçari (Polo) contemplou a produção teatral local. Os promotores apostaram no teatro, a partir dos espetáculos que estrearam em 1992, quando o teatro baiano saiu da “ressaca administrativa cultural e volta a receber impulsos e pipoca sob várias vertentes nas ruas [e] nos ainda pouco teatros da cidade”, segundo Aninha Franco (1999) A justificativa para o Troféu, é este renascimento do teatro, cujas produções são marcadas pela abordagem de

temática vinculada à cultura, costumes e hábitos da Bahia, sobretudo de origem popular. Revelam a pesquisa de uma linguagem criativa, sem se submeterem a um modelo de inspiração do Sul do País e [...] alcançam uma boa comunicação com o público tendo, assim, uma boa bilheteria e, conseqüentemente, sucesso financeiro” (Franco, 1999).

Inspiraram os promotores do troféu além das duas produções de sucesso do final da década passada, que ainda movimentam platéias — *A Bofetada* (1988) e *Los Cate-drásticos* (1989) —, as novas estréias de *Dendê e Dengo* (1990), *Onovomundo* (1991), *Essa é a Nossa Praia* (1991), *Oficina Condensada* (1992), *Ó pai ó* (1992), *O Beijo no Asfalto* (1992), *Noites Vadias* (1992), o *Homem Nu: Suas Viagens* (1992), *Conspiração dos Alfaiates* (1992) entre outras. Concorreram ao Troféu Bahia Aplauda, ano I, lançado no segundo semestre de 1992, espetáculos que estrearam em 90, 91, 92 e 93 ou com estréias na década anterior e ainda em cartaz, como *A Bofetada* (1988). A partir de então premiou ano a ano a classe teatral até 1998.

<sup>47</sup> Na segunda temporada, no teatro Jorge Amado, o telão continuou em cena.

*Merlin ou A Terra Deserta* foi o espetáculo premiado de 1993, seguindo-se de: *Adé Até* (1994), *Na Selva da Cidade* (1995), *Noite Encantada* (1996), *Divinas Palavras* (1997) e *Lábios que Beijei* (1998).

Em 1999, ao divulgar os indicados, no segundo semestre de 1998, o Cofic anunciou a extinção do Bahia Aplauda e de outros projetos, inclusive na área social, motivada pela crise econômica do País, e pela necessidade urgente da redução de gastos. A premiação foi assumida pela Copene Petroquímica do Nordeste S.A., uma das empresas associadas do Cofic, com o nome de Prêmio Copene de Teatro, que premiou *Calígula* (1999) e *Volpone* (2000).

Os troféus e premiações anuais possuem um significado para a classe artística além do glamour e da festa que atraem platéias à sala principal do TCA a cada ano porque contribuem para o crescimento do teatro na Bahia representam sobretudo o reconhecimento da existência de um teatro baiano.

É através deles que o teatro se faz presente na comunidade, ainda que os mais carentes talvez nem saibam que ele existe. Mas a classe média que frequenta sabe e até torce pelos elencos e espetáculos. De alguma forma é também um estímulo ao profissional para ele estar sempre aprimorando a qualidade do seu produto. (Checcucci, 2001).

Além desses aspectos relevantes, a premiação também gera, na maioria das vezes, o retorno aos palcos dos espetáculos premiados ou que têm em seus elencos/equipes artistas premiados ou indicados. Como todo o processo — escolha do júri, indicação, resultados do primeiro e segundo semestres e a festa da entrega do troféu — é amplamente noticiado pela mídia local, os espetáculos, mesmo não estando em cartaz nestes momentos pontuais acabam recebendo um reforço das coberturas jornalísticas. As notícias repercutem sobre os espetáculos que estão em cartaz bem como sobre os que voltam a cartaz. O produto ganha, finalmente uma visibilidade maior e pode vir a atrair maiores platéias e em alguns casos até novos investidores.

### Espaço Físico

O prolongamento das temporadas determinou uma realidade até então nova: oferta insuficiente de espaços para uma demanda ampliada de espetáculos em cartaz. O aumento dos períodos de exibição das montagens ocorreu paralelamente a uma quantidade razoável de espaços fora de funcionamento por razões várias durante todos os anos do decênio e a abertura de novos espaços nos últimos anos da década. Até 1999

havia um total de 30 casas de espetáculo em Salvador. No entanto, em nenhum período esta capacidade de aproximadamente 10 mil lugares para a assistência foi real para atender às produções locais, descontadas as inviabilidades de toda ordem, este número chega a 5 mil lugares, como veremos a seguir.

Foram construídos, reformados e inaugurados ao longo dos anos 90<sup>48</sup>, 14 locais para funcionarem como teatro: Teatro do Irdeb (com 162 lugares é o reformulado Auditório do Irdeb, fundado em 1969); Sala de Arte (128 lugares, reformulada em 2000 — antigo Cine-Teatro Expresso Bahiano, fundado em 1991); Cabaré dos Novos (100 lugares, um dos espaços cênicos do Teatro Vila Velha, inaugurado em 1997); Teatro Jorge Amado (420 lugares, inaugurado em 1997)<sup>49</sup>; Teatro do Módulo (282 lugares, inaugurado em 1997); Teatro do Sesi (100 lugares, inaugurado em 1997); Teatro do Solar do Unhão (120 lugares, inaugurado em 1997); Teatro XVIII (140 lugares, inaugurado em 1997, reformado em 2001); Café Teatro Zélia Gattai (80 lugares, inaugurado em 1998); Teatro Diplomata (453 lugares, inaugurado em 1999); Teatro da Barra (60 lugares), inaugurado em junho de 2001, Teatro da Ladeira<sup>50</sup>, Teatro Gil Santana (que somente abriga produções próprias)<sup>51</sup> e Teatro Caballeros de Santiago (130 lugares, mas não atende às exigências das produções locais)<sup>52</sup>. Estão previstas para o segundo semestre deste ano de 2001, as inaugurações do Teatro da Aliança Francesa (150 lugares); Teatro de Pano, do Instituto Cultural Casa Via Magia (espaço múltiplo que pode abrigar de 40 a 250 pessoas), do Teatro do ISBA (489 lugares).

Estes locais somaram-se aos 16 teatros que foram construídos entre os anos 50 e 80, muitos deles reformulados depois da inauguração:

Teatro do ICEIA (1.300, inaugurado em 1948, mas sem condições técnicas para atender às produções profissionais de teatro por não dispor de equipamentos necessários); Teatro Castro Alves (1.547 lugares, reformado em 1993, inaugurado em 1958, mas a sala não é adequada às produções locais pelas suas dimensões<sup>53</sup>); Teatro Martim

<sup>48</sup> Em 1994 o Teatro Maria Bethânia se transformou em bingo.

<sup>49</sup> Dois lugares do Teatro Jorge Amado são destinados a deficientes físicos.

<sup>50</sup> Não foi possível obter informações sobre o Teatro da Ladeira.

<sup>51</sup> O Teatro Gil Santana somente trabalha com as produções do seu proprietário que, regra geral é o autor, diretor, produtor de todas as exibições daquela casa. Não se consegue falar com o responsável.

<sup>52</sup> Eriberto Filho, diretor artístico do Caballeros de Santiago, nada informa sobre o teatro alegando problemas com os concorrentes.

<sup>53</sup> A sala principal do TCA pelas suas dimensões e preços de pautas não é utilizada pelas produções baianas, a não ser nos casos de curtas temporadas de espetáculos do Núcleo de Repertório do próprio TCA e montagens de sucesso e bilheterias garantidas que ocupam o espaço para apresentações. Durante os anos 90, apenas o espetáculo *Castro Alves* teve sua estréia neste espaço.

Gonçalves (150 lugares, inaugurado em 1958, em reforma)<sup>54</sup>; Teatro Salesiano (482 lugares, reformado em 2000, é o antigo Cine Teatro Nazaré, inaugurado em 1961); Teatro do ICBA (150 lugares, última reforma em 1989, inaugurado em 1962); Teatro Vila Velha (de 200 a 350 lugares, reformado em 1998, inaugurado em 1964); Sala do Coro do TCA (197 lugares, reformado em 1995, inaugurado em 1968); Teatro Gamboa (80 lugares, inaugurado em 1974)<sup>55</sup>; Teatro do Senac-Pelourinho (196 lugares, inaugurado em 1975 e reformado em 1999); Teatro Miguel Santana (100 lugares, reformado em 1995, inaugurado em 1976); Teatro Solar Boa Vista (350 lugares, inaugurado em 1984, impraticável para as produções baianas)<sup>56</sup>; Teatro Gregório de Mattos (288 lugares, inaugurado em 1986 e reformado em 2000); Espaço Xis (166 lugares, reformado em 1998, inaugurado em 1987)<sup>57</sup>. Teatro da ACBEU (439 lugares, inaugurado em 1988); Cine Teatro Casa do Comércio (553 lugares, inaugurado em 1989, mas não atende à produção teatral local); Cine Teatro Alagados<sup>58</sup>; Teatro Yemanjá (um dos auditórios do Centro de Convenções, com capacidade para 1.200 pessoas no 3º piso, ou 2.000 com a abertura do balcão, mas não abriga encenações locais)<sup>59</sup>;

Uma vez retirados dos 10 mil lugares potenciais, os números correspondentes à sala principal do TCA, ao ICEIA, Iemanjá, Casa do Comércio, Alagados chegamos ao número aproximado de 5 mil. Ainda assim existem casas que não têm ou tiveram um funcionamento regular como o Gamboa, Caballeros de Santiago, Gil Santana e Solar Boa Vista.

Se compararmos Salvador, uma capital com cerca de 2 milhões e 800 mil pessoas com outras cidades brasileiras do mesmo porte, como Belo Horizonte, Recife, Porto Alegre, temos uma situação inferior em termos de lugares em teatros.

Estas cidades dispõem de um maior número de casas de espetáculos, que são inclusive melhor equipadas que as nossas. E mesmo esta capacidade para 5 mil pessoas é potencial, pois nem sempre existe. Existem teatros inadequados ou que

---

<sup>54</sup> Ao comemorar os 40 anos da Escola de Teatro, o Teatro Santo Antônio passou por uma reforma e teve seu nome mudado para Teatro Martim Gonçalves.

<sup>55</sup> Depois que passou às mãos do ator Perry Salles, transformou-se em apenas sua residência. Em 2001 voltou a funcionar como teatro depois que passou a ser coordenado pela produtora Maria Prado.

<sup>56</sup> O Teatro Solar Boa Vista está em franca decadência. Suas instalações físicas estão se deteriorando e além disso há uma absoluta falta de condições técnicas. Informações do Projeto de Conclusão de Curso de Denise Rabêlo, Facom, 2000.

<sup>57</sup> Levantamento inicial de Aninha Franco atualizado para este projeto.

<sup>58</sup> Não foi possível estabelecer contato com os seus dirigentes.

<sup>59</sup> Segundo informações do Yemanjá ele foi construído como auditório e atende aos eventos do Centro de Convenções.

não funcionam por diversas razões. Ademais as pautas são caras para a realidade das produções, o público pagante ainda é reduzido, não existe uma política institucional para a formação de platéias pagantes (Dourado, 2001) <sup>60</sup>.

Aninha Franco, no entanto, refere-se aos novos espaços da década como “uma overdose de espaços para um público ainda reticente”. Na sua opinião, a maior oferta determinou um barateamento dos preços das pautas e acentuou a diferença no funcionamento dos teatros de pautas — casas de espetáculos — e os teatros de idéias, entre estes o Teatro Vila Velha, e Theatro XVIII, administrados por artistas” (Franco: 2000). O mais antigo destes, o Teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro, acolhe os trabalhos de experimentação dos artistas em formação nos seus cursos, iniciados há 45 anos, e atua na difusão de idéias de autores, encenadores, professores, pesquisadores e intérpretes da arte teatral.

O governo do Estado tem investido em recuperação, reforma e nas instalações de outros espaços como o Teatro Vila Velha, o Theatro XVIII e Teatro da Aliança Francesa que tiveram o apoio e patrocínio oficiais. Além destes também foram recentemente renovados o Espaço Xis e o Teatro do Irdeb, pertencentes ao Estado. Mas, locais como o Teatro do ICEIA e o Teatro Solar Boa Vista e o Cine-Teatro Alagados continuam se depreciando sem a atenção que é dada a outros espaços oficiais em bairros centrais.

Enquanto isso, os espaços privados, como observa Aninha Franco,

... Caballeros de Santiago, Casa do Comércio e Teatro Gamboa mesmo não padecendo os males da falta de recursos, viveram mazelas de outra origem: [passaram alguns anos] sem programações, ou com programações esporádicas, ou, no último e pior dos casos, o ativo e bem freqüentado Gamboa dos anos setenta e oitenta, serviu de residência ao seu proprietário, o empresário Perry Sales [na década inteira de 90]. (2000).

Apesar de no conjunto estar havendo um crescimento inegável de ambientes teatrais, Checucci (2001) mesmo reconhecendo a importância destes, alerta para o perigo desses teatros ficarem vazios, “porque o produtor não está tendo possibilidade de produzir e manter seus espetáculos em cartaz. Alguns teatros cobram pautas caras — que variam de R\$ 600 a R\$1.200 reais diários, proibitivas para a produção local”. Há também aqueles que além da pauta cobram as despesas com operador de luz e som, divulgação, fotografia e hora extra dos funcionários, serviços oferecidos nas temporadas. Os teatros públicos estabelecem percentuais para o pagamento da pauta. Segundo Paulo

---

<sup>60</sup> Paulo Dourado é diretor, produtor teatral e professor da Escola de Teatro da UFBA, já tendo sido, inclusive, seu diretor.

Dourado (2001) a Sala do Coro e até a sala principal do TCA estão cobrando um percentual mínimo. A pauta do Theatro XVIII é de 10% do valor da bilheteria, incluindo-se aí os serviços de fotografia, divulgação, operador de luz e som, desde que o grupo se comprometa em cobrar o preço de R\$ 2,18 pelo ingresso, “e que está provado dá para manter a temporada e os elencos”, segundo Aninha Franco, da *Res Inexplicata Volans*, grupo coordenador do teatro.

Os teatros particulares têm valores de pautas alto para a realidade das produções. É sempre necessário negociar porque afinal, mesmo R\$400 por dia pode ser inviável para algumas montagens.

Além da necessidade, cada vez maior, de locais exibidores compatíveis com as realidades das produções, os artistas baianos carecem, tanto ou mais, de lugares para os ensaios que antecedem as temporadas em, pelo menos, dois meses. O que significa que há uma necessidade diária neste período, de espaço adequado às repetições. Os espaços disponíveis para os grupos que não estão diretamente vinculados a uma instituição teatral são escassos.

A tendência dessa situação, quase a mesma da década passada, é de se agravar se levarmos em conta o crescimento da atividade. Apesar do número de lugares para a assistência e de salas ter aumentado, não houve uma ampliação dos espaços para ensaio. As salas disponibilizadas pelo Teatro Castro Alves, sem ônus para os elencos, continuam bastante concorridas; as escolas de Teatro e Dança, embora até abram seus espaços, possuem sempre uma demanda reprimida pelo grande número de trabalhos realizados nos seus cursos por professores, alunos e técnicos culturais; o Teatro Vila Velha aluga salas, mas a prioridade é para os três grupos residentes da casa; o Theatro XVIII, desde o ano passado vem concedendo salas para ensaios na Casa XIV sem ônus para as produções. Novos e velhos teatros possuem, regra geral, apenas o palco, que por estar comprometido com as pautas de espetáculos, somente são cedidos aos elencos às vésperas das estréias. Resta aos produtores, além de mais uma preocupação, prever, segundo Checcucci (2001) mais uma “despesa obrigatória com o aluguel de salas em academias, ou conseguir negociar com estas apoios, convênios e permutas, negociados desde a cotas de convites à inserção da marca nas peças de divulgação dos espetáculos”.

Entre os espaços alternativos merecem menção a Sala 5, o Palco Verde, ambos da Escola de Teatro e o Teatro do Movimento, na Escola de Dança, o Espaço Cultural Raul



Seixas, do Sindicato dos Bancários da Bahia e o Espaço Cultural dos Comerciários, do Sindicato dos Comerciários de Salvador.

A Sala 5 foi inaugurada, com capacidade para 60 pessoas, em 1993, com A Falecida para abrigar mostras de cena, montagens didáticas da Escola e favorecer a continuidade das atividades sempre crescentes para as quais apenas o então Santo Antônio não dava mais conta. Foi reformada em 1997<sup>61</sup>. O Palco Verde foi inaugurado em 1997, com a apresentação do Natal na Feira e também foi criado para ampliar espaços de exibição da Escola nos seus vários níveis de demandas, com capacidade para 60 pessoas. O Teatro do Movimento foi inaugurado em 1996, com capacidade para 100 pessoas (sentadas), atende a grupos independentes para ensaio e até espetáculos, sem contudo ter boas condições técnicas. O Espaço Cultural Raul Seixas tem capacidade para 100 pessoas e foi inaugurado em 1992 e o Espaço Cultural dos Comerciários tem 140 lugares e funciona desde 2000.

### Escola de Teatro

Num universo de 607 peças em cartaz no período, cerca de 20% são produções da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, envolvendo seus alunos, professores e funcionários. Do total de 122 montagens didáticas, 37,7% estão na faixa mínima de quatro semanas de temporadas. Estes números indicam a forte atuação da Escola de Teatro da UFBA no cenário profissional das artes cênicas em Salvador.

Atualmente estão matriculados nos dois cursos oferecidos pela Escola de Teatro, um dos quais com duas habilitações, 303 alunos regulares. Houve um aumento considerável na procura pelos seus cursos de bacharelado em Interpretação Teatral e Direção Teatral e Licenciatura em Teatro sobretudo nos últimos cinco anos da década de 90, quando o número praticamente triplicou<sup>62</sup>.

A atuação constante na formação de platéias, o nível das montagens, a implantação da Licenciatura em Teatro em 1986, a expressiva participação da Escola no mercado profissional baiano, a busca por uma formação que habilite profissionais para o mercado de trabalho televisivo, podem ser determinantes entre outros fatores, para o aumento significativo da procura por vagas no vestibular, como primeira opção profis-

---

<sup>61</sup> Reforma realizada pela *Nós 3 produções artísticas* (de estudantes da Escola).

<sup>62</sup> Documento Avaliação Institucional da UFBA. Colegiado da Graduação em Artes Cênicas, 1999.

sional. Isto está refletido no aumento significativo na concorrência candidato/vaga estabelecida no concurso (Alves e Miranda, 2000).

A Escola vem promovendo um processo continuado de revisão e atualização curricular, do qual resulta, entre outras inovações, a participação articulada de professores e estudantes, em mostras de cenas, de caráter didático, previstas nos programas de algumas disciplinas e apresentadas na sala experimental — Sala 05 — ou nas próprias salas de aula. O Projeto Montagem Didática, sistematizado a partir de 1994, é parte de um programa que propõe a prática efetiva do teatro, o desenvolvimento de metodologia específica para a formação de atores, diretores e teóricos de teatro e a formação de platéia.

Desde a sua criação, os espetáculos de formatura eram uma condição para a colação de grau dos cursos oferecidos.

Posteriormente, mesmo aqueles exercícios práticos desenvolvidos em disciplinas iniciais da grade curricular da Licenciatura e do Bacharelado em Artes Cênicas passaram a ser exibidos a platéias cada vez mais diferenciadas e que extrapolaram os muros da unidade, da instituição, chegando a públicos generalizados. (Alves e Miranda, 2000: 76).

Além disso, o teatro utilizado como instrumento na educação formal, abriu mais uma vertente de conquista de público através das apresentações realizadas pelos alunos da Licenciatura, implantada em 1986, para alunos das redes pública e privada de ensino de 1º e 2º graus.

Os espetáculos da Cia. de Teatro da UFBA, os sucessivos cursos livres<sup>63</sup>, as atividades dos núcleos permanentes — Núcleo de Exercício do Ator-NEA, Oficina de Preparação do Ator-OPA, Núcleo de Estudos do Teatro Popular-NETPOP, do Projeto Verde Riso, Ato de 4, Maturarte, Núcleo de Teatro de Crianças e Adolescentes-NETCA — possibilitaram montagens de espetáculos que, tanto quanto as de conclusão de curso da graduação e as práticas cênicas, penetraram no circuito comercial das temporadas da cidade, muitas destas destacaram-se em festivais de outros estados, nas indicações e prêmios dos troféus baianos.

Boa parte dessas atividades artísticas foram criadas no antigo Teatro Santo Antônio, construído provisoriamente, ainda em 1958, na parte térrea da antiga casa de Eros Martim Gonçalves. Dificuldades financeiras enfrentadas pelas administrações da

---

<sup>63</sup> O Curso Livre de Teatro da UFBA foi iniciado em 1985 e está aberto a maiores de 18 anos. Aperfeiçoamento para integrantes de grupos amadores, iniciação para quem não tem experiência e reciclagem para profissionais das áreas de Artes e Ciências Humanas. Aulas diárias de expressão corporal e vocal, artes visuais, interpretação, canto e dramaturgia com duração de 9 meses. Anualmente, recebe uma média de 300 candidatos para 30 vagas.

Escola para sua manutenção e atualização determinaram seu fechamento por longos períodos na década. Uma das razões para a criação dos espaços alternativos da própria Escola. Em 1996, quando completou 40 anos, tornou-se Teatro Martim Gonçalves em homenagem a seu fundador e também primeiro diretor daquela unidade da UFBA. Nesta ocasião passou por uma reforma que lhe dotou de ar condicionado. Hoje encontra-se em nova reforma, que vai reequipá-lo e redimensioná-lo por mais uma vez.

### Pós-Graduação em Artes Cênicas

O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) foi implantado em 1997 e recomendado no mesmo ano pela CAPES. Único no norte e nordeste, seu cursos de Mestrado e de Doutorado têm área de concentração em Artes Cênicas, abrangendo as subáreas de Teatro, Dança e Fundamentos e Crítica das Artes em interface com Artes do Vídeo, Cinema, Ópera, Música, Artes Plásticas, Educação Artística, Letras, História, Antropologia, Sociologia, Comunicação e Educação Física.

Na opinião de Armindo Bião, o PPGAC reflete muito o sistema cultural baiano na grande criatividade e numa certa pretensão, que caracterizam a nossa cultura.

Quando começamos a maioria das pessoas da administração, da pesquisa e da pós-graduação da universidade achavam um absurdo, uma estupidez criar mestrado e doutorado simultaneamente. [...] O então reitor Felipe Serpa e seu *staff* incentivaram e deram força pra que isso acontecesse, indo contra a opinião do pró-reitor e do coordenador de pesquisa da época” (2001)<sup>64</sup>.

Tal empreitada exigiu trabalho e determinação por parte dos professores que constituíam o núcleo inicial do Programa. “Foi um grande salto no escuro, uma vertigem. Quando eu vejo as condições nas quais trabalhamos e o que temos conseguido fazer, é quase um milagre”, prossegue o coordenador, referindo-se a todas as exigências cumpridas — produção acadêmica, convênios, bolsas, publicações — e inclusive ao reconhecimento da CAPES no mesmo ano da implantação do PPGAC, “fato que jamais aconteceu em área de arte”. A Unicamp e a UniRio levaram cinco anos para ter o reconhecimento, a USP teve o doutorado reconhecido em três anos. “Então, podemos afirmar ser algo assim absolutamente inédito!”.

O Programa já realizou três seleções para candidatos ao mestrado e duas para o doutorado. Até março de 2001, foram defendidas dez dissertações de mestrado e uma

---

<sup>64</sup> Entrevista concedida a autora em fevereiro de 2001.

tese de doutorado. Da Bahia vem naturalmente a maior demanda, além do pessoal de teatro e dança, candidatam-se profissionais da área de música, jornalismo de artes visuais, de psicologia, e da área de saúde. Neste momento nove professores da UFBA fazem qualificação no Programa, entre mestrandos e doutorandos, o que aliás é um dos seus objetivos. A demanda de qualificação para a área de teatro, quantitativamente mais expressiva, é maior do que área de dança.

Uma peculiaridade desta pós-graduação é a possibilidade de desenvolvimento de trabalhos prático-reflexivos que implica na produção de um espetáculo. Esta modalidade de finalização, de dissertação e/ou tese com encenação já existia na UniRio. A primeira dissertação com encenação apresentada foi *Do conto à encenação, a travessia de Sarapalha, de Guimarães Rosa*, de Alex Beigui, em dezembro de 99. As pesquisas de mestrado *Umbigüidades*, de Iami Rebouças, e *InSônia* de Hebe Alves, cujas encenações já foram apresentadas, estão em fase de elaboração da dissertação. Enquanto trabalhos práticos já se tornaram espetáculos com grande repercussão do ponto de vista artístico, de público e de crítica<sup>65</sup>.

O PPGAC é um elemento do grande sistema das artes cênicas, que de certa maneira, dá continuidade à história da Escola de Teatro, que começou como centro provinciano, mas interligado nacional e internacionalmente. E isso está acontecendo de forma muito clara por ser o único programa de mestrado e doutorado fora do Rio e São Paulo, no norte-nordeste. (Bião: 2001).

Esta articulação nacional, internacional é reforçada, segundo o coordenador, pela criação da Associação Brasileira de Pesquisa de Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE) sob a liderança da Pós-graduação da UFBA. Além disso, convênios foram assinados com as universidades Federal da Paraíba, de Pernambuco, de Brasília, e mais um está em andamento com o Pará. Outras possibilidades de convênios na Europa já resultaram em intercâmbio de estudantes e de professores.

A história da Escola afirma, portanto, esse sistema das artes cênicas baianas que extrapola o mundo do teatro e da dança. Ademais, todo o crescimento profissional da música baiana, da festa, do carnaval fizeram com que tivéssemos hoje melhores palcos, melhores técnicos, melhores equipamentos de som e luz que acabam também beneficiando o teatro, que sai um pouco do seu isolamento artesanal tradicional. Quando se vê um espetáculo como *Los Catedráticos no Rock in Rio Café*, por exemplo, ou atores

---

<sup>65</sup> *Umbigüidades* esteve em temporada no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro com incentivos da Funarte e *InSônia* foi para Rio de Janeiro, Estado de Tocantins e Rio Grande do Sul de abril a maio e para o Sibiu International Théâtre, na Romênia, em maio de 2001.

como Jackson Costa apresentando programa de TV, o *Arerê Geral*, ou programa TV Revista, da TV Bahia, dedicado ao teatro baiano, isso é muito interessante porque o imaginário comum começa a colocar os atores de teatro no mesmo nível das estrelas da música e do cinema, e que há um contágio positivo. Então, o PPGAC é apenas um nó dessa rede (Bião: 2001).

Criado na década de 90, o Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas acompanha a vida teatral da cidade. Apesar da profissionalização, que vem se operando em vários níveis, as questões referentes às várias técnicas que integram os espetáculos e que são seus elementos persistem. Armino Bião reconhece que é um grande problema e que o PPGAC também tem que estar em sintonia com a qualificação dos técnicos das várias linguagens que integram a produção teatral.

De acordo com o seu coordenador isso tem que ser resolvido um pouco na base do improvisado e seguramente com parcerias. O grande problema é que não há na universidade laboratórios que permitam se fazer cursos na área de iluminação, por exemplo. Não existem equipamentos, “mas temos pessoas altamente qualificadas. Acho que esse é um grande projeto para o programa, conseguir recursos para laboratórios específicos. Enquanto isso, temos que tentar buscar fora parceiros para realizar cursos, treinamentos, reciclagem” (Bião, 2001).

### Outras Iniciativas

Merecem destaque algumas iniciativas em vários âmbitos na área cultural, privilegiando a atividade teatral surgidas e consolidadas na década de 90 e que têm continuidade no presente. Entre estas estão a retomada de atividades sistemáticas voltadas para a produção teatral local do Teatro Castro Alves através do seu Núcleo de Repertório, a partir da inauguração da Sala do Coro; a reconstrução física e de animação que movimentou o setor artístico e a cidade em torno dos espaços cênicos do Cabaré dos Novos e do Teatro Vila Velha, a promoção de cursos, oficinas e a manutenção dos grupos residentes — Bando Olodum, Viladança e Companhia de Teatro dos Novos, desde 1998; a criação da Rede Latino-Americana de Produtores Independentes de Arte Contemporânea, criada sob a liderança do Instituto Cultural Casa Via Magia, com o fomento à produção e circulação da produção teatral, realização do Festival Via Bahia e posteriormente o Mercado Cultural Latino Americano; a atuação do Theatro XVIII que tem permitido o acesso a platéias até então distantes dos palcos da cidade pelo valor dos ingres-

sos (R\$2,18) para todos os seus espetáculos a partir de janeiro de 2000; a criação da Sitorne Estúdio de Artes Cênicas, criada em 1995, por um grupo de jovens profissionais formados pela Escola de Teatro que, além das atividades de formação e treinamento, também participa do conjunto de espetáculos produzidos na cidade e, finalmente, a participação da Companhia de Teatro Avatar no cenário artístico da cidade ao promover anualmente os encontros internacionais de teatro reunindo artistas baianos, brasileiros e estrangeiros.

Estas informações situam o teatro baiano na década de 90. Passamos agora aos aspectos do jornalismo realizado em Salvador, focalizando, inicialmente, a situação sociocultural dos jornalistas baianos.

### Quem Faz o Jornalismo Baiano?

Com a pesquisa “Um perfil sociocultural dos jornalistas baianos” realizada por Albino Rubim e Agnes Mariano, entre dezembro de 1997 e janeiro de 1998 podemos ter uma visão mais sedimentada do quadro jornalístico baiano. Durante um período de 45 dias foram realizadas entrevistas com 111 profissionais<sup>66</sup> no local de trabalho. Perfazendo um total de 50% dos profissionais atuantes nas seguintes mídias responderam à pesquisa: cinco jornalistas da *TV Itapoan*; 12 da *TV Bahia*; cinco da *TV Bandeirantes*; cinco da *TV Educativa* e três da *TV Aratu*. Dos jornais foram entrevistados oito jornalistas da *Tribuna da Bahia*; 30 do *Correio da Bahia* e 43 de *A Tarde*.

A amostra evidenciou a predominância de profissionais entrevistados nas faixas entre 30 e 50 anos, seguindo-se de pessoas com até 29 anos. Havendo uma inserção significativa de jovens recém-formados nos jornais e televisões.

O contingente de jornalistas entrevistados com mais de 50 anos é insignificante — 6,3% do total [...] Os mais velhos, certamente com a exceção das chefias, tendem a buscar outras alternativas de trabalho — assessorias de imprensa, consultorias, empresas próprias — que permitem maior remuneração, mas exigem também maior experiência e reconhecimento profissionais (Rubim e Mariano, 2001: 107).

Segundo a pesquisa, a forte presença de jovens nas redações pode indicar a profissionalização recente do jornalismo na Bahia, gerada pela exigência legal de formação e diploma universitários desde o final dos anos 60.

---

<sup>66</sup> Para amostra foram privilegiados os jornalistas legalmente autorizados ao exercício profissional: aqueles que completaram curso universitário, ou os que obtiveram o registro profissional.

A quase totalidade dos entrevistados são graduados em jornalismo (93,7%). O número de pessoas que não têm a formação universitário ou outro tipo de graduação é mínimo, o que mostra o cumprimento da legislação vigente. Os jornalistas realizam a sua formação predominantemente na Faculdade de Comunicação da UFBA (79,3%), único curso existente no Estado até o surgimento em 1998 do curso em Vitória da Conquista<sup>67</sup>, sendo que a maioria deles formou-se entre 90 e 97.

No meio jornalístico baiano, a formação pós-graduada é muito reduzida. A grande maioria dos entrevistados não frequentou nenhum curso de pós-graduação, seja ele de aperfeiçoamento, especialização, mestrado ou doutorado. Apenas 10 profissionais declararam ter algum tipo de pós-graduação: três fizeram mestrado e sete especialização. O que representa menos de 10% do total de jornalistas entrevistados.

Tal fato, segundo a análise dos pesquisadores revela uma evidente “contradição com as tendências e as exigências cada vez mais vigentes no mundo contemporâneo de estudo e atualização constantes” provocadas pela renovação acelerada que ocorre atualmente em todas as áreas de conhecimento e das práticas profissionais, notadamente as de comunicação. “Certamente tal circunstância deve repercutir negativamente sobre o trabalho realizado pelas empresas e profissionais de jornalismo na Bahia”, alertam Rubim e Mariano (2001: 108).

A quase inexistência de jornalistas pós-graduados nas redações baianas

pode ser atribuída a ausência de políticas de atualização e formação continuada de profissionais, seja das empresas, seja das organizações estatais, bem como a uma consciência ainda não madura da importância fundamental de uma formação continuada para a excelência do exercício profissional. (Rubim e Mariano, 2001:108).

A pesquisa revela também que a maior parte dos entrevistados não realiza um trabalho especializado (cultura, política, economia, etc.).

Este caráter predominantemente não especializado do jornalismo das televisões e, em parte, dos jornais implica em um imenso universo de atuação, que aciona uma infinidade de temas, obrigando os profissionais a terem uma percepção complexa da atualidade e uma grande capacidade de informação e de análise. Caso contrário, dadas as rotinas e ritmos produtivos, a probabilidade de um trabalho muitas vezes superficial torna-se intensa. (Rubim e Mariano, 2001:108).

---

<sup>67</sup>A UFBA e a UESB têm cursos de jornalismo, a UESC de Radialismo e a UNEB, de Relações Públicas. A UCSAL tem curso de Publicidade e Propaganda e a FACS de Relações Públicas e Publicidade e Propaganda. Entre as faculdades particulares recém instaladas em Salvador estão instalados cursos de jornalismo nas seguintes faculdades particulares: Faculdade Integrada da Bahia (FIB), Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Faculdade Dois de Julho (FDJ), Faculdade Hélio Rocha, Polifucs, Unibahia, Diplomata.

O restante da amostra divide-se entre as editorias cultura, economia e polícia. Dentre os entrevistados, 12,6% trabalham para a editoria cultura, setor que ganhou bastante importância no jornalismo baiano nos últimos anos. Trabalhar nesta editoria, segundo boa parte dos integrantes da amostra, significa ter horários mais flexíveis, maior liberdade estilística, acesso livre à produção cultural da cidade e a possibilidade de realizar um trabalho jornalisticamente mais competente, por não afetar de modo tão explícito os interesses políticos da empresa.

Ainda segundo o estudo, a renda média do jornalista baiano é de R\$ 1.888,16 por mês. A maioria dos profissionais que integraram a amostra (55%) declarou possuir mais de um emprego ou fonte de renda. “O vínculo empregatício mais recorrente, além do trabalho no jornal ou na televisão, foi a assessoria de imprensa (32,4%), seguida pelos trabalhos ocasionais em comunicação como *free-lancer* (9%)” (Rubim e Mariano, 2001:109).

A indefinição de trabalho em editorias especializadas, no entanto, não impediu que os jornalistas escolhessem nitidamente suas áreas de interesse temáticas e em comunicação. Solicitados a indicar até duas alternativas de assuntos preferidos, foi possível organizar a seguinte ordem de preferências: cultura em primeiro lugar com 35,5%; economia, segunda colocada; política em terceiro e em seguida, esportes.

As características do consumo cotidiano de informação dos jornalistas foram buscadas pelos pesquisadores através das suas preferências: por jornais (99,1%), revistas (87,4%), televisão (83,8%), cinema (62,2%), rádio (59,5%), livros (58,6%), Internet (48,6%). Participaram de cursos ou seminários nos últimos dois anos 46,8%.

Estes dados, numa análise preliminar, reforçam e aprofundam as considerações já feitas por esse trabalho quanto “à inexistência da busca de atualização, ao não aprofundamento dos estudos dos profissionais de comunicação. Além da reduzida formação pós-graduada, já detectada pela pesquisa, verifica-se também “que é limitada a recorrência a outras importantes fontes de informação e conhecimento que não os próprios jornais, revistas e programas de televisão, produzidos pelos próprios jornalistas”.

Com isto cria-se um círculo vicioso que não pode deixar de repercutir negativamente sobre o trabalho realizado por estes profissionais: a televisão alimenta-se das informações dos jornais e revistas, que também nutrem-se só dos jornais, revistas e da televisão. Situação agravada pela inexistência de revistas de porte médio na Bahia, já que o maior cuidado na elaboração das matérias - inerente ao jornalismo das revistas - poderia minimizar a superficialidade no tratamento dos assuntos locais, fornecendo aos outros profissionais dados pesquisados com maior rigor e cuidado (Rubim e Mariano, 2001:111).



Quanto ao contato com internet, livros, rádio, cinema e cursos e seminários, a frequência identificada pelo estudo é expressiva apenas em relação ao cinema e ao rádio. Este resultado é coerente com o “declarado interesse dos jornalistas por temas e produtos de arte e cultura, uma vez que o rádio aparece aqui predominantemente pela música”. Quanto ao cinema: 29% assiste a mais de três filmes por mês, 17% assiste a dois filmes mensalmente e 15% dos entrevistados vai ao cinema pelo menos uma vez por mês. Logo após o rádio, a fonte de informação mais procurada são os livros. Dentre os que possuem o hábito de ler regularmente, a maioria (30,6%) lê um livro por mês, 16,2% lêem dois livros e cerca de 7,2% lêem mais do que três livros por mês.

A utilização da internet é uma prática cotidiana para 48,6% dos jornalistas, mas destes, 28,8% usam-na menos 1h por dia, 18% têm um consumo de 1 a 2h diárias e apenas 1,8% dos jornalistas fazem uso da rede de informações por mais de 2 horas diárias. Deduz-se, portanto, que a internet ainda não se tornou uma fonte efetiva de informação para os jornalistas.

Foram investigadas também pela pesquisa as fontes e canais de informação considerados mais confiáveis e utilizados prioritariamente na construção da realidade local, nacional e internacional. Os resultados indicaram que desfrutam da confiança dos jornalistas os jornais, em primeiro lugar, seguindo-se as revistas e a televisão. Para os pesquisadores a confiança das fontes e canais impressos, como os jornais e as revistas, é certamente uma “herança importante de uma cultura letrada, na qual a escrita detém um grau não desprezível de respeitabilidade”. Mas estranham, no entanto,

...o esquecimento do livro como fonte e canal de informação confiável para os jornalistas. Em contrapartida, a emergência da televisão no grupo das fontes e canais mais confiáveis, ainda que com um percentual aquém de sua envergadura na sociedade brasileira, indica a relevância crescente da cultura audiovisual no mundo e, em especial, no país como fonte e canal de informação societário. (Rubim e Mariano, 2000: 113).

Embora a televisão não tenha sido destacada como veículo que desfruta da confiança dos jornalistas, ela quase empata com as revistas quando a pergunta diz respeito à regularidade do consumo.

Esse é o perfil sociocultural dos profissionais que fazem o jornalismo baiano. A seguir trataremos do contexto das empresas jornalísticas nos anos 90, caracterizados por dificuldades e pelo reduzido número de empresas que formam o mercado na área de impresso.

## Os Jornais Baianos <sup>68</sup>

Os jornais *A Tarde*, *Correio da Bahia* e *Tribuna da Bahia* atravessaram a década de 90. Com exceção do *Correio da Bahia*, empresa do grupo de Antônio Carlos Magalhães, que se manteve em equilíbrio financeiro, *A Tarde* e *Tribuna da Bahia* passaram por seus momentos difíceis. Os anos 90 também foram marcados pelo melancólico fechamento do *Jornal da Bahia*, em 1993, e o ilusório funcionamento do *Bahia Hoje*, que durou apenas quatro anos — do início do segundo semestre de 1993 ao final de 1996. A inauguração da *Gazeta da Bahia*, em outubro de 1998, um dos 21 jornais regionais da *Gazeta Mercantil* em todo o País, amplia, de alguma forma, as perspectivas do mercado de trabalho.

Período que seguindo uma tendência verificada em todo o País, e acentuada em Salvador pelo limitado mercado de trabalho das empresas jornalísticas, houve um considerável crescimento da participação dos jornalistas das assessorias de imprensa/ comunicação. Estima-se que mais de 300 jornalistas estão desempenhando função de assessor nos vários setores da sociedade — instituições públicas federais, estaduais e municipais, sindicatos, ong's etc. — e pelo menos 60 empresas de assessoria de comunicação atuam no mercado<sup>69</sup>.

Os anos 90 também testemunharam um outro movimento da classe jornalística: motivados pelas atraentes propostas salariais do governo de Angola, que está investindo fortemente na área de comunicação, cerca de 30 jornalistas baianos integraram as equipes contratadas a partir de 1990 pelas agências de publicidade — Propeg, DS2000 e a partir de 1998 a Link Comunicação<sup>70</sup> — nas quais se incluem músicos, técnicos de estúdio, programadores visuais, pessoal de TV e rádio. Em 10 anos, mais de 100 profissionais da Bahia devem ter trabalhado em Luanda.

---

<sup>68</sup> A realização de entrevistas com profissionais que participaram de diversos momentos das trajetórias dos jornais foi imprescindível para a reconstituição do panorama jornalístico. Os 13 jornalistas citados foram escolhidos por terem ocupado funções de editor, ou por integrarem a equipe de reportagem da editoria de cultura dos jornais no período estudado.

<sup>69</sup> Dados fornecidos pelo jornalista Ipojucã Cabral, Presidente da Associação Baiana das Empresas de Comunicação Empresarial. Empresário de Comunicação e atualmente chefe de Comunicação da Câmara dos Vereadores.

<sup>70</sup> A campanha Angola começou em 1990 com a Propeg. O primeiro trabalho foi institucional para o governo, visando a campanha presidencial que elegeu José Eduardo, em 1992. Cerca de 60 pessoas trabalharam nesse primeiro projeto (todas vinculadas à Propeg). O programa prosseguiu em 1994, com gente da DS 2000 subcontratada pela Propeg (cerca de 20 pessoas). A Link chegou em Angola em 1998. O programa iniciou de fato em 1999, com cerca de 60 profissionais - incluindo músicos, técnicos de estúdio, programadores visuais e pessoal de TV, rádio e jornal. Ou seja, em 10 anos, mais de 100 profissionais da Bahia devem ter trabalhado em Luanda. Alguns jornalistas (poucos) de outros estados passaram por Angola a serviço das agências baianas. O projeto com a Link continua este ano. Cerca de 20 profissionais devem trabalhar neste período.

## Tribuna da Bahia

A *Tribuna da Bahia* nasceu em 1969 provocando mudanças no jornalismo baiano. Apesar de ainda existir, o diário criado por Quintino de Carvalho tem sobrevivido a duras penas nas últimas duas décadas. Sua crise se agudiza no início da década de 90 e se mantém. Atualmente, sua tiragem é de aproximadamente 6 mil exemplares de segunda a sábado. Não é auditado pelo IVC<sup>71</sup>. Não circula aos domingos. Sua redação é precariamente informatizada. O funcionamento de sua versão *on line*, em fase experimental, enfrenta dificuldades de ordem técnica, manutenção e atualização etc.

De um jornal inovador que impôs um novo parâmetro de jornalismo, além de um parque gráfico moderno, que inaugurou a impressão em *off-set* na Bahia que marcou os anos 70, a *Tribuna da Bahia* passa a uma nova história constituída pela oposição feita ao carlismo e pelas sucessivas crises dela decorrentes, desde o início da década de 80. A não participação no bolo da publicidade oficial, por várias gestões, contribuiu para o aumento das dívidas da empresa ligada ao grupo Góes Cohabita, do qual fazia parte o seu proprietário Joacy Góes. Nas incursões políticas o empresário apoia Waldir Pires, sai deputado federal, apóia Lula em 1989 e em 1990 é candidato a senador na chapa de Roberto Santos.

Assim, os jornalistas da *Tribuna da Bahia* conviveram com a crise sentida principalmente pelo atraso constante de seus salários por todos os anos 80. O jornal fazia oposição, era o segundo mais lido, depois de *A Tarde*, herdou a faixa de leitores do *Jornal da Bahia* e passou a deter a aura de combativo. Mas a ameaça de seu fechamento sempre pairou sobre a cabeça e o desempenho dos seus profissionais. Com a volta de Antônio Carlos Magalhães ao governo do Estado, em 1990, a situação se tornou mais difícil. Ainda assim, em 1991, chegou a ser lançado o *Jornal de Domingo* — único na cidade a sair neste dia, porque *A Tarde* saía na véspera. Neste mesmo ano Joacy Góes anunciou aos profissionais que ocupavam cargos de chefia o fim do jornal de domingo e meses depois informou que estava disposto a fechar a *Tribuna da Bahia*.

“Voltamos para a redação e começamos a discutir e no mesmo dia fizemos a proposta dos jornalistas assumirem o jornal e receberiam proporcionalmente aos vencimentos uma parcela de ações. Abrimos mão de 40% de indenização do FGTS. Tornamo-nos sócios minoritários da empresa “para não deixar acabar mais um jornal na

---

<sup>71</sup> Segundo informações do próprio site do IVC.

Bahia”, como explica Mara Campos (2001)<sup>72</sup>, chefe de reportagem que vem agregando sempre outras funções, há 13 anos. Nesse voluntariado “todos trabalham em outros lugares. Do grupo inicial que assumiu a proposta estão atualmente 54 profissionais (menos de 50% do grupo). Na redação, estão 54 profissionais entre repórteres editores, digitadores e diagramadores. Alguns setores são terceirizados. Os jornalistas recebem por semana e sempre existem alguns salários atrasados por receber. Há uma grande demanda por parte de estagiários e um aproveitamento do trabalho destes segundo alguns critérios, “não dá para aceitar muitos na situação que estamos e é preciso dar atenção a eles. Os estagiários recebem R\$50 por semana”, afirma Campos (2001).

A despeito de continuar no vermelho, os jornalistas que fazem hoje a *Tribuna da Bahia* alimentam-se também do orgulho de desde 90 resistirem ao desafio do fim de mais um jornal soteropolitano. Tornaram-se até sócios, “mas até hoje ninguém é dono de nenhuma ação”. E com todas as dificuldades, existe otimismo e a satisfação de praticarem um jornalismo

...sem rotina, nada burocrático, com poucos recursos, criatividade e capacidade de cavar a notícia. Temos a tradição de um jornal que abre espaço para a entrada de jovens no mercado, meninos cheios de esperança e consegue-se passar alguma coisa. 80% dos profissionais do *Correio da Bahia* passaram pela *Tribuna da Bahia*. É um *pool* de repórteres que fazem de tudo: economia, cultura, política para que descubram a partir da experiência qual a área com maior afinidade. Por este prazer de podermos iniciar jovens com esperança abertos a entenderem o jornalismo como paixão é que continuamos. Pelo dinheiro não é mesmo (Campos, 2001)<sup>73</sup>.

A *Tribuna da Bahia* de agora está abrindo mais espaço para o governo, começou pelo *Jornal de Domingo*, “dá a informação sem a paixão, independente”. O jornal para sobreviver teve que reduzir páginas e enxugar sua estrutura. Espera-se que a coisa melhore para voltarem os cadernos de cultura, de economia e os serviços de um maior número de agências. Ainda assim, “conseguimos até dar furo nos outros jornais. É comum a gente pautar os outros jornais. E temos a maior dificuldade de receber dicas de pautas. Temos disponíveis apenas dois telefones na redação, acabou a caixinha e apenas dois carros em cada turno” (Campos, 2001).

<sup>72</sup> Sobre esta passagem existem dúvidas, suspeitas, denúncias que não nos propusemos a investigar por escapar aos objetivos do estudo de apresentar um panorama da década de 90, no qual se incluem os jornais no tocante ao trabalho de cobertura cultural que desenvolveram. A *Tribuna da Bahia* passa a se constituir uma nova empresa, a SITE – Som e Imagem, com outra vida financeira, com a participação majoritária de Walter Pinheiro (70%), Francisco Aguiar (15%) e o jornalista Raimundo Lima (15%). Ao sair da sociedade Raimundo Lima denunciou as negociações e acordos. As interpretações sobre este momento são variadas, comenta-se, no entanto, que o grupo pretendia também desvincular o nome de Joacy Góes para poder entrar no esquema governo.

<sup>73</sup> Entrevista da jornalista Mara Campos, chefe de reportagem da *Tribuna da Bahia* à autora, em 25 de abril de 2000.

Os espaços abertos para cultura, artes, espetáculos, entretenimento se localizavam num caderno cultural, específico desassociado do restante. Quando a crise ainda não havia atingido em cheio o jornal, chegou a haver edição diária de um caderno cultural muito abrangente. Para a edição de domingo havia, inclusive, uma equipe diferente. Entre 1997 e o final de 1999 havia o caderno ‘Fim de Semana’, aos sábados, basicamente de artigos. Atualmente, esta cobertura cultural encolheu, é sucinta e nem sempre vem num caderno separado (Bastos, 2001)<sup>74</sup>.

O caderno de variedades da *Tribuna da Bahia*, que era diário, passou por várias mudanças — de nome, estrutura, tamanho, linha editorial, etc. Destinava-se a divulgar e cobrir os acontecimentos culturais da cidade, seja em música, teatro, cinema, artes plásticas, literatura, social e outros. Em certas épocas houve colunas específicas de música, cinema, teatro, literatura, social, etc. O foco maior era para os acontecimentos locais. O roteiro cultural também se restringiu bastante. Só divulga sistematicamente alguns eventos.

Na minha época chegavam ao caderno de variedades muitas informações, quase a mesma quantidade que iam para outros jornais, porque as assessorias de imprensa querem divulgá-las no maior número de veículos possível, estejam eles em crise ou não. Mas, naturalmente, havia alguns produtores culturais que julgavam não ser relevante divulgar suas produções na *Tribuna da Bahia* em crise (Bastos, 2001).

### Gazeta da Bahia

A *Gazeta da Bahia* tal como sua matriz a *Gazeta Mercantil* é um jornal voltado para o mundo dos negócios. Sua proposta principal é acompanhar os movimentos dos diversos segmentos da economia, descobrindo e revelando as novas tendências de cada um desses segmentos, estimulando negócios e discutindo tudo quanto possa interessar ao mundo empresarial. Lançada em outubro de 1998, nelas trabalham sete jornalistas, incluindo o editor. Na sucursal da *Gazeta Mercantil* atuam três profissionais. Embora voltada, predominantemente, a assuntos ligados diretamente à economia, a *Gazeta da Bahia* publica diariamente matérias voltadas à cultura, artes, entretenimento, por entender que seu público também se interessa e consome esse tipo de informação.

---

<sup>74</sup> O jornalista Eduardo Bastos passou por todos os jornais baianos — com exceção de *A Tarde* — na década de 1990: trabalhou na *Tribuna da Bahia* de março de 1990 ao final de outubro de 1999. Foi editor de *Cultura* por um longo período. Participou da equipe do *Correio da Bahia* de julho de 1985 até o primeiro semestre de 1993 e no caderno de *Cultura* de 1987 a 1993, quando já havia sido implantado o *Folha da Bahia*, tendo sido seu reporter e colunista de música. Integrou o quadro de jornalistas do *Bahia Hoje* e atualmente é reporter da *Gazeta da Bahia*. Em todos desenvolveu um trabalho na área cultural. Concedeu entrevista à autora em fevereiro de 2001.

“Sempre que possível, buscamos tratar esses temas com uma abordagem econômica, mas julgamos importante também tratar especificamente de cultura e artes, divulgando as iniciativas e os espetáculos que valham a pena em duas páginas diárias dedicadas a esses temas”, informa Pedro Formigli (2001), editor executivo.

As colunas da *Gazeta da Bahia* feitas por colaboradores abordam: Cinema (*Claquete*, de André Setaro, às terças); Amenidades, gastronomia (*De Garfo e Caneta*, de Dimitri Ganzelevitch - às quartas); Amenidades, literatura e bebidas (*Bartender*, de José Olympio da Rocha - às quintas); Teatro e movimento cultural da cidade de *Aninha Franco*- às sextas. As colunas de Informática e Internet (*Vianet*-às segundas) – e Recursos Humanos (*RH*- às quartas) são produzidas por Michelle Prazeres e Núbia Cristina Santos, respectivamente reporter e editora adjunta da *Gazeta da Bahia*. Às sextas publica-se também uma coluna sobre Golf, feita em Brasília por Guillermo Piernes.

Com tiragem entre 7 e 8 mil exemplares diários, a maior parte deles destina-se a assinantes. Esse número vem crescendo desde o lançamento do jornal, em ritmo maior que o crescimento médio do mercado. Esta circulação se situa entre as três maiores do estado, mesmo não sendo a *Gazeta Mercantil* — junto à qual circula, encartada, a *Gazeta da Bahia* — um jornal local. Prova de grande aceitação no mercado.

Com uma pesquisa ainda em curso para definir o perfil de seus leitores, é sabido que predominam, entre eles, empresários (grandes e pequenos) e executivos. “Sabemos também que estamos conquistando muitos leitores entre os universitários. Os leitores da *Gazeta* integram, predominantemente, as classes A e B, gente com poder de decisão” Formigli (2001).

Do ponto de vista editorial, há, segundo Formigli (2001) uma relativa independência em relação à matriz. A equipe formada, mesmo aqui, na Bahia funciona de forma desvinculada da equipe da *Gazeta Mercantil* nacional.

Os jornais regionais da *Gazeta Mercantil* — 21 em todo o País — foram lançados com muita liberdade. Ultimamente, com quase todos eles consolidados, busca-se uma padronização gráfica e de conteúdo para funcionar como marca unificada da rede. Essa padronização é comandada pela matriz mas tem a participação de dirigentes de alguns dos jornais regionais.

Como publicação especializada dirigida ao mundo dos negócios os investimentos são feitos em assuntos próprios e exclusivos. Mas, segundo Formigli (2001) não há preconceito contra os releases que recebemos. “Temos, entretanto, o cuidado de checar e aprofundar as informações que eles nos trazem. Muitas vezes usamos os releases co-

mo sugestões de pautas e partimos deles para boas matérias ‘exclusivas’. A maior incidência, é claro, é de assuntos econômicos, mas há também um fluxo significativo e regular sobre política, cultura e espetáculos”.

Com duas versões on-line a *Gazeta da Bahia* tem uma página lançada na rede após o fechamento de cada edição, com o mesmo material do jornal impresso e também um site que, além desse material, alimentado em tempo real — assim que as matérias ficam prontas para a edição —, aproveita também informações de muitas outras fontes (os demais jornais regionais da *Rede Gazeta*, por exemplo) ainda que não utilizadas na versão impressa (Formigli: 2001).

### *Jornal da Bahia*

Fundado em 1958, o *Jornal da Bahia* surgiu no momento em que a Bahia despertava para a modernidade e se integrou à vida cultural da cidade, exercendo um papel importante na divulgação das novas idéias e na introdução de elementos inovadores na imprensa local. Ao longo da década de 70, o empreendimento de João Falcão travou uma luta política contra Antônio Carlos Magalhães, através do jornalista João Carlos Teixeira Gomes, seu redator chefe. Foi vendido ao grupo do advogado e empresário Carlos Barral, depois de João Falcão ter tentado vendê-lo ao grupo do próprio ACM. Passou depois a Mário Kertezs e morreu em suas mãos, em 1993.

Concorrendo com a *Tribuna da Bahia*, [...] o *Jornal da Bahia* investiu nas mudanças e ambos “passaram a perseguir o leitor jovem e insatisfeito com a imprensa tradicional, lançando novos cadernos, nova diagramação, ilustrações inusuais e uma linguagem contemporânea” (Franco, 1994: 201). Ambos criaram páginas, espaços nem sempre duráveis mas que impuseram uma mudança irreversível aos periódicos locais. Nos anos 80, sua atuação na área do jornalismo cultural foi igualada a do *Correio da Bahia*.

As notícias artísticas e culturais dispuseram de cadernos específicos, e entre eles, o do *Correio da Bahia* — editado a partir do final dos anos 70 — e o do *Jornal da Bahia* tiveram os melhores momentos. Até 86, o *Correio da Bahia* manteve um caderno cultural que privilegiou o movimento artístico baiano, posição assumida pelo *Jornal da Bahia* entre 86 e 88. No final da década, esses projetos foram desarticulados e, dos quatro jornais editados no estado, apenas a *Tribuna [da Bahia]* manteve colunas cênicas e a publicação eventual de críticas (Franco, 1994: 279).

Quando o *Jornal da Bahia* assumiu a linha sensacionalista (1990), já dirigido por Mário Kertezs e comandado pelos jornalistas Vander Prata e Caco Caetano, a equi-

pe de jornalistas que fazia o caderno cultural demitiu-se<sup>75</sup>. O jornalista Osmar Martins (Marrom) passou a integrar a equipe de cultura neste período. Um tempo, segundo ele difícil no início,

porque as pessoas ligadas ao mundo cultural de Salvador torciam o nariz para o jornal, tinham preconceito explícito [...] Tive que usar muito de meu prestígio (pouco, sem falsa modéstia) pessoal, pedindo que me enviassem notícias. Apesar do jornal ter se tornado popular, e a preferência óbvia era falar de artistas de televisão, astros de telenovelas e artistas bem conhecidos do público, dentro do possível a gente divulgava outros fatos, digamos, menos populares (Martins, 2001).

Dentro dessa ótica, o teatro teve pouco espaço. “A prioridade era divulgar peças com artistas conhecidos (os chamados televisivos), quando possível divulgava-se uma peça ou até mesmo fazíamos matéria com um artista baiano, sempre havia boa vontade e espaço” (Martins, 2001).

Não existia equipe na redação do *Jornal da Bahia* nos seus últimos momentos de vida. O repórter era colunista, editor, enfim “eu era a página cultural”. Daí a necessidade da colaboração dos artistas e produtores culturais e do aproveitamento dos releases da melhor forma possível. “Quando dava, a gente até escrevia uma matéria. Foi uma época difícil devido às poucas condições de trabalho. Mas, como experiência, foi muito boa” (Martins, 2001).

### *Bahia Hoje*

“O *Bahia Hoje* foi uma experiência nova, moderna e totalmente revolucionária no jornalismo local (quicá nacional). Em janeiro de 1995, uma greve tirou cerca de 90% de seus profissionais. Daí em diante, resistiu mais ou menos um ano. Seu auge foi entre meados de 1993 e início de 1995”, relata o jornalista Eduardo Bastos.

Lamentando que o jornal *Bahia Hoje* não tenha sido “fruto de um empreendimento meramente jornalístico, mas de uma insensatez empresarial e política, visando resultados que não o do puro jornalismo, daí a sua decadência e seu final absolutamente lastimável”, Bastos (2001) acredita que a experiência marcou — junto com o final do *Jornal da Bahia* — “o início da crise que hoje atinge em cheio o mercado jornalístico soteropolitano”.

---

<sup>75</sup> Era uma equipe formada por Isabela Laranjeira, Luis Lasserre, Jamil Moreira Castro, Nadja Vladi entre outros. O jornalista Marrom foi convocado para a missão por Vander Prata e Caco Caetano.



Já o jornalista Marcos Uzel que também integrou a equipe confessa “nunca ter entendido muito o projeto”.

Era um jornal que deveria ter a cara da Bahia, com uma identificação profunda com a cultura popular baiana e que já nasceu com a proposta de não ter um caderno de artes. Tinha um caderno chamado cidade, que seria o caderno de cultura: com capa e contracapa com matérias que tratassem da religiosidade, da cultura baiana, ou melhor da baianidade. A parte de arte se resolveria no roteiro (Uzel, 2001).

Curiosamente, o seu roteiro cultural era o mais completo da cidade — ocupando três páginas incluindo eventos, seminários, restaurantes e cursos —, mas sua cobertura cultural, somente surgiu posteriormente, devendo caber em apenas uma página, única destinada à divulgação e abordagens dos principais espetáculos da cidade, principalmente. Suas páginas publicavam, no entanto, colunas de literatura, artes plásticas, revistas em quadrinhos e cinema. “Seus suplementos tinham qualidade, e entre estes o caderno *Teen*. Com todo seu potencial e modernidade, poderia pelo menos ter tentado ser igual ou melhor que o *Folha*, do *Correio da Bahia*” (Bastos, 2001).

Este “Titanic’ que navegou célere em direção ao iceberg”, imagem do *Bahia Hoje* que ficou para Eduardo Bastos e, na sua opinião, ainda assim provocou alterações nos concorrentes e muitas delas expressivas:

Antes de mais nada, era um veículo novo, num mercado povoado por jornais de esquerda, direita e centro. Depois, houve o fator modernidade, informatização, com outra estrutura de redação e de laboratório e tecnologia moderníssima. E era colorido. A modificação mais notória provocada foi a circulação da edição de domingo, já na tarde do sábado anterior, que forçou o jornal número um, *A Tarde*, a fazer o mesmo. Quanto à informatização, era inevitável. Com ou sem *Bahia Hoje* ela iria chegar aos outros jornais. Naturalmente, o *Bahia Hoje* acelerou o processo em alguns deles (2001).

De negativo o jornal de Pedro Irujo, além do seu desaparecimento — bem ou mal era mais um periódico em Salvador — deixou o saldo de ter contratado pelo menos 80 jornalistas que vieram de outros veículos para depois deixá-los de uma hora para a outra sem emprego num mercado cada vez mais competitivo. Largou também sua administração “nas mãos de profissionais sem conhecimento de empresa jornalística e sem estrutura emocional para lidar com profissionais. E, depois da greve que tirou do quadro quase a totalidade de seus profissionais, continuou funcionando de forma precária, sem conteúdo, sem profissionalismo, etc.”, relembra Bastos (2001).

Todos os jornalistas entendem a experiência do *Bahia Hoje* como uma ‘insensatez’, um jogo político do seu proprietário, uma verdadeira irresponsabilidade que destruiu praticamente todos os seus efêmeros méritos.

Para Uzel “poderia ter sido um fator de mudança, mesmo com as restrições de influência, determinou modificações, como a informatização. Saí de lá para o *Correio da Bahia*, em 1995, e voltei para a máquina. O *Correio da Bahia* começava a se informatizar” (2001).

Fátima Barreto, ex-editora dos cadernos *Folha Teen e Ela* afirma que o *Bahia Hoje* “poderia ter sido e até conseguiu, por um breve tempo, ser uma alternativa interessante para o mercado. O obscurantismo empresarial e administrativo derrotou esta alternativa, lamentavelmente”. Ela acredita que a sua implantação provocou uma revolução tecnológica já tardia, mas importante ao andamento do jornalismo baiano.

Os jornais já estabelecidos correram para informatizar redações e agilizar o processo industrial, assim como diversificar seus produtos com a criação de novos cadernos, sessões, suplementos, edições dominicais em 1º e 2º clichês, impressão colorida etc. Acho que foi uma década que o jornalismo experimentou avanços e, infelizmente recuos dramáticos: a falência do *Jornal da Bahia*, do neófito *Bahia Hoje* e o agravamento da crise já crônica da *Tribuna da Bahia* provam isto” (Barreto: 2001).

Aqueles que não compartilharam diretamente da experiência são ainda mais contundentes, afinal, houve uma expectativa no mercado, que vem passando por perdas desde a década de 70 e pela instabilidade e involução de um mercado.

Pedro Formigli, editor executivo da *Gazeta da Bahia*, reitera esta opinião afirmando que o *Bahia Hoje*, certamente, poderia ter sido uma alternativa interessante para o mercado e para os concorrentes “se seus proprietários fossem outros”.

## A Tarde

Fundado em 1912, o jornal *A Tarde* é o mais antigo do Estado e único auditado pelo Instituto Verificador de Circulação-IVC<sup>76</sup>, sua tiragem aos domingos é de 124. 636 exemplares e nos demais dias varia entre 60 e 65 mil<sup>77</sup>.

Em quase um século de vida o jornal *A Tarde* sempre se manteve numa posição de defesa dos seus próprios interesses e negócios e em suas manifestações políticas sempre defendeu o *status quo* vigente. A partir de 1999, pela primeira vez em sua história, o vespertino criado por Simões Filho passou a enfrentar problemas financeiros, a partir de uma disputa pessoal entre um dos diretores do jornal e ACM. Ao perder o quinhão da publicidade oficial, *A Tarde* passa a fazer oposição a Antônio Carlos Magalhães, embora continuasse a manter um relacionamento estreito com figuras expoentes do carlismo da capital e do interior, inclusive das prefeituras ligadas ao grupo político, como se verifica em suas páginas.

Assim, fica claro aos olhos de leitores atentos, que não se trata de um momento de oposição ou combate ideológico: enquanto uma página bate forte no ex-senador, no prefeito e no governador que mantêm os cofres ainda fechados, outras omitem denúncias e até exaltam o trabalho de braços importantes da política carlista. Além disso, a maioria das assessorias de imprensa de secretarias e órgãos públicos comandados pelo carlismo continuam sendo ocupadas preferencialmente por repórteres de *A Tarde*. Parlamentares da Câmara de Vereadores e da Assembléia Legislativa e políticos de todo o interior da Bahia continuam dando prioridade a profissionais de *A Tarde* em suas assessorias.

Com a perda do quinhão publicitário, *A Tarde* tratou de investir na modernização tecnológica e criou um departamento de marketing que permitiu à empresa aumentar a sua arrecadação comercial (publicidade e propaganda) através de fatias do mercado privado.

O jornal *A Tarde* publica seis cadernos nas segundas, terças e sextas-feiras e sete às quartas, quintas, sábado e domingos. O espaço específico de cultura situa-se, diariamente no *Caderno 2*, e aos sábados, no suplemento *A Tarde Cultural*. Mas as notícias

---

<sup>76</sup> O Instituto Verificador de Circulação é a instituição responsável pela verificação das tiragens dos jornais brasileiros. Da Bahia, apenas o jornal *A Tarde* é registrado no Instituto e tem seus números submetidos a uma auditoria comprobatória.

<sup>77</sup> Segundo informações do próprio jornal *A Tarde*. Em 1999, sua tiragem chegou a 110 mil exemplares, aos domingos, 52 mil, na segunda e 51 mil, de terça a sexta.

sobre cultura e especificamente sobre a arte produzida localmente, e entre estas as de teatro, são também apresentadas nas páginas domingueiras da *Revista de TV* e do caderno *Lazer & Informação*. O tablóide *Revista de TV*, com 32 páginas, publica majoritariamente informações fornecidas pelas agências. Apenas um pequeno espaço é ocupado com notícias sobre assuntos locais, e neste são pautados excepcionalmente o teatro baiano e seus intérpretes, sobretudo se estes têm alguma vinculação televisiva. O caderno *Lazer & Informação* tem os principais espaços de suas oito páginas dedicados ao *show business* baiano, com destaque para a ‘axé music’, e nestes são publicadas matérias promocionais negociadas entre a editoria e os produtores da música baiana. Eventualmente divulga as produções teatrais locais.

Ao disponibilizar diariamente sua versão *A Tarde on line*, a partir de janeiro de 1997 utiliza os mesmos conteúdos, entre estes os artísticos e culturais, num formato específico para a Internet. Segundo a editoria, há uma perda em relação ao jornal impresso, de textos e fotos e até mesmo de cadernos de algumas edições<sup>78</sup>.

### Cadernos Culturais de *A Tarde*

Inaugurado no primeiro sábado de janeiro, em 1990, o suplemento *A Tarde Cultural* não funcionou no início. Com a filosofia editorial inicialmente adotada “os bons autores se recusavam a mandar colaboração”, como assegura Florisvaldo Mattos, profissional chamado para salvar o produto, tornando-se seu editor, desde o mês de maio do mesmo ano.

A filosofia editorial do suplemento de *A Tarde* segue o objetivo básico de tentar ser um canal a serviço do movimento cultural “no que ultrapasse a cobertura normal dos cadernos que se ocupam com aspectos da cultura, principalmente programação [— *Caderno 2, Lazer & Informação, Revista de TV, Informática*] etc.” (Mattos, 2001). Assim, *A Tarde Cultural* garante, nas 12 páginas do tablóide, aos autores de diversas linguagens artísticas e das ciências humanas um espaço diferenciado de publicação semanal.

Idealizado e executado por um poeta, escritor e jornalista, representante legítimo do período marcado pela atuação de intelectuais criadores nas redações baianas (década de 60) a orientação de *A Tarde Cultural* expressa tanto as características dos suplemen-

---

<sup>78</sup> Informação prestada a Juliana Protásio estudante da Facom que realizou a pesquisa da Internet para o projeto.

tos atuais, quanto preserva a natureza literária que predominou na origem histórica do jornalismo.

O conto, a poesia, a literatura, a crítica literária, a crítica de artes e os ensaios da área das humanidades são acolhidos pelo suplemento, que busca, segundo Mattos “ser também um canal que possibilite a emergência cultural, abrindo espaço a novos poetas, ficcionistas, críticos e artistas. Não trabalha com parcialismos culturais, tampouco geracionais”.

Esta filosofia editorial só tem um balizador que, na percepção do editor, “parece um restritivo louvável — dá preferência a autores baianos, ou autores radicados na Bahia, ou autores que tratem de temas baianos”.

E as exceções, afirma:

ficam por conta do tema e talvez até da importância de um nome, cuja publicação ponha a edição em destaque, o que é sempre raro. Toda publicação dessa natureza, como sabemos, gera descontentamentos, gente insatisfeita, por se tratar de área complexa e de muita fluidez sociocultural. Mas, também sabemos, só nos cemitérios estão as pessoas realmente contentes, satisfeitas, porque, como dizia Graciliano Ramos, só os mortos não protestam... Mas, tem-se tentar fazer o melhor, dentro do disponível” (Mattos: 2001).

Essa condução no trato da experiências literária e artística tem dado atenção a determinados espetáculos cuja dramaturgia tenha ênfase sobre a encenação — texto de autores internacionais, brasileiros e baianos do passado ou do presente que têm vida própria como literatura — ou quando um criador (autor, intérprete, diretor, estudioso ou jornalista) escreve especialmente para o suplemento. Artigos, críticas, ensaios e comentários de espetáculos são publicados por *A Tarde Cultural*, em suas edições ao longo da década de 90<sup>79</sup>.

A experiência, o modelo e o editor permanecem até o momento. O suplemento dispõe de uma estrutura operacional mínima — editor, um repórter (dublê de redator) e um diagramador — e utiliza a infra-estrutura do jornal: serviços de boys, xerox, fax, Internet e apoio administrativo da Redação.

## Caderno 2

Embora presente na vida cultural da cidade desde a década de 80<sup>80</sup>, o *Caderno 2* de *A Tarde* foi consolidado na década de 90<sup>81</sup>, quando, segundo sua editora, o espaço

<sup>79</sup> Dentre estes: *O Menor quer ser Tutor*, *Fausto#Zero*, *Merlin*, *Otelo*, *Divinas Palavras* e *Roberto Zucco*.

<sup>80</sup> Sai aos domingos desde esta época.

conquistado para as notícias de cultura e arte tornou-se irreversível<sup>82</sup>. As reformas ocorridas entre os anos 80 e 90 nunca foram radicais, mas as mudanças realizadas em 2000 alteraram de forma mais acentuada a sua feição gráfica e determinaram também orientações que o adequaram a um jornalismo de agenda, ou de serviço. No entanto, esta realidade, ao que tudo indica é provisória, uma vez que consta dos planos da sua editora, Suzana Varjão, da uma “nova guinada editorial”,

ampliando o raio de ação do *Caderno 2* para as cidades do interior do Estado e para as comunidades periféricas. Acho que já não dá para ficar de "trono", falando para a classe média, enquanto está acontecendo uma guerra civil nas ruas. Quero um diálogo com "sociedade invisível", aquela que só aparece em jornal quando comete algum crime, mas que é a grande maioria da população e que não faz da miséria arma, para roubar, matar, assaltar a dignidade (Varjão, 2001).

O perfil editorial atual do *Caderno 2*, no seu entender, “tem a pretensão de cobrir todos os eventos artístico-culturais não apenas da capital, mas de todo o Estado da Bahia. Tem caráter informativo e analítico. Estamos, cada vez mais, nos afastando do jornalismo puramente opinativo”. Por ser diário, “busca atender a uma faixa etária ampla, que vai dos 18 aos 80 anos, aproximadamente”. É pensado para o público de *A Tarde* como um todo. Um público amplo, “em se tratando de faixa etária, mas, obviamente, alfabetizado e com um mínimo de renda. Ou seja, classe média, que compra jornal” afirma sua editora.

Cobrimos todas as manifestações artístico-culturais e mais assuntos comportamentais, tendências etc. A prioridade absoluta é para as notícias locais. Quando têm relação com criadores locais, as notícias estaduais, nacionais e internacionais também têm prioridade. Aos domingos, principalmente, dedicamos mais espaço aos assuntos estaduais, nacionais e internacionais, mas quase nunca sob a ótica factual. São, em geral, matérias mais analíticas, comportamentais etc. As notícias do dia-a-dia, em geral, são dadas pelas editorias de Nacional e Internacional, salvo quanto se relacionam a grandes festivais (de cinema, de música etc.).

A reforma de 2000 inovou na exploração de fotografias, que passaram a ocupar, por vezes, toda a capa do *Caderno 2* sobretudo na sexta-feira, atualmente nomeado *Fim de Semana*, com 12 páginas. Nos demais dias mantém as seis páginas. O Roteiro dos eventos artísticos e culturais foi desdobrado nas páginas internas que vêm acompanhadas de matérias, colunas referentes a diversos temas. Uma página exclusiva para o roteiro

---

<sup>81</sup> Calixto Sabatini foi editor do *Caderno 2* do jornal *A Tarde*, nos anos de 1990/1991.

<sup>82</sup> Informações prestadas por Suzana Varjão no Seminário "Salvador pela Imprensa - como impressos e TV têm noticiado a cidade do Salvador", realizado na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, de 3 a 6 de julho de 2001.

dos filmes ao cinema, e uma para o de música, artes cênicas e eventos outros. Nos anos 90, ainda permaneciam numa mesma página, embora houvesse separação em momentos de pique de eventos das áreas, especialmente cinema e teatro.

Para a realização destas mudanças, a editoria se baseou no “critério de serviço [que atendeu] a uma demanda captada em pesquisa de opinião. A excessiva ‘editorialização’ do produto jornal fez com que surgisse esta demanda [...] que o leitor reclamasse por mais informação, menos opinião. Assim, o *Caderno 2 - Fim de Semana* surgiu para atender a esta necessidade. É, acima de qualquer coisa, serviço. Na área de entretenimento, mas serviço”.

Quando assumiu a editoria ainda nos anos 80, Suzana Varjão promoveu uma reforma gráfica e editorial no *Caderno 2*, “com o objetivo de torná-lo mais atrativo e com uma identidade mais definida. Para resolver problemas industriais, ao *Caderno 2* sempre foram misturados assuntos/páginas que nada tinham a ver, diretamente, com o que se pensava ser “cultura”. Ou com o que se convencionou chamar Caderno de Cultura, pelo país afora. Os anúncios Classificados são um exemplo (e, volta e meia, nos ameaçam...)”. Ainda assim, as colunas militares, sociais<sup>83</sup>, atos administrativos, judiciários, saúde etc. permaneceram no segundo caderno até a década de 90, “quando, finalmente, conseguimos convencer a direção da absoluta necessidade de definição do perfil do *Caderno 2*”.

“Na década de 90 aconteceram várias modificações no *Caderno 2*. E a principal delas talvez tenha sido o grande espaço dado ao teatro baiano, então relegado a último plano, em favor, sempre, da música e do cinema”, afirma Varjão. Suas capas passaram a expor a grande agenda de fim de semana e as contracapas a retrospectiva semanal dos acontecimentos mais notórios. Em ambas havia o aproveitamento de fotos na mesma proporção dos textos, que constituídos de pequenas notas, muitas vezes opinavam sobre os eventos da cidade. “O *zoom* começou com texto, mas sempre pretendeu ser a crônica da imagem. Hoje, só leva texto quando é um ensaio fotográfico, de um único autor”. O *Caderno 2* também se abriu para os adolescentes, *Zona Teen*, que de página semanal transforma-se no atual *Caderno Dez*, em formato tablóide com oito páginas.

O número de página do *Caderno 2* variou na década de 90, entre seis e 10 páginas. Essa variação se deu em função de critérios econômico e industrial. Durante o ano

---

<sup>83</sup> Aniversários, com fotos 3x4.

de 1992, nas segundas-feiras a maioria de suas páginas era ocupada pela editoria de economia por razões industriais, de maquinário, mesmo, afirma Suzana Varjão sua editora. “Assunto, a gente sempre tem. Quem lida com cultura é militante, está sempre brigando com empresário, por espaço. E no jornal não é diferente”.

Trabalha nesta editoria um grupo fixo de 12 pessoas, incluindo a diagramação. Mas o caderno conta com “muitos colaboradores e colunistas. Problemas financeiros interferiram neste número. Ganhamos gente, nos anos 90, perdemos, mas acabamos recuperando”.

A atividade de “crítica” em *A Tarde* foi exercida, no período, pela maioria dos jornalistas que integraram a equipe do *Caderno 2*. Prática que se tornou mais intensa nos três últimos anos da década. O *Caderno 2* chegou a publicar até quatro críticas sobre o mesmo espetáculo, no mesmo dia, e na mesma página. Como a crítica é feita de maneira generalizada por quase toda equipe de reportagem, nota-se a ausência de especialização na área — que exige formação e leituras específicas, dedicação pela opção da crítica da arte e um exercício regular e se possível único. Segundo Suzana Varjão o critério para o jornalista atuar como crítico de espetáculos é “conhecer a matéria. Não havia tantos profissionais com especialização na área das artes, como hoje, e, portanto, não havia a exigência de formação na área. Hoje, já há um cuidado maior com isso. É preferível que o repórter tenha esta especialização”.

O *Caderno 2*, durante a década de 90 promoveu a cotação de espetáculos nos seus roteiros, atribuindo-lhes conceitos de excelente, bom, regular e péssimo. Com a última reforma, segundo Varjão, o critério passou a ser indicativo — “Pode apostar!”, “Promete”, “Experimente”, “Arrisque” e “Problema seu” — acompanhado de cinco a uma estrelas. Nas páginas da agenda dos eventos dos anos 90, explicita-se que as informações eram de inteira responsabilidade dos produtores, embora sempre existissem alterações nas sinopses e notadamente nos créditos da ficha técnica, adaptando-as ao espaço.

Há um percentual considerável de anúncios publicitários sobretudo nas capas do caderno de cultura, um espaço privilegiado, por ter capa e contracapa coloridas, principalmente. Os principais anunciantes são do setor imobiliário. *A Tarde* passou a impressões à cores em 1995.



## Correio da Bahia

Inaugurado em janeiro de 1979, este empreendimento da *Rede Bahia*, grupo empresarial da família de Antônio Carlos Magalhães desfruta de boa saúde financeira, desde a sua implantação, diferentemente das demais empresas jornalísticas. Com o comando carlista da política baiana na década de 90, detém a primazia dos anúncios da área governamental estadual e municipal, nunca experimentando crises neste setor.

Mas sua batalha e campanha se dão pela preferência do público, aumento de tiragem justificada pela circulação. *A Tarde* mantém-se líder absoluta no mercado e os números do *Correio da Bahia* sequer se aproximam. De acordo com sua *home page*<sup>84</sup>, tem uma média de 22 mil assinantes e uma tiragem média de 30 mil exemplares que, a depender do dia da semana e do produto encartado, pode atingir os 120 mil exemplares, como o jornal não é registrado no IVC, estes números não são auditados. Suas promoções são variadas e constantes, o que denota um visível esforço em busca de um maior número de assinantes, de vendas avulsas e por conseguinte de anunciantes

São cadernos fixos diários o cultural *Folha da Bahia* e o *Aqui Salvador*, criado em 2000. De segunda a sexta são publicados *Esportes* (segunda e sábado), *Viajar* (quarta), *Informática* (quinta), *Correio Negócios* (sexta), *Veículos* (sábado). Em 2000 foram criadas as edições especiais dos cadernos de *Esportes*, *Bazar*, *Reporter*, *Trabalho*. O processo de informatização foi iniciado em 1995 e suas edições estão disponíveis *on line* desde novembro de 1998.

O caderno cultural do *Correio da Bahia* data do final dos anos 70. Inicialmente denominado *Segundo Caderno*, coordenado pela jornalista Rita Borges, depois *Arte e Lazer*, criado e editado por Vanderlei Carvalho em 1989 e finalmente o *Folha da Bahia*, inaugurado em 1993. Embora até hoje seja destacada por jornalistas, produtores culturais e artistas a excelente participação do *Segundo Caderno* — desarticulado em 1986 — na divulgação e discussão do movimento artístico baiano (Franco, 1994: 279), seu caderno cultural ainda se constitui um diferencial no próprio jornal, e na Rede Bahia pode ser considerado seu “ braço mais democrático”.

A editoria de cultura do *Correio da Bahia*, por sua atuação no setor cultural, bastante elogiado sobretudo na década de 80 e face a parcialidade das demais áreas de cobertura, totalmente comprometidas com os interesses de seu dono,

---

<sup>84</sup> Acessada em fevereiro de 2001.

Antônio Carlos Magalhães, consegue ter no próprio jornal, uma grande respeitabilidade. Esta condição lhe garantiu investimentos (Bastos, 2001).

Esta realidade é traduzida por Isabela Larangeira, editora do *Folha da Bahia*, desde 1993, com as seguintes palavras:

Posso garantir que não temos pressão comercial, administrativa, pessoal ou política e creio até ser privilegiada por isso. Muito desse caráter de liberdade se dá em função da orientação do Diretor de Redação, Demóstenes Teixeira, que nos dá total autonomia sobre os rumos do caderno. Só respondo a ele. (Larangeira, 2001).

O jornalista Vanderlei Carvalho de 1989 foi o autor do projeto do caderno *Arte e Lazer* e seu editor. À época chegava do Jornal do Brasil, o jornalista Paulo Adário, ex-editor do *Caderno B*, trazido por ACM para promover uma mudança radical no jornal. O projeto do *Arte e Lazer*, segundo Carvalho foi desenvolvido

sem muito aparato técnico, mais seguindo o meu instinto do que as pessoas gostariam de ver num caderno 2 e do que eu estava cansado de ver [...] Sua linha editorial era muito clara na minha cabeça: ele iria contemplar todas as manifestações artísticas e culturais com traços de modernidade da Bahia, não com uma visão bairrista e provinciana, mas da Bahia para o mundo. Tinha 8 e 12 páginas, variando de acordo com o ataque do editor quando exigia mais. Outro princípio do qual eu não abria mão era da exploração máxima de imagens. Muita foto e menos textos. Fotos ampliadas, enfim, levava em conta que estávamos na era das imagens e não das letras, usando isto como atrativo (2001).

O *Arte e Lazer*, segundo seu editor, “foi um baque no mercado [...] sem falsa modéstia”, ele assegura que seu impacto foi maior do que o do próprio *Folha*. “Por que? Porque ele chegava mesmo com uma proposta diferente. As manchetes [...], a diagramação [...] [e] as fotos utilizadas eram diferentes. Havia ousadia na sua feitura. Eu acredito que isto, de certa forma, começou a chamar a atenção do mercado publicitário” (Carvalho, 2001).

A jornalista Isabela Larangeira entrou no *Correio da Bahia* como subeditora do *Arte e Lazer*. E assim que o caderno transformou-se em *Folha da Bahia*, por volta de 1992, passou a editá-lo, dividindo a função com Luís Lasserre. A consolidação do caderno ocorreu ao longo do ano seguinte,

reforçada por uma forte campanha publicitária. Nós mesmos, repórteres e editores, íamos à TV Bahia (da Rede Bahia, grupo do *Correio da Bahia*), diariamente, gravar chamadas com assuntos do dia seguinte. A idéia, levada cabo com o auxílio do publicitário Nizan Guanaes, era focar mais em temas e personagens da baianidade, com forte caráter comportamental. O teatro baiano continuou com o espaço que sempre teve no *Correio da Bahia* – um bom espaço. Acompanhamos o fortalecimento do setor e o retorno do público às salas de espetáculo (Larangeira, 2001).

Sobre o perfil editorial do *Folha da Bahia* hoje, afirma sua editora:

É uma linha não muito rígida. Na maior parte das vezes, privilegiamos as matérias de cunho local, que tenham relação com a baianidade, proximidade. Mas não perdemos o *link* com assuntos de interesse nacional ou mundial, como lançamentos de obras, espetáculos que possam vir à Bahia ou que sejam de tamanho porte que possam levar o baiano a outros lugares, festivais representativos, etc. Mesclamos tradição e modernidade, vanguarda e história. Em resumo, estamos atentos à informação que possa acrescentar, enriquecer o leitor (Larangeira, 2001).

O *Folha* se propôs ao longo dos anos 90 a uma “orientação mista. Sempre fatural, sem perder de vista o gosto do público, que não diferencio do chamado mercado, ou seja, chegar ao público é atingir o mercado. Promovemos discussões em torno de determinados temas, ouvindo opiniões variadas e engendrando análises embasadas. [...] O mercado baliza o caderno, que tem atenção especial com tradição, história, futuro e, também, cultura de massa. Observamos tendências, repercussão e afluência do público para dimensionar os espaços das matérias” (Larangeira, 2001).

Para detectar este público e suas preferências, o caderno não dispõe de

tantas pesquisas quanto precisaríamos para conduzir o caderno. Fico muito atenta ao que a equipe traz de retorno das matérias, às cartas e telefonemas que recebemos, aos comentários de amigos e parentes (de classes sociais e formações culturais distintas) e, ainda, à repercussão na redação, que já é termômetro. O *Folha* atinge ao público chamado formador de opinião, que tem em comum com a massa o interesse pela agenda. O caderno é feito com o intuito de ser entendido e digerido pelo mais variado leitor, embora, muitas vezes, seja popular demais para um intelectual ou intelectual demais para um popular, o que me agrada (Larangeira, 2001).

São cobertas pelo caderno cultural do *Correio da Bahia* todas as áreas de espetáculos, com páginas dedicadas a discos, dança, teatro, artes plásticas, cinema, variedades, colonismo social, televisão, serviço, livros, vídeo, música baiana, adolescente. As notícias locais têm prioridade, “para fortalecer nossa identidade e não nos transformarmos num subcaderno do Sudeste”. As notícias nacionais e internacionais são do interesse do caderno, na medida em que podem ser de interesse de um público maior.

Os critérios para a seleção destas notícias

podem ser novidades, esquisitices, burburinho, peso intelectual, vanguarda, coisas de grande porte (como, recentemente, a peça *Os miseráveis*, uma superprodução em São Paulo. Ou o *Carlton Arts*. Ou a *Bienal do Livro*, no Rio. Ou o Festival de Londrina ou o de teatro, em Curitiba, para onde mandamos, todo ano, cobertura. Ou os festivais de cinema em Brasília, Ceará. Ou o *Abril Pro Rock*, que abriga a cena pop-rock mais moderna. E por aí vai (Larangeira, 2001).

O roteiro dos espetáculos, eventos e cinema foram publicados todos os dias da semana, sempre separados da programação da TV, geralmente em uma página — a página quatro — durante os anos da década de 90. Hoje, está na página seis em função de uma melhor distribuição do espaço.

As mudanças ocorridas dos anos 90 para cá são poucas, o *Folha da Bahia* não trabalha mais de forma sistemática com assuntos como moda e misticismo, que ganharam espaço fixo do caderno *Bazar*, embora alguns temas sejam trabalhados pela editoria de cultura, “com parcimônia e sem invadir a outra editoria”. As matérias de comportamento também foram reduzidas, porque implicam em muito tempo de produção e por terem mais o perfil do *Bazar*. Mas a Bahia como guia”.

Nos anos 90 o número de página do *Folha da Bahia* foi de oito páginas, variando apenas na segunda feira, “um dia mais morto culturalmente, que optei por dar apenas seis páginas, para podermos respirar e preparar matérias com mais fontes para os outros dias. Isso é comum em cadernos culturais. Algumas vezes, saímos com oito páginas também na segunda, quando há muitas coberturas e fatos do dia”.

Durante alguns períodos, o caderno atribuiu no roteiro uma cotação para os espetáculos.

Eu, pessoalmente, detesto cotações, por considerá-las redutoras e muito pessoais. Afinal, gosto não se discute. Recentemente, um leitor escreveu, irritado, que tudo que ele gostava em cinema cotávamos como ruim e vice-versa. Publiquei sua opinião nas cartas do leitor, sem resposta, claro. É a opinião do cara. Ensaíamos cotar teatro, mas, na época, gerava tantas ponderações e discussões e requeria que tanta gente fosse às peças que tornou-se complicado e, por vezes, injusto. Algumas peças ficavam tempos sem cotação. Desistimos. (Larangeira, 2001).

No espaço da agenda dos eventos, constava também o aviso da responsabilidade dos produtores referente às informações prestadas sobre filmes, encenações e eventos outros. O que não invalidavam as alterações na sinopse e sobretudo nos créditos da ficha técnica para ajustá-los ao espaço.

Quanto às “opiniões” não são todos os jornalistas da editoria que exercem a atividade de julgamento dos espetáculos teatrais. Percebe-se que se dedicam a esta tarefa quase sempre os mesmos<sup>85</sup> e embora realizem também o trabalho de cobertura, a sistemática permite uma maior possibilidade de reflexão sobre a obra, e a continuidade de trabalho no setor, um maior aprimoramento.

---

<sup>85</sup> No *Folha da Bahia* dois ou, no máximo, três jornalistas, se revezam enquanto resenhadores.

O *Folha da Bahia* publica geralmente apenas uma “opinião” referente a cada espetáculo. Esta crítica é localizada estrategicamente na página do roteiro de espetáculos e eventos, e tanto quanto as notícias de estréia chama atenção para a montagem que o jornal quer evidenciar.

São critérios para o jornalista atuar nesta função

a intimidade/conhecimento do repórter com o segmento a ser avaliado, mas preferimos não adotar o nome “crítica”, optando por “opinião”, até por achar que falta maior especialização na mão-de-obra baiana, de forma geral. Ainda assim, ponderamos muito sobre os comentários, para evitarmos levandades e o caráter passional (Larangeira, 2001).

O *Folha da Bahia* mantém desde 1995, a coluna *Platéia*, de responsabilidade do jornalista Marcos Uzel, que preenche, por vezes, uma página inteira e divulga exclusivamente informações variadas do movimento teatral baiano. “A maior peculiaridade da coluna é ser única no Brasil. É o único jornal que dedica uma página inteira, semanal, exclusivamente dedicada ao teatro [...] e não deixa de sair mesmo em datas em que as atenções do caderno também se voltam para o carnaval, São João e Natal” afirma Uzel. Em 2001 deixou de ser página inteira da contracapa, passou para ½ página interna por decisão do próprio titular preocupado que os assuntos acabassem ganhando mais destaque do que mereceriam.

Uma outra peculiaridade do jornal e que comprova, de certa forma, o status do seu caderno de cultura é a manutenção da chamada de primeira página em todos os dias da semana.

O fechamento do *Folha* ocorre entre meio dia e 13 horas, quando todo o material é enviado, mas a equipe só é liberada entre 15 e 16 horas, após conferir as *prints* (páginas impressas, com fotos) e checarem títulos, fotos, legendas, textos cortados, para diminuir os erros. “Isso se deu após a informatização do jornal. Antes era mais rápido e, também, tinha mais erros. Quando o assunto tem peso, podemos esperar até 18 horas ou mais, como já ocorreu. Temos um *deadline* muito flexível” (Larangeira, 2001).

No início da década, distante da informatização, o fechamento do *Arte e Lazer* tinha o horário de fechamento determinado pelo editor.

Se eu queria muito uma capa para o dia seguinte e ela ficava pronta somente às 9 da noite, eu fechava as nove da noite. Lembro-me de uma coisa. Certo dia, lá pelas onze da noite, eu estava já em casa vendo televisão quando entrou o plantão da globo dizendo que Ava Gardner tinha morrido. Liguei para o jornal na hora, mandei parar de rodar meu caderno e fui pra lá. No dia seguinte saí com minha capa dedicada a ela, dando pau no JB, no Globo, na

Folha e no Estadão. Com isso, o repórter que era bom, jornalista mesmo, trabalhava quantas horas fosse preciso, pois grande parte deles era contaminada pelo tesão que eu tinha em fazer aquilo e vibrava comigo.

Como também não havia pesquisa de opinião para orientar as edições, funcionava a intuição e a

minha [...] dizia que o público queria ver um jornal para então interessar-se em lê-lo. Não era para um cara que se detinha a análise, mas para um cara que se interessasse por ver sua terra principalmente estampada numa manchete de forma elegante. Tive briga com a diretoria do jornal quando dei a primeira capa para Margareth Menezes e para Harildo Deda. Para eles, isto não vendia, mas, para mim, pouco importava se vendia. Era jornalismo [...] Hoje sei que o mercado interfere e muito. Na minha época não havia isto. Odiava o assédio das gravadoras, por exemplo. Hoje você tem [também] o povo de carnaval, as grandes empresas patrocinadoras...

A cobertura tinha forte tendência ao teatro e a música no *Arte e Lazer* e como o *Folha* dava prioridade à Bahia.

Porque o mundo inteiro se interessava pela Bahia, menos os baianos. Menos especialmente os jornalistas baianos de segundo caderno, todos colonizados que adoravam resenhas de press-releases de gravadoras européias. Agora, lógico, quando havia um assunto nacional ou internacional que merecesse passar à frente, ele passava. Mas sempre buscava algo nele que remetesse a nós aqui, repercutindo, etc.(Carvalho, 2001).

Atualmente observa-se um percentual considerável de anúncios publicitários de produtos culturais, de moda, lazer, gastronomia, saúde, estética entre outros, sobretudo nas capas do caderno de cultura.

Não posso dizer que [a publicidade] não é bem-vinda, já que significa a sustentação do jornal. Muitas vezes, atrapalha o fechamento, mas conseguimos estabelecer um cronograma legal de chegada dos espelhos de publicidade, com uma antecedência que nos permita a programação da matéria de acordo com o espaço disponível. Recebemos o espelho da semana no domingo. Há anúncios que podemos negociar com o comercial – e eles trocam até de caderno. Há os inevitáveis – e temos que mudar tudo, rapidamente. Mas o diálogo com o comercial é ótimo.

Uma média de 11 repórteres, além de roteirista e colunista social trabalha no caderno que começou com dois editores e atualmente quatro. A partir de 9 de novembro de 96 o jornal passou a impressão em policromia. Todo o jornal coloriu ao mesmo tempo. Segundo Lorangeira o tratamento dispensado à foto não foi alterado com a policromia, mas com a informatização do jornal, por volta de 1995.

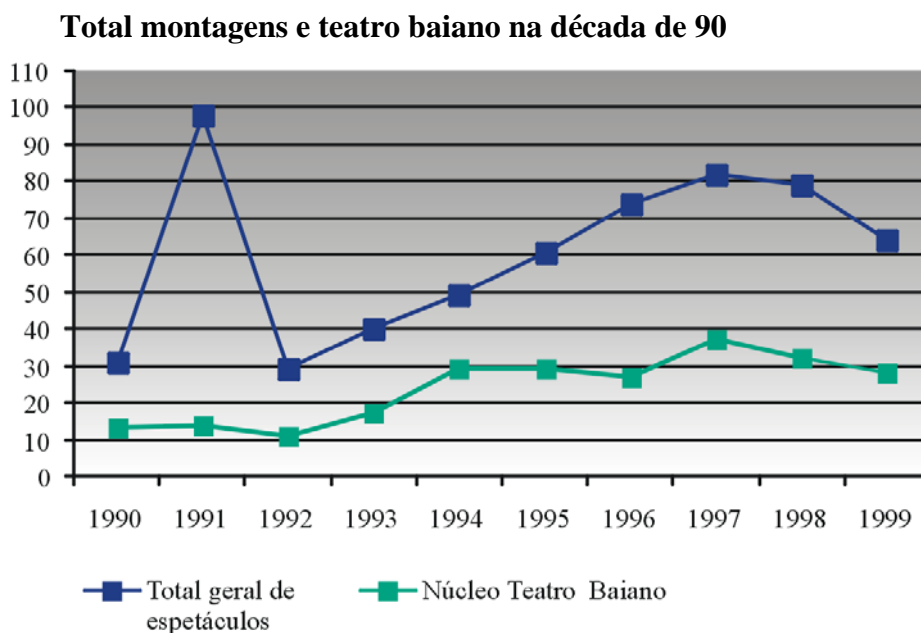
A relação do Correio com o teatro também foi estabelecida através da Campanha Clube Correio, com anúncios promocionais dos espetáculos e descontos para seus assinantes.

Na mesma década, teatro e jornalismo têm percursos distintos. Enquanto o movimento teatral tem um crescimento visível, percebido através dos vários indicadores, detalhados com ênfase neste capítulo, o espaço de trabalho do jornalismo impresso é cada dia mais limitado, em Salvador, o que atravanca o seu próprio desenvolvimento. Esta situação será percebida na análise das coberturas que expressam essa relação número de espetáculos e espaço de publicação e revelam as principais estratégias e critérios de noticiabilidade que definem o jornalismo dos cadernos de cultura diários.

## Capítulo IV

### Análise Quantitativa

O levantamento realizado para este estudo, detalhado na Introdução, totalizou 607 montagens teatrais produzidas em Salvador na década de 90 (ver anexo 2). Deste resultado foram excluídas as encenações para públicos específicos (espetáculos amadores, infanto-juvenis, arte-educação, religiosos etc.), musicais, óperas, operetas, e aqueles exibidos em espaços não convencionais. Obtivemos assim, 237 encenações (39% do total acima referido) que correspondem ao que consideramos teatro baiano (anexo 1). Observada a duração das primeiras temporadas, chegamos a 129 montagens (21,2%) que permaneceram em cartaz pelo menos por quatro semanas quando estrearam.



Do universo de 129 espetáculos, foram escolhidos 31 pelo método de amostragem por julgamento. Este tipo de amostra exige que o espetáculo atenda a pelo menos

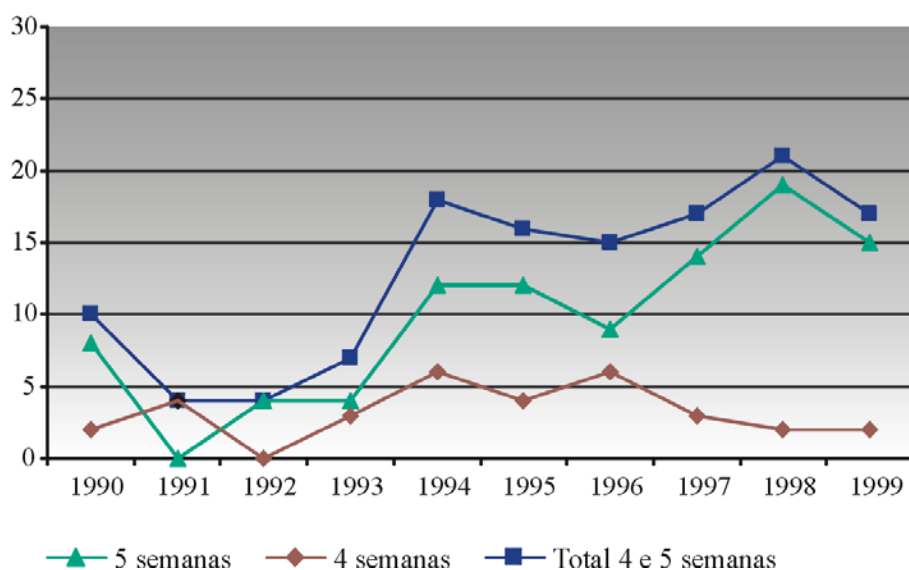


dois dos três pré-requisitos: duração das temporadas (critério permanente) mais premiação anual ou destaque dado pelas edições retrospectivas dos dois jornais locais.

Assim, dos 129 espetáculos em cartaz, por pelo menos quatro semanas, os 31 selecionados por esta amostragem tiveram:

- temporadas mínimas de estréia de cinco semanas;
- premiação como melhor espetáculo do ano: Troféu Bahia Aplauda, de 1993 a 1998, e Prêmio Copene<sup>86</sup>, em 1999, ou
- destaque nas edições retrospectivas dos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia*<sup>87</sup>.

#### Montagens com temporadas na faixa de quatro e cinco semanas



Constituiu-se, assim, uma primeira amostragem (**Amostra 1**) para a análise da cobertura jornalística realizadas pelos cadernos de cultura dos dois jornais, conforme proposta do nosso projeto de estudo (ver quadro 2). Porém, as 98 montagens restantes, embora não contemplassem os critérios de premiação e indicação dos jornais, permaneceram em cartaz por igual período de tempo. Elas constituíram acontecimentos, muitas vezes permanecendo em cartaz durante alguns anos. Isso nos chamou a atenção. Como teriam sido percebidas pela cobertura jornalística dos segundos cadernos?

Deste sub-universo foi retirada uma amostra aleatória, por cotas anuais, isto é, proporcional ao número de espetáculos nas faixas de quatro e cinco semanas de tem-

<sup>86</sup> O Troféu Bahia Aplauda foi iniciado em 1993. Assim de 1990 a 1992 foram preenchidos apenas os pré-requisitos de indicação das edições retrospectivas (ver se Correio fez) e duração de temporadas.

<sup>87</sup> A retrospectiva de *A Tarde* somente não foi publicada em 1991 e do *Correio da Bahia*, apenas publicadas em 1995 e 1996.

porada, encenados no ano. Optamos pela proporcionalidade de 25% sobre esses 98 espetáculos nestas condições, presentes nos dez anos da década, tendo em vista assegurar sua representatividade no universo pesquisado com reduzida margem de erro. Os cálculos efetuados constam do quadro 15.

Apresentamos a seguir a composição numérica das duas amostragens, ano a ano, com a discriminação dos períodos das temporadas de estréia.

## Quadro 2.

### Número de montagens que integram as duas amostragens

<i>Ano</i>	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	Total
<i>Amostra 1</i>	03	—	04	02	04	04	03	05	04	02	<b>31</b>
<i>Amostra 2</i>	02	01	—	01	04	03	03	03	04	04	<b>25</b>
<i>Total</i>	05	01	04	03	08	07	06	08	08	06	<b>56</b>

Operando com as duas amostragens foi possível distinguir dois blocos de cobertura de espetáculos que contemplam tanto aqueles julgados pertinentes pelas temporadas mínimas de cinco semanas, premiações e destaques dos próprios jornais (31), bem como aqueles escolhidos aleatoriamente, em número proporcional ao total do ano, de um expressivo universo restante, com temporadas mínimas de quatro e cinco semanas (25).

Além da análise global da cobertura dos 56 espetáculos, efetuada pelos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia*, comparamos não apenas o trabalho jornalístico dos dois veículos, mas também o tratamento dado aos distintos grupos de espetáculo pelas editorias de cultura. Respondemos a questões, sempre recorrentes durante o planejamento das etapas da pesquisa, relativas à cobertura dispensada aos espetáculos baianos que iniciaram sua trajetória nos palcos de Salvador e permaneceram em cartaz na década de 90.

Apresentamos a seguir a relação dos espetáculos indicados pelas duas amostragens, ano a ano, os respectivos teatros (salas de exibição) e os períodos das temporadas de estréia.

## Espetáculos Ano a Ano

### **Ano de 1990**

<b>Amostra</b>	<b>Espetáculo</b>	<b>Teatro</b>	<b>Temp. Estréia</b>
<b>1</b>	<i>Dendê e Dengo</i>	Gregório de Mattos	17/05 a 31/06
	<i>Josephina, A Cantora dos Ratos</i>	ICBA	11/09 a 09/11
	<i>O Menor quer Ser Tutor</i> (Cia de Teatro da UFBA)	Santo Antônio (Escola de Teatro)	07/11/90 a 10/01/91
<b>2</b>	<i>Fale-me de Amor...</i> (Montagem didática da UFBA)	Santo Antônio	19/10 a 30/11
	<i>Os Melhores Anos de Nossas Vidas</i> (Montagem didática da UFBA)	Santo Antônio	15/12/90 a 21/01/91

Dos 31 espetáculos produzidos no primeiro ano da década (1990), três atenderam aos requisitos da primeira amostra. Estas estréias representaram de forma significativa o primeiro ano do decênio, por se tratarem de iniciativas sólidas, com equipes que vinham atuando desde a década anterior<sup>88</sup>. Elas chamaram a atenção do público e dos jornais, por se constituírem exceções num período que ainda mantinha as características do final da década de 80, ou seja: a desatenção dos setores público e privado, na forma de subsídios e incentivos ao movimento cultural.

No ano em questão, a participação da Escola de Teatro da UFBA (quadro 19) na cena teatral deu-se com ênfase: dos dez espetáculos que tiveram temporadas mínimas de quatro semanas, seis foram montagens didáticas e dois estão incluídos na segunda amostra.

Apenas os teatros Expresso Bahiano de Tênis, Gregório de Mattos, ICBA, ACBEU e Santo Antônio estavam funcionando neste ano. Mas, nem todos puderam atender plenamente às produções: o Santo Antônio abrigava prioritariamente as montagens didáticas da Escola de Teatro, o ICBA e o ACBEU, devido aos custos elevados de suas pautas, serviam em menor escala às encenações locais.

<sup>88</sup> *Dendê e Dengo, Josephina a Cantora dos Ratos, O Menor Quer Ser Tutor.*

**Ano de 1991 - Amostra 2**

<b>Espetáculo</b>	<b>Teatro</b>	<b>Temp. Estréia</b>
<i>José, Arquétipos &amp; Arquetípicos</i>	ACBEU	22/10 a 27/11

Se mesmo em meio às dificuldades locais, alguns passos puderam ser dados em 1990, no ano seguinte há um retrocesso. O ano de 1991 já começa com as medidas econômicas do Governo Collor, que confisca poupanças, corta leis de benefícios culturais e implode instituições fomentadoras da cultura, como a Embrafilme, entre outras.

A perspectiva de melhores dias teve que ser adiada pelos produtores culturais. Era o golpe do imobilismo desferido pela área federal sobre um ambiente cultural que ainda se debatia para ultrapassar as marcas nostálgicas dos anos 80. Não há alteração na situação das casas de espetáculo e somente em dezembro de 1991 é anunciada a Lei Rouanet.

Foram exibidas neste contexto 98 montagens, mas, apesar do recorde em números de espetáculos, apenas quatro estréiam com temporadas mínimas de quatro semanas, três deles são montagens didáticas da Escola de Teatro.

Assim, o ano de 1991 se faz representar por apenas um espetáculo da **Amostra 2**, sorteado aleatoriamente entre os quatro. Apesar de ter permanecido em cartaz por cinco semanas, a peça *José, Arquétipos e Arquetípicos* não atendeu a nenhum dos dois outros critérios: premiação e destaque nas edições retrospectivas dos jornais. Vale assinalar que este foi o único ano que *A Tarde* não publicou a retrospectiva com o balanço dos acontecimentos teatrais. A exceção feita em 1991 por este jornal justifica-se pela inexpressividade da produção teatral baiana, a despeito do registro de 98 produções no levantamento. A quase totalidade dos espetáculos (94) foi integrada por experiências amadoras, fora dos espaços convencionais e com temporadas aquém dos parâmetros da pesquisa e do processo de profissionalização já iniciado na Bahia. Afora as coberturas referentes aos quatro espetáculos já referidos, os demais foram objeto apenas dos roteiros dos jornais, sem nenhum destaque.

De significativo destacam-se neste ano a estréia do Bando de Teatro Olodum, com *Essa é a Nossa Praia*, primeiro espetáculo da *Trilogia do Pelô*, cuja temporada inicial ocorre na Escola de Medicina do Terreiro de Jesus, e a criação da Rede Latino-Americana de Produtores Independentes de Arte Contemporânea.

**Ano de 1992 – Amostra 1**

<b>Espetáculo</b>	<b>Teatro</b>	<b>Temp. Estréia</b>
<i>Oficina Condensada</i>	Gamboa	19/03 a 30/4
<i>1968 Ou A Lira dos Vinte Anos</i> (Cia. de Teatro da UFBA)	Santo Antônio (Escola de Teatro)	23/09 a 22/11
<i>Noites Vadias</i> (Montagem Didática da UFBA)	Santo Antônio (Escola de Teatro)	12/11 a 20/02/93
<i>O Homem Nu: suas viagens</i> (Montagem Didática da UFBA)	Santo Antônio (Escola de Teatro)	28/03 a 31/05

Ao compararmos 1992 com o ano anterior, percebemos uma redução significativa na quantidade total de montagens — 29 produções teatrais estrearam. Ao mesmo tempo ressurgem as temporadas prolongadas, uma das principais características da profissionalização: as quatro encenações que integram a **Amostra 1** tiveram temporadas mínimas de cinco semanas. Todas foram citadas como destaque na edição retrospectiva de *A Tarde* e reiteradas pelo Troféu Bahia Aplauda que, em seu primeiro ano de existência, indica três dessas montagens para a premiação — *Oficina Condensada*, *Noites Vadias* e *O Homem Nu: Suas Viagens*.

Tais marcas impuseram diferenças nos perfis dos espetáculos desses dois anos e conseqüentemente na amostragem. Enquanto em 1991, apenas quatro espetáculos conseguiram atingir as quatro semanas de temporada, em 1992, quatro espetáculos têm temporadas mínimas de cinco semanas, sendo três montagens da Escola de Teatro. A participação da Escola continuou representando a possibilidade de novos espetáculos no contexto ainda difícil da produção cultural baiana. Sua atuação renovou o movimento teatral em profissionalização, pelos processos de formação dos cursos regulares e de Extensão. No âmbito das produções independentes, apenas um monólogo (*Oficina Condensada*) conseguiu a façanha de estrear e permanecer em cartaz.

Os quatro espetáculos de 1991 conseguiram reanimar os ânimos artísticos mantendo-se em cena: *Oficina Condensada*, sucesso de público e bilheteria permaneceu em cartaz por dez anos; *Noites Vadias*, resultante do Curso Livre, realizou sucessivas temporadas e *O Homem Nu: suas viagens*, realizado pelo Núcleo de Exercício para o Ator, foi encenado durante quatro anos.

Algumas iniciativas fora da Universidade e da produção independente reforçam este momento de retomada do processo de profissionalização teatral. A Fundação Cultural do Estado da Bahia financia a superprodução *Conspiração dos Alfaiates* — espetáculo criado para praças e amplos espaços de quadras de esporte, que atrai platéias po-

pulares e de estudantes, contrata grande equipe de produção e contribui para a dinamização do movimento cultural. O *Bando de Teatro Olodum* realiza *Ó Pai, ó*, segundo espetáculo da *Trilogia do Pelô*, com uma curta temporada de estréia, no Teatro do ICBA.

### Ano de 1993

<i>Amostra</i>	<i>Espetáculo</i>	<i>Teatro</i>	<i>Temp. Estréia</i>
<i>1</i>	<i>Merlin Ou A Terra Deserta</i>	ICBA	29/04 a 23/06
	<i>O Casamento Do Pequeno Burguês</i>	ACBEU	25/11 a 19/12 e volta em janeiro/94
<i>2</i>	<i>A Falecida</i> (Montagem Didática da UFBA)	Sala 5	01/10/93 a 31/03/94

Em 1993, tem-se o registro de 40 montagens, com apenas sete na faixa de quatro semanas, no mínimo. Há o crescimento do total de encenações, o número de espetáculos com temporadas mínimas de cinco semanas permanece o mesmo do ano anterior mais três montagens com temporadas iniciais de quatro semanas.

Dentre os espetáculos das duas amostragens, *Merlin* é uma superprodução do ICBA que, neste ano, volta a atuar neste mercado, aquecendo o movimento teatral e ganha o primeiro prêmio de melhor espetáculo do Troféu Bahia Aplauda. *O Casamento do Pequeno Burguês* estreou no ACBEU e ficou em cartaz por um ano, em vários teatros. *A Falecida* é a montagem didática que inaugura a Sala 5 e que tem temporada prolongada para atender ao público assíduo e crescente.

Contribuem para a configuração do ano algumas realizações não incluídas nas amostragens deste estudo, por não atenderem aos critérios estipulados: *Canudos*, *A Guerra do Sem Fim*, que estréia na Concha Acústica do TCA, uma nova superprodução da Fundação Cultural do Estado e, *Medeamaterial*, outra grande produção exibida na sala principal do Teatro Castro Alves, participação do Bando de Teatro Olodum e de estrelas globais. Houve muita expectativa, mas, a despeito de todas as condições materiais e dos seus elevados custos, sua temporada foi meteórica.

O ano de 1993 apresenta investimentos de vários setores na atividade teatral que vão se ampliar e permanecer praticamente por toda a década. O próximo ano é decisivo para o teatro baiano.

**Ano de 1994**

<b>Amostra</b>	<b>Espetáculo</b>	<b>Teatro</b>	<b>Temp. Estréia</b>
<b>1</b>	<i>Adé Até</i>	ICBA	30/09 a 27/11
	<i>Bai Bai Pelô</i>	Vila Velha	23/10 a 26/11
	<i>Castro Alves</i>	Castro Alves	26/05 a 21/07
	<i>Quem Matou Maria Helena?</i>	Caballeros de Santiago	28/10 a 09/12
<b>2</b>	<i>O Inspetor Geral</i> (Montagem Didática da UFBA)	Santo Antônio	20/01 a 27/02
	<i>Transparências</i> (Montagem Didática da UFBA)	Gregório de Mattos	19/10 a 27/11
	<i>3 x Nada (Três Peças Curtas)</i> (Montagem Didática da UFBA)	Gregório de Mattos	13/07 a 28/08
	<i>Hamlet Mix</i> (Montagem Didática da UFBA)	Gregório de Mattos	17/08 a 12/09

Estrearam nos palcos da cidade 49 encenações, 18 das quais com temporadas mínimas de quatro semanas. A Escola de Teatro produz 19 montagens didáticas, 12 com o perfil de cinco semanas. O número de encenações com vida longa e a produção de montagens da Escola de Teatro<sup>89</sup> batem o recorde da década.

Um conjunto de circunstâncias estimula a criação cultural neste período e faz a produção local respirar com mais fôlego em 1994. Explicam esse fenômeno a própria ousadia dos produtores, que já assimilaram a imprescindível captação de recursos e incentivos em áreas da iniciativa privada, além de persistirem na reivindicação por subsídios oficiais. Contribuem ainda, o funcionamento do edital de patrocínio da Fundação Cultural do Estado da Bahia, que beneficia algumas montagens; os novos investimentos da Fundação Cultural, do Teatro Castro Alves e do governo do Estado em mais uma superprodução, *Castro Alves*, um espetáculo abrigado pela sala principal do TCA e também destinado às ruas, para comemorar o poeta.

O *Bando de Teatro Olodum* estréia *Bai, Bai Pelô*, e fecha a Trilogia do Pelô falando das alegrias e dramas do Centro Histórico de Salvador, recém reformado. Mais duas produções que iriam permanecer por anos em cartaz estréiam no Café Teatro do Hotel Meridien e no Caballeros de Santiago: *Os Cafajestes* e *Quem Matou Maria Helena*.

Os números relativos à produção teatral neste ano, associados às várias iniciativas da classe artística, dos setores oficiais e privados, indicam efetivamente que o pro-

<sup>89</sup> Em 1994, o professor Sérgio Farias, numa ação sistematizadora, reuniu todas as montagens ao formular o Projeto Montagem Didática, registrando-as na Pró-Reitoria de Extensão, para que fossem reconhecidas como atividade regular de extensão de docentes e discentes.

cesso de profissionalização do teatro baiano começa a se consolidar. As temporadas mais duradouras passam a ser tendência que se mantém até o final da década.

### Ano de 1995

<i>Amostra</i>	<b>Espectáculo</b>	<b>Teatro</b>	<b>Temp. Estréia</b>
<b>1</b>	Otelo	Sala do Coro TCA	22/11 a 17/12 e 05/01 a 28/04/96
	<i>Na Selva das Cidades</i> (Cia. de Teatro da UFBA)	ICBA	05/10 a 10/11
	<i>Noviças Rebeldes</i>	ACBEU	20/01 a 04/06
	<i>Os Negros</i>	ICBA	27/04 a 17/07
<b>2</b>	<i>Um Prato de Mingau Para Helga Brown</i>	Vila Velha	18/08 a 29/09
	<i>Cacilda</i> (Montagem Didática da UFBA)	Sala 5 (Escola Teatro)	01/06 a 01/07
	<i>Um Corte No Desejo</i> (Cia. de Teatro da UFBA)	Santo Antônio	16/06 a 29/07

Como revela o quadro de amostragens de 1995, os números indicam uma maior incidência de espetáculos com temporadas maiores. Dos 61 espetáculos computados, 16 tiveram temporadas iniciais de cinco e quatro semanas, sendo que 12 estiveram em cartaz por pelo menos cinco semanas. A tendência dos espetáculos permanecerem por mais tempo em cartaz se mantém. Dos quatro espetáculos integrantes da **Amostra 1**, um se manterá por muitos anos em cartaz. Trata-se de *Noviças Rebeldes*, mais um sucesso de bilheteria da Cia. Baiana de Patifaria. Na Escola de Teatro estreiam 12 montagens didáticas, cinco com temporadas iniciais de pelo menos quatro semanas.

A sala principal do Teatro Castro Alves, fechada desde 1989, é reaberta, mas o acesso a espetáculos locais só ocorre esporadicamente por períodos de curta duração e com sucesso de público. A Sala do Coro é reinaugurada com *Otelo*, primeiro espetáculo do Núcleo de Repertório, que passará a produzir uma montagem por ano, reunindo seu elenco através de concurso. Este espaço também abriga outras produções baianas.

A Rede Latino-Americana de Produtores Independentes de Arte Contemporânea realiza o *Festival Via Bahia* que congrega espetáculos de teatro, música e dança, fomentando a circulação internacional de artistas. O Vila Velha inicia o *Projeto 3 & pronto* e é criada a Sitorne Estúdio de Artes Cênicas, por um grupo de jovens profissionais formados pela Escola de Teatro da UFBA. A partir deste ano o *Correio da Bahia* passa a publicar a coluna semanal *Platéia* que, até o final da década, destina uma página inteira de notícias sobre o movimento teatral.



**Ano de 1996**

<b>Amostra</b>	<b>Espetáculo</b>	<b>Teatro</b>	<b>Temp. Estréia</b>
<b>1</b>	<i>A Casa de Eros</i> (Cia. de Teatro da UFBA)	Santo Antônio	12/09 a 08/11
	<i>Noite Encantada</i> (Cia. de Teatro da UFBA)	Santo Antônio	08/05 a 30/06
	<i>O Sonho</i>	Sala do Coro TCA	25/07 a 08/12
<b>2</b>	<i>Alfabeto</i>	Expresso Bahiano	01/11 a 20/12
	<i>Fulaninha e Dona Coisa</i>	ACBEU	05/09 a 24/11
	<i>A Bússola de Úrsula</i>	Expresso Bahiano	26/09 a 27/10

Das 74 montagens realizadas em 1996, nove permanecem em cartaz, na temporada inicial, pelo menos por cinco semanas, e seis, por quatro, assegurando a tendência que se inicia em 1994, de um maior número de espetáculos com vida mais longa. Das 12 montagens produzidas pela UFBA, apenas três têm este perfil.

Vale registrar neste ano a participação de dois diretores de fora do Estado — José Possi Neto e Gabriel Vilela — no comando de encenações com elencos e equipe técnicas baianos: *A Casa de Eros* e *O Sonho*, respectivamente. Possi volta à Bahia e à UFBA nas comemorações dos 40 anos da Escola de Teatro. Também integrou estas comemorações a montagem *Noite Encantada* que, inclusive, obteve o Troféu Bahia Aplaudeste deste ano. A direção do TCA renova, até o final da década, o convite a um diretor de fora da Bahia para assumir o espetáculo do Núcleo de Repertório. Em dezembro desse ano são criadas as leis Alfaya e FazCultura.

**Ano de 1997**

<b>Amostra</b>	<b>Espectáculo</b>	<b>Teatro</b>	<b>Temp. Estréia</b>
<b>1</b>	<i>Abismo de Rosas</i>	SESI	21/03 a 15/06
	<i>Divinas Palavras</i>	Gregório de Mattos	05/07 a 30/11
	<i>Lágrimas de Um Guarda Chuva</i>	Expresso Bahiano	26/09 a 30/11
	<i>Medéia</i>	Sala do Coro TCA	08/10 a 14/12- 15/01 a 8/02
	<i>Cabaré da Raça</i>	Cabaré dos Novos (TVV)	28/08 a 30/01/98
<b>2</b>	<i>Barba Azul</i>	Vila Velha	29/05 a 28/09
	<i>Acho que te Amava</i>	SESI	11/09 a 01/11
	<i>NPB - Novíssimo Recital da Poesia Baiana</i>	Theatro XVIII	26/11 a 20/12 /97 e volta janeiro 1998.

O ano de 1997 registra o segundo maior número de montagens (82) da década, depois das 98 estréias referentes a 1991. No entanto, se as estréias de 1991 são mais significativas pela quantidade, constituem o maior número de espetáculos com passagem relâmpago pela cena baiana. Já 1997 supera a marca das maiores temporadas registradas na década em estudo. Das suas 82 encenações, 14 permanecem em cartaz por pelo menos por cinco semanas e, três, por quatro semanas.

Em janeiro de 1991, a lei do FazCultura é sancionada e a Fundação Cultural do Estado da Bahia, a Secretaria de Cultura e a TV Bahia realizam e exibem *Danada de Sabida*, adaptação do conto de João Ubaldo Ribeiro para um especial televisivo no qual atuaram Agnaldo Lopes, Caco Monteiro, Edmilson Barros, Cyria Coentro, Lúcio Tranchesi e Rita Assemay, sob a direção de elenco de Fernando Guerreiro.

Na terceira edição do projeto Núcleo de Repertório, o Teatro Castro Alves fez convênio com o ICBA para realizar *Medéia*. Encenador, diretor musical, cenógrafo, figurinista e iluminador são alemães, elenco e produção baianos.

O Teatro Gamboa é reaberto em 1997, mas continua sem atender aos interesses da classe artística por ter se transformado simplesmente na residência de Perry Sales, seu proprietário. A escola de idiomas UEC, inaugura seu centro cultural no qual se destaca o Teatro Jorge Amado. São também inaugurados o Teatro do SESI, o Theatro XVIII e o Teatro Módulo.

Surgem novos grupos de formação de atores, tais como o *Nós Três* e a *Companhia de Teatro da ACBEU* — Associação Cultural Brasil-Estados Unidos. Entre os cursos se incluem *Todo Mundo Faz Teatro*, ministrado por Filinto Coelho, e os realizados pela Sitorne Estúdio de Artes Cênicas que promoveu, inclusive, um curso técnico

profissionalizante, em convênio com o Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão (Sated).

A Escola de Teatro realiza uma série de leituras dramáticas e, em parceria com a Fundação Gregório de Matos, promove os *Seminários Internacionais de Teatro*, evento que tem a participação do grupo experimental italiano Teatro Potlach, o qual, além de espetáculos, promove oficinas para diretores, atores, cenógrafos, cantores e músicos.

Ao associarmos o número total de espetáculos registrados neste ano às várias iniciativas voltadas para a formação profissional, à existência de editais, leis de incentivos e à manifestação dos mais diversos setores culturais, no tocante a atividade teatral, constatamos que o ano de 1997 caracterizou-se pela intensa produtividade e representa, em vários sentidos, um dos momentos mais significativos dos anos 90.

### **Ano de 1998**

<b>Amostra</b>	<b>Espectáculo</b>	<b>Teatro</b>	<b>Temp. Estréia</b>
<b>1</b>	<i>Carne Fraca</i>	Zélia Gattai	31/07 a 19/12
	<i>Equus</i>	Sala do Coro TCA	12/03 a 15/05
	<i>Lábios que Beijei</i>	SESI	30/11/98 a 30/05/99
	<i>Roberto Zucco</i>	Sala do Coro TCA	22/10 a 20/12 - 7/1 a 7/3
<b>2</b>	<i>Jingobel</i>	SESI	02/04 a 31/07
	<i>Um Tal de D. Quixote</i>	Vila Velha	05/05 a 26/07
	<i>Fragmentos de um Dicionário Amoro- roso</i>	Palco Verde (Es- cola de Teatro)	27/10 a 27/11
	<i>Angel City</i> (Cia. de Teatro da UFBA)	ACBEU	17/04 a 21/96

Um total de 79 encenações estreou em 1998. Desse, 19 registraram temporadas mínimas de cinco semanas e apenas duas permaneceram em cartaz por quatro semanas. Estes números representam a manutenção de uma maioria de espetáculos encenados por longos períodos nos palcos, assegurando a tendência de temporadas duradouras da década. Eles são também responsáveis pelo recorde de espetáculos com estas características.

O Teatro Vila Velha é reinaugurado com *Um Tal de D. Quixote*, estréia da Companhia Sociedade dos Novos, recriada por Márcio Meirelles. Surge a Cia. de Teatro Elétrico, patrocinada pela Coelba. Mais uma casa de espetáculos é disponibilizada: o Teatro Diplomata Patamares. Embora os teatros Solar Boa Vista, Caballeros de Santiago, Casa do Comércio e Gamboa passem o ano inteiro praticamente sem programa-

ção (Franco, 1999), novos espaços já estão incorporados à vida teatral da cidade.

**Ano de 1999**

<b>Amostra</b>	<b>Espetáculo</b>	<b>Teatro</b>	<b>Temp. Estréia</b>
<b>1</b>	<i>Calígula</i>	Sala do Coro TCA	24/09 a 28/11
	<i>De Alma Lavada</i>	SESI	05/11 a 04/12
<b>2</b>	<i>Do Divã ao Divino</i>	Expresso Bahiano	24/09 a 29/11
	<i>Fausto # Zero</i>	Vila Velha	13/08 a 14/11
	<i>Idiotas Que Falam Outra Língua</i>	Zélia Gattai	07/07 a 03/10
	<i>Dicionário de Baianês</i>	Expresso Bahiano	02/07 a 26/09

Se comparadas às de 1998, às estréias do último ano da década foram em menor número, mas mantêm a tendência das temporadas mais extensas, iniciada em 1994. Para Franco (1999), esses números podem ser atribuídos aos novos métodos de patrocínio estaduais de cultura, a partir de 1999, exclusivamente através da Lei estadual de incentivo à cultura, e da parceria Fundação Cultural e Funarte que não vingou. Das 64 montagens que estréiam neste ano, 15 tiveram temporadas mínimas de cinco semanas e apenas duas, de quatro.

O Troféu Bahia Aplauda foi substituído pelo Prêmio Copene de Teatro. O monólogo *1,99* estréia em maio, torna-se sucesso de um público que paga apenas 1,99 reais pelo ingresso e leva ao Theatro XVIII, no Pelourinho, uma camada da população que, por razões econômicas, geralmente não têm acesso às casas de espetáculo. A Companhia Elétrica da Bahia apresenta sua terceira montagem, a última patrocinada pela Coelba: *Idiotas Que Falam Outras Línguas*.

Os quatro primeiros anos da década reúnem os menores números de montagens com temporadas de estréia acima de quatro semanas. Assim, o início dos anos 90 experimenta, de forma paradoxal, tanto a nova realidade de produções com perspectiva de permanência em cartaz por longos anos, como convive ainda com um número elevado de montagens-relâmpago, dando continuidade a uma situação que caracterizou os anos 80.

Ainda repercutiam na produção artística os entraves gerados pelas políticas culturais negligentes dos anos 80 (desativação do curso livre do TCA, falta de atenção aos espaços físicos de exibição, custos inacessíveis das pautas para a produção local etc.). Porém, um conjunto de novos espetáculos dá continuidade ao processo de profissionalização que, no final dessa década movimenta-se com passos significativos. Neste se

incluem *Recital da Novíssima Poesia Baiana* (Los Catedráticos) e *A Bofetada* (Cia Baiana de Patifaria). Este último, é o responsável maior pela alavancada da profissionalização do teatro baiano.

O paradoxo percebido nos anos iniciais da década encontra explicações, por um lado, na reação positiva de alguns grupos, que, diante de dificuldades de toda ordem, arregaçaram as mangas para conquistar recursos, também na iniciativa privada, garantir temporadas maiores e avançar na profissionalização de um trabalho cuja qualidade artística era prova incontestável de que isso era possível.

As montagens com vidas longas, que eram fenômenos isolados até 1994, agora começam a acontecer com maior regularidade. Essas produções acabam assegurando, mesmo em meio a uma aparente fragilidade, o crescimento qualitativo da produção teatral. Iniciativas dos setores oficiais da cultura, sempre precedidas de reivindicações da categoria, e de fomentadores privados contribuem para uma nova realidade na última década do milênio.

A partir de 1994, delineia-se um quadro estável que é relevante para uma avaliação global da década. Os anos de 1997 e 1998 são caracterizados, respectivamente, por recordes quantitativos de montagens e de encenações com maior duração. Mesmo que o ano de 1999 apresente uma pequena queda nos índices, esse fato não compromete a performance da década de 90, que também marca a consolidação do processo de profissionalização da arte teatral baiana.

Diante dessa realidade, interessa-nos compreender como a cobertura jornalística acompanhou o período. Iniciamos pelos números que expressam a cobertura realizada pelos cadernos culturais diários de *A Tarde* e do *Correio da Bahia*, objeto do presente estudo.

## Os Números da Pesquisa

Pela análise quantitativa das 56<sup>90</sup> coberturas de espetáculos, caracterizamos os tipos de matérias mais utilizados; estabelecemos os índices de localização nas páginas e de utilização de fotografias e ilustrações, caracterizando a sua origem. Esses indicadores expressam as modalidades da prática jornalística dos cadernos culturais diários, pela predominância de uma forma de conhecimento da produção teatral baiana. Configuram ainda as estratégias adotadas pelos dois periódicos, na década de 90.

Foram consideradas matérias<sup>91</sup>: chamadas de primeira página, resenhas, entrevistas, notas, notícias, reportagens e roteiros de fim de semana. As sinopses publicadas pela agenda de serviços dos jornais estão no rol das matérias, mas foram contabilizadas em separado e analisadas como um conjunto à parte, pelas sua singularidade, bem como as fotografias e ilustrações. As resenhas foram incluídas neste conjunto, porque, além de constituírem espaço de atenção dado aos espetáculos pelos jornais, representam uma iniciativa da editoria que sistematicamente designa profissionais para assistirem os espetáculos, determinando uma maior presença da reportagem nos eventos teatrais. No entanto, não incluímos em nosso estudo uma análise específica da crítica cultural e suas modalidades.

### **Quadro (3).**

#### **Total geral de matérias publicadas por *A Tarde* e *Correio da Bahia***

<b>Jornais</b>	<b>Matérias</b>	<b>Fotografias</b>	<b>Roteiros</b>
<i>Caderno 2</i>	487	352	<b>2.550</b>
<i>Folha da Bahia</i>	307	325	<b>2.450</b>
<b>Total</b>	784	677	<b>5.000</b>

Os quantitativos das coberturas dos espetáculos teatrais realizadas pelos jornais baianos, na década de 90, indicam a ocupação de um importante espaço nos segundos cadernos. As coberturas referentes aos 56 espetáculos efetuadas pelos jornais *A Tarde* e

<sup>90</sup> Os 56 espetáculos resultantes das duas amostras correspondem a 24% dos espetáculos integrantes do núcleo do teatro baiano e a 43% das montagens com temporadas mínimas de quatro semanas.

<sup>91</sup> Matéria é segundo Rabaça e Barbosa (1987) tudo que é publicado, ou feito para ser publicado, por um jornal ou revista, incluindo texto e ilustrações. Para efeito de organização e maior clareza separamos das matérias as fotografias, ilustrações e as sinopses dos roteiros

*Correio da Bahia*, selecionados para a nossa análise, resultaram em 784 textos, 677 fotos e 5 mil roteiros.

Quanto aos resultados referentes às fotografias e aos roteiros, verificamos um equilíbrio entre os dois cadernos. Em relação aos textos, os números encontrados em *A Tarde* são mais elevados e podem se justificar pela maior utilização de notas na cobertura deste veículo.

**Quadro (4).**

**Total geral de matérias publicadas pelos dois Jornais amostras 1 e 2**

Jornais	Amostra 1		Amostra 2		Total	
	N <sup>a</sup> matérias	%	N <sup>a</sup> matérias	%	N <sup>a</sup>	%
<i>Caderno 2</i>	355	61,4	132	64	487	62,1
<i>Folha da Bahia</i>	223	38,6	74	36	297	37,9
<b>Total</b>	578	100	206	100	784	100

Ao compararmos a quantidade de matérias publicadas pelos dois jornais, em relação às duas amostragens, vemos que à **Amostra 1** correspondem, aproximadamente, 19 matérias por cobertura e à **Amostra 2**, oito matérias. Estabelece-se dessa forma uma distinção nítida entre os dois blocos de espetáculos, o que nos permite avaliar até que ponto esta realidade numérica corresponde, de fato, a um tratamento diferenciado dos jornais, pela a escolha dos espetáculos a serem noticiados nos seus cadernos de cultura, na década passada. Diante destes números, a suposição que nos levou a formular uma nova questão e a elaborar uma segunda amostragem começa a fazer sentido.

Uma vez constatado o privilegiado espaço concedido pelos dois jornais à cobertura teatral em geral, interessa-nos entender como eles se comportam especificamente em relação aos espetáculos definidos pela amostragem de julgamento — detentores de prêmios e indicações dos próprios jornais — e em relação às 98 montagens não incluídas na primeira amostragem, mas que atendem ao critério obrigatório de temporadas mínimas de estréia de quatro e cinco semanas.

Que fatores internos, inerentes aos jornais, e externos, inerentes à produção teatral e cultural, em geral, contribuem para esta diferenciação? De que forma esta distinção pode expressar a qualidade da cobertura? E, finalmente, como as estratégias jornalísticas distinguem as produções teatrais a partir das coberturas efetivadas?



Vejam, portanto, como se dá a inserção noticiosa das montagens das duas amostras nas páginas dos dois veículos, que adotam procedimentos e rotinas gerais do jornalismo diário, mesclados ao trabalho específico da temática cultural e às regras próprias de cada empresa. Além disso, como os critérios de noticiabilidade incidem sobre as coberturas e quais modalidades resultam das escolhas feitas.

**Quadro (5) Tipos de matérias publicadas na cobertura teatral pelos dois jornais (amostras 1 e 2)**

Tipos	Caderno 2		Folha		Total geral	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
<b>Chamada de 1ª Página</b>	<b>17</b>	<b>3,5</b>	<b>17</b>	<b>5,7</b>	<b>34</b>	<b>4,3</b>
<b>Entrevista (pingue-pongue)<sup>92</sup></b>	<b>10</b>	<b>2,0</b>	<b>06</b>	<b>2,0</b>	<b>16</b>	<b>2,0</b>
<b>Nota</b>	<b>183</b>	<b>37,6</b>	<b>160</b>	<b>53,8</b>	<b>343</b>	<b>43,7</b>
<b>Notícia</b>	<b>19</b>	<b>3,9</b>	<b>35</b>	<b>11,7</b>	<b>54</b>	<b>6,9</b>
<b>Reportagem*</b>	<b>40</b>	<b>8,2</b>	<b>54</b>	<b>18,1</b>	<b>94</b>	<b>12</b>
<b>Resenha</b>	<b>58</b>	<b>11,9</b>	<b>25</b>	<b>8,4</b>	<b>83</b>	<b>10,6</b>
<b>Roteiro Fim de Semana</b>	<b>160</b>	<b>32,9</b>	—	—	<b>160</b>	<b>20,4</b>
<b>Total</b>	<b>487</b>	<b>100</b>	<b>297</b>	<b>100</b>	<b>784</b>	<b>100</b>

Na cobertura dos espetáculos das duas amostragens foram publicadas 35 chamadas de primeira página, representando 4,3% do conjunto de matérias, o menor percentual depois das entrevistas. Mesmo reservando um espaço diário às notícias do seu caderno cultural, o *Correio da Bahia*, como indica o quadro acima, apresentou números muito próximos aos de *A Tarde* que, durante a década de 90, destinou com maior frequência, nos finais de semana, um lugar para a cultura na primeira página.

“Todos os dias o *Correio* publica, na primeira página, 90% das vezes com foto, nossa principal chamada e as de apoio”, afirma Larangeira (2001). Esta atenção permanente do *Folha da Bahia* aos acontecimentos culturais é coerente com os investimentos destinados pela empresa, desde o início da década, ao caderno e aos temas da baianidade. A campanha publicitária que reforçou a sua consolidação, em 1993, já focalizava esses temas e personagens, o comportamento e o teatro, segundo depoimento da editora. Ao criar o *Roteiro de Fim de Semana*, *A Tarde*, por sua vez, levou sistematicamente à primeira página, às sextas-feiras, as chamadas das notícias culturais, especialmente as

<sup>92</sup> Refere-se à matéria que expressa o diálogo entre o jornalista e a fonte, reproduz as perguntas e respostas, o que caracteriza o pingue-pongue, no jargão jornalístico. Não se confunde, portanto, com as entrevistas elaboradas para a construção da notícia.

referentes ao teatro. Nos demais dias, foram para a primeira página aquelas notícias cujos critérios de relevância adotados pela editoria assim determinaram, e não por conta da regularidade do espaço.

Em relação às duas amostragens, as chamadas representam 5,6% das matérias publicadas pela cobertura dos 56 espetáculos e apenas 1,0% em relação ao conjunto de 25 espetáculos. Isso quer dizer que enquanto o *Caderno 2* e o *Folha da Bahia* deram destaque, na primeira página, 15 e 17 vezes, respectivamente, aos espetáculos da **Amostra 1**, as notícias da segunda amostragem apareceram na página principal apenas duas vezes, e somente em *A Tarde*. Convém lembrar que as chamadas de primeira página dos espetáculos da **Amostra 2** referem-se a *Um Tal de D. Quixote*, montagem que reinaugurou o Teatro Vila Velha.

Os resultados confirmam mais uma vez, portanto, diferenças de quantidade e espaço entre as coberturas jornalísticas do primeiro e do segundo grupos de espetáculos. As encenações reunidas na amostragem por julgamento têm características que melhor se enquadram nos critérios de noticiabilidade formulados por ambos os jornais. A maior ou menor centrimetragem é determinada por “fatores como passado, história, talento, futuro promissor, nome no mercado, credibilidade, seriedade, boa intenção e função social. [...] O profissionalismo da produção também conta”, no *Correio da Bahia* e, em *A Tarde*, “a prioridade do teatro varia, mas sempre depende da produção”, de acordo com as editoras.

As razões que levam um espetáculo a aparecer com destaque de primeira página — o maior indicativo da importância daquele evento — estão associadas aos mesmos critérios que atribuem relevância às notícias do caderno diário de cultura. Em síntese, a estréia de uma encenação é relevante, pois o critério de atualidade prepondera no jornalismo. Mas esse critério apenas não é suficiente para transformar um espetáculo em notícia, ter uma cobertura completa durante a sua permanência em cartaz e ser, inclusive, elevado à categoria de chamada de primeira página.

Assim, para um espetáculo ter prioridade, enquanto notícia, é preciso haver profissionais, de comprovada competência, na direção ou no elenco. Segundo as editoras, aposta-se em uma reconhecida trajetória de méritos, em uma produção organizada e na divulgação jornalística elaborada de forma atrativa. Observa-se, ainda, a função social do espetáculo. Tais investimentos são dinamicamente avaliados. Além disso, se o público freqüentar assiduamente o espetáculo, impondo sua permanência em cartaz, as

editorias não podem se omitir de também atribuir-lhe relevância, porque quantidade de público e sucesso são valores fundamentais para o jornalismo cultural diário.

Estão identificados alguns dos muitos e variados valores-notícia que definem o grau de importância dos acontecimentos. Eles são válidos para a cobertura jornalística em geral, aplicam-se às práticas dos cadernos culturais diários — embora detenham certas peculiaridades e enquadramentos em função da especialização temática — e se orientam pela ideologia dos jornais, em paradigmas e rotinas profissionais que indicam, desse modo, a possibilidade dos acontecimentos tornarem-se notícia, como observa Gabarino, citado por Wolf (1987: 168).

Sem esta convenção, que constitui uma hierarquia, seria impossível fazer frente à diversidade e imprevisibilidade dos fatos que são a matéria-prima da atividade jornalística. Os múltiplos e variados critérios visam garantir o “reabastecimento de notícias adequadas, com o mínimo de dispêndio de tempo, esforço e dinheiro” (Wolf, 1987: 177).

Ao analisarmos as características das coberturas dos espetáculos e os fatores enumerados pelas editoras dos dois cadernos, encontramos critérios de noticiabilidade definidos por alguns pressupostos relacionados ao conteúdo. Tais pressupostos explicitam a importância e o interesse da notícia. Norteiam-se, ainda, pela disponibilidade do produto e pelo público, em função da quantidade de pessoas envolvidas no acontecimento, de fato ou potencialmente.

A importância atribuída aos espetáculos teatrais, assim como às notícias gerais, é prioritariamente estabelecida, como observa Wolf (1987), em função do nível hierárquico dos indivíduos envolvidos no acontecimento. Aqueles que, para o *Correio da Bahia*, têm “passado, história, talento, futuro promissor, nome no mercado, credibilidade, seriedade, boa intenção” (Larangeira, 2001). Em *A Tarde*, “os eventos que ocorrem na periferia ficam, quase sempre, de fora, não por critério econômico direto, mas por que os grupos não atingem, por exemplo, o público de um IRA! (Varjão, 2001). Também no *Correio da Bahia*, a quantidade de pessoas e o sucesso de um espetáculo teatral levam a ampliação ou a um maior destaque das matérias, conforme informação de Larangeira (2001).

Os critérios relativos à disponibilidade dão conta do tratamento técnico habitual, facilidades e custos. Os referentes ao produto, norteiam-se pela conveniência das possibilidades técnicas e limitações do meio. Nesse sentido, a qualidade do trabalho das assessorias de imprensa para os espetáculos teatrais pode ser medida pela maior ou menor aproximação dos critérios que orientam as coberturas, possibilitando a construção da

notícia. Enquanto fontes, municiam, cotidiana e fartamente, os jornalistas com uma variedade de assuntos que, direta ou indiretamente, estejam ligados à produção, favorecendo a divulgação do espetáculo. Deste material são retiradas a maioria das notas que alimentam os cadernos e se adaptam ao critério da “brevidade”, justificado pela manutenção do interesse do leitor e pela necessidade das páginas se constituírem em uma mostra representativa da variedade e diversidade de acontecimentos da atualidade (Wolf, 1987: 183).

Ao mesmo tempo, à medida que atualizam esses materiais, as assessorias de imprensa (fontes) envolvem-se em estratégias típicas da negociação de espaços de publicação para produtos culturais que, não obstante suas peculiaridades, são informadas por valores-notícia. Esse caráter negociado é fundamental. Expressa o conjunto de interesses em jogo que caracteriza a noticiabilidade e articula o jornalismo aos processos de construção social da realidade.

A acentuada participação das assessorias, já assimilada ao processo de produção das notícias culturais e sobretudo teatrais, pelas editorias, se dá tanto em termos de texto como de fotografias.

Textos tecnicamente preparados e fotografias de qualidade enviadas pelas assessorias e produções, contribuem para valorizar a cobertura do teatro: “uma bela foto pode até melhorar as chances de uma matéria sair em bom espaço, mas o assunto vale mais. A falta de uma boa foto, sim, pode tirar chances de a matéria ter destaque, se não conseguirmos compensar com alguma ilustração” (Larangeira, 2001). “Uma bela foto junto com um bom texto é o ideal que persigo. [E quando se trata de material de divulgação dos espetáculos, a foto abre espaço] desde que seja bela e editorialmente significativa. (Varjão, 2001).

Os critérios relacionados ao público, constantemente invocados pelos jornalistas, segundo Wolf (1987: 189), “refletem apenas a imagem que estes têm do público e a partir da qual estruturam o texto narrativo, conferem capacidade de atratividade ao material visual, ao entretenimento e à importância da notícia”. Tais critérios podem se expressar nas notícias que permitem uma identificação, por parte do público, as notícias de serviço e as notícias ligeiras. Isabela Larangeira, editora do *Folha da Bahia*, lamenta não dispor

de tantas pesquisas quanto precisaríamos para conduzir o caderno. Fico muito atenta ao que a equipe traz de retorno das matérias, às cartas e telefonemas

que recebemos, aos comentários de amigos e parentes (de classes sociais e formações culturais distintas) e, ainda, à repercussão na redação, que já é termômetro (2001).

O departamento de marketing de *A Tarde* realizou pesquisa de opinião que orientou a reforma realizada no *Caderno 2*, em 2000, para atender a uma demanda de serviço. Mas, antes mesmo de ter conhecimento dos resultados da pesquisa, “já estávamos observando isso, através do retorno dos leitores [...], principalmente, dos leitores especializados, como os universitários”. Ainda segundo Suzana Varjão,

a excessiva "editorialização" do produto jornal fez com que surgisse esta demanda, [que] o leitor reclamasse por mais informação, menos opinião. A opinião explícita, se bem embasada, calçada por informação, é desejada pelo leitor. Mas o "achismo" é, cada vez mais, rejeitado. O *Caderno 2 - Fim de Semana* surgiu para atender a esta necessidade. É, acima de qualquer coisa, serviço. Na área de entretenimento, mas serviço (2001).

Observa-se, assim, que aquilo que as pesquisas apontam já se vislumbra por aqueles que conhecem o seu *metier*. O cunho mercadológico destas, contrariamente ao que se afirma sobre a utilização dos seus resultados, têm mais um caráter antecipatório do que manipulatório, pois buscam evidenciar tendências e direcionamentos do mercado consumidor, corroborando avaliações atentas, embora embrionárias, da realidade.

## Entrevistas

As entrevistas pingue-pongue ocupam um espaço de 2% do conjunto das matérias publicadas pelos dois jornais sobre os 56 espetáculos: apenas 16 (ver quadro 5). São a modalidade utilizada em menor escala pelos respectivos cadernos culturais diários. Exigem, no entanto, a aproximação entre jornalista e fonte, além de maior tempo para a sua efetivação, o que envolve pesquisa e preparação antecipada. No entender de Luiz Amaral (1969), quando ocorre a transcrição pura e simples das perguntas e respostas, na forma do pingue-pongue, este transforma-se num recurso gasto, pois pode retratar um estéril “bate bola” sobre o óbvio. Esse autor valoriza a incorporação das informações fornecidas pelo entrevistado ao contexto jornalístico, publicando-se apenas as declarações dignas de registro.

Em *A Tarde* há uma maior incidência desse tipo de matéria jornalística do que no *Correio da Bahia*. Isso representa pouca diversidade nos tipos de cobertura possíveis da atividade jornalística, o que pode estar condicionado no âmbito dos dois jornais aos constrangimentos organizacionais — a pressão do tempo e a falta de condições para

atender a uma crescente demanda de acontecimentos, ao mesmo tempo que à carência de estratégias mais aprofundadas que promovam o planejamento no seio da cobertura cultural.

**Quadro ( 6). Tipos de matérias publicada pelos dois jornais  
– Amostra 1**

Tipos	Caderno 2		Folha		Total	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
<b>Chamada de 1ª Página</b>	<b>15</b>	4,2	<b>17</b>	7,6	<b>32</b>	5,6
<b>Entrevista</b>	<b>10</b>	2,8	<b>05</b>	2,2	<b>15</b>	2,6
<b>Nota</b>	<b>134</b>	37,8	<b>114</b>	51,2	<b>248</b>	43,0
<b>Notícia</b>	<b>13</b>	3,6	<b>28</b>	12,5	<b>41</b>	7,0
<b>Reportagem*</b>	<b>29</b>	8,1	<b>42</b>	18,8	<b>71</b>	12,2
<b>Resenha</b>	<b>43</b>	12,1	<b>17</b>	7,6	<b>60</b>	10,3
<b>Roteiro Fim de Semana</b>	<b>111</b>	31,3	—	—	<b>111</b>	19,2
<b>Total</b>	<b>355</b>	100	<b>223</b>	100	<b>578</b>	100

No entanto, quando verificamos os percentuais relativos às duas amostras, observamos a permanência dessa característica geral: *A Tarde* mantém a superioridade numérica. Mesmo nas coberturas do primeiro grupo de espetáculos, a opção por esse tipo de matéria é menor em relação aos demais. Os dados evidenciam a preponderância de *A Tarde*, que é relativa, tendo em vista a extensa quantidade de notas publicadas pelo jornal *A Tarde*. Não fosse esse aspecto vemos que os dados indicam praticamente a mesma amplitude de cobertura.

Quadro (7).

## Tipos de matérias publicadas pelos dois jornais-Amostra 2

Tipos	Caderno 2		Folha		Total	
	Nº	%			Nº	%
<b>Chamada de 1ª Página</b>	<b>02</b>	1,5	—	—	<b>02</b>	1,0
<b>Entrevista</b>	—	—	<b>01</b>	1,3	<b>01</b>	0,5
<b>Nota</b>	<b>49</b>	37,2	<b>46</b>	62,2	<b>95</b>	46,1
<b>Notícia</b>	<b>06</b>	4,5	<b>07</b>	9,4	<b>13</b>	6,3
<b>Reportagem</b>	<b>11</b>	8,3	<b>12</b>	16,2	<b>23</b>	11,2
<b>Resenha</b>	<b>15</b>	11,3	<b>08</b>	10,8	<b>23</b>	11,2
<b>Roteiro Fim de Semana</b>	<b>49</b>	37,2	—	—	<b>49</b>	23,7
<b>Total</b>	<b>132</b>	100	<b>74</b>	100	<b>206</b>	100

Em relação à segunda amostragem, *A Tarde* não publicou entrevistas. Já o *Correio da Bahia* comparece com 1,3%, o que corresponde a 0,5 % do total de matérias publicadas. Inverte-se neste caso as participações dos jornais. Repete-se, no entanto, a tendência geral observada de menor cobertura dos espetáculos da segunda amostra.

Consideramos que tal situação é fruto do processo de construção da notícia nos dois jornais baseado em critérios de noticiabilidade que privilegiam os espetáculos atrelados ao circuito institucional (premiação, diretor e elenco consagrados etc.) e mercadológico (que atingem grandes públicos) vigente na cidade de Salvador.

### Notas

As notas constituem a modalidade de informação mais recorrente e ocupam um lugar de destaque no total das matérias apresentadas: 43,7%. Representam nos dois jornais: 37,6% em *A Tarde* e 53,8% no *Correio da Bahia*. Essa constatação nos permite observar que o jornalismo praticado pelos cadernos culturais diários não privilegia o aprofundamento das notícias em sua cobertura, restringindo o acompanhamento a informações pontuais sobre os eventos, na maioria de suas matérias.

Além disso, ao incluirmos nesta categoria também as notas publicadas pelos roteiros de fim de semana, apenas pelo jornal *A Tarde* a participação desta modalidade suplanta todos os índices do conjunto de matérias publicadas. Os maiores percentuais de *A Tarde* refletem, ainda, a proporcionalidade de um maior número absoluto de matérias. Assim, do total geral de 784 matérias publicadas, *A Tarde* comparece com 487 (62,1%) e o *Correio da Bahia* com 297 (37,8%).

Os roteiros de fim de semana de *A Tarde*, isoladamente, são responsáveis por 32,9% do total de matérias. No entanto, quando somados ao total de notas, o percentual final somente em *A Tarde* é de 43,7% , o que corresponde a 343 notas no total geral de 784 matérias.

Em números absolutos, apenas as 160 notas publicadas no roteiro de fim de semana de *A Tarde* igualam às 160 notas publicadas pelo *Correio da Bahia*. Tem-se assim que *A Tarde* assegura através das notas curtas e curtíssimas (no roteiro de fim de semana, a maioria das vezes tais registros reduzem-se a uma linha) o esforço de informar sobre o maior número de espetáculos teatrais e outros eventos culturais programados, ampliando dessa forma a oferta dos serviços da agenda cultural da cidade, nos finais de semana. Tal iniciativa parece corresponder a tendências mercadológicas que expressam uma maior procura por parte do público consumidor pelos produtos culturais nesse período.

Especificamente em relação às coberturas das duas amostras, as notas representam, respectivamente 43% e 46,1%. Isso corrobora a forma específica de informar, promovida pelos dois periódicos locais, com ênfase na atualidade, procurando estender a cobertura ao maior número possível de eventos, embora em detrimento de outras modalidades de maior aprofundamento.

Mais uma vez a participação dos roteiros de fim de semana de *A Tarde*, com 31,3% eleva para 40,8% o número de suas notas. Em relação ao total da **Amostra 1**, de 43% , esse resultado é de 62,1%, elevando consideravelmente a participação das notas como modalidade de informação sobre cultura. Praticamente reproduzindo a tendência observada no que se refere ao total geral, as notas do roteiro de fim de semana de *A Tarde*, num total de 111, aproximam-se de perto do total de 114 notas publicadas pelo *Correio da Bahia*.

No segundo grupo, de 25 espetáculos, os cadernos culturais de *A Tarde* e *Correio da Bahia* apresentam respectivamente os percentuais 37,2% e 62,2%, o que representa um total geral de 46,1%, ou seja, 95 notas ao todo. Esses dados, no entanto, refletem uma realidade parcial. Os percentuais maiores do *Correio da Bahia*, neste caso, correspondem a uma menor quantidade absoluta de matérias publicadas: 74 contra 132 em *A Tarde*.

Acrescentando, no caso de *A Tarde*, os valores relativos ao roteiro de fim de semana, o percentual deste jornal se eleva para 74,2%, o que suplanta o *Correio da Bahia*,



inclusive em números absolutos: 49 notas apenas do roteiro de fim de semana contra 46 notas no total do *Correio da Bahia*.

Embora os dois jornais publiquem de forma expressiva notas, se comparadas a outras modalidades, o jornal *A Tarde* se destaca de forma mais contundente por operar com o Roteiro de Fim de Semana regularmente às sextas-feiras. Esta opção determina, inclusive, um número superior de registros dos espetáculos e complementa as coberturas. Nesse sentido, é importante observar que as páginas dos roteiros de fim de semana possibilitam um acesso mais ampliado aos espetáculos da segunda amostragem que apresentem fotos coloridas de qualidade. Esta observação é corroborada pela editora do *Caderno 2*, ao afirmar que uma bela foto abre espaço para publicação, desde que editorialmente significativa. Por outro lado, a utilização de fotos permite maior identificação do leitor pela qualidade expressiva da informação. Este espaço do *Caderno 2* valoriza especialmente a imagem. As notas, na maioria das vezes limitadas a uma, duas ou três linhas, e as fotos, em destaque, funcionam como uma recomendação do jornal ao leitor. Neste caso, a fotografia pode contribuir para uma maior valorização do texto e por conseguinte do espetáculo.

Se em *A Tarde* encontramos o Roteiro de Fim de Semana como uma característica individualizada da cobertura/anúncio especial dos eventos culturais e artísticos da cidade, na qual o teatro local tem um amplo espaço, suscitado também pelas imagens proporcionadas pelas realizações cênicas, no *Correio da Bahia*, a incidência de notas aponta para a existência da coluna *Platéia* que, desde 1995, vem ampliando de modo significativo o espaço destinado especificamente ao teatro, com ênfase na produção local.

## Notícias

As notícias representam 6,9% do total de matérias publicadas nos dois periódicos, estando entre as três modalidades com menores índices (entrevista 2,0%, chamadas de primeira, 4,3%). Isso se deve ao fato de que há um privilegiamento da informação de serviço, através das notas que preponderam sobre as notícias, tendo em vista, principalmente, promover a ampliação da cobertura (apresentar um maior número de espetáculos), ao contrário de maior amplitude no tratamento da informação. Esse fato parece conferir uma outra concepção de atualidade ao fazer jornalístico dos segundos cadernos.

Mesmo verificando-se a tendência de busca do factual nas coberturas, expressa pela orientação editorial, não há o acompanhamento dos fatos no dia a dia como notícia.

A apuração dos acontecimentos culturais é processada segundo uma estratégia típica do jornalismo cultural que é tratar os fatos de atualidade no âmbito de sua programação, já que se constituem em eventos previsíveis, oferecendo ao leitor um roteiro para a descoberta do novo, ou seja, a essência da notícia. Essa, nos parece, é uma característica do jornalismo cultural diário praticado atualmente.

Nos dois periódicos analisados, a publicação de notícias atinge 3,9% em *A Tarde* e 11,7% no *Correio da Bahia*. Variação que naturalmente expressa os valores notícia aplicados pelas respectivas editorias que, no caso do *Correio da Bahia*, não promove ênfase em suas notas nas coberturas. A propósito, chamamos atenção para a própria página de roteiro (Programa) do *Correio da Bahia* que abre espaços sistemáticos para notícias que anunciam estréias de espetáculos, como mais uma forma de dar visibilidade ao leitor no momento das escolhas. Ao se dirigir ao roteiro, o olhar obrigatoriamente recai sobre a alternativa selecionada pelo jornal naquele dia.

Na amostragem dos 31 espetáculos, as notícias são responsáveis por 7 % da informação apresentada pelos dois jornais. Em *A Tarde*, o percentual é de 3,6% e no *Correio da Bahia*, de 12,5%, mantendo-se as tendências assinaladas.

Em relação à segunda amostragem esses percentuais são respectivamente de 4,5% e 9,4% em *A Tarde* e no *Correio da Bahia*.

Em suma, observa-se mais de uma notícia por cobertura de espetáculos (1,3%), no primeiro grupo e menos de uma notícia (0,5%) no segundo.

### Reportagens

Em relação à reportagem, verifica-se a influência desta modalidade em 12% do total de matérias publicadas pelos dois jornais referentes aos 56 espetáculos. No primeiro grupo foram utilizadas 12,2% reportagens e no segundo 11,2%. A participação de *A Tarde* é de 8,1% contra 18,8% do *Correio da Bahia* na primeira amostragem. Na segunda amostra, esses periódicos apresentam a relação de 8,3% contra 16,2%, respectivamente, confirmando a tendência de maior aprofundamento das matérias professada pelo *Correio da Bahia*, embora em números absolutos haja um registro bastante aproximado: 29 reportagens de *A Tarde* contra 42 do *Correio da Bahia* no primeiro grupo e 11 e 12 respectivamente no segundo grupo.

Observa-se que das 40 reportagens publicadas por *A Tarde*, 25 são assinadas e das 54 registradas no *Correio da Bahia*, 10 são assinadas. De acordo com Suzana Varjão, toda e qualquer matéria do *Caderno 2* é assinada, salvo raríssimas exceções.

É mais honesto com o público, porque por mais informativo que seja o assunto, há, sempre, uma opinião embutida no texto. E gera mais responsabilidade por parte de quem redige, também. Melhora a qualidade, a responsabilidade, torna fácil a apuração, quando há problemas, enfim, ninguém se esconde por detrás de ninguém (Varjão)

“Gostamos que todas sejam assinadas. Os pré-requisitos para **não**<sup>93</sup> serem assinadas é que o repórter tenha usado muito do *release* como base. Seria antiético assinar” (Larangeira, 2001).

### Resenha: Espaço de Atenção

As resenhas têm publicação sistemática nos dois cadernos culturais diários e ocupam um espaço destacado entre as várias modalidades de matérias encontradas na cobertura teatral. Além de constituírem um espaço de atenção às encenações, elas representam um dos principais elementos definidores dos cadernos de cultura juntamente com os roteiros da agenda de serviços.

Dentre as 784 matérias publicadas pelos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia* referentes aos 56 espetáculos, 83 são resenhas, correspondendo a 10,6% do total. Observamos, entretanto, entre os periódicos, diferenças básicas nos números e na forma de utilização das resenhas. No *Caderno 2*, registramos 58 resenhas e no *Folha da Bahia* 25.

Embora haja uma diferença entre os totais de resenhas dos dois veículos (69,8% em *A Tarde* contra 30,2% no *Correio da Bahia*), há uma peculiaridade na publicação de resenhas do jornal *A Tarde* na década de 90 que, se por um lado lhe confere uma absoluta superioridade nos números, em relação ao *Correio da Bahia*, por outro lado, relativiza a desproporção que chega a mais da metade de resenhas publicadas entre os dois jornais.

Encontramos no *Caderno 2*, um total de 58 resenhas referentes a 30 espetáculos e, no *Folha da Bahia*, um total de 25 referentes a 24 espetáculos. Estes resultados estão relacionados a estratégias diferenciadas: enquanto em *A Tarde* são elaboradas até cinco resenhas para um mesmo espetáculo — como ocorreu com *Um Tal de D. Quixote* (A-

---

<sup>93</sup> O grifo é da editora.

**mostra 2)** —, podendo ser publicadas até quatro numa mesma página e num mesmo dia — como verificamos nas coberturas de *Barba Azul* (**Amostra 2**) e *Calígula* (**Amostra 1**). Esta estratégia é adotada pelo *Caderno 2* por dois motivos, como explica sua editora: primeiro para

tentar errar menos, tentar ser o mais justo possível com o espetáculo, driblando a opinião única, o determinismo, e todas as falhas que disso decorrem (como a falta de preparo técnico, o favoritismo em função de inter-relações pessoais, o mau humor do dia...). O segundo para exercitar, na cabeça do público, a idéia de que o jornalismo é plural mesmo. Que é feito por pessoas, e que estas pessoas têm opiniões diferentes sobre um mesmo assunto. Divergentes, até. Mesmo o jornalismo dito informativo contém opinião. É filtrado e ordenado de acordo com uma convicção, com uma cabeça. Mas o público médio não tem esta noção. Acha que o que está impresso contém uma única verdade. E faço, cada vez mais, um esforço para mostrar que não (Varjão, 2001).

O *Folha da Bahia* publica apenas uma resenha por encenação. Excepcionalmente publicou duas referentes ao primeiro espetáculo da década de 90 — *Dendê e Dengo*.

Essas distintas maneiras de utilização das resenhas estão refletidas nas duas amostragens. Na **Amostra 1**, o *Caderno 2* ao publicar 43 resenhas, comentou apenas 23 espetáculos, oito montagens não tiveram o mesmo tratamento, embora integrem o mesmo grupo. No *Folha da Bahia*, dos 31 espetáculos da primeira amostragem, 16<sup>94</sup> foram avaliados pelos jornalistas, os 15 restantes não contaram com este tipo de registro.

Na **Amostra 2** aparecem 15 resenhas referentes a sete espetáculos em *A Tarde*, o que significa que 18 espetáculos não motivaram a mesma atenção. O *Correio da Bahia* publica esta modalidade de matéria na cobertura de oito espetáculos, restando 17 sem comentários dos jornalistas.

Verifica-se nos dois cadernos uma maior regularidade e concentração de resenhas sobre os espetáculos, a partir de 1995. Embora haja uma maior quantidade de resenhas publicadas pelos jornais referentes aos espetáculos da primeira amostragem, verifica-se uma irregularidade na publicação destas de uma maneira geral.

Em relação especificamente aos espetáculos do segundo grupo, os números e as escolhas dos espetáculos são quase coincidentes, como podemos observar no quadro (**número**) em anexo.

---

<sup>94</sup> Há um total de 17 no quadro, porém, duas resenhas referem-se a um único espetáculo.

## Entre Capas e Contracapas

O quadro a seguir revela que há maior concentração de matérias sobre teatro na contracapa (33,4%), seguida da capa (19,6%). Estes índices revelam a valorização dada pelos jornais à produção teatral, majoritariamente situada nos espaços mais nobres dos cadernos, que inclusive são coloridas e acolhem, geralmente, anúncios publicitários, sobretudo a capa. Em segundo lugar, destaca-se a página 3, um espaço de relativa importância que é majoritariamente ocupado com matérias sobre o teatro: 10,6%.

A *Tarde* apresenta a mesma tendência com a distribuição das matérias privilegiando a contracapa, com 29,8% e a capa, 27,8% e a página 3 com 12,5%. Já o *Correio da Bahia* privilegia a contracapa, com 38,2% e a página 7, com 12 %.

### Quadro (8).

#### Distribuição das matérias por página – (amostras 1 e 2)

Páginas	Jornais				Total Geral	
	A Tarde		<i>Correio da Bahia</i>			
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
1ª Página	17	4,8	17	6,5	34	5,5
Capa caderno	98	27,8	22	8,5	120	19,6
Página 2	17	4,8	20	7,7	37	6,0
Página 3	44	12,5	21	8,1	65	10,6
Página 4	10	2,8	23	8,8	33	5,4
Página 5	24	6,8	06	2,3	30	4,9
Página 6	28	8,0	19	7,3	47	7,7
Página 7	11	3,1	31	12,0	42	6,9
Págs. 8 e 10 (contracapa)	103	29,3	100	38,7	203	33,2
<b>TOTAL</b>	<b>352</b>	<b>100</b>	<b>259</b>	<b>100</b>	<b>611</b>	<b>100</b>

A utilização da contracapa, com os maiores percentuais assemelha o procedimento editorial adotado pelos cadernos dos dois jornais no privilegiamento do produto teatral baiano. Se levarmos em conta que a quantidade de matérias produzidas por *A Tarde* é maior, o volume de matérias localizadas na contracapa do *Correio da Bahia*, espaço preenchido pela coluna *Platéia*, desde 1995, é superior ao de *A Tarde*.

**Quadro (9).**  
**Distribuição das matérias por página – Amostra 1**

Páginas	Jornais				Total Geral	
	A Tarde		Correio da Bahia			
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
1 <sup>a</sup> Página	15	5,9	17	8,7	32	7,1
Capa ca- derno	82	32,4	19	9,8	101	22,6
Página 2	10	4,0	14	7,2	24	5,4
Página 3	26	10,2	16	8,2	42	9,3
Página 4	10	4,0	16	8,2	26	5,8
Página 5	19	7,5	06	3,0	25	5,5
Página 6	14	5,5	14	7,2	28	6,2
Página 7	06	2,3	22	11,3	28	6,2
Págs. 8 e 10 (contracapa)	71	28,0	71	36,4	142	31,7
<b>TOTAL</b>	<b>253</b>	<b>100</b>	<b>195</b>	<b>100</b>	<b>448</b>	<b>100</b>

Quando se trata de espetáculos da primeira amostra, *A Tarde* permanece com a mesma tendência, privilegiando as três páginas, porém, a capa se destaca, com 32,4%, seguida da contracapa, com 28% e a página 3, com 10,2%. No *Correio da Bahia*, a maior concentração de matérias referentes aos 31 espetáculos distribui-se pela contracapa, com 36,4%, e pela página 7, com 11,3%, e pela capa, com 9,8%, apresentando a mesma tendência geral.

O escalonamento dos percentuais nos revela o privilegiamento de certos tópicos em relação a outros e confirma o destaque do tema (primeiro percentual mais elevado na capa em *A Tarde*) e a existência de um espaço fixo destinado ao teatro, bem como a importância da cobertura teatral. O destaque em *A Tarde* da página três, relaciona-se à localização da coluna *O Fato em Notícia* nesta página, ao longo dos anos 90.

Já no *Correio da Bahia*, a contracapa é a segunda mais utilizada pela cobertura dos espetáculos da primeira amostra. O fato da página sete suplantar, neste jornal, a capa, deve-se à alocação, embora eventual, das colunas *Axé blá blá* e *Platéia*, nos primeiros anos de sua publicação.

No que se refere-se à cobertura dos 25 espetáculos da **Amostra 2**, a análise geral revela o privilegiamento da contracapa (37%), seguida da página três (14,2%) e da capa que se iguala à página seis com o mesmo percentual 11,7%. Esse fato, decorrente de um

incremento dessa distribuição em *A Tarde*, tendo em vista, os dias que o *Caderno 2* tem apenas seis páginas. No *Correio da Bahia* observa-se a seguinte distribuição: contracapa com 44,4%; página sete, com 14,3%, e página quatro, com 11,1%. A página quatro foi durante muito tempo o lugar do Programa (agenda).

Fica demarcado, também na distribuição das matérias, o tratamento diferenciado concedido aos dois blocos de espetáculos, com evidente privilegiamento da primeira amostragem quanto à alocação das matérias. Assim, em *A Tarde*, os espetáculos do primeiro grupo freqüentam as capas com maior regularidade do que os espetáculos do segundo grupo, na relação de 32,4% para 16,2%, respectivamente. Nas contracapas, é curioso observar que os espetáculos do primeiro grupo atingem 28,8% , enquanto os do segundo grupo, chegam a 32,4% (maior índice de distribuição). Assim, em *A Tarde*, podemos generalizar que espetáculos da primeira mostra vão para a capa, enquanto espetáculos da segunda mostra vão para a contracapa, na mesma proporção (32,4%).

No *Correio da Bahia*, essa distribuição é um pouco diferente. Os espetáculos tanto da primeira amostra quanto da segunda freqüentam, majoritariamente, a contracapa, com 36,4% e 44,4%, respectivamente. Em seguida, a página 7, com 11,3% e 14,3%, para primeiro e segundo grupos. Já a distribuição pela capa é de 9,8%, para os espetáculos da **Amostra 1** e apenas 4,8% da **Amostra 2**, que corresponde apenas ao terceiro espaço de maior distribuição. No *Correio da Bahia*, a alocação, na página 4, das matérias da **Amostra 2** atinge 11,1%, superando o percentual das matérias publicadas na capa do caderno.

**Quadro (10).  
Distribuição das matérias por página– Amostra 2**

Páginas	Jornais				Total Geral	
	A Tarde		Correio da Bahia			
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
1ª Página	02	2,0	—	—	02	1,2
Capa caderno	16	16,2	03	4,8	19	11,7
Página 2	07	7,0	06	9,5	13	8,0
Página 3	18	18,2	05	7,9	23	14,2
Página 4	—	—	07	11,1	07	4,3
Página 5	05	5,0	—	—	05	3,0
Página 6	14	14,2	05	7,9	19	11,7
Página 7	05	5,0	09	14,3	14	8,7
Página 8	32	32,4	28	44,4	60	37,0
<b>TOTAL</b>	<b>99</b>	<b>100</b>	<b>63</b>	<b>100</b>	<b>162</b>	<b>100</b>

### Roteiros Diários da Agenda de Programação – A Página de Serviço

As sinopses contendo informações básicas do espetáculo, publicadas nas páginas Roteiro (*A Tarde*) e Programa (*Correio da Bahia*), distinguem-se das demais matérias, por sofrerem processos de seleção e publicação específicos. As sinopses com ficha técnica das páginas do roteiro cultural são publicadas diariamente. Neste caso, há também uma seleção que elimina, inicialmente, todas aquelas sem informações completas, mas há um interesse do jornal em estampar nas páginas uma programação variada e ampla.

Nas páginas do *Roteiro de A Tarde e Programa do Correio da Bahia* foram publicadas aproximadamente 90 sinopses para cada um dos 56 espetáculos. Na **Amostra 1**, aproximadamente 107 roteiros por espetáculo e, na segunda, 68 roteiros.

**Quadro (11). Total geral de sinopses publicadas pelos jornais**

Jornais	Amostra 1		Amostra 2		Total	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
<i>A Tarde</i>	1.708	51,6	842	49,9	2.550	51
<i>Correio da Bahia</i>	1.603	48,4	847	50,1	2.450	49
<b>Total</b>	<b>3.311</b>	<b>100</b>	<b>1.689</b>	<b>100</b>	<b>5.000</b>	<b>100</b>



Todo material enviado pelas produções passa por uma triagem prévia, em sintonia com a orientação editorial dos cadernos. Essa triagem é feita, a partir de critérios com graus de importância determinados, pelo jornalista responsável (roteirista). Já que a quantidade de informação que chega às redações é superior ao espaço que lhe será destinado, essa condição funciona como um critério de seleção, mesmo porque, informações sobre cinema, teatro, dança, shows, exposições e programação da TV competem entre si. Neste caso, portanto, o envio de informações completas sobre os eventos constituiu mais um fator de noticiabilidade.

Na década de 90 não houve uma separação regular dos roteiros de teatro, cinema e TV, em *A Tarde*, como a partir do ano 2000. No *Correio da Bahia*, esta separação existiu durante os anos 90.

Observando as páginas, percebemos que o local de exibição, o diretor, o elenco, a origem da produção são levados em conta como critérios de publicação. A cobertura dos espetáculos da **Amostra 1**, foi total, ou seja, todos os espetáculos, indistintamente. O mesmo se dá em relação à **Amostra 2**, que tem espaço reservado na agenda, ainda que não tenha nenhum outro tipo de matéria fora das páginas de serviço.

Como trabalhamos com os espetáculos que representam o núcleo do teatro profissional baiano, esse tratamento é coerente com os procedimentos adotados na formatação dos roteiros diários. As sinopses publicadas são também indicativas de que o jornal tomou conhecimento da existência do espetáculo.

Esta página, nos dois cadernos de cultura, ao longo da década, chamou atenção, em nota de pé de página, para a responsabilidade dos produtores por erros em datas, horários e endereços. O roteirista, regra geral, não busca estas informações, ele as seleciona e edita, adequando-as ao formato. Ao fazer esta edição, com certa frequência, a relação dos atores é constantemente reduzida, substituindo-se o crédito a alguns profissionais pela expressão “entre outros”. Conduta que, a nosso ver, além de se constituir um fator arbitrário, reduz o processo de encenação, já que, como afirma Sábato Magaldi (1998: 8), o fenômeno teatral não se processa sem a conjugação da tríade essencial: o ator, o texto e o público. “É preciso que um ator interprete um texto para o público, ou, se se quiser alterar a ordem, em função da raiz etimológica, o teatro existe quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto”.

Além disso, essa restrição registra de forma incompleta um dos elementos essenciais do espetáculo, pois não documenta a participação de todos os atores, mutilando

o elenco e gerando problemas para a comprovação do currículo desses profissionais, sobretudo naqueles casos em que o espetáculo foi apenas noticiado na agenda de serviço<sup>95</sup>. O espaço diário das páginas dos roteiros é bastante disputado pelos elencos dos espetáculos, afinal além de servirem de guia para o leitor é a partir dele que as montagens são conhecidas pelos jornais e reconhecidas no conjunto de atividades culturais e artísticas da cidade.

A característica de serviços que orienta as páginas de agenda é responsável pelo preenchimento de uma lacuna no jornalismo brasileiro: a inexistência de guias com programações culturais semanais, o que aumenta a importância desse trabalho.

### Fotografia e Arte

Elemento essencial para o jornalismo e para o teatro, as fotografias podem determinar, muitas vezes, o redimensionamento do texto e, em alguns casos, até mesmo a inserção da notícia de um espetáculo ainda que não prevista. As linguagens fotográfica e cênicas muitas vezes fazem o texto falar porque impelem o editor a transcender critérios, por vezes rígidos de seleção, em nome da expressão viva da cena bem capturada pelo olhar sensível do fotógrafo. Os cadernos de cultura de *A Tarde* e do *Correio da Bahia* apostam neste sentido.

Evidentemente esta tendência é inerente aos segundos cadernos, cujas temáticas sugerem fotografias com um valor estético ainda maior, pela natureza das informações. A era da imagem, os tempos da policromia, dos cromos e das impressões limpas valorizam, em certos casos, até por demais a fotografia, sobrepujando o texto pela visualidade que favorece a captação direta da expressividade do teatro. As artes cênicas e, em especial o teatro, produzem contextos significativos: a alma expressada pelos corpos e caras dos intérpretes, cenário, figurino, iluminação, maquilagem, objetos de cena, adereços e uma coordenação do encenador não poderiam provocar resultados diferentes.

E, se por um lado os jornais têm sabido valorizar tais resultados, os artistas e produtores já entenderam que a sedução também se dá por esta via e entre os elementos que compõem a produção teatral. Esta já se conscientiza da importância das fotos que passam a constituir um item necessário à divulgação profissional das montagens, No

---

<sup>95</sup> Os concursos para atores e outro tipo de seleção exigem na inscrição que a experiência artística profissional seja comprovada através recortes de jornais.

press-kit<sup>96</sup> do assessor/divulgador da produção teatral, o *press-release* pode até não ser elaborado por um profissional da área, mas as fotos, regra geral, o são.

A grande aceitação das fotos é assegurada pelos profissionais de fotografia contratados pelas produções, que conhecem o *metier* dentro ou fora da redação. Além disso, o envio de fotos também acaba barateando os custos do jornal e mesmo os grupos com verbas exíguas para a produção do espetáculo geralmente investem neste item.

Este espaço se amplia à medida que as estréias de espetáculos, inaugurações de teatros são valorizados enquanto eventos culturais de destaque no cenário de Salvador. Assim, além da forte veiculação de fotos das cenas teatrais, valoriza-se a imagem dos intérpretes, encenadores, criadores das equipes técnicas e das personalidades do mundo cultural e político envolvidas com as produções. Frequentemente, as fotografias de personalidades são utilizadas nas colunas, sobretudo sociais, que encontram nas estréias, nas premiações e nas inaugurações dos teatros o realce para o *glamour* que pretendem destacar.

Os números encontrados no conjunto das matérias falam sobre tudo isso. Vejamos então. O total de fotos publicadas pelas coberturas dos 56 espetáculos é de 677. No quadro geral de fotos por espetáculo, algumas das maiores concentrações de fotografias por cobertura estão vinculadas também ao evento social marcado por estréias de montagens ou inaugurações de teatros, tanto no primeiro como no segundo grupo.

Dentre os 31 espetáculos da **Amostra 1**, nas temporadas de estréia, apenas um não teve foto na cobertura do *Correio da Bahia*. Nos 25 espetáculos da segunda amostragem, apenas quatro deixaram de ter fotos publicadas na primeira temporada. A soma total das fotografias foi superior até mesmo ao resultado de notas, incluindo-se os roteiros de fim de semana.

---

<sup>96</sup> Kit é segundo Rabaça e Barbosa (1987) o conjunto de materiais necessários a uma determinada tarefa de venda, de relações públicas, de informação jornalística.

**Quadro (12).**  
**Situação das fotos em relação às matérias publicadas**  
**amostras 1 e 2.**

Discriminação	Amostra 1		Amostra 2		Total	%
	AT	CB	AT	CB		
Não Creditada	43	54	18	19	134	19,8
De Reportagem	127	58	27	15*	227	33,5
De Divulgação	97	127	31	46	301	44,4
De Arquivo	05	05	04	01	15	2,2
<b>TOTAL</b>	<b>272</b>	<b>244</b>	<b>80</b>	<b>81*</b>	<b>677</b>	<b>100</b>

O quadro síntese da situação das fotos em relação às matérias publicadas, além de comprovar estes dados e do investimento que é feito pelos jornais, sinaliza para o fato de que a maior soma das fotografias utilizadas provém das produções 44,4%. Foram computadas 301 fotos de divulgação. Note-se que 19,8% de fotografias encontradas não possuem crédito, informação que pode omitir provavelmente um acréscimo a este item já relevante.

**Quadro (13). Situação das fotos em relação às matérias – Amostra 1.**

AMOSTRA 1						
Discriminação	A Tarde		Correio da Bahia		TOTAL	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Não Creditada	43	15,8	54	22,1	97	18,8
De Reportagem	127	46,7	58	23,8	185	35,8
De Divulgação	97	35,6	127	52	224	43,4
De Arquivo	05	1,8	05	2	10	2
<b>TOTAL</b>	<b>272</b>	<b>100</b>	<b>244</b>	<b>100</b>	<b>516</b>	<b>100</b>

Entre as coberturas referentes ao primeiro conjunto de 31 espetáculos, a maioria (43,4%) das fotografias utilizadas é de divulgação, num total de 224. Neste sentido, a participação de 52% do *Correio da Bahia* é a mais destacada. Também aqui, a impossibilidade de reconhecimento da autoria das fotografias impede certamente um acréscimo a este item. As fotos dos repórteres fotográficos das editorias vêm em segundo lugar no cômputo geral. Observa-se a influência do volume apresentado pelo jornal *A Tarde*, de 127 fotos (46,7%), que, aliás, é idêntico ao número de fotos de divulgação apresentados pelo *Correio da Bahia*.

**Quadro (14).**

**Situação das fotos em relação às matérias – Amostra 2.**

<i>AMOSTRA 2</i>						
	<b>A Tarde</b>		<b>Correio da Bahia</b>		<b>Total</b>	
<b>Discriminação</b>	<b>Nº</b>	<b>%</b>	<b>Nº</b>	<b>%</b>	<b>Nº</b>	<b>%</b>
<b>Não Creditada</b>	<b>18</b>	22,5	<b>19</b>	23,5	<b>37</b>	23
<b>De Reportagem</b>	<b>27</b>	33,7	<b>15*</b>	18,5	<b>42</b>	26
<b>De Divulgação</b>	<b>31</b>	38,8	<b>46</b>	56,8	<b>77</b>	47,8
<b>De Arquivo</b>	<b>04</b>	5	<b>01</b>	1,2	<b>05</b>	3,1
<b>TOTAL</b>	<b>80</b>	100	<b>81*</b>	100	<b>161</b>	100

Quando prosseguimos na análise das fotos de divulgação referentes à **Amostra 2**, especialmente entre os espetáculos com menores itens de cobertura, observamos um resultado curioso e bastante esclarecedor: 47,8% das fotos publicadas são fornecidas pelas produções. Ou seja, neste caso, a existência da fotografia é condição para a publicação do espetáculo. Isso se verifica, notadamente no *Correio da Bahia*, que bate o recorde com o percentual de 56,8% das fotos (46, em números absolutos), contra 38,8% em *A Tarde*, com a utilização de 31 fotos de divulgação. A mesma observação é válida quanto às fotos sem crédito.

Finalmente, destacamos a utilização mínima de fotografias de arquivos: 2% e 3,1%, nas amostras 1 e 2, respectivamente. Quanto a esta constatação, observamos que muitas encenações são remontadas com frequência, tanto em Salvador quanto em outros locais, sem que haja a utilização de fotos de arquivo.

Além disso, apesar destas encenações terem estreado na década de 90, algumas delas foram montadas em décadas passadas e um bom número de atores, bem como de encenadores e profissionais responsáveis pelos vários elementos que integram os espetáculos já atuavam no mercado. Acrescente-se o fato da grande quantidade de fotografias que anualmente chegam às redações pelas mãos dos seus produtores e divulgadores e que certamente são encaminhadas aos arquivos de *A Tarde*, inaugurada em 1912 e no *Correio da Bahia* criado em 1979. Afinal, para onde vão efetivamente estas fotos?

Não obstante isso, um certo senso estético vem predominando na diagramação dos jornais, a partir da década de 70, incrementada especialmente com a informatização dos mesmos, na década em estudo. Observa-se neste aspecto o aprofundamento da especialização dos artistas gráficos que, anteriormente, mais artesanais, passam a dispor de ferramentas mais sofisticadas e ágeis para o exercício de sua atividade. A valoração

estética, ao mesmo tempo que se serve da expressividade das imagens (fotos e ilustrações) é ainda uma forma de privilegiar o texto, que ganha em tratamento gráfico, através do uso de capitulares e uma formatação mais plástica e sintética. Os cadernos de cultura passam a constituir um espaço de experimentação dessa orientação de caráter mais plástico, especialmente por se tratar de uma temática flexível e rica, como a arte e a cultura. Além disso, a possibilidade do uso de cores e de uma diagramação mais solta e leve, que se utiliza do branco e que pode romper com o espaço gráfico convencional das seis colunas de texto, quebrando a moldura previsível da fotos, agora recortadas, sangradas ou ampliadas ao máximo, dialogando com o texto. Forma e sentido articulam-se para expressar a dinâmica da cobertura artística e cultural, em suas diversas manifestações. Assim, conforme assinala Mouillaud (1997), o dispositivo prepara o sentido.

### Cobertura e Especificidades do Jornalismo Cultural

Alguns aspectos históricos do jornalismo cultural, bem como os estudos do jornalismo e de suas rotinas produtivas, detalhados nos capítulos I e II, são fundamentais para uma melhor apreensão das coberturas jornalísticas efetuadas pelos cadernos culturais publicados da imprensa baiana.

Herdeiros dos suplementos literários do século XVIII, fase do jornalismo político-literário, os segundos cadernos surgem com a imprensa de massa e se consolidam no Brasil, a partir dos anos 70. Os cadernos diários de cultura assumem a dimensão de um espaço especializado do conhecimento, inclusive, no contexto de mudanças operadas na estrutura das próprias redações e na articulação das editoriais de texto e arte. Enquanto expressão do jornalismo diário, tanto sumarizam o conjunto de manifestações culturais que se amplificam na própria indústria cultural da qual são parte integrante, quanto estão subordinados à rotinização produtiva das empresas. Como área especializada, representam a possibilidade de reflexão das manifestações artístico-culturais e, embora sintonizados com a atualidade, operam com critérios de noticiabilidade próprios, distintos daqueles utilizados pelas páginas do jornalismo cotidiano.

O que depreendemos, ao refletir sobre a cobertura de uma das suas áreas temáticas, como o espetáculo teatral, é que todos estes aspectos repercutem na prática jornalística de produção das notícias culturais, determinando assim suas características mais notórias.

Enquanto páginas de um jornalismo informativo e cotidiano, os cadernos lidam com a cobertura de eventos previsíveis, programados, para os quais as regras e critérios de noticiabilidade, por serem dinâmicas, adaptam-se e se estendem para transformá-los em notícia. Assim, a atualidade dos fenômenos culturais pode ocorrer em dimensões temporais variadas.

Quando obrigatoriamente oferecem os serviços na ampla agenda dos eventos culturais diários da cidade (roteiros constituídos de sinopses, com ficha técnica), suas páginas são atualizadas, correspondem ao presente, por isso são renovadas a cada dia. Quando a reportagem seleciona e amplia as informações sobre determinados eventos e anuncia suas estréias, lançamentos etc., o tempo pode variar do momento atual a um futuro incerto<sup>97</sup>. Quando as matérias se referem a acontecimentos transcorridos, de acordo com uma programação que passa a integrar a pauta das editorias, a narrativa quase nunca se refere ao ontem. Mesmo verificando-se a tendência de busca do factual nas coberturas, expressa pela orientação editorial de alguns cadernos, não há o acompanhamento diário dos fatos, até por que a sistemática de apuração dos eventos culturais é processada em meio a outras estratégias típicas do jornalismo cultural, como confirma Isabela Larangeira (2001), editora do *Folha da Bahia*, ao explicitar o que norteia este caderno, desde os anos 90:

[Uma] orientação mista. Sempre fatural, sem perder de vista o gosto do público, que não diferencio do chamado mercado, ou seja, chegar ao público é atingir o mercado. Promovemos discussões em torno de determinados temas, ouvindo opiniões variadas e engendrando análises embasadas.

Dentre as estratégias típicas do jornalismo, estão aquelas expressivas do seu caráter também opinativo, essencial à natureza dos segundos cadernos, representado especialmente pela resenha dos produtos culturais. Elaborada pelo(s) jornalista(s), substituem, hoje, a crítica esteticamente fundamentada. A crítica é matéria-prima dos suplementos literários/culturais que, diversamente do segundos cadernos, são norteados por uma filosofia editorial, de divulgação e reflexão sobre o movimento cultural, que, ao transcender os aspectos da programação, valoriza a emergência cultural e não se prende a preferências de determinadas faixas de públicos (Mattos, 2001).

---

<sup>97</sup> Um exemplo: foi anunciada a remontagem de Castro Alves com outro elenco, em nota, em seguida publicada entrevista de página com o ator Wagner Moura, escolhido protagonista e o espetáculo não se realizou.

Estudiosos do jornalismo brasileiro observam que a tipologia das matérias publicadas nas coberturas atém-se aos gêneros informativo e opinativo<sup>98</sup>. Assim, os cadernos culturais diários utilizam estratégias de cobertura identificadas com o jornalismo informativo — entrevistas, notas (curtas e curtíssimas), notícias e reportagens. As notícias mais relevantes são destacadas em chamadas de primeira página, bem como transformadas em notas de colunas. São formas da informação, em menor ou maior extensão e profundidade, similares às do jornal como um todo, e que compõem as páginas das diversas editorias, inclusive nos cadernos especializados. Essa tipologia não esgota, no entanto, os modelos adotados pela cobertura cultural, que tem na resenha e nas colunas (que informam, mas sobretudo comentam) as modalidades expressivas do seu caráter opinativo.

Assim, a presença obrigatória de roteiros e a publicação sistemática de resenhas constituem os elementos distintivos do jornalismo cultural praticado pelos cadernos diários de cultura. Os primeiros, ao aglutinarem as manifestações artístico-culturais do elenco de acontecimentos atuais, evidenciam o sentido da edição. Esta é condição para que se efetive uma programação e se articule o espaço da informação. Ao mesmo tempo, opera-se, nas resenhas, a atualização constante dos produtos culturais, muitos dos quais instantâneos e efêmeros. Os segundos cadernos são o *locus* exclusivo da resenha e dos roteiros culturais, sinais da identidade do jornalismo cultural diário, não obstante a presença (ou resquício?) de quadrinhos, horóscopo, palavras cruzadas, que se costumou agregar sob o nome de entretenimento.

Estes aspectos indicam uma composição híbrida, na qual se mesclam de forma sistemática informação e opinião, sobre a cultura e a arte, atrativa a inserções constantes da publicidade. Os públicos amplos aos quais se destinam são também consumidores vislumbrados pelos anunciantes.

O *Caderno 2* de *A Tarde* destina-se a “um público amplo, em se tratando de faixa etária, mas, obviamente, alfabetizado e com um mínimo de renda, ou seja, classe média, que compra jornal” (Varjão<sup>1</sup>, 2001). “O *Folha* atinge o público chamado formador de opinião, que tem em comum com a massa o interesse pela agenda. O caderno é feito com o intuito de ser entendido e digerido pelo mais variado leitor, embora, muitas

---

<sup>98</sup> Esta formulação informativa e opinativa ajuda-nos a operar este estudo e a organizar através de noções e classificações o trabalho. Vale porém, observar que no nosso entendimento todo o processo de seleção, apuração, escritura do texto e apresentação da informação é permeado pela relação sujeito-objeto, o que implica na impossibilidade de apreensões estanques que pretendam isolar a opinião deste processo e de seus resultados.



vezes, seja popular demais para um intelectual ou intelectual demais para um popular, o que me agrada” (Larangeira, 2001).

A mistura de formas e estratégias com as metas de amplos públicos destinatários, que caracterizam os cadernos culturais locais, constitui uma ambigüidade na qual talvez resida a origem da crise que José Geraldo Couto afirma estar passando atualmente o jornalismo cultural. No novo contexto de mudanças, marcado por aceleradas transformações do mercado de produtos culturais e pela modernização dos grandes jornais brasileiros, o jornalismo cultural ainda não encontrou “o seu espaço e a sua voz” (Couto, 1996: 129). Ele estaria sendo reinventado?

Um importante aspecto deve ser destacado, por ser essencial e indispensável à materialidade de toda a abordagem do conhecimento realizada pelo jornalismo, cujo suporte impresso lhe dá existência: os processos e recursos visuais (diagramação, fotografia, ilustração, caricatura). Critérios espaciais de localização têm a mesma capacidade de valorizar a informação jornalística que o texto.

Sua influência adquire maior dimensão, especialmente a partir do moderno jornalismo, que altera profundamente a feição dos jornais. Textos longos e rebuscados dão lugar aos sintéticos comunicados das agências. Surge a pirâmide invertida, o lead que padroniza a notícia. Maurice Mouillaud (1997: 32) atribui, à invenção da informação a constituição das “seqüências curtas e heterogêneas” que fragmentaram os longos discursos da imprensa, os quais conferiam tonalidades cinzentas e monótonas às páginas. Com esta quebra conceitual e formal, surge a unidade que provém do ordenamento da diagramação, dispositivo que “não comanda apenas a ordem dos enunciados, mas a postura do leitor”. (1997: 32).

O fazer jornalístico sempre foi perpassado pela dicotomia “dispositivo e sentido”, que acentua a divisão entre a descrição do jornal em sua materialidade — papel, formato, diagramação (o suporte) — e o que, durante muito tempo, foi chamado de os “conteúdos”. Mas embalagem e objeto não podem ser separados sem que o objeto perca a sua identidade. O conteúdo, o texto, era (e ainda é) considerado a parte nobre da imprensa. Esta percepção determinava (e ainda determina) uma hierarquia, inclusive salarial, entre repórteres, repórteres fotográficos, diagramadores, ilustradores entre outros.

Embora esta dicotomia ainda persista entre nós, há um dado significativo referente ao texto e à forma (ao sentido e ao dispositivo). Os cadernos culturais adquirem sua maturidade no ambiente inovador dos anos 70, quando as redações dos principais

jornais brasileiros passam por uma reestruturação e maior articulação entre as editoriais de texto e arte. Assim, um olhar mais atento pode captar nos cadernos culturais diários uma feição própria e distinta das demais páginas dos jornais, surgida da nova atuação sintonizada da arte e do texto. Contribuem para esta fisionomia as possibilidades visuais oferecidas pelas fotografias das várias linguagens artísticas e da imensa gama de manifestações culturais.

O que não impede que a imitação de determinados modelos acabe dando margem a críticas, com as quais concordamos em alguns pontos, como a de Alberto Dines que, por exemplo, enxerga os cadernos como “clones uns dos outros” e aponta para a “perda de identidade, tanto visual quanto na forma indiferenciada com que se comporta diante dos acontecimentos” com uma das principais disfunções da prática jornalística na atualidade.

### Coberturas e Predominância de Tipos de Matérias

As coberturas culturais praticadas pelo jornalismo impresso baiano não fogem à regra daquelas realizadas pela imprensa brasileira e, em muitos momentos, identificam-se aos jornais estrangeiros, notadamente os modelos europeus e norte-americanos, que serviram de exemplos à imprensa de massa contemporânea.

José Geraldo Couto (1996: 129) enfatiza, entretanto, o maior espaço concedido pela imprensa brasileira à temática cultural que, diferentemente da maioria dos jornais estrangeiros, publica cadernos diários de artes e espetáculos. Os jornais europeus e norte-americanos veiculam a maioria das notícias culturais em páginas diárias, que são ampliadas apenas uma vez por semana, em edições especificamente culturais —cadernos e/ou suplementos próprios<sup>99</sup>.

Nesta diferenciação está implícita a condição cotidiana dos cadernos que, necessariamente, subordinam-se às condições gerais de produção da notícia. Assim, podemos melhor apreender o contexto e os mecanismos de cobertura utilizados por eles. Integrar o corpo do jornal diário significa submeter-se às mesmas regras que norteiam a sua produção industrial e à própria produção dos noticiários do dia a dia.

Vimos aqui até que ponto estas rotinas determinam algumas características dos cadernos e como estes se situam enquanto veículos híbridos quanto à apresentação, es-

---

<sup>99</sup> Como é o jornal francês *Le Monde*.

estratégias e linha editorial, aspectos que efetivamente não podem estar desvinculados das metas do jornal em relação ao acompanhamento dos acontecimentos pautados, aos públicos e à publicidade.

### A Predominância das Notas

Em toda a imprensa baiana, as estratégias de cobertura dos assuntos culturais, especificamente em relação ao espetáculo teatral são, na maioria dos casos, planejadas a partir da iniciativa das fontes interessadas na visibilidade dos acontecimentos — sejam assessorias de imprensa, organismos públicos e privados, casas de espetáculo, o próprio produtor cultural, os criadores envolvidos entre outras. A contribuição das informações produzidas por essas fontes — independente de possuírem ou não a forma do *press-release* — torna-se a cada dia um componente mais forte — dir-se-ia mesmo indispensável — das estratégias utilizadas para a cobertura cultural.

No caso específico da cobertura teatral, esta circunstância é evidente nos depoimentos dos editores.

#### *Correio da Bahia*

A maior parte do nosso trabalho é calçada nas informações de assessorias e dos próprios artistas. Outras vezes, ficamos sabendo pelas ruas, com boca-a-boca, rádios, tevês, outdoors, mas é bem mais raro. Todos já aprenderam a mandar seus e-mails e faxes para a redação. Outros ligam perguntando como fazem, e nós explicamos o procedimento. Chegam a perguntar se é pago, o que, confesso, me deixa irritada, talvez por excesso de zelo. (Larangeira, 2001).

#### *A Tarde*

Há orientação de busca, de não-limitação ao que chega às redações, via assessorias ou não. Mas a realidade é que o volume que chega via assessorias é tão grande, que a gente mal tem tempo de gerenciá-lo. O contingente de profissionais formados pelas instituições de ensino, principalmente, pela UFBA, é tão superior ao das redações, que está provocando uma (absolutamente maléfica) acomodação dos repórteres. (Varjão, 2001).

Em média, 80 releases chegam diariamente às redações e o aproveitamento deste material é quase total, segundo as editoras dos cadernos de *A Tarde* e *Correio da Bahia*. Os telefonemas são tantos que, na redação do *Folha da Bahia*, “há uma produtora encarregada de filtrá-los, caso contrário não conseguiríamos trabalhar” (Larangeira, 2001).

Além dos *press-releases*, que trazem informações sobre os eventos e sugerem pautas para a cobertura jornalística, há ainda telefonemas, faxes, e-mails que abordam as redações, praticamente dão conta, num primeiro momento, da cobertura dos aconteci-

mentos culturais, sem que o repórter saia a campo e, em certos casos, a cobertura pode até ser feita na própria redação. O envio de material informativo aos jornais cresce com o aumento e a diversificação dos produtos culturais no mercado e a sua necessária visibilidade para o consumo.

Por outro lado, verifica-se um acentuado crescimento das assessorias como campo de trabalho dos jornalistas e a urgência da profissionalização da atividade de divulgação jornalística. O crescimento das assessorias vem acontecendo em todo o país e no mercado baiano, segundo pesquisa de Rubim e Mariano (2001:109), “é o vínculo empregatício mais recorrente, além do trabalho no jornal ou na televisão”, seguido pelos trabalhos ocasionais em comunicação, como *free-lancer*, muitos dos quais eventualmente ligados à prática de divulgação cultural.

Nos dois modelos de cobertura pesquisados verifica-se a grande participação e a assimilação destas informações nas estratégias de cobertura, que terminam por determinar as suas características. Trata-se de um procedimento geral adotado, independente da estrutura e do funcionamento das editorias e de suas condições materiais.

Assim, podemos afirmar, como resultante desta sistemática, que no jornalismo cultural diário baiano, as notas constituem sua principal característica, mesmo havendo o aproveitamento dos *press-releases* como sugestão de pautas para matérias posteriores, traduzidas nas reportagens, notícias e entrevistas utilizadas em menor escala, nesta ordem.

São responsáveis pela incidência de notas: as informações estarem disponíveis nas redações; a seleção e o aproveitamento imediato de muitas destas informações para diversos usos, antes mesmo de se transformarem em sugestão de pautas; o interesse em atender à maioria das demandas, expresso pelas próprias editoras dos dois cadernos, e finalmente, o fato de se tratar de um caderno também voltado para as informações do dia a dia, para a possibilidade do furo, da concorrência.

A utilização de resenhas também se destaca nos dois jornais baianos que publicam cadernos culturais diários, superando, em *A Tarde*, o número de reportagens. Segundo Suzana Varjão (2001) “...se fosse possível, mandaria que [os jornalistas] assistissem a todos [os espetáculos]. Não o é. Assim, ficam os critérios subjetivos, tipo diretor consagrado, atriz conhecida etc.”. No *Correio da Bahia*, em relação às resenhas sobre shows, levam-se em conta “...os números envolvidos (quantidade de gente ou sucesso em vendas de discos, etc.). Em teatro e dança, os mesmos critérios que nos levam a ampliar ou dar mais destaque a uma matéria” (Larangeira, 2001).

## A Cobertura dos Espetáculos Teatrais

Há uma presença marcante do teatro nas páginas dos cadernos culturais. Muito embora caracterizadas majoritariamente pela presença de notas, todos os demais tipos de matérias jornalísticas — reportagens, notícias e entrevistas — são acionados, inclusive a resenha dos produtos culturais, que tem razoável participação (10,4% do total de matérias nos dois jornais).

A importância atribuída ao fenômeno teatral é perceptível, ainda, pelo destaque reservado às reportagens, que ocupam grandes espaços nas páginas. Há também notícias antecipadas das estréias e longas entrevistas, com encenadores ou artistas, e destaque dos elencos. Assim, os percentuais revelam que, de um total de 110 reportagens e entrevistas<sup>100</sup>, temos 38,2% ocupando meia página<sup>101</sup>, 39% ocupando dois terços de página<sup>102</sup> e 22,7% ocupando uma página inteira<sup>103</sup>, nos dois veículos. A totalidade de reportagens e entrevistas ocupa grandes espaços. Esses dados devem ser especialmente valorizados quando verificamos que se associam às páginas mais privilegiadas dos cadernos (capas e contracapas), com aproveitamento sistemático de fotos, diagramação mais apurada e impressão colorida, a partir de 1994.

Estas estratégias nos permitem perceber a possibilidade de extensão e aprofundamento das matérias jornalísticas sobre o espetáculo teatral, já que as reportagens e entrevistas, quando realizadas, são especialmente valorizadas pela sua alocação nos espaços. É importante destacar também que esta atenção ocorre em relação ao teatro enquanto uma, dentre as várias áreas da cobertura artístico-cultural (cinema, dança, música, shows, lançamentos, assuntos comportamentais, tendências etc.). Além desta concorrência, as encenações disputam entre si os lugares que lhes são destinados, uma vez que o crescimento verificado no número de montagens da década de 90 (ver gráfico 18) não correspondeu a um aumento de cadernos culturais, mas, ao contrário, houve um decréscimo.

Mas, diante do franco crescimento da arte teatral e do decréscimo de espaços nas publicações impressas de Salvador, a sistemática de trabalho das redações especializa-

---

<sup>100</sup> 94 reportagens e 16 entrevistas.

<sup>101</sup> Em números absolutos: 42.

<sup>102</sup> Em números absolutos: 43.

<sup>103</sup> Em números absolutos: 25.

das em cultura e arte, embora suas editoras estejam predispostas a publicar tudo que ‘couber’, respalda-se obrigatoriamente em critérios de seleção e de noticiabilidade dos acontecimentos para tornar exequível a tarefa cotidiana.

Um dado importante se associa a estas constatações, corroborando nossa ênfase nestes aspectos, que é preciso assinalar. O planejar e executar matérias mais aprofundadas é limitado por impedimentos concretos. Os depoimentos dos editores responsáveis pelos respectivos cadernos revelam que mesmo estando consolidados, em termos de sua especificidade temática, persistem os constrangimentos organizacionais<sup>104</sup>. Assim, trabalha-se com equipes reduzidas; enfrenta-se uma avalanche de press-releases, que é preciso selecionar e editar, bem como o volume de anúncios destinado às páginas mais nobres dos cadernos, entre outros, resultando em evidentes pressões ao exercício pleno da atividade jornalística.

Tais aspectos configuram o lugar do teatro na cobertura efetiva dos dois cadernos, na década de 90. Entretanto, os números a qualificam. Evidenciam uma considerável incidência de notas, além de discrepâncias na aplicação dos critérios de noticiabilidade que privilegiam o primeiro grupo de espetáculos analisados (**Amostra 1**).

Incrementada sobretudo pelos elevados índices de notas (43,7%), a cobertura dos cadernos culturais obedece à sistemática de apresentar notícias curtas. Ao somarmos a este percentual o total de notas constantes dos roteiros de fim de semana (*A Tarde*), elevamos o percentual de notas para 64,1%. As demais modalidades de matérias jornalísticas — reportagem (12,%), notícia (6,9%) e entrevista (2%) são acionadas, em uma frequência visivelmente desproporcional. Esses dados revelam a ênfase de todas as matérias publicadas.

A utilização da resenha, destaca-se com um percentual superior ao da notícia e da entrevista — 10,6% — o que reforça a participação dessa modalidade enquanto elemento identificador dos segundos cadernos, juntamente com os roteiros das páginas de serviço.

Ocorrem entretanto particularidades nos modelos de cobertura de *A Tarde* e do *Correio da Bahia*, em função dos quantitativos, que apontam para algumas diferenças — mesmo que não substanciais — entre os dois veículos, caracterizando o jornalismo cultural realizado.

---

<sup>104</sup> Informações fornecidas por Suzana Varjão (editora do *Caderno 2, A Tarde*) e Edson Rodrigues (sub-editor do *Folha da Bahia, Correio da Bahia*) durante o Seminário "Salvador pela Imprensa - como impressos e TV têm noticiado a cidade do Salvador", realizado na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, de 3 a 6 de julho de 2001.

Em *A Tarde*, encontramos percentuais que repetem, por um lado, as mesmas características da análise geral: 37,6% do total das matérias publicadas referem-se a notas (70,4% quando acrescidas dos roteiros de fim de semana), 8,2% são reportagens, 3,9% de notícias e 2% de entrevistas pingue-pongue. E, por outro, indicam uma boa participação de resenhas: 11,9%. Esta posição justifica-se pela publicação de mais de uma resenha por espetáculo, o que acentua a importância da utilização dessa modalidade enquanto identidade do caderno de cultura diário neste veículo.

Já no *Correio da Bahia*, estabelece-se uma configuração distinta. Embora as notas ainda correspondam ao maior percentual (53,8%), as reportagens atingem 18,1%, as notícias 11,7% e, as entrevistas, 2%. As resenhas são representadas por 8,4%. O percentual mais elevado das reportagens indica uma prática, em certo sentido, mais próxima das matérias de análise e discussões embasadas, almejada pela proposta editorial do caderno. Quanto às resenhas, a despeito de publicar apenas uma opinião sobre cada espetáculo, diferentemente do *Caderno 2*, o *Folha da Bahia*, em números absolutos se aproxima dos resultados de *A Tarde* — enquanto este último publicou um total de 58 resenhas referentes a 30 espetáculos, o *Correio da Bahia*, um total de 25 referentes a 24 espetáculos.

Em relação aos espetáculos da Amostra 1, a característica da cobertura nos dois jornais também é definida pelas notas (43%), seguindo-se das reportagens (12,2%); resenhas (10,3%), notícias (7%) e entrevistas (2,6%).

Na Amostra 2, prevalece a mesma tendência do modelo de cobertura — notas (46,1%), reportagens e resenhas atingem o mesmo percentual de 11, 2%, notícias (6,3%) e entrevistas (0,5%) — embora, mais uma vez, seja visível a desproporção entre os números absolutos.

Em relação especificamente aos dois jornais, apenas uma entrevista ping-pong registra-se no *Correio da Bahia* e em *A Tarde* esse registro é zero. Todas as modalidades se dão em menor frequência. As 15 resenhas de *A Tarde* correspondem a apenas sete espetáculos, número quase igual ao do *Correio da Bahia*, (oito).

Diante deste quadro, depreende-se tratar-se de um jornalismo constituído majoritariamente de notas, às quais, se somarmos as notícias, caracterizamos um jornalismo que anuncia fatos, em detrimento de seu aprofundamento, com base na utilização da reportagem, forma narrativa do veículo impresso e um dos gêneros jornalísticos que

“oferece detalhamento e contextualização àquilo que já foi anunciado, mesmo que seu teor seja predominantemente informativo” (Sodré, 1986: 18).

De forma diversa do caráter imediatista da notícia, a reportagem pode trazer à atualidade, assuntos que merecem ser lembrados e comemorados, tendo, assim, a capacidade de dotar a narrativa da reflexão que é limitada pela brevidade da informação ligeira. Em outras palavras, realiza-se o jornalismo do **quê, quem, quando** (e **onde**), como na notícia sintética.

Assim, o **como** e o **por quê**, mais presentes na reportagem, não são expressivos suficientemente para também caracterizar o jornalismo de cultura pretendido pela linha editorial dos cadernos. Os depoimentos de suas editoras afirmam o propósito dos cadernos de se constituírem em um espaço próprio também para as “matérias mais analíticas, comportamentais” (Varjão, 2001). [No qual promovem-se] discussões em torno de determinados temas, ouvindo opiniões variadas e engendrando análises embasadas (Larangeira, 2001).

Ou ainda a entrevista ping-pong que, quando bem planejada e realizada, pode conter um diálogo rico e aprofundado do entrevistador com a fonte que, em muitos casos, trata-se de profissionais/artistas com atuação e reflexão sobre o teatro enquanto expressão da sociedade, do tempo etc. Também um lugar do como e do por quê. Neste sentido, não se investiga no fato cultural as possibilidades a ele inerentes de explicação de tendências presentes na contemporaneidade.

Em suma, o jornalismo dos segundos cadernos baianos anuncia os fatos (Sodré, 1986) e com isso marca um tipo de enunciado, mais compacto, que constitui o formato das notas. O nível de aprofundamento é minimizado. No entanto, tal jornalismo parece viver um momento de construção de uma nova estratégia, apesar de cobrir extensamente a agenda de programação da cidade.

#### *Em A Tarde*

Tentamos dar tudo, mas, é claro, nem sempre conseguimos. Selecionando os eventos de acordo com o dia da realização, estamos conseguindo publicar quase tudo, mas ainda não é o ideal. [...] O teatro tem prioridade, mas não sei precisar percentual. Ele é muito variável, dependente, sempre, da própria produção” afirma Varjão (2001).

#### *No Correio da Bahia*

Damos espaços generosos ao teatro baiano. Não sei quantificar. Quantas peças estreiem, tantas daremos, com maior ou menor centimetragem, o que será determinado por uma conjunção de fatores, como passado, história, talento, futuro promissor, nome no mercado, credibilidade, seriedade, boa intenção e função social. [...] O profissionalismo da produção também conta. (Larangeira, 2001).



Ao lançarem mão dos critérios de noticiabilidade para adequar ao espaço disponível o volume dos acontecimentos teatrais, ainda que os dados globais apontem para o destaque atribuído a esta área pelos jornais baianos, os cadernos realizam coberturas de espetáculos que não se enquadram entre os exemplos das mais completas ou suficientes.

Quando acionados os critérios de noticiabilidade, determinadas coberturas parecem fatalmente escapar da “maior atenção”. Mesmo considerando que a seleção se impõe, já que os critérios de noticiabilidade são a condição necessária da construção social que o jornalismo efetiva, foi extremamente esclarecedor observar, por dentro, o funcionamento de tais critérios. Pela comparação de duas amostras, com características diferentes, mas com permanência igual (temporada mínima de quatro semanas), o que as coloca, enquanto acontecimentos, no rol de possibilidades informativas. Estas são contingentes. Podem vir ou não a ser notícia. É por isso que os espetáculos da segunda amostra que conseguiram se colocar como fenômenos que foram objeto de notícia, furaram o cerco da concorrência, por que se impuseram enquanto produtos culturais formados pelo profissionalismo de sua produção cultural, o que, de certa forma, atende aos parâmetros da noticiabilidade.

Se em meio a estas evidências parece haver uma distorção da realidade, ela se faz contrabalançar pelas questões internas aos veículos e pelas questões externas, relativas à produção teatral.

## Capítulo V

### Análise das Coberturas

A partir da análise quantitativa das coberturas, definimos seis espetáculos que ilustram as estratégias jornalísticas desenvolvidas sobre as duas amostras que reúnem, ao todo, 56 montagens. Submetidos aos mesmos critérios e rotinas de trabalho das empresas, os espetáculos selecionados revelam processos entremeados de nuances<sup>105</sup> que caracterizam, no conjunto e particularmente, a natureza das coberturas. Efetivadas no âmbito dos dois veículos, elas são determinantes da visibilidade atribuída à encenação, estando associadas também aos fatores internos e externos da produção teatral, e especialmente, a possibilidade da cobertura assinalar a singularidade e complexidade deste acontecimento artístico-cultural.

Para estabelecer parâmetros aplicáveis a todas as coberturas, selecionamos critérios correntes de noticiabilidade utilizados pelos segundos cadernos, bem como as estratégias estabelecidas, com base nas rotinas produtivas, para a seleção e apresentação das notícias. Tais parâmetros foram constituídos a partir do material impresso coletado, basearam-se nos resultados obtidos pela análise quantitativa, nas referências teóricas e nos depoimentos das editoras dos dois cadernos.

---

<sup>105</sup> Referimo-nos ao fato de que nem todos os valores-notícia são importantes de igual modo, pois nem todos são igualmente relevantes para cada notícia. Alguns são sempre relevantes, mas sujeitos a inúmeras combinações, o que reforça o caráter negociado da notícia. Esta resulta, portanto, de “uma ponderação entre avaliações relativas a elementos de peso, relevo e rigidez diferentes quanto aos procedimentos produtivos” (WOLF: 1987, 191).

Além desses delineamentos, buscou-se perceber as estratégias adotadas na coleta de informações (a partir das fontes) do sistema cultural e mercadológico, notadamente aquelas fontes que asseguram o fluxo constante de notícias que viabiliza o produto final.

As coberturas de *Dendê e Dengo* (1990), *Castro Alves* (1994); *A Casa de Eros* (1996); *Cabaré da Raça* (1997), *Medéia* (1997) e de *Alma Lavada* (1999) resultam de um trabalho jornalístico e permitem um amplo leque de possibilidades de discussão, de apreensão de realidades, resumindo, de forma expressiva, as questões que nortearam este trabalho até aqui.

Com *Dendê e Dengo*, pudemos trabalhar a questão das equipes renomadas que atingem altos índices de noticiabilidade e a primeira montagem da década que teve maior visibilidade na imprensa baiana. Ela representa, também no teatro, o ponto de partida do discurso da baianidade, que se torna, a partir daí, uma temática freqüente. Por outro lado, a cobertura de *Castro Alves* revela as distorções que podem ocorrer num trabalho que se orienta, basicamente, pelas estratégias da produção e não viabiliza um jornalismo mais aprofundado. *A Casa de Eros* suscita uma discussão quanto ao tratamento dado pela Universidade à sua produção artística e de conhecimento. *Cabaré da Raça* e *Medéia*, ambos de 1997, ano em que houve maior número de produções teatrais, com temporadas acima de quatro semanas, são também significativos. O primeiro, por revelar estratégias de divulgação, com senso de oportunidade, por parte de seu diretor, além de tratar de um assunto polêmico, como o racismo, que atraiu os jornalistas locais. E, o segundo, pela possibilidade de discussão do papel da assessoria e, ainda, o debate na atualidade da problemática que este texto clássico levanta. Representam, assim, a cristalização de aspectos inerentes a um conjunto de espetáculos da década. *De Alma Lavada*, montagem com indicação em três quesitos de premiação, passou despercebido pelos jornais estudados, tendo em vista os parâmetros que orientam o trabalho jornalístico na imprensa baiana.

Em suma, procuramos investigar em que medida os critérios e rotinas do fazer jornalístico favorecem (ou não) a visibilidade dos elementos caracterizadores da notícia e do teatro. Entendendo que este último, enquanto uma forma de arte, tem relevância social como uma forma de conhecimento da realidade, que é também complexa como o é a própria construção da notícia, interessou-nos observar em que medida as discussões e questionamentos que toda arte suscita estão expressos nas páginas.

## A Baianidade no Teatro da Década de 90

A cobertura de *Dendê e Dengo* se destaca por noticiar a temporada de estréia de uma encenação realizada no primeiro ano da década de 90, num período em que as injunções políticas ainda limitavam o processo cultural baiano. Isto porque ainda se respirava os velhos ares dos anos 80, impregnados de dificuldades para o desenvolvimento da arte e da cultura, na chegada da nova década já marcada pela falta de incentivos, tanto em nível nacional, com as medidas econômicas restritivas do Governo Collor e a extinção da Lei Sarney, quanto no âmbito estadual e municipal.

Um tempo pouco favorável para o teatro e também para a área jornalística especializada na temática cultural que experimenta uma transição, caracterizada pela desarticulação e retomada dos projetos de segundos cadernos, que marcaram de forma positiva as décadas anteriores, como observa Aninha Franco,

...A *Tarde* há alguns anos não mantém uma coluna cênica estável. As estréias de algumas montagens receberam matérias de capa em seu segundo caderno que, eventualmente, publicou críticas assinadas por Clodoaldo Lôbo, Hamilton Vieira e Suzana Varjão. Na falta de espaço próprio, o teatro passou a ser noticiado nas colunas de Béu Machado, July, Myriam Fraga ou Tony Pacheco. [...] Em 1989, o *Correio da Bahia* e o *Jornal da Bahia* propuseram-se a retomar os bons tempos de seus cadernos culturais, através de projetos editoriais de Paulo Adário e João Santana Filho [respectivamente], privilegiando todas as linguagens artísticas e, entre elas, o teatro. Em novembro de 90, pouco depois das eleições estaduais, [estes] projetos foram desarticulados e, atualmente, nenhum dos dois mantém espaços destinados às artes cênicas (Franco, 1999).

Para o contexto do período, de limitações culturais nas quais os próprios jornais se incluem, a cobertura de *Dendê e Dengo* sintetiza as condições reunidas pelo espetáculo que abrange muitos critérios de noticiabilidade: equipe de trabalho com reconhecido mérito, temática, produção organizada, fontes de informação disponíveis entre outros, critérios que prevalecem do início ao final da década.

## A Resistência Com Dendê e Muito Dengo

Das cinco coberturas de 1990 selecionadas pela pesquisa, *Dendê e Dengo* teve maior visibilidade e permaneceu por mais tempo nas páginas dos jornais, na primeira temporada. Interpretado pelas atrizes Rita Assemány e Iami Rebouças, com texto de Aninha Franco e direção de Carmen Paternostro, o espetáculo deflagra um novo tempo, inaugura uma fase ansiada pela classe artística, em meio a produções consideradas pelos

jornais como pouco expressivas (“Poucas estréias, num ano paradoxal”, reportagem de Clodoaldo Lobo, *A Tarde*, 27/12/90).

Justamente por ter enfrentado obstáculos, além dos já inerentes à produção teatral, por situar-se em tempos de poucos estímulos à realização artística, *Dendê e Dengo* representou um compromisso levado à cena no Teatro Gregório de Mattos e ao público, que cumpriu com a palavra da equipe e esta disposição determinada foi seu primeiro mérito. Carmen Paternostro observa em sua entrevista que “...a única coisa que a gente não conseguiu foi uma produção à altura, devido às dificuldades criadas pelo Plano Collor que, entre outras coisas, extinguiu a Lei Sarney. Nos poucos momentos que paramos para refletir, resolvemos ir em frente, não desistir. Dei força para isso”. Rita Assemany vai no detalhe, quando diz: “...nenhum panfleto foi conseguido sob patrocínio. (Estamos fazendo o que Carmen chamou de teatro de resistência)” (Clodoaldo Lobo, “Uma ressaca baiana no palco do TGM”, *A Tarde*; 17/05/90).

O *Correio da Bahia* também enfatiza os esforços envidados pela equipe para realizar o espetáculo: “prova disso é o fato de *Dendê e Dengo* estreiar, nestes tempos coloridos de nenhum patrocínio. Por conta própria, a equipe arregaçou as mangas e viabilizou a montagem”. O texto prossegue, porém, expressando uma contradição quando afirma: “Pródigo [sic] de estréias, este outono teatral da Bahia tem negado a tendência de outras praças brasileiras, onde a palavra de ordem é cancelar” (*Arte e Lazer*, 19/05/90).

Um outro aspecto de *Dendê & Dengo* é ressaltado na mesma matéria que acompanha o ponto de vista crítico da dramaturgia da peça, ao apontar a dependência do ser baiano às muitas influências estrangeiras. “A Bahia colonial está longe da emancipação” abriu a reportagem do *Arte e Lazer* referindo-se aos “portugueses, franceses, ingleses, norte-americanos, africanos e ultimamente japoneses, [retocando] nossas tintas e nosso tempero cultural”. A referência é feita num período marcado pelo retorno do “carlismo”, em que a baianidade será mais que uma definição de ser baiano, por se constituir parte do apelo político, cultural e artístico do marketing das administrações estadual e municipal.

### Os Nomes Também Fazem a Notícia

O espetáculo foi proposto por Rita Assemany e Iami Rebouças, duas atrizes com trajetórias de reconhecido valor e de destacadas atuações nos elencos locais,

Dirigidas desta vez por Carmen Paternostro [elas] que brilharam juntas, ao lado de Meran Vargens em *Os Sete Pecados Captados* (direção de Paulo

Dourado) voltam a se reunir em cena na peça *Dendê e Dengo* de Aninha Franco” (Clodoaldo Lobo, “Uma ressaca baiana no palco do TGM”, *A Tarde*; 17/05/90).

Ou,

...dirigido por Carmen Paternostro com texto de Aninha Franco, atrações de Rita Assemany e Iami Rebouças, cenário e figurino de Gilson Rodrigues, produção de Maria Prado, assistência de direção de Elisa Mendes e assistência de produção de Claudinho Schwabacker, além da música de Cida Lobo e Ricardo Lueddy (uma equipe ‘catita e legal’). (Programa, “Uma prévia de *Dendê e Dengo*”, 11/05/90, *Correio da Bahia*).

Além das intérpretes, consideradas pelo *Correio da Bahia* “... duas das maiores atrizes de comédia da Bahia”, são chamadas também de “feras”, Aninha Franco, a escritora de “pena satírica”, que nos últimos anos foi responsável por uma produção considerável de textos (e vai permanecer por toda a década em ascensão) e a encenadora Carmen Paternostro, segundo o jornal “dona de um currículo impecável”. A estas foram reservados espaços significativos na cobertura dos jornais. Com menor ênfase também são feitas referências ao cenário e figurino de Gilson Rodrigues, a música composta por Cida Lobo e Ricardo Luedy e aos profissionais envolvidos na produção e na assistência de direção.

A cobertura de *Dendê e Dengo* revela, por outro lado, como uma equipe de criadores culturais considerada expressiva no cenário — nas matérias estão as expressões “peso pesado”, “feras” — pode estimular um trabalho jornalístico, ou, em outras palavras como “diretor consagrado, atriz conhecida etc.” (Varjão, 2001) emprestam credibilidade à montagem e a tornam noticiável.

Estes predicados constituem-se em alguns dos critérios determinantes para as escolhas jornalísticas. Eles são responsáveis por coberturas com maior volume de matérias das duas amostras da década (ver anexo quadros 21a e 21b). Os artistas envolvidos nesta produção apresentam trajetórias que os referenciam, assegurando, ao mesmo tempo, de forma decisiva, a noticiabilidade em montagens posteriores.

Alguns exemplos, podem ilustrar esta influência. A cobertura de *Oficina Condensada* (1992), monólogo também interpretado por Rita Assemany, a partir de mais um texto de Aninha Franco<sup>106</sup>, mantém a ênfase na equipe, que, neste caso, agrega a

<sup>106</sup> Aninha Franco, além dos espetáculos incluídos na amostra, escreveu *Os Cafajestes* (1994); *A Conspiração dos Alfaiates* (1992) e *Canudos A Guerra do Sem Fim* (1993), ambos com Cleise Mendes; *Tá Crente Que Tá* (1994), *Potato Pum* (1994); *Bahia: Gregório, Vilhena & Cia* (1994); *Ete & Keta* (1995), *Zumbi Está Vivo E Continua Lutando*, com o Bando de Teatro Olodum (1996); *& O Orgasmo De Mamãe?* (1996); *Dona Maria I, A Louca, Em Ritmo de Aventura* (1997); *Esmeralda, A Vampira Fetichista* (1997); *Suburra, Um Recital Erótico* (1997); *As Coisas Boas da Vida* (1998); *Todas As Horas do Fim* (1999); *Ensaio dos Últimos Instantes* (1991) e *Poesia É Coisa De Mulher* (1997), entre outros autores; *Mãe É Incrível* (sem data). Estas montagens não fazem parte da amostra da pesquisa.

direção de Fernando Guerreiro, também um “peso pesado” das produções teatrais. Todas as matérias acentuam as atuações da atriz sob a batuta desse diretor, “dobradinha” que se repete com sucesso desde os anos 80, e com a autora. Mas a performance da atriz Rita Assemany é, no entanto, o destaque, em meio às louvações feitas, sobretudo, ao diretor.

Segundo o *Correio da Bahia*, de 19/03/92, “...agora [...] o público poderá apreciar o reencontro de Rita com Fernando Guerreiro e Aninha Franco, anos de experiência após o primeiro contato”. E de acordo com *A Tarde*, de 15/04/92, “...é impossível perceber onde está o melhor: se na interpretação de Rita Assemany, no texto de Aninha ou na direção de Guerreiro.

Além disso, a direção de Fernando Guerreiro, nesta década, é destacada em um elevado número de montagens, o que o coloca entre os diretores mais produtivos do teatro baiano, repetindo sucessos em comédias, como *A Bofetada* e *Oficina Condensada* e tragicomédias: *Abismo de Rosas* (1997), *Carne Fraca* (1998) e *Idiotas Que Falam Outra Língua* (1999)<sup>107</sup>. Com *Equus* (1998) e *Calígula* (1999) solidifica sua atuação em tragédias modernas que também indicam a realização de um trabalho mais “autoral”, ampliando os horizontes da verdadeira marca que se tornou o seu nome em relação a retorno de público, boas bilheterias, aposta de patrocinadores oficiais e da iniciativa privada e, sobretudo, potencial de noticiabilidade.

Assim, fica nítida a visibilidade de determinados espetáculos na mídia, a partir do reconhecimento de nomes ilustres. Com *Dendê e Dengo* pode-se vislumbrar que estes nomes continuarão motivando melhores coberturas que outros, que precisam emergir e ganhar notoriedade para serem traduzidos em notícia.

---

<sup>107</sup> Fernando Guerreiro, além dos espetáculos incluídos na amostra também dirigiu *Yerma* (1990); *O Beijo no Asfalto* (1992); *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1993); *Os Cafajestes* (1994); *Tá Crente Que Tá* (1994); *O Rei da Vela* (1994), com Hebe Alves e Paulo Dourado; *Ete & Keta* (1995); *Pontapé* (1996); *Zás Trás* (1994); *3 em 1* (1997); *Amor Cruzado* (1997); *Assis Valente, Um Musical Brasileiro* (1997); *Deus* (1999); *Mãe É Incrível* (sem data). Estas montagens não fazem parte da amostra da pesquisa.

## O Triste Retrato de Uma Época

O texto de *Dendê e Dengo* atualiza questões da história e da cidade. As matérias, no entanto, falam da temática, sempre atreladas à encenação e às falas da dramaturga, elenco e diretora. Ficam com Aninha Franco as provocações que contextualizam o ambiente baiano e de baianidade do espetáculo, as condições de sujeira da cidade, (pós-Fernando José na administração municipal, o lixo era a tônica, a era Collor iniciava-se) e as influências deste momento político. “O retrato triste de uma época” é a síntese de *Dendê e Dengo*, segundo a própria autora.

Embora as questões que determinavam as dificuldades da realização cultural fossem apenas proclamadas/enunciadas nas matérias jornalísticas, para dar o justo relevo à concretização do espetáculo, tanto *A Tarde* quanto o *Correio da Bahia* conseguiram chamar a atenção para as circunstâncias culturais de abandono de todas as esferas (municipal, estadual e federal) em que estavam imersas as produções cênicas, bem como outras linguagens artísticas.

Em *A Tarde*:

Nesta entrevista a autora se rebelou. Não quis começar falando de sua peça, o que seria mais convencional e esperado. Preferiu fazer antes um manifesto político contra o descaso das autoridades públicas pela Bahia. Com todo o sentido *Dendê e Dengo* fala de nossa tão recortada identidade e dos descaminhos da nossa história — passada, presente e, pelo já visto e sabido, futura. (“Ainda não temos identidade”, *Caderno 2*, 15/06/90, entrevista pingue-pongue realizada pela jornalista Ana Teresa Baptista).

No *Correio da Bahia*:

...no mesmo final de semana estreava aquele que poderia ser mais um espetáculo do choroso teatro baiano — choroso de recursos, choroso de apoio estatal, choroso de dinheiro da iniciativa privada. Mas não é, *Dendê e Dengo* [ ] resulta numa das grandes montagens teatrais já realizadas na Bahia (“O meio é a mensagem”, *Arte e Lazer*, 24/05/90, resenha do jornalista Vanderlei Carvalho, editor).

A cobertura de *Dendê e Dengo* também indica que, naquela ocasião, uma produção teatral totalmente baiana, que tratava da baianidade, representava um apelo ainda maior à sua noticiabilidade, justamente no *Correio da Bahia*, jornal da família de Antônio Carlos Magalhães que naquele ano voltava ao Governo do Estado. Embora intensificada no retorno do “carlismo” a estratégia político-midiática de assimilação e recriação da baianidade por ACM, bem como a ênfase da baianidade nas políticas de turismo e de cultura do Estado se inicia nos anos 70 (Rubim, 2001).



Para o editor do caderno *Arte e Lazer*, no entanto, os critérios que levavam ao destaque da baianidade provinham de outras razões:

...sempre gostei muito de música e teatro, mas buscava não privilegiar um ou outro. Talvez tenha feito isto inconscientemente com a música. Agora, eu sempre priorizava a Bahia. Porque o mundo inteiro se interessava pela Bahia, menos os baianos. Menos especialmente os jornalistas baianos de segundo caderno, todos colonizados que adoravam resenhas de *press-releases* de gravadoras européias (Carvalho, 2001).

Assim como o editor do *Correio da Bahia* tinha suas razões para priorizar a Bahia, os criadores também têm. Assim, juntam-se iniciativas artísticas com iniciativas governamentais e o que se observa é uma seqüência de produções que tratarão da temática baiana a partir de Dendê e Dengo, única que não foi subsidiada pelo Governo de Estado. É a sua própria autora, no entanto, que, em 1992 escreverá com Cleise Mendes *A Conspiração dos Alfaiates* e em 1993, *Canudos a Guerra do Sem Fim*. Em *Castro Alves* (1994) o texto é de Cleise Mendes.

Em 1990, o Olodum começa a oficina com Márcio Meirelles<sup>108</sup> que deu origem ao Bando de Teatro Olodum e ao seu primeiro espetáculo *Essa é a Nossa Praia* (1991). A partir daí o único grupo de atores negros não pára mais. A inspiração pode até não ser baiana, mas o resultado é baianidade pura.

Afora as produções marcadamente históricas, ou as do Bando, a componente da baianidade pode ser encontrada em outros espetáculos, como *Merlin*, em 1993, *Medéia*, em 1997. A primeira é uma superprodução teatral, patrocinada pelo ICBA e Fundação Cultural do Estado, inspirada no texto de Tancred Dorst, com a colaboração de Ursula Ehler e o foco no mago *Merlin*. A saga do rei Artur e dos cavaleiros da tábua redonda serve de pano de fundo para a atualidade/baianidade.

Aqui surgem elementos que originalmente não faziam parceria com os bastidores do rei Artur. A baianidade. Ela surge na mãe vivida por Iami Rebouças que parece daqueles habitantes comuns ao trajeto da Ladeira da Montanha. A inclusão de informações locais realmente soa esquisita para os que cultivam a lenda. Carmen responde que a baianidade não foi inserida propositadamente: “São rebentos que vão saindo de dentro da gente porque são inerentes [ ] o texto atual permite esta apropriação da cultura baiana” (*Correio da Bahia*, 02/06/93).

Em *Medéia* a baianidade é cultivada, a partir da contextualização da tragédia de Eurípedes na mística Salvador.

<sup>108</sup> Contando também com Chica Carelli, Leda Ornellas e Maria Eugênia Millet.

## TV para Confundir ou Explicar

Um outro aspecto a ser destacado na cobertura de *Dendê e Dengo*, é o texto de Isabela Larangeira, então repórter e sub-editora do *Arte e Lazer* que além de dar sua opinião sobre o espetáculo, faz uma ressalva à iniciativa da *TV Itapoan* de destinar um importante espaço ao teatro local no *Telenotícias 1ª edição* — iniciativa que não se manteve por muito tempo, embora tenha havido o crescimento da produção teatral.

Se por um lado é superválida a intenção da TV Itapoan de divulgar, com amplo espaço, algumas das programações de teatro baiano em cartaz na cidade, a emissora peca, entretanto por não saber passar o conteúdo das montagens. [ ] A peça foi tratada pela pessoa responsável pela redação como um 'texto colonizador que as pessoas têm muita dificuldade para entender' ("TV para confundir ou explicar", *Correio da Bahia*, 22/06/90).

A jornalista faz uma reflexão sobre o trabalho da TV e o telespectador, a tensão que se estabelece a partir da crítica entre imprensa e artista, a necessária explicitação da autoria das matérias, notadamente aquelas que fazem julgamento de valor.

Neste caso específico, não se trata de uma briga de foice para se saber se *Dendê e Dengo* — ou outra peça que fosse — é ou não fácil de ser entendida. A questão é a utilização do veículo televisivo, de inquestionável penetração nas massas, para se fazer críticas não assinadas de um trabalho, e para piorar, com um pré-julgamento de que o público terá dificuldades de entender. E mais: sem a disposição de explicar corretamente o assunto ("TV para confundir ou explicar", *Correio da Bahia*, 22/06/90).

Ao discutir questões relativas a TV e a relação jornalistas e produções teatrais, o *Correio da Bahia* trouxe a público aspectos do próprio jornalismo, que ampliam e qualificam a cobertura.

Percebe-se que as informações de *Dendê e Dengo* chegaram às redações com todos os subsídios necessários à cobertura, as primeiras matérias nos dois jornais indicam a mesma fonte informativa. A produção também enviou fotografias assinadas por profissionais reconhecidos. Foram utilizadas nove fotos provenientes da divulgação do espetáculo dentre as 15 publicadas pelos dois cadernos. Assim a negociação entre jornalistas e os responsáveis pela divulgação estabelece-se na maior parte da cobertura que dá visibilidade ao espetáculo e aos seus elementos, e embora sua temática questionasse os problemas da cidade, estas discussões se limitaram às entrevistas com a autora do

texto. A cobertura da sua temporada de estréia, em cartaz por um mês e meio, ocupa um espaço e um tempo razoáveis para aquele momento<sup>109</sup> que pôde dar conta do espetáculo.

Ao lado de *Dendê e Dengo* figuraram com destaque, naquele ano, as produções *Josephina, a Cantora dos Ratos* e *O Menor quer ser Tutor*. Os três espetáculos integram a **Amostra 1**, tiveram indicação da edição retrospectiva de *A Tarde* como as melhores estréias. Todos participaram de festivais nacionais (*Dendê e Dengo* representou o Brasil no Marrocos), e voltaram a cartaz na cidade. Mas em termos de cobertura jornalística, as montagens da Companhia de Interesses Teatrais (CIT) e da Cia. de Teatro da UFBA, dirigidas por Márcio Meirelles e por Ewald Hackler tiveram menor espaço nas páginas e não suscitaram um acompanhamento constante até o seu encerramento.

*Josephina, a Cantora dos Ratos* e *O Menor quer ser tutor* foram noticiados na primeira temporada, através de uma matéria, uma foto (ver anexo quadros 22a e 22b) e 39 sinopses do Roteiro, em *A Tarde*; cinco matérias, sete fotos e 58 sinopses no Programa, no *Correio da Bahia*. Referente ao segundo espetáculo, foram publicadas três matérias, uma foto e 30 sinopses em *A Tarde*, duas matérias, três fotos e 24 sinopses, no *Correio da Bahia*.

Já os espetáculos da **Amostra 2**, *Fale-me de Amor* e *Os Melhores Anos das Nossas Vidas* (ambos da Escola de Teatro) têm coberturas das temporadas de estréia resumidas a uma matéria em cada jornal. O primeiro teve uma foto publicada em cada jornal e o segundo, duas fotos em *A Tarde* e um no *Correio da Bahia*. Foram registradas apenas sete sinopses no Roteiro de *A Tarde*. Nenhum deles foi avaliado por resenhas (ver anexo quadros 20a e 20b).

---

<sup>109</sup> Nos dois jornais foram publicadas 13 matérias, 15 fotos, 61 sinopses da agenda de serviço publicados entre 11 de maio e 26 de junho de 1990. Foi deflagrada em *A Tarde* na própria semana de estréia (17/05), com uma reportagem de página inteira, na qual são dadas informações completas sobre o espetáculo, com fotos das atrizes, diretora e dramaturga. A matéria é publicada em função da estréia e anuncia para aquele dia o último ensaio aberto. Encerra-se em 16 de junho. No *Correio da Bahia* a primeira notícia (11/05) vai para o destaque do Programa, agenda dos eventos artístico-culturais, com mais de uma semana de antecedência, com destaque de foto e texto, na qual são sintetizadas as informações básicas da encenação. A notícia fala do último ensaio aberto e convida as pessoas que quiserem assistir. Para a estréia, é preparada reportagem de ¾ de página. A última matéria é publicada em 22 de junho. O Caderno 2 de *A Tarde* utilizou reportagens (duas em páginas inteiras), entrevista pingue-pongue (com Aninha Franco), resenhas (três), notas (duas) na coluna *Suingue*, de Béu Machado e (duas) em *Artes Cênicas*, de Deolindo Checcucci, destaque no roteiro de fim de semana e um total de 10 fotos e 31 sinopses diárias no Roteiro. O *Folha da Bahia* do *Correio da Bahia*, utilizou notícia no destaque do Programa (uma), reportagens (duas ocupando ¾ de página), resenha (duas), uma crônica assinada por Aninha Franco, cinco fotos e 30 sinopses diárias no Programa.

## Castro Alves, História para o Povo

Com o espetáculo *Castro Alves*, em 1994, a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FCEBa) realiza sua terceira superprodução consecutiva, desta vez enfocando a vida do poeta dos escravos. Um projeto afinado com a política cultural dos anos 90, cujo objetivo era “levar ao grande público temas históricos relacionados à Bahia e ao Nordeste”, segundo o *Correio da Bahia* (09/3). Iniciado em 1992, com *A Conspiração dos Alfaiates*, espetáculo apresentado em praças da cidade e ginásios de esporte de bairros populares, atrai um numeroso público. Prossegue em 1993, com *Canudos, A Guerra do Sem Fim* apresentado na Concha Acústica do Teatro Castro Alves. De acordo com o *Correio da Bahia*, de 09/03/94 as duas primeiras “supermontagens” foram vistas por 110 mil pessoas.

Dirigido por Deolindo Checcucci com texto de Cleise Mendes, elenco de 35 profissionais (23 atores, nove dançarinos e três percussionistas<sup>110</sup>), *Castro Alves* tem a singularidade de ser o primeiro projeto da FCEBa a realizar-se no palco principal do Teatro Castro Alves. Foram planejadas duas temporadas: a primeira, aberta ao público pagante e, a segunda, destinada aos alunos das escolas públicas estaduais. Integraram também o megaevento a apresentação de alguns *sketchs* do espetáculo na praça Castro Alves, com uma parte do elenco masculino, no âmbito da comemoração dos 147 anos do poeta. Paralelamente à encenação, acontecia no foyer a exposição “Álbum de Castro Alves”, trabalho fotográfico que apresentava antigos ‘retratos’ da família e dos amigos do poeta, ao lado de fotografias dos atores caracterizando as personagens do espetáculo. Tudo foi feito para trazer Castro Alves para a atualidade, inclusive a criação de grande expectativa em torno do que se nomeava “um épico”, mas a cobertura do espetáculo foi superficial, banalizando as possibilidades que o tema suscitava. No entanto, freqüentou a mídia por seis meses, de janeiro a junho de 1994. Este foi um dos motivos que nos levou a incluí-lo na **Amostra 1**, pois, apesar da sua temporada de palco não atingir as cinco semanas mínimas (com público pagante), Castro Alves também esteve nas ruas, resgatando o espírito das outras montagens históricas da FCEBa.

Diferente dos demais, as datas da temporada de estréia de *Castro Alves* não se referem apenas ao espetáculo, mas ao período correspondente às diversas etapas deste

---

<sup>110</sup> Estes números variam nos dois jornais e nas matérias.

múltiplo empreendimento cultural<sup>111</sup>. Todo o processo se constituiu de fortes apelos que determinaram a frequência das notícias nas páginas dos cadernos culturais (e em outros espaços midiáticos).

Os elevados índices de matérias que constituíram sua cobertura e o recorde de fotos publicadas nos dois jornais já justificariam a sua escolha dentre os exemplos representativos desta análise. No entanto, interessou-nos compreender como este espetáculo, produzido em circunstâncias tão especiais, quando comparado aos demais, foi noticiado pelos cadernos diários de cultura. Um acontecimento com todas as probabilidades de virar notícia. Generosamente apoiado pelo Governo do Estado, ocupou espaços privilegiados, como a sala principal do TCA — que, por suas dimensões<sup>112</sup> é inacessível à maioria das encenações locais —, contou com condições materiais excepcionalmente favoráveis, tanto em termos da produção cênica quanto da produção noticiosa, teve numeroso elenco. Segundo *A Tarde* de 26/5/1994, a produção custou 120 mil dólares, os cachês variaram de 700 a 5 mil dólares, 23 atores, nove dançarinos, três percussionistas e cinco meses de ensaio.

### Alto Grau de Noticiabilidade

A produção de Castro Alves encerrou, em seus propósitos e etapas, a maioria das circunstâncias consideradas relevantes para que ao acontecimento fossem atribuídos valores de noticiabilidade. As possibilidades para se tornar notícia eram as mais variadas e capazes de satisfazer todos os critérios acionados pelas editorias na produção do noticiário: atualidade, conteúdos, disponibilidade da informação (texto e fotografias), adequação desta ao caderno, ao jornal, interesse do público, como constata os próprios jornalistas nas poucas matérias que aprofundaram o assunto<sup>113</sup>.

Castro Alves é um projeto que mostra na união de talentos sua maior possibilidade de êxito. Primeiramente a direção. Junta-se em uma mesma encenação as experiências de Deolindo Checcucci — encarregado da parte mais plástica da encenação — e Harildo Deda — responsável pelo desenvolvimento de cada ator em cena. [ ] Por outro lado, há também a contribuição de Iumara Rodrigues [ ] também encarregada do trabalho de voz do elenco. (“O poeta

<sup>111</sup> Não houve coincidência no levantamento inicial entre as fontes consultadas e também as datas encontradas nos jornais nem sempre asseguram, conforme discurremos na Introdução desse trabalho.

<sup>112</sup> A sala principal do TCA tem capacidade para 1.600 pessoas, uma audiência não estimada para as montagens locais, conforme informações constantes no Capítulo III.

<sup>113</sup> Das 34 matérias quatro são reportagens.

de milhares de dólares - Uma soma de talentos”, *Correio da Bahia*, 9/3, reportagem de Edson Rodrigues).

Os dois consagrados atores, Harildo Deda e Iumara Rodrigues, são também escolhidos para o grande elenco. Os elementos da encenação, segundo o *Correio da Bahia*, foram tratados de forma inovadora. A reportagem do jornalista Edson Rodrigues de 9/3 intitulada “O poeta de milhares de dólares - Uma soma de talentos”, ressalta esses elementos. Curiosamente esta manchete, claramente crítica à superprodução encampada pelo projeto da Fundação Cultural do Estado, é publicada pelo *Correio da Bahia*, considerado o porta-voz do governo local.

O projeto de Castro Alves não pretende usar grandes cenários. [...] Assim, todas as ambientações se darão por conta da música — especialmente criada para a montagem — e a luz do espetáculo. Na frente dos acordes que se criarão para a cama sonora do espetáculo, estão Alexandre Lins e Luciano Bahia. (“O poeta de milhares de dólares - Uma soma de talentos”, *Correio da Bahia*, 09/03/94, reportagem de Edson Rodrigues).

Em relação ao texto teatral especificamente, os jornalistas destacam a dramaturgia de Cleise Mendes que “narra os últimos anos de vida do ‘poeta dos escravos’”, sua pesquisa de longos meses e de variadas biografias para chegar à síntese de alguns momentos da vida do poeta, em “uma peça de teatro centrada nos momentos mais marcantes vivenciados por ele”. E ao deparar-se com um homem apaixonado, “que viveu intensamente em torno do amor, política e paixão”, inspirada, relaciona os tempos, e de forma instigante declara na matéria: “a nossa época é carente de apaixonados. A classe política é defendida por intelectuais, é engajamento cerebral, não é a vida. Castro Alves só sabia viver se entregando” (Política, poesia e amor”, *Correio da Bahia* 25/05/94, matéria de Jamil Moreira Castro). A autora dá pistas para interessantes discussões, que poderiam suscitar novas abordagens.

Em outra matéria, observa-se a função social do espetáculo:

“O grande mérito da montagem que vem na esteira de outros dois projetos (*A Conspiração dos Alfaiates* e *Canudos*) é resgatar para um público mais amplo e para a contemporaneidade o sentido libertário da obra do poeta precocemente morto em 1871”. Um projeto que visa sedimentar a questão da baianidade, através do resgate dos seus heróis. Sua temática suscita questões: “Num momento em que o Brasil compartilha da chama de esperança representada pela vitória do líder negro Nelson Mandela nas eleições multirraciais da África do Sul, falar de Castro Alves é moderno e politicamente correto” (“Nau de emoções”, resenha de Simone Ribeiro, *A Tarde*, 28/05/94).

A equipe técnica e a produção foram, da mesma forma, comandadas por profissionais com igual competência, envolvidos em cinco meses de preparação, com salários e condições de trabalho garantidos, o que nem sempre ocorre com os artistas baianos.

Além disso, a superprodução contou com uma assessoria de imprensa, a cargo da Cia. de Comunicação, que funcionou regularmente, enviando fotografias e *press-releases* com as mais variadas informações sobre a peça e seus bastidores. Vale registrar que o trabalho desta assessoria foi realizado em sintonia com a produção executiva do evento, criando inúmeras estratégias de divulgação.

### Notícias Ligeiras

A cobertura de Castro Alves, no entanto, configurou-se pela utilização excessiva de notas que atualizaram a montagem nas páginas dos cadernos de cultura, por, pelo menos, seis meses: das 34 matérias publicadas, 25 foram notas. A estratégia utilizada pelos jornais privilegiou a publicação de notícias curtas, atendendo aos critérios da brevidade e do equilíbrio das páginas.

Esta característica está presente em muitas outras coberturas de espetáculos: que são divulgados com antecedência; que contam com assessorias; que têm temporadas longas ou sucessivamente retornam a cartaz. Situa-se entre estas as coberturas de *Noviças Rebeldes*, *Os Negros*, *Otelo*, *O Sonho* (fotos), *Abismo de Rosas*, *Divinas Palavras*, *Equus*, *Lábios que Beijei*, *Roberto Zucco* e *Calígula*.

Todas apresentam altos índices de publicação. Acompanham as notas ligeiras, em todos estes espetáculos, as fotografias. A utilização das fotografias, em amplos espaços, caracteriza, em certos casos, a cobertura jornalística como um painel de fotos-legendas. Em *Roberto Zucco*, a cobertura acabou se tornando mais visual (sobretudo em *A Tarde*), por possuir um cenário com forte tratamento estético, muito embora o espetáculo fosse polêmico e provocasse reações na platéia.

Mesmo reconhecendo o potencial estético e também informativo das fotos da maioria destes espetáculos, tal fato implica num esvaziamento da cobertura quanto às discussões que poderiam ocorrer a partir das temáticas questionadoras do presente, com exceção de *Noviças Rebeldes*, um musical de humor da Cia. Baiana de Patifaria. Já entre as coberturas dos espetáculos sorteados aleatoriamente, todas, com exceção das encenações do Teatro Vila Velha são constituídas em sua maioria por notas.

A estratégia dos jornais, ao privilegiar a utilização de notas curtas poderia até ser atenuada pela extensão de coberturas, como a de *Castro Alves* que antecedeu em cinco meses a estréia do espetáculo, mantendo a população informada do andamento da inédita superprodução e de suas novidades. Mas o seu desenrolar vai revelar-nos, entretanto, a ausência de um planejamento equilibrado de notícias curtas e pautas elaboradas pelas editoriais, o que é característico do jornalismo cultural.

Nos dois jornais, com exceção de três notícias, duas resenhas e quatro reportagens, nas quais o enfoque foi dado à temática teatral inspirada na vida tumultuada do poeta, toda potencialidade noticiosa dos acontecimentos, visível na fala dos jornalistas, parece ter se perdido na fixação de determinados elementos banais, em detrimento de aspectos mais relevantes.

Deparamo-nos com um exemplo de cobertura jornalística que, a despeito da duração e do espaço ocupado (dos maiores verificados entre os 56 espetáculos das duas amostras), não conseguiu imprimir características próprias: não se deteve na encenação, muito menos na temática “Castro Alves” e seus possíveis desdobramentos.

A perspectiva do assessor ou o do artista poderem utilizar elementos capazes de manter a peça em evidência através da renovação de “fotos de cena (para roteiros ou notas), criar promoções tipo: mulheres não pagam ou quem se chamar fulana pagará meia ou este dia será beneficente. E por aí vai”, destacada pela editora do *Folha da Bahia*, Isabela Larangeira (2001) está afinada com *Castro Alves*. A sua produção criou estratégias durante todo o processo (coletiva no Pelourinho, visita a Jorge Amado, inserção nas comemorações do aniversário do poeta, presença de ator global no elenco etc.) mas, ao se transformarem em notícia, acabaram contribuindo para o realce de alguns pontos em detrimento de outros essenciais para a encenação, conforme verificamos na cobertura dos dois jornais.

### Os Mitos da Imprensa e o Valor da Vida Privada

*Castro Alves* também exemplifica o destaque exacerbado e freqüente que é dado nas páginas dos segundos cadernos aos artistas televisivos, mesmo que estejam em outros desempenhos. Desta forma, as notícias do espetáculo sobre a vida do poeta baiano não escaparam da insistente vinculação à condição de ex-global do ator Jackson Costa, protagonista da superprodução baiana e personagem do Padre Lívio na novela *Renascer* da TV Globo, que o tornou conhecido do grande público. Dois mitos em evidência, o da



história e da poesia baiana, o seu poeta maior, e o mito do contemporâneo “olimp” das telenovelas globais.

Tanto quanto o grande público, os ‘olimpianos’ atraem os jornalistas. Segundo Antônio Fausto Neto, esses “heróis e mitos produzidos pela cultura de massa, espécies de celebridades dos mundos do cinema, da música, da poesia, da política e particularmente no Brasil, da televisão” são intensamente celebrados (1991: 16). Não há como negar a importância atribuída pelos segundos cadernos a esse tipo de assunto, a própria característica ambivalente do produto cultural das novelas da TV dão peso e relevância às notícias sobre os artistas e suas atuações, inclusive na vida privada.

A condição de ex-ator global e de intérprete do Padre Lívio do protagonista de *Castro Alves* era evidente, mesmo no contexto da encenação teatral. Uma passagem da trajetória do ator, interessante do ponto de vista do marketing do espetáculo. Porém, o fato é que a participação do ator televisivo acabou caracterizando, de forma desproporcional, boa parte da cobertura jornalística sobre Castro Alves, que se centrou nesse foco, (que incluiu mulher e filhos) provocando distorções e banalizando, em muitos momentos, não apenas o trabalho jornalístico, mas a própria encenação<sup>114</sup>. Além disso, o Padre Lívio também teve grande repercussão em *Lazer & Informação*, inclusive na coluna sobre publicidade, na qual comenta-se a autoria da campanha publicitária da DS2000 para o evento.

A matéria do *Folha da Bahia*, “Recital homenageia Castro Alves em plena praça título”, de 15/03/94, é o auge desta situação quando a jornalista, ao tentar descrever o que acontecia na praça, dando voz a alguns espectadores, acentuou o tom caricato de toda a situação e acabou reiterando sua própria dificuldade de se desvencilhar da tônica que já estava impressa nas coberturas de um modo geral.

... A obra de Castro Alves, o figurino de época, e até mesmo os garbosos cavalos da Polícia Montada, nos quais os atores chegaram à praça, eram, no entanto, atrativos periféricos. É aquele rapaz da novela, não é? O padre Lívio... como é mesmo o nome da novela? [...] Definitivamente, por mais delirante que fosse a imaginação do ‘poeta dos escravos’, ele dificilmente poderia conceber a comoção que ver um ator global de perto causaria no povo que ele tanto cantou. (Correio da Bahia, 15/3, reportagem de Neyse Cunha Lima)

<sup>114</sup> Nos dois jornais, de 34 matérias, oito se referiram ao Padre Lívio de Renascer. Mesmo nas matérias que abordavam a encenação de forma mais aprofundada, as legendas remetiam ao Padre Lívio ou ao ator global. Com rosto adequado para assemelhar-se ao poeta, as fotos do protagonista multiplicaram-se pelas páginas: de um total de 51 fotos, 19 o retratavam. No jornal *A Tarde*, do total de 20 matérias publicadas, 17 são notas. Há apenas uma reportagem e duas resenhas. Das 17 notas, 11 falam de Jackson Costa no papel título e três o chamam de Padre Lívio. Das 25 fotos, 10 registram o protagonista. Além disso, o Padre Lívio também teve grande repercussão em *Lazer & Informação*, inclusive na coluna sobre publicidade, na qual comenta-se a autoria da campanha publicitária da DS2000 para o evento. No *Correio da Bahia*, de 14 matérias, há oito notas, quatro reportagens e duas notícias. Das oito notas, cinco falam de Padre Lívio, enquanto oito matérias falam de Jackson Costa. Das 26 fotos, nove são do protagonista.

Esta ênfase na personagem título, fruto do desmedido interesse da imprensa por um ex-global, ou pela privacidade de um ator, pode ser verificada em coberturas, como a de *Calígula*, espetáculo dirigido por Fernando Guerreiro, que tem Vladimir Brichta como protagonista que, por uma fatalidade, dias antes da estréia, perde sua mulher. À rápida trajetória de sucesso deste jovem ator, aliam-se as características físicas (proclamadas pela beleza e vigor), que desde *A Casa de Eros* e, sobretudo em *Equus*, são bastante exploradas pela imprensa, além de sua vida privada.

Assim, no *Correio da Bahia*, de 24/09/99, temos: “Já Vladimir Brichta, mesmo abalado pela morte de sua esposa, na semana passada estará atuando em três peças. O ator será Jonas em *A ver estrelas* [...], Hans em *Nada Será como Antes* [...] e *Calígula* ...”.

Ou, de forma ambígua, como em *A Tarde*,

... Surpreendentemente forte e talentoso, assim é o ator Vladimir Brichta que subiu ao palco da Sala do Coro do TCA, à meia noite da última sexta-feira, para roubar o ar da platéia e devolveu emoção a um público composto, na maioria, por atores, imprensa e demais convidados. Brichta, como o imperador romano, intriga o espectador que tenta achar os limites entre o real e o imaginário. Desta vez a arte imita a vida<sup>115</sup> (*A Tarde*, 28/09/99).

Nos dois jornais, das 18 fotos, o ator só não aparece em três. Em cinco das 20 matérias, seu nome está no título ou no olho e na ficha técnica do Roteiro de *A Tarde*, do elenco de oito atores, consta apenas o registro “com Vladimir Brichta e outros”.

### Finalizando Castro Alves

Em conseqüência, faltaram informações completas sobre o elenco que, além de Jackson Costa, era integrado, por mais 21 atores, além da referência das participações especiais de Harildo Deda e Iumara Rodrigues em algumas matérias, pouco se falou dos demais e muitos sequer foram citados. Do mesmo modo, não houve exatidão nas informações. A continuidade do espetáculo na Concha Acústica, que não estava prevista e não aconteceu, foi anunciada pelo *Correio da Bahia*, que não retificou essa falha. Além disso, nada se noticiou sobre as apresentações feitas para alunos da rede estadual de ensino no próprio TCA.

Finalmente, a partir de algumas manchetes (“O poeta de milhares de dólares” publicada pelo *Correio da Bahia*) e comentários, por vezes jocosos — “o que de cara sobressaiu foi a panaria. Mas pelo gigante guarda-roupa, com modelitos da época (sé-

---

<sup>115</sup> O grifo é nosso.

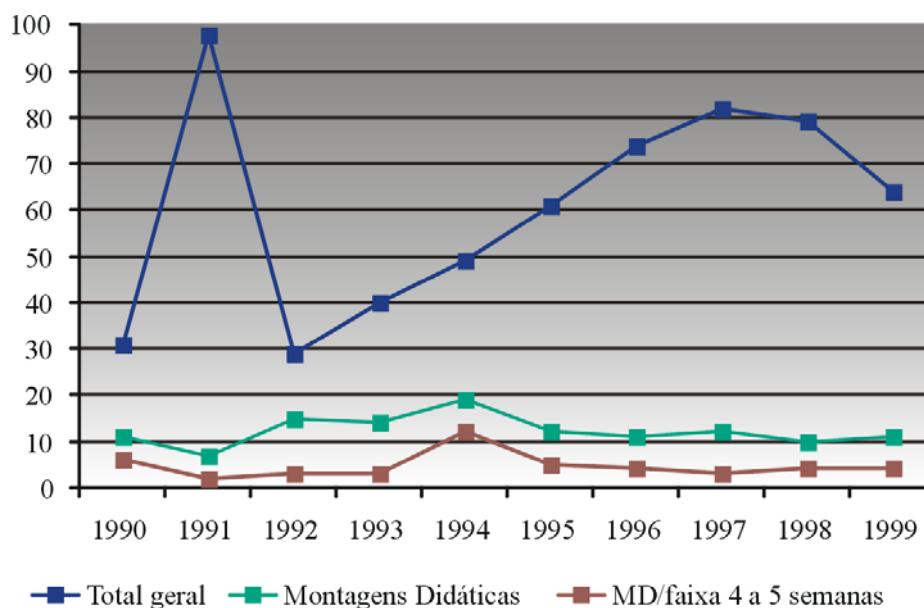
culo XIX)...” *A Tarde*, 25/8 — entremeados a elogios, percebe-se uma tímida intenção de questionamento aos gastos vultosos do conjunto de eventos e seus resultados. Essa tensão permeou em muitos momentos a cobertura e em nenhuma matéria pôde-se observar uma análise conseqüente e capaz de explicitar questões importantes, em geral vulgarizadas.

Neste mesmo ano, os espetáculos *Adé Até*, *Bai, Bai Pelô* e *Quem matou Maria Helena* integraram também a **Amostra 1**. *Adé Até* permaneceu de 30/09 a 27/11 e foi noticiado pelos dois jornais através de 12 matérias, três destas foram resenhas e sete fotos. *A Tarde* foi responsável por oito matérias (inclusive as duas resenhas), três fotos e duas resenhas e o *Correio da Bahia* por quatro matérias, uma resenha e quatro fotos. Sobre *Bai, Bai Pelô*, que realizou a primeira temporada de 23/10 a 26/11, os jornais publicaram 11 matérias (incluídas as duas resenhas) e sete fotos. Em *A Tarde* localizamos as sete matérias (uma resenha) e quatro fotos. No *Correio da Bahia*: quatro matérias (uma resenha) e três fotos. *Quem matou Maria Helena*, em cartaz de 28/10 a 09/12 foi noticiado por seis matérias, três fotos e nesta primeira temporada não constam resenhas na cobertura. *A Tarde* publicou quatro matérias e uma foto e o *Correio da Bahia*, duas matérias e duas fotografias.

Quatro espetáculos integraram a **Amostra 2**: *O Inspetor Geral*, *Transparências*, *3 x Nada (Três Peças Curtas)* e *Hamlet Mix*, todos montagens didáticas da UFBA. *O Inspetor Geral* (de 20/1 a 27/02) teve duas matérias e duas fotos e 24 sinopses no Roteiro de *A Tarde*; uma matéria, uma foto e 30 sinopses no Programa do *Correio da Bahia*. Os demais tiveram uma matéria em *A Tarde* e apenas *Transparências* teve publicado uma foto. No Roteiro de *A Tarde*, *Transparências* aparece quatro vezes, e *Hamlet Mix*, duas. A peça *3 x Nada* não aparece. No *Correio da Bahia* não há registro de nenhuma informação além das dez sinopses do Programa referentes a *Transparências*.

## Os Espetáculos da Escola de Teatro

Muitos dos espetáculos produzidos pela UFBA tiveram público, temporadas prolongadas pelo sucesso, mas sem registros na imprensa. Alguns, que voltaram em novas temporadas, tanto nos espaços da Escola como em outros teatros de Salvador, chamaram a atenção dos jornalistas e acabaram virando notícia nos cadernos. Outros, tiveram apenas sinopses publicadas pelas agendas de serviço diárias dos jornais.



### **Espetáculos e montagens didáticas/UFBA década de 90**

Esta realidade revela a fragilidade destas produções, antes mesmo de serem submetidas à seleção das editorias. São atuais, variadas em estilo e gêneros, trabalham com a formação de platéias tendo em vista o retorno e porque isso implica divulgar o conhecimento produzido na universidade. São potencialmente noticiáveis, mas não são percebidas pela imprensa. Além disso, um grande número representa o trabalho de atores e diretores teatrais que estão concluindo o curso, dirigidos ou orientados por um professor. Como professores e estudantes da Escola são atores e diretores que também atuam no mercado, trata-se muitas vezes de elencos com mérito reconhecido.

Estão, portanto, em causa algumas questões que, se omitidas, podem contribuir para uma distorção da nossa análise. *A Casa de Eros* evidencia que, ao tratar profissionalmente a sua produção artística, a Universidade Federal da Bahia torna possível a visi-

bilidade e o reconhecimento da grande inserção da sua produção cultural na comunidade (extensivo ao conhecimento produzido por suas diversas áreas). Não é todo dia que a Escola de Teatro e a própria UFBA comemoram datas tão importantes, mas durante todo ano letivo estão sendo planejadas-ensaiadas-apresentadas montagens artísticas nas várias instâncias do ensino, da pesquisa e da extensão que caracterizam a produção universitária e que só têm sentido se forem comunicadas ao público. Com isso, não estamos dizendo que compete à instituição universitária realizar o trabalho dos jornalistas, já que é sua função social a busca de notícias. Mas estamos afirmando que, modernamente, é impossível atuar sem a mediação dos aparatos comunicacionais, nos quais se inscreve o jornalismo. Ademais para fazer frente às exigências de um mercado cultural, cada vez mais competitivo, é necessário, pelo menos, uma organização mínima da informação, através de um canal institucional que sistematicamente faça chegar aos meios de comunicação pelo menos a programação dos eventos.

Constituem-se exceções as montagens didáticas *Noites Vadias* e *O Homem Nu: suas Viagens*, dirigidas por Hebe Alves. Na temporada de estréia de *Noites Vadias* foram publicadas 16 matérias (duas resenhas), 17 fotos e na de *O Homem Nu: suas Viagens*, 12 matérias e 12 fotos.

Hebe Alves foi uma das primeiras mulheres a dirigir em Salvador. Depois de uma carreira de atriz reconhecida e de sucesso, desenvolve um trabalho de formação de ator no âmbito da UFBA. Tanto quanto Márcio Meirelles, Luiz Marfuz, Paulo Dourado, Fernando Guerreiro entre outros, seu nome sugere noticiabilidade. Além disso, as encenações que dirigem suscitam curiosidade do público pela temática e por sempre revelarem novos atores e atrizes. *Noites Vadias*, um espetáculo cheio de picardia, foi baseado em contos de Boccaccio, Pirandello e Shakespeare, tratava de adultério, de gente ladina que burlava a vigilância etc. Resultou de um Curso Livre e segundo *A Tarde* de 12/12/92 com a direção de Hebe Alves “que se mostrou a maior revelação de diretora dos dois últimos anos [...] a montagem, [...] deve trazer a marca registrada de Hebe: uma primorosa direção de atores...”. *O Homem Nu: Suas viagens* inspirava-se em crônicas de Carlos Dummond de Andrade, Clarice Lispector, Rubem Braga, Cecília Meireles e Luis Fernando Veríssimo, Fernando Sabino. Textos e contextos familiares ao público.

Assim, mesmo levando em consideração a natureza especial do projeto *A Casa de Eros*, que reuniu elementos nem sempre presentes nos demais espetáculos da UFBA, a ausência de informações institucionais regulares impede a divulgação das suas ati-

vidades nos mais variados níveis. No caso do teatro (insistimos que é extensivo a todas as áreas do conhecimento), esta situação é, além do mais, contraditória, já que somente se realiza plenamente com o público. Por outro lado, compromete a natureza da extensão universitária que se caracteriza, essencialmente, pela capacidade de promover novas dinâmicas e inclusive alterar a realidade. Esta omissão, sobretudo, é incompatível com os esforços produtivos da Escola de Teatro e da Universidade Federal da Bahia.

### A Casa de Eros

Espectáculo comemorativo dos 40 anos da Escola de Teatro da UFBA, *A Casa de Eros*, exibido em 1996<sup>116</sup>, é um exemplo raro, senão único, de um tratamento jornalístico diferenciado que é dispensado à produção teatral universitária e atinge os mesmos padrões que conferem visibilidade, frequência, e sentido a determinadas montagens da década de 90. A quantidade de matérias que compôs a cobertura de *A Casa de Eros* não chega aos mais elevados patamares em relação às montagens selecionadas pela nossa amostra (ver anexo quadros 21a e 21b) — mas foram publicadas 17 matérias, 31 fotos, uma resenha e 120 sinopses nas agendas dos dois jornais. No entanto, o conjunto das notícias publicadas expressa o significado da encenação que celebrou as quatro décadas nas quais a universidade se faz presente, também através da arte, em Salvador e na Bahia.

Dirigido por José Possi Neto, com texto de Cleise Mendes, reuniu no palco do velho Solar, morada de Eros Martim Gonçalves, fundador da Escola, 28 atores. Neste elenco estavam artistas, conhecidos pelas trajetórias profissionais, e jovens que praticamente estreavam. O caráter profissional da produção, que contou com investimentos consideráveis da UFBA e do Governo do Estado, favoreceu a manutenção do exercício também didático que a montagem possibilitava. A equipe numerosa (elenco e técnica) era integrada quase totalmente por professores e estudantes da universidade, além de profissionais formados pela Escola e por outras unidades de ensino.

Por todas estas razões a cobertura de *A Casa de Eros* foi escolhida como um caso exemplar, que ilustra de forma inédita a cobertura dos espetáculos produzidos pela Escola de Teatro, nos dois tipos de amostra. Entre os 56 espetáculos selecionados para

---

<sup>116</sup> Segundo matéria de *A Tarde* de 11/09/96, *A Casa de Eros* foi o 369º espetáculo produzido pela Escola de Teatro desde a sua fundação. Cerca de 9,2 espetáculos em média, por ano, são montados pela escola, o que corresponde a quase 1/3 de toda a produção teatral de Salvador. (“Casa Encantada, Daniela Paiva).

análise, 17 são produções da UFBA (30,3%)<sup>117</sup>. Estes números são representativos das pelo menos 20 encenações realizadas pela Companhia de Teatro, que juntamente com as 122 montagens didáticas (21,4% do total de montagens realizadas entre 1990 e 1999)<sup>118</sup> constituem a produção teatral universitária da década (ver anexo quadro 19). Apesar de expressivos em quantidade, a maioria dos espetáculos da UFBA faz parte do conjunto de coberturas que apresentam os menores índices de matérias publicadas (ver anexo quadro 21b).

### **De Volta ao Templo**

Ao coordenar a encenação de *A Casa de Eros*, José Possi Neto, ex-diretor da Escola de Teatro, criador com projeção nacional e internacional, de volta a Salvador, acrescentava à singularidade do evento mais um valor obrigatório de noticiabilidade. Outros fatores também contribuía para a valorização do evento de uma maneira geral e especialmente em relação às possibilidades de inserção nos noticiários locais:

- o espetáculo, além de um texto novo que narrava teatralmente a história da Escola e suas mais significativas montagens (reencenadas), era interpretado por um elenco de 28 atores, de várias gerações e seis deles trocavam de papéis em dias alternados. Um mesmo espetáculo com diferentes interpretações.
- sua estréia provocou interesse e curiosidade do público, da imprensa e suscitou a elaboração de pautas.
- a administração da UFBA associou-se à Escola para juntas cuidarem do projeto institucional, que contou também com investimentos do Governo do Estado;
- a produção foi coordenada por uma equipe de profissionais que contou com recursos e esteve inteiramente destinada ao espetáculo e às transformações que ocorreram na fisionomia da Escola, oficina e palco de *A Casa de Eros*;
- a assessoria de imprensa da UFBA trabalhou de forma integrada com a Escola de Teatro e com a produção do espetáculo<sup>119</sup>. As informações necessárias (e mais *uma* reportagem e uma pesquisa exclusivas) foram fornecidas aos jornais visando à atualização das notícias.

<sup>117</sup> Das 17 montagens, sete integram a **Amostra 1** e 10 a **Amostra 2**.

<sup>118</sup> Das 122 montagens didáticas, 46 na faixa mínima de quatro semanas.

<sup>119</sup> A Assessoria de Imprensa, assumiu por considerar inerente às suas tarefas a divulgação dos espetáculos das escolas de arte (pensava assim a profissional que ocupava o cargo em 1996). A produção, independente disso contratou por algumas semanas um assessor particular. Mesmo com a sua saída não houve descontinuidade no trabalho.

A cobertura de *A Casa de Eros* no jornal *A Tarde* foi iniciada com uma nota na coluna Curtíssima, em 19/07, falando da estréia e da temática: a trajetória da Escola. Uma segunda nota, na coluna *Boca de Cena*, de 14/08, informa sobre o andamento dos trabalhos, das encenações cujos trechos integrarão a montagem, e destaca alguns atores e respectivos papéis, relacionando-os aos elencos que atuaram nas antigas montagens (press-release). Na véspera da estréia (11/09), duas reportagens ocupam inteiramente a capa e  $\frac{3}{4}$  da contracapa do *Caderno 2*. A reportagem da capa transmite uma visão detalhada do espetáculo e consegue abordar encenação e trajetória da escola. A reportagem “Casa Encantada”, de Daniela Paiva, foi feita com base no ensaio aberto (utiliza fotos de cena), em entrevistas, e uma pesquisa, bibliográfica e documental, sintetiza passado, presente e projeções futuras da Escola de Teatro. A reportagem da contracapa enfoca a encenação e o elenco, com entrevistas com quatro atores: dois veteranos e os dois mais jovens.

Em 12/09/96, data da estréia do espetáculo, uma entrevista pingue-pongue com o diretor José Possi Neto ocupa  $\frac{3}{4}$  da página 7. Em 14/09/96, a página *Zoom-zoom* destaca, com três fotos e três notas, o clima de festa da estréia. *A Casa de Eros* foi também destaque na coluna de *July* (sociedade), com foto e texto na página cinco do *Caderno 2*. Em 16/10/96, volta a ocupar  $\frac{3}{4}$  de página com uma resenha e uma nota. Finalmente, em 24/10, uma entrevista pingue-pongue com uma das atrizes do elenco.

O *Correio da Bahia* inicia a cobertura com uma nota na Coluna *Cacos*, em 12/07/96, noticiando a relação dos atores e dançarinos selecionados para o elenco de *A Casa de Eros*. Em 16/08/96, a coluna *Platéia* informa os bastidores da montagem, trechos das encenações e atores (press-release). No dia da estréia, a matéria foi chamada de primeira página do jornal, com foto.

Uma reportagem de  $\frac{3}{4}$  de página trata da encenação em seus múltiplos aspectos, já reproduz fotos de cena e destaca o diretor Possi Neto. Na reportagem seguinte, de 29/10/96, a página de *Platéia* é inteiramente aberta para a entrevista pingue-pongue com José Possi Neto: “O Teatro Brasileiro é um grande matriarcado”. Através do diálogo com Possi, o leitor passeia pela Escola, pelo espetáculo, por suas relações com a cidade onde viveu e dirigiu a escola, sua atuação profissional etc. Sob o título “Passado e presente na Casa de Eros”, de 31/10/96, o *Folha da Bahia* publicou, com base na pesquisa elaborada por uma aluna da Facom/UFBA, na disciplina Assessoria de Imprensa, uma matéria que relacionava através de fotografias, as antigas e atuais gerações de atores que



deram vida às personagens do espetáculo. As fotos ocupam quase todo espaço da matéria de  $\frac{3}{4}$  de página.

Pode-se afirmar que a cobertura de *A Casa de Eros* foi concisa. Com precisão, noticiou o acontecimento através da utilização equilibrada de notas, entrevistas pingue-pongue e reportagens<sup>120</sup>, a maioria delas ilustradas por fotos de cena e algumas apoiadas em pesquisa, nos dois jornais. Embora competindo com muitas circunstâncias que envolviam o acontecimento comemorativo da UFBA (a presença de Possi Neto, encenador de projeção nacional, mudança do nome do teatro Santo Antônio para Martim Gonçalves, elenco de 28 atores etc.) o foco na encenação foi mantido, como se pode verificar nas matérias. Como resultado, os cadernos apresentaram a cobertura síntese de uma encenação que, por seu turno, também resumiu com atualidade a longa trajetória de produção da Escola de Teatro. As informações sobre o final da temporada ficaram por conta das sinopses dos roteiros de serviço, que mantiveram o espetáculo diariamente nas páginas.

Em síntese, podemos observar que mesmo aqueles espetáculos da UFBA que contam com assessoria de imprensa, não conseguem a mesma repercussão de *A Casa de Eros*, que se dá também pelo fato de José Possi Neto representar um nome de peso no cenário nacional, o que é relevante para os critérios de noticiabilidade. Tal condição, no entanto, como já vimos, não gerou distorções na cobertura dos dois jornais.

---

<sup>120</sup> A Tarde publicou 10 matérias (uma resenha, cinco notas, duas entrevistas pingue-pongue, duas reportagens) e 15 fotos. Cinco matérias foram publicadas na contracapa. As reportagens, as entrevistas e a resenha ocuparam duas páginas inteiras,  $\frac{3}{4}$  de três páginas (olhar nas matérias). Todas as fotos de A Tarde foram feitas pela equipe de reportagem. O Correio da Bahia publicou sete matérias (quatro notas, uma entrevista, duas reportagens) e 16 fotos. Quatro matérias ocuparam a contracapa. Uma nota se refere à chamada de primeira página. A entrevista e as reportagens ocuparam uma página inteira e  $\frac{3}{4}$  de duas páginas (olhar nas matérias). O Folha da Bahia utilizou oito fotos de divulgação e quatro fotos de arquivo da Escola de Teatro.

## A Marca Étnica do Novo Vila

O ano de 1997 foi, sem dúvida, o auge da década de 90 para o teatro baiano e conseqüentemente para as coberturas jornalísticas efetuadas pelos segundos cadernos de Salvador. A quantidade e sobretudo a diversidade de peças, com longas e bem sucedidas temporadas, provocou uma atuação jornalística sintonizada com a movimentação dos criadores e do público que, com tantas opções, compareceu e até teve espaço para expressar-se através da mídia, ainda que de forma pontual.

Dos espetáculos selecionados pela pesquisa — *Abismo de Rosas, Divinas Palavras, Lágrimas de Um Guarda Chuva, Medéia, Cabaré da Raça, Barba Azul, Acho que te Amava, NPB - Novíssimo Recital da Poesia Baiana* —, todos tiveram coberturas que expressaram a qualidade de suas temporadas. Uma ressalva pode ser feita em relação à produção de Los Catedráticos (NPB...), que, apesar do sucesso de público e de bilheteria, responsável pela sua manutenção em cartaz por mais de um ano, teve publicação restrita, particularmente em *A Tarde*. Neste contexto, algumas coberturas se destacam por suas estratégias. *Cabaré da Raça* e *Medéia* representam-nas por trazerem aspectos que contribuem para ampliar a discussão que propomos estabelecer neste trabalho.

O Vila Velha incorpora, desde 1998, como um dos seus grupos de teatro residentes<sup>121</sup>, o Bando de Teatro Olodum, que se destaca por contar com todos os integrantes negros e tratar da temática do negro. É a única companhia de teatro profissional da Bahia formada por atores negros e *Cabaré da Raça* é o seu décimo segundo espetáculo. Criado em 1990, em parceria com o Bloco Olodum, começa com *Essa é a Nossa Praia* (1991)<sup>122</sup>, seguindo-se *O novomundo* (1991), *Ó Paí, ó, A Volta por Cima* e *Woyzéck* (1992). *Medeamaterial* (1993), *Bai, Bai Pelô* (1994)<sup>123</sup>, *Erê Pra Toda Vida* (1995), *A Ópera Dos Três Mirréis* e *Zumbi Está Vivo e Continua Lutando* (1996), *Barba Azul* (1997), *Um Tal de D. Quixote* (1998), *Fausto # Zero* e *Sonho De Uma Noite De Verão* (1999).

---

<sup>121</sup> O Viladança e a Companhia de Teatro dos Novos são também grupos residente do Vila.

<sup>122</sup> As três peças *Essa é a Nossa Praia, Ó Paí, ó* e *Bai, Bai Pelô* encontram-se publicadas no livro *Trilogia do Pelô*. Seus textos são resultado de criações coletivas, nas quais Márcio Meirelles amarrava e costurava os depoimentos dos integrantes do Bando. Na *Trilogia do Pelô*, os personagens eram os próprios moradores e as pessoas que circulavam no Pelourinho. Pela primeira vez, discutia-se publicamente o destino dos que foram obrigados a deixar suas casas em nome da revitalização. (Franco, 1999).

<sup>123</sup> *Bai, Bai Pelô* está entre os espetáculos da **Amostra 1**.

As montagens *Barba Azul* (1997), *Um Tal de D. Quixote* (1998) e *Fausto # Zero* (1999), estão incluídas no conjunto da Amostra 2 e, à semelhança das estratégias desenvolvidas em *Cabaré da Raça*, também foram objeto de coberturas expressivas (ver anexo quadro 21b) e batem recordes em número de matérias e fotos publicadas, destacando-se entre os 25 espetáculos.

### *Cabaré da Rrrraça*<sup>124</sup>

Em *Cabaré da Raça* encontramos o ponto culminante de todas as coberturas realizadas: a de maior número de matérias publicadas pelos dois jornais e que conseguiu mobilizar os jornalistas pela sucessão de fatos provocados pela própria temática, aliada a uma série de estratégias, muitas delas presentes em outros espetáculos do Teatro Vila Velha. Em nenhum, porém, foram tão eficazes e tão bem aproveitadas pela imprensa.

Pode-se dizer que os apelos de *Cabaré da Raça* foram irresistíveis às notícias. Assim como convém assinalar que foi notório o desempenho dos jornalistas na tarefa de traduzir os acontecimentos que ultrapassaram a montagem, mas que, em momento algum, se afastaram dela. Ao contrário, todos eles foram atraídos, e fizeram ressoar de forma mais contundente o engajamento pela causa negra despertado por este trabalho do Bando Olodum, com

texto assinado pelo elenco em parceria com o diretor Márcio Meirelles, [no qual] seus atores negros primam por uma vivacidade capaz de passar a raça em revista sem meias-palavras, ao mesmo tempo em que [conseguiram] teatralizar o desmascaro racial sem perder de vista a leveza de uma encenação realista e didaticamente provocante, mas também divertida e deliciosamente pop (“Desmascaro com credibilidade”, *Correio da Bahia*, 22/08/97, resenha de Marcos Uzel).

O décimo segundo espetáculo do Bando sensibilizou platéias e jornalistas pela temática sempre atual do racismo, sem rancores, falando inclusive dos preconceitos entre as pessoas da mesma raça. Pela aproximação, com o tema da negritude e com a militância numa cidade (estado e país) de uma maioria negra que ainda não tinha se expressado com tanta ênfase no privilegiado espaço teatral. Ao se inspirar na própria mídia (*Revista Raça Brasil*) refletia questões do consumo e do mundo fashion, na terra onde o *black is beautiful* é quase uma “palavra de ordem”. Isso, desde que o Ilê Ayiê

<sup>124</sup> Escrito de diferentes formas, em *A Tarde*: Cabaré da Raça, e, no *Correio da Bahia*: Cabaré da raça, o nome correto é Cabaré da Rrrrrraça. Para simplificar, adotamos Cabaré da Raça.

começou a desfilar na avenida e, como se não bastasse, *Cabaré da Raça* cria incômoda polêmica ao estender o direito de meia-entrada aos negros, anunciado na véspera da estréia, pelo seu diretor (e do Teatro Vila Velha).

Com todos estes ingredientes, propícios ao despertar inclusive do sentimento de baianidade, a cobertura, a partir da semana de estréia, progrediu de forma especialmente apimentada e quente. Abordar o racismo, privilegiar negros no acesso ao espetáculo, tudo isso contrariou ânimos, desarrumou o arrumado. Provocou opiniões divergentes, dentro dos próprios jornais, e elas se explicitaram.

O *Folha da Bahia*, de 6/8/97, sai com a manchete “Black is beautiful”, antecipando a estréia, com foto (“de divulgação”) do Bando e um texto sincronizado com os últimos acontecimentos. Chama atenção para o fato, com admiração pelo espetáculo, defende a negritude e a iniciativa promocional.

A onça vai ser novamente futucada com vara curta. Humor, música, dança, baianidade e leveza estarão misturadas em cena com a ironia, a agressividade, as frases contundentes e os momentos de desmascarar porradão do Cabaré da Raça, novo espetáculo do Bando de Teatro Olodum. A peça dirigida por Márcio Meirelles, entra em cartaz nesta Sexta-feira, às 21 horas, no Cabaré dos Novos do Teatro Vila Velha, mas a polêmica já começou antes mesmo da estréia (*Correio da Bahia*, matéria de Marcos Uzel).

O jornalista explica por que desconto só para negros:

Por um critério contextualizado com a proposta e a temática da montagem, quem for negro terá 50% de desconto nos ingressos. Não se trata de um mero preconceito estúpido, mas sim de um recurso a mais para levar um público específico (sem grana) a um espetáculo igualmente específico, que interage com a platéia e debate, o tempo inteiro questões raciais. Logo, precisa de espectadores negros sentados nas cadeiras para assistir à encenação. Nessa casa de marimbo, porém, já tem gente branca e negra alegando discriminação (*Correio da Bahia*, 06/08/97).

Uma nota, na coluna *Gente* do mesmo jornal, no dia 6/08, sem enfrentar francamente a questão, fazia uma alusão de que outros “babados” poderiam advir da iniciativa. Em 7/08/97, eram publicadas uma chamada de primeira página, com ilustração, o que é inédito, pois aconteceu apenas em dois momentos, ambos estimulados por espetáculos do Vila Velha.

A idéia do diretor teatral Márcio Meirelles, responsável pela montagem, terminou por gerar um confronto interno na entidade afro e, certamente poderá provocar confusões na bilheteria de uma Bahia mestiça. ‘É isso mesmo que a gente quer’, diz Meirelles. Na comunidade negra, as opiniões se divide, mas a promoção fere a lei 9.459, de 97, que prevê prisão e multa para os infratores (*Correio da Bahia*, 07/08/97)

Nesse mesmo dia, uma nota da coluna Contracapa, ironizava: “Isto não é ser fashion. Aliás, os blondies fakes quanto valem?”

Enquanto isso em A Tarde, a promoção foi publicada em nota na coluna (sociedade) de July, de 07/8/97 num estilo “falto de emoção” anunciava, amparada na rubrica “Das Artes”, o seguinte: “O espetáculo Cabaré da Raça, do Bando de Teatro Olodum, entra em cartaz amanhã, no Teatro Vila Velha. Márcio Meirelles decidiu cobrar, para qualquer negro que for ao espetáculo, apenas 50% do ingresso”.

A peça cuja temática era o racismo, realizada por um grupo de atores negros, que representam a situação dos excluídos, estava na coluna social, o espaço por excelência dos “bem nascidos”. Tal fato surpreende. A nota, incluída na rubrica “Das artes”, entretanto, reserva-lhe um lugar da coluna do qual não destoa. A notícia é legítima, e, em sendo assim, “como coisa de artistas”, cabe naquele espaço.

Com a manchete “Cabaré fashion”, a matéria de Fátima Barreto, de  $\frac{3}{4}$  de página, com duas fotos (“de divulgação”) *do Caderno 2* comenta, no dia seguinte, a meia-entrada para negros e discute os múltiplos aspectos da encenação e os questionamentos postos pelas cenas ao indivíduo e à sociedade.

O Bando de Teatro Olodum promete um rebuliço sobre questões básicas da identidade negra, da auto-estima e da segregação racial e social na sociedade baiana, até mesmo projetando contradições internas do movimento negro e dos pensamentos balizadores de resistência ao racismo, sem deixar de refletir radicalismos próprios de um contexto polarizado (“Cabaré fashion, A Tarde, 08/08/97).

Mais adiante, fala da nova perspectiva do tratamento dado a estas questões a partir

...dos sinais de mudança no mercado que percebe na comunidade negra não só um potencial de consumo, como explora a sua cultura, mas ainda não absorve o seu agente principal: o próprio negro. [ ] O texto bate de frente com a idéia de que o Brasil é uma “democracia racial” e quer apontar as mazelas dessa falácia (“Cabaré fashion, A Tarde, 08/08/97).

No dia da estréia, a promoção para negros foi suspensa. *O Folha da Bahia*, de 08/08/97, em notícia de  $\frac{1}{2}$  página, com fotos de Márcio Meirelles e de João Jorge, ex-presidente do Bloco Olodum, abria a manchete “‘Cabaré da raça’ não terá meia-entrada para negros”, com o seguinte olho: “Diante da ilegalidade, a promoção foi suspensa e todos pagarão meia só neste fim de semana”. Com agilidade, encenador e atores, ao saberem que a promoção poderia ser considerada crime de discriminação, ampliam-na para todos.

“Não estamos voltando atrás — a polêmica já serviu como elemento mobilizador”, declara, na mesma matéria, o diretor teatral, já anunciando para a próxima semana uma mesa-redonda para discutir o fato e a posição do negro na sociedade. O ex-presidente do Olodum, grupo que diversamente do Ilê Ayiê, adota uma posição menos radical, defende Meirelles da insinuação de racismo, mas declara também que “a maioria absoluta da direção do Olodum se opunha à idéia [...] nenhum negro se sentiria à vontade com isso, pelo contrário — ele se sentiria inferior”.

Essa polêmica ainda é atravessada por uma possível divergência entre os dois jornais (mas não entre os cadernos que concorriam de forma saudável, contribuindo para o aprofundamento do tema). No domingo, 10/08/97, *A Tarde* publica uma opinião, em tom de editorial, intitulada “Discriminação”, matéria sem assinatura, página 10, que expressava a posição do jornal perante o fato:

Precisou uma intervenção do promotor Livaldo Brito, da área de cidadania do Ministério Público, para que a direção do espetáculo “Cabaré da Raça” que se apresenta até domingo no Teatro Vila Velha, recuasse de sua decisão de limitar apenas a negros o desconto de 50% dos ingressos. Graças a esta ação do MP, o equívoco está superado e quem quiser assistir à peça, encenada pelo Bando de Teatro Olodum, terá direito a pagar meia-entrada, independentemente de cor.

Era o jornal *A Tarde* se colocando. Para os que registram na memória aspectos importantes da história do negro na Bahia, a posição de *A Tarde* lembrava a reação da elite branca, em 1975, “à presença do bloco Ilê Aiyê formado somente por negros inclusive através de suas mídias, como é o caso do jornal *A Tarde*” (Rubim, 2000: 83). Os tempos são outros, a negritude baiana se impôs pela expressividade de sua arte, levou a baianidade ao mundo, contribuiu inclusive para que se pense a Bahia como uma democracia racial. “Não se trata de por em xeque o trabalho do Olodum, que tem levado ao mundo a música baiana, sendo um de seus embaixadores” (“Discriminação”, *A Tarde*, 10/08/97).

O editorial de *A Tarde*, cita a Constituição Brasileira que considera “crime inafiançável e imprescritível a prática, a indução e a incitação à discriminação ou preconceito de raça, cor ou etnia” (aplicável também no episódio Ilê Ayiê, em 1975), é didático quando prega que “A lei é clara e não poderia contemplar uma suposta intenção, como alegaram responsáveis pela peça, de favorecer os mais pobres. Estes existem tanto na raça negra como entre os brancos, ou entre outros que são fruto do caldeamento das raças”.

Para finalizar *A Tarde* fechava o assunto na forma das costumeiras insinuações de elementos estranhos com intenções escusas e de uma advertência velada bem ao estilo político da velha e nova Bahia, lembra ao Bando e ao Vila, em nome da coisa pública, que:

Repara-se, apenas a infeliz idéia de alguém pertencente ao grupo de fazer proselitismo sobre a discriminação. O próprio teatro Vila Velha, que está sendo palco para o Olodum e por certo voltará a sediar outras peças do grupo, representa um investimento do governo do estado, através da Secretaria de Cultura e Turismo, que assegurou sua total recuperação e modernização. O dinheiro ali investido pelo governo é, em última análise oriundo do contribuinte, do povo, sem distinções de raça.

### No Caderno 2

A esta altura a divulgação da peça conseguia um raro momento de visibilidade e curiosidade para atrair público de todas as raças e poder aquisitivo, quanto mais que a rapidez das estratégias do diretor do novo Vila já tinha determinado meia para todo mundo neste fim de semana glorioso para o verdadeiro espetáculo do *Cabaré da raça*. Além disso, de forma certamente inédita um editorial do mais lido jornal do Norte e Nordeste passava a integrar o “book fashion” das publicações do Bando e do Teatro Vila Velha, em meio às muitas matérias do Caderno 2.

Tanto é assim que em 13/08/97, o assunto ocupa três páginas do caderno. A reportagem “É de raça!”, de Rita Borges, estampa foto de meia página e sintetiza no olho a abordagem: “Ser branco, negro ou ‘moreno’ é questão de cor de pele ou de contracheque? Num país mestiço como o Brasil, esta é uma questão que incomoda... e muito!”.

Notas em colunas e no roteiro de fim de semana atualizam as notícias da peça. “que continua sua saga de criar polêmica e combater o racismo com arte (“Week end”, 15/08/97). Nesta data, é inclusive chamada de primeira página, com foto do Bando.

Nada mais acontecesse, já era o bastante. Mas *Cabaré da Raça* chegou para provocar em todos os sentidos. Na seqüência, a vez do debate na cobertura do *Caderno 2* que resumiu no “ZoomZoom De reflexão” do dia 18/08/97, o evento paralelo ao espetáculo que reuniu para uma acalorada discussão representantes da comunidade, dos movimentos negros, advogados e promotores do Ministério Público. Inspirado na polêmica da meia-entrada, a mesa-redonda tratou das políticas afirmativas de acesso privilegiado dos negros em instituições, que tentam corrigir “com tratamento discriminado as desi-

gualdades de oportunidades da população negra, historicamente desfavorecida” (*Caderno 2*, 18/08/97).

A coluna *Boca de Cena*, de 12/11/97 publica que “uma média de 50 a 60% do público que assiste as apresentações de *Cabaré da Raça* é formada por negros”. Márcio Meirelles e o ator Lázaro Ramos (do Bando) são fontes. “Antes, a grande maioria dos negros da platéia era convidado do elenco; agora não, vem gente de todos os lugares”, diz Meirelles, lembrando a meia-entrada para negros, que, embora suspensa, mobilizou a platéia.

“Zona Teen” publica em 25/11/97, texto de jovens que foram convidados especialmente para assistir *Cabaré da Raça*<sup>125</sup>.

Eles são taxativos quando falam da discriminação racial do negro em relação ao próprio negro, são polêmicos quando tratam da sexualidade e totalmente realistas no que diz respeito ao preconceito racial e social no Brasil. A peça é muito importante também, quando fala sobre as condições impostas pelos brancos na forma de marketing ou na mídia. *Cabaré da Raça* é um espetáculo que deve ser visto por todos nós negros, pois é impossível entrar e sair, sem, pelo menos, se conscientizar que esta situação tem que mudar. [...] Nós, particularmente adoramos. (“Vá ao teatro e me leve!” *A Tarde*, 25/11/97 texto de Alessandro Teles, 20 anos e José Mario Bezerra, 19 anos).

Destaque de fotos em close de atores do Bando (com lentes de contato azuis) foram freqüentes nas páginas dos roteiros diários e de fim de semana de agosto a dezembro, no *Caderno 2*, que informa a interrupção das apresentações no período das festas de fim de ano e anuncia o retorno de *Cabaré da Raça* para 10 de janeiro de 1998.

Assim, volta às páginas de *A Tarde*, no retorno da temporada com festa e exposição de fotos. Sucesso de crítica e público, a montagem [é] “considerada a mais pop do Bando de Teatro Olodum. [...] estamos mostrando a cultura negra sendo projetada na mídia como um produto passível de ser consumido, explica o diretor da peça, Márcio Meirelles” (“*Cabaré*”, Coluna *Boca de Cena*, *Caderno 2*, 07/01/98). As sinopses e os destaques nos roteiros, mantém a cobertura até o final da temporada.

---

<sup>125</sup> A mesma iniciativa que também motivou jovens a escrever sobre *Medéia* e *Divinas Palavras*.



## No *Folha da Bahia*

Em 11/08/97, o *Folha da Bahia* publica na cabeça da página dois, matéria de ½ página, com duas fotos (cena e fila da bilheteria): “Cabaré da raça abre temporada com sucesso”, notícia completa sobre a estréia, com alguns depoimentos de espectadores do meio cultural e destaca a homenagem que o espetáculo prestou ao bloco Ilê Aiyê. A coluna “Maresia”, em 14/08/97, na nota “Marketing black” afirma que a polêmica da meia-entrada, “armada pelo espertíssimo diretor Márcio Meirelles “ganhou a mídia e abriu caminho para o Bando de teatro Olodum percorrer o país com o espetáculo. [...] Sem unanimidade, o espetáculo agradou a muita gente. Sem descontos, a peça continua em cartaz com o ingresso no mesmo valor para todas as cores”.

O debate sobre a polêmica criada em torno da peça e dos preconceitos foi também publicado pelo *Folha da Bahia*, em matéria que narrava a reunião na qual discutiu desde a ausência do Olodum na mesa-redonda, que contava, inclusive com um representante do Ilê Aiyê, aos pedidos de volta da promoção. A notícia começa assim:

Negros que se consideram quase brancos — e questionam o percentual que devem pagar para assistir a peça *Cabaré da raça*, brancos, que num efeito midiático/mentiroso, fazem uma louvação histórica à cultura negra e se acham quase pretos. O racismo branco estampado nas páginas dos jornais, o escondido racismo negro, do qual o ator do Bando de Teatro Olodum, Agnaldo Buiú, recentemente foi vítima, o debate realizado anteontem no Vila Velha e a própria matéria. É como afirmou o diretor Márcio Meirelles, o teatro cumpriu sua função. (“Bando de teatro Olodum faz avaliação sobre polêmica”, *Correio da Bahia*, 15/08/97, assinada por Elaine Hazin)

Em 22/08/97, é a vez da resenha de Marcos Uzel “desmascaro com credibilidade” que centra na peça, na atuação dos atores e numa análise do trabalho que “reforça a coerência de um repertório próprio” do grupo. Notas se sucedem dando conta da trajetória das apresentações.

Em 11/09/97, a coluna *Contracapa* fala da festa *Cabaré Dance* para arrecadar fundos para o espetáculo já que o único patrocinador da peça não gostou da polêmica da meia-entrada e retirou os recursos. Além disso, dava também a notícia de que no próximo mês seria lançada em CD a “festejada” trilha de *Cabaré da raça*.

A peça se desdobrava em muitos eventos, todos eles tinham sua razão de ser. Quando não eram promoções para viabilizar a continuidade da temporada, eram participações do Bando de Teatro com seu espetáculo na “Semana da Mãe Preta”, do Ilê Aiyê. O Bando consegue a adesão de expressivas figuras baianas para um desfile “no estilo

inconfundível da negritude fashion”. Vovô do Ilê, os cantores Lazzo, Márcia Short, Alaíde do Feijão, o coreógrafo Zebrinha, a jornalista Wanda Chase entre outros para arrecadar fundos para a produção. A estes se aliaram as atrizes Marízia Mota, Tereza Araújo e Zeca de Abreu, o ator transformista Bagagerie Spielberg e o **Balé Folclórico da Bahia**. A noite se transformou numa grande festa ao som do Ilê e do grupo de pagode Partido Popular.

Tudo noticiado pelo *Folha da Bahia* em outubro, novembro, dezembro e janeiro, (retorno das apresentações). Conclui a cobertura, a matéria de *Platéia*, anunciando, em 30/01/98, a divulgação da lista dos indicados para o **Troféu Bahia Aplaude** para o segundo semestre de 1997, os prováveis nomes para os prêmio. Entre estes estava *Cabaré da raça* ainda em cartaz e com muito sucesso.

As coberturas do *Caderno 2* de *A Tarde* e do *Folha da Bahia*, do *Correio da Bahia* tiveram trajetórias muito próximas, sem se repetirem, ambas colocaram em evidência um coletivo, em que atores, autores, diretores, músicos, coreógrafos são todos peças de uma mesma engrenagem. Estas coberturas complementam-se e acrescentam pontos de vistas, informações que enriquecem a leitura. Elas representam os maiores índices de publicação em texto e em fotos nos dois jornais que tiveram atuação totalmente equilibrada, embora a cobertura do *Correio da Bahia* tenha a frequência das matérias sintonizadas até o final com os passos da temporada que foi “espetacular” em todos os sentidos <sup>126</sup>.

Assim todos os acontecimentos que constituíram o fenômeno *Cabaré da Raça* tiveram visibilidade. A meia-entrada estendida a negros foi um brinde de lançamento para as coberturas que repercutiram, como nunca, o acontecimento cênico. Mas é justo salientar as estratégias ágeis e rapidamente acionadas pelo diretor do Bando e do Vila, Márcio Meirelles que contribuíram todo o tempo para o empreendimento cultural e artístico e foi estimulante ao jornalismo. Os fatos singulares sucessivos não escaparam aos olhos atentos das equipes de reportagem e editorias que souberam apreender a realidade e ampliar em textos que contemplavam aspectos particulares e universais contidos no singular que caracteriza a forma de conhecimento atual que é o jornalismo.

Além disso, algumas observações interessantes podem ser colocadas quanto a relação das editorias de cultura com outros setores dos jornais, nos dois casos. Parece

<sup>126</sup> A cobertura de *Cabaré da Raça* do *Correio da Bahia* contou com uma ilustração, assim como a de *Um Tal de D. Quixote* motivou uma ilustração em *A Tarde*. As duas únicas ilustrações encontradas nas montagens pesquisadas foram inspiradas em espetáculos do Teatro Vila Velha.

evidente que a opinião de *A Tarde*, contida na matéria “Discriminação” representava uma parte do jornal, que em nada alterou a postura do *Caderno 2*, dando a impressão de dois jornais distintos: o que publicou o editorial (primeiro caderno) manifestando uma posição ‘quase’ oficial e o outro (segundo caderno) que se integrava de maneira clara, com profissionalismo e sentimento à causa. Nesse sentido, a observação de Suzana Varjão, editora do *Caderno 2* que define a atuação da editoria de cultura na relação com outros setores do jornal, talvez possa também situar o episódio: “quem lida com cultura é militante, está sempre brigando com empresário, por espaço. E no jornal não é diferente” (Varjão, 2001).

Já o *Correio da Bahia*, porta voz explícito das opiniões e feitos do Governo do Estado, comprovava a independência possível e sempre incentivada no caderno cultural, que é considerado por alguns jornalistas “o braço mais democrático da Rede Bahia”, condição, aliás, assegurada por Isabela Larangeira, sua editora:

Posso garantir que não temos pressão comercial, administrativa, pessoal ou política e creio até ser privilegiada por isso. Muito desse caráter de liberdade se dá em função da orientação do Diretor de Redação, Demóstenes Teixeira, que nos dá total autonomia sobre os rumos do caderno. Só respondo a ele (Larangeira, 2001).

Esse comportamento reforça, por seu turno, o cumprimento da política cultural do Governo do Estado que deseja “louvar a Bahia a partir de suas belezas naturais e de suas tradições culturais, com destaque para aquela de verniz afro-descendente, todas elas inscritas indubitavelmente no texto da baianidade” (Gaudenzi, citado por Rubim, 2000: 11).

## O Núcleo de Teatro de Repertório do TCA

Desde que foi criado, em 1995, o Núcleo Teatro de Repertório já produziu: *Otelo* (1995), *O Sonho* (1996), *Medéia* (1997), *Roberto Zucco* (1998) e *Lábaro Estrelado* (1999). Independente de quem seja o diretor — e foram convidados vários de fora da Bahia — e o elenco, estas montagens contam com a atenção jornalística por serem produções do Teatro Castro Alves, com incentivos do Governo do Estado (Secretaria da Cultura e do Turismo e Fundação Cultural), além de contarem com assessoria de imprensa e produção de boas fotos de divulgação.

São espetáculos planejados para longas temporadas e que possibilitam amplas coberturas, que podem ser programadas a partir da seleção que obrigatoriamente é feita a cada ano para a escolha do elenco. Além disso, são espetáculos com equipes técnicas de profissionais também reconhecidos, com produção profissional. E muito embora nem todos tenham sido contemplados com coberturas tão fora dos padrões, como *Medéia*, todos foram bastante noticiadas. Os diretores, sempre consagrados, são provenientes da Bahia (apenas os de mérito reconhecido), do Brasil ou do exterior.

## A Divulgação Jornalística da Tragédia Grega

A cobertura do terceiro espetáculo produzido em 1997, pelo Núcleo de Repertório do Teatro Castro Alves, *Medéia*, com direção e equipe técnica alemã e elenco baiano ilustra e provoca a discussão sobre a assessoria de imprensa como indiscutível fonte de informação para os eventos da área teatral. Embora a participação das assessorias esteja presente na maioria das coberturas selecionadas pelas amostras deste trabalho e, por estar integrada ao processo de produção das notícias, conforme as entrevistas das editoras dos segundos cadernos, ela ocorre geralmente de forma subjacente às notícias, sem ser revelada. Neste caso, porém, deu-se o contrário. *Medéia* é um caso raro (nesta amostra). O trabalho partilhado entre *A Tarde* e a assessoria de imprensa deste espetáculo resultou numa cobertura diversificada, não apenas pelos tipos de matérias publicadas, mas sobretudo pela exploração aprofundada da temática, que trouxe a tragédia para o contexto baiano, na ficção e na realidade. À expressividade intrínseca à obra de arte, somou-se o encadeamento de notícias marcadas pela referência da atualidade, em seus múltiplos aspectos e, finalmente, pela investigação de ângulos inusitados. A parceria promoveu a sinergia entre redação e assessoria, motivando a pesquisa e o aprofunda-

mento da temática colocada pela encenação. Uma dose de ousadia e esotismo associada às possibilidades que só a dinâmica cultural e artística permitem à atividade jornalística.

### Medéia

O elenco baiano da versão multicultural de Medéia teve Rita Assemany, no papel título, Fernando Fulco, Harildo Deda, Gideon Rosa, Nélia Carvalho, Edmilson Monteiro, Evani Tavares e coro musical feminino integrado pelas atrizes Bárbara Borga, Cláudia Sant'Anna, Cristine Cardoso, Fafá Menezes, Fátima Carvalho, Iami Rebouças, Kika Arábia, Laila Garin e Taynã Andrade.

A equipe técnica alemã, além do diretor geral, contou com Harald Weiss, na direção do coro e composição dos cânticos, com Alexandre Elmau na cenografia, figurino e iluminação. A produção realizada pelo Teatro Castro Alves e Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), teve o patrocínio da Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Fundação Cultural e Goethe Institut de Munique.

A cobertura de Medéia constitui-se em um exemplo único (dentre os 56 espetáculos pesquisados) de uma cobertura compartilhada pela assessoria do espetáculo, que é explicitada em *A Tarde*, nas várias matérias assinadas pelos profissionais da empresa contratada pelo TCA: a Contraponto. Tal fato, além de constituir um dado novo da cobertura jornalística, torna visível uma relação que se pretendia implícita nas páginas, ou seja, imperceptível aos olhos do leitor menos atento, ainda não focalizada neste trabalho. Por outro lado, ao evidenciar um processo e um resultado ainda não frequentes no jornalismo, a parceria suscita ao mesmo tempo uma discussão sobre até que ponto a inversão de papéis contraria a responsabilidade social que se atribui aos jornalistas e aos jornais, tendo em vista o critério de interesse e promoção do cliente que orienta o assessor de imprensa. No tocante ao jornalismo cultural, o que isto pode significar?

Em *A Tarde*, nos deparamos com a parceria declarada iniciada em agosto, um mês antes da estréia, e com estratégias da assessoria que conduziram a própria cobertura até dezembro. Já o *Correio da Bahia* mantém a postura tradicional de utilizar as informações para as notícias, sem abrir mão da condução do noticiário. Identifica-se neste jornal, a contribuição da assessoria nos limites das rotinas frequentemente adotadas. Entretanto, nas matérias iniciais sobre o espetáculo, pode-se perceber através da comparação com *A Tarde* e a proximidade das datas, a procedência das informações.

A *Tarde* utiliza o primeiro press-release para informar sobre a abertura de inscrições para a seleção de elenco, amplia e dá destaque à notícia, entrevistando a dramaturga Cleise Mendes, coordenadora geral da montagem (15/01/97). O *Correio da Bahia* utiliza o material das inscrições para apenas informar o último dia destas, em 28/02/97, e produz sua primeira notícia completa em 11/03/97. As pequenas notas informativas se sucedem nos mesmos espaços de tempo, com os mesmos assuntos, até o início de agosto.

É o exemplo de uma divulgação planejada e de coberturas que tiveram o mesmo percurso até a proximidade da estréia da clássica tragédia de Eurípedes. Uma vez dispondo das informações básicas, os jornais passam a atuar com estratégias distintas.

O *Correio da Bahia* busca ângulos diferentes, produz matéria ouvindo Rita Assemany, ao ser escolhida a protagonista, com fotografia “de divulgação”, ainda em março. Em (05/9/97) investe na produção de fotos em “primeira mão para a coluna Platéia, mostrando expressões de sua composição ainda em processo”. Em 07/10/97, a reportagem “Uma dor secular” (¾ de página) anuncia na véspera a apresentação para convidados, o início da temporada, centrando-se na montagem, seus principais aspectos, nas versões já realizadas, na Bahia e no Brasil e no desempenho trágico que agora mergulhava a atriz que, há cinco anos, vivia a comédia *Oficina Condensada*. Com a volta do espetáculo a cartaz, após o recesso de fim de ano, o *Folha da Bahia* publica, em ¾ de página, a resenha de Marcos Uzel “Tragédia à luz da razão”, com a qual encerra a cobertura. A maioria das fotos (“de divulgação”) enfoca Rita Assemany.

### Cobertura em Parceria

A *Tarde* continua informando através de notas até publicar, a menos de um mês da estréia, uma reportagem ocupando ¾ de página, assinada pelo jornalista Vanderlei Carvalho, assessor de imprensa, contratado pelo TCA, para divulgar o espetáculo. Nesta matéria, quase todos os componentes da encenação são descritos, com depoimento dos atores dos principais papéis, texto e fotos (“de divulgação”) e se complementam, ampliando as informações. A face promocional do projeto é enfatizada e inclusive recupera a política cultural que começou a ser gestada, já há duas décadas, pelo grupo de ACM, o mesmo que agora a conduz.

O diretor do TCA, Theodomiro Queiroz, considera a contribuição do estado à crescente profissionalização do teatro baiano como um dos aspectos fundamentais da montagem. ‘O Curso Livre de Teatro, criado na década de 70, foi o ponto de partida para a realização de espetáculos como *Medéia*. O curso in-

vestiu na formação de atores e revelou profissionais que ocupam hoje lugar de destaque no mercado teatral baiano, afirma (“Medéia baiana”, 12/9/97, *A Tarde*).

Cabe ao diretor do ICBA, Roland Schaffner, na mesma matéria, exaltar a baianidade, justificando “a montagem de Medéia no estado porque a trama se desenrola numa sociedade onde encanto e magia não são lendas perdidas no tempo, mas partes integrantes do cotidiano, ‘exatamente como na Bahia’” (“Medéia baiana”, 12/9/97, *A Tarde*).

No dia da estréia, é o repórter do *Caderno 2* (8/10), Clodoaldo Lobo, o autor da reportagem publicada, privilegiando apenas os aspectos artísticos da encenação, utilizando as falas do diretor, da protagonista e dos três atores coadjuvantes, com fotos (de divulgação) dos quatro intérpretes.

O espetáculo vai para a primeira página do jornal (chamada com foto) de sexta-feira (10/10). No *Caderno 2*, nesse mesmo dia, é destaque do Roteiro de Fim de Semana. No sábado (11/10), são publicadas duas resenhas resultantes da iniciativa da editoria, que designa dois jornalistas para assistir e comentar o espetáculo já na sua estréia.

As estratégias da assessoria, no entanto, continuam sendo assimiladas pelo jornal e a produção de matérias exclusivas substitui o trabalho dos repórteres e dos fotógrafos. Além disso, o assessor encontra situações favoráveis e sedutoras para a colocação de sua reportagem, de ¾ de página. “Encontro notável”, também assinada por Vanderlei Carvalho, alimenta a cobertura do espetáculo, em 24/10, trazendo a público uma história amena e particular da adolescente (presidente do fã clube) e seu ídolo que, depois de muitos anos de amizade e admiração, atuam no mesmo espetáculo.

Agora, a criatividade na manutenção de *Medéia* fica por conta de Zona Teen — páginas semanais do *Caderno 2*, voltadas especificamente para o jovem — que, “procurando uma interação maior com o público” promove a ida de quatro leitores adolescentes a três espetáculos em cartaz na cidade e publica, em 25/11/97 (“Vá ao teatro e me leve!” *A Tarde*, 25/11/97), Camila Brito, 16 anos, estudante do Instituto Social da Bahia assistiu *Medéia* e conclui seu texto dizendo que

O espetáculo *Medéia* consegue passar para o público uma noção bem exata da tragédia escrita por Eurípedes, comprovando que o teatro é uma excelente fonte de cultura para todos. Mas fiquei observando a platéia e pensando por que, mesmo assim, o teatro não atrai os jovens. Talvez porque nos falte um contato com a cultura menos fast-food que a televisão, mas também porque gostamos muito de temas que falem da nossa cultura baiana e brasileira. Antônio Conselheiro e Lampião, por exemplo, fazem muito sucesso na minha turma (“Vá ao teatro e me leve!” *A Tarde*, 25/11/97).

A assessoria volta a atuar. Desta feita, desloca-se do plano puramente promocional e traz às páginas de *A Tarde* (27/11) uma discussão inspirada no infanticídio teatral do mito grego de 2 mil e 500 anos atrás, mas baseado em fatos reais. Orocil Júnior, “jornalista e repórter da Contraponto<sup>127</sup>” assina a reportagem que foi cavar no Fórum Ruy Barbosa, uma “Medéia baiana”, acusada de matar por envenenamento três, dos seus cinco filhos, na praia de Amaralina. Após 21 anos de sofrimento, em julho de 1997<sup>128</sup>, convence os sete jurados de sua inocência.

Um trabalho de investigação jornalística colada à divulgação de um espetáculo teatral. A discussão se estabelece na matéria, de ¾ de página, com foto da personagem e da mulher que há pouco tempo deixou de ser “megera”, rodeada de familiares, amigos e ao lado do seu advogado. Venceu a tese da defesa de “impropriedade do meio”, que provou não haver envenenamento, como queria a acusação, e sim morte de subnutridos por broncopneumonia. A reportagem não negligencia aspectos legais e nem psicológicos: traição, solidão, desespero e loucura levaram as duas mães ao gesto extremado. Ficção e realidade se misturam. O advogado analisa o caso de *Medéia* (o mito grego) e diz que conseguiria a sua absolvição:

Apesar de ficar patente, na tragédia grega, o infanticídio cometido por *Medéia*, já que ela anunciou seus planos às mulheres que compõem o coro do espetáculo e o comete diante de toda a platéia, a sua absolvição seria quase certa. Essa é a opinião de César de Faria Júnior, um dos mais requisitados e jovens criminalistas em atividade na Bahia, professor de Direito Penal da Universidade Federal da Bahia, onde se formou há cinco anos, César argüiria a tese da inimputabilidade na defesa de *Medéia*, caso ela fosse levada a júri popular. (“Medéia baiana”, *A Tarde*, 27/11/97).

Após discorrer com detalhe sobre as estratégias da sua defesa, uma vez tendo conseguido convencer os jurados, o “defensor livraria *Medéia* da prisão, mas faria com que a mesma sofresse um internamento no Manicômio Judiciário, por não menos que um ano, segundo determina o Código Penal” (“Medéia baiana”, *A Tarde*, 27/11/97).

Ainda em *A Tarde*, *Medéia* ocupou espaços do Lazer & Informação, da coluna Nomes, o que sempre ocorre também com outros espetáculos. Mas a matéria publicada pela editoria de Economia, na qual o espetáculo é o “gancho”, chama a atenção para outros enfoques que também traduzem a encenação, distinguindo-a como peça significa-

<sup>127</sup> Empresa de Vanderlei Carvalho que fez a assessoria de imprensa de *Medéia*.

<sup>128</sup> O julgamento e encenação ocorrem no mesmo ano.



tiva da profissionalização do teatro baiano, dos investimentos que foram mantidos pelo Estado no setor, do ponto de vista do trabalho,

a montagem de *Medéia* estará confirmando o esquema empresarial em que se transformou o mercado, fortalecendo-se como gerador de empregos [...] vem movimentando diretamente mais de 50 pessoas, entre atores, diretores, músicos, cenógrafos, assistentes, operadores e pessoal encarregado da construção do cenário. (“Teatro gera mais de 50 empregos”, *A Tarde* 02/10/97).

### *e dos negócios*

O esquema empresarial reflete, também, no comércio local, com um sem número de lojas de material elétrico, tecidos, e de construção civil contabilizando aumento nas vendas. Orçada em R\$350 mil, dos quais já estão assegurados 150 mil pelo convênio firmado entre a Secretaria de Cultura e Turismo do Estado e Goethe Institute de Munique [...] Para garantir o orçamento de *Medéia*, a produção está tentando sensibilizar empresários para os benefícios de isenção fiscal previstos no Programa Estadual de Incentivo à Cultura-Faz-cultura. (“Teatro gera mais de 50 empregos”, *A Tarde* 02/10/97).

Este tipo de cobertura não é freqüente. Ela vem sendo desenvolvida pelo jornalista Vanderlei Carvalho, um assessor de imprensa que tem credibilidade nos meios jornalísticos e que, desde a década de 80, atua nesta área. Sua trajetória tem início com a divulgação de *A Bofetada* (Cia Baiana de Patifaria) e *Recital da Poesia Baiana* (Los Catedrásticos), espetáculos que têm matérias publicadas com a sua assinatura. Na década de 90, continua neste trabalho e, em 1997, além de *Medéia*, em *Abismo de Rosas*, inova com um trabalho de jornalismo investigativo, ao trazer as temáticas para a atualidade, provocando discussões com delegados, no caso de *Abismo de Rosas*.

### As Negociações Jornalísticas

É uma regra quase sempre geral que as informações prestadas pelas assessorias sejam diluídas no conjunto e corpo das matérias, a partir de um acordo tácito entre as duas partes: de um lado, os jornais que publicam as notícias sem explicitar as fontes, e do outro, as assessorias que fornecem as informações que viabilizam boa parte das coberturas, seu próprio trabalho. Esta negociação, que resulta em notícia, também gera redução de despesas para os jornais, agiliza e facilita o trabalho das redações que, assim, acomodam-se na redação de notícias, apenas adequando textos, quando estes não chegam no formato, além selecionar as melhores fotos para a edição.

A negociação entre jornalistas e fontes, que se estabelece de modo corrente também em outras áreas do jornalismo, no caso das notícias teatrais (culturais), por vezes dá

a tônica e determina a estratégia da própria cobertura. Isso se verifica tanto por uma postura agressiva dos produtores/divulgadores, empenhada em assegurar a visibilidade dos espetáculos aos quais estão ligados por um compromisso profissional e financeiro. Embora ainda coexista na área teatral, amadorismo e profissionalismo, podemos afirmar que, a grande maioria de espetáculos, cujas coberturas foram objeto da nossa análise, já se desenvolve contratando assessores e assessorias de imprensa.

O aproveitamento dos press-releases de espetáculos já está assimilado pelas editorias nas suas rotinas de seleção e produção de notícias. Referindo-se ao percentual (aproximado) de aproveitamento dos releases que são enviados pelos produtores/divulgadores das várias áreas culturais, Suzana Varjão (2001), editora do *Caderno 2*, observa um aproveitamento de 100% dos releases sobre teatro. “Era (não é mais tanto) uma manifestação artística sem muito apoio, sem muita aceitação popular. E não tem tantos espetáculos assim”. Isabela Larangeira, editora do *Folha da Bahia*, afirma ter conseguido atender à quase totalidade dos

pedidos que nos chegam. Quando não achamos pertinente desenvolver uma matéria, damos um registro de qualquer forma, pois sabemos que a alguém interessa. Essa atenção a pequenos, além de simpática, é respeitosa, uma vez que eu, particularmente, não sou dona do caderno que edito e creio estar ali, especialmente, para fazer uma ponte da comunidade com a informação. Vejo o trabalho de uma editoria como algo democrático. E não temos tido queixa nesse sentido (2001).

Da mesma maneira, a utilização expressiva de fotografias “de divulgação”, que caracteriza particularmente as notícias sobre eventos culturais (e das colunas sociais) dos segundos cadernos, torna visível a contribuição assegurada pelas próprias produções nas páginas publicadas.

Para a editora do *Folha da Bahia*,

O assessor ou artista pode tentar manter sua peça em evidência renovando fotos de cena [ ] Uma bela foto pode até melhorar as chances de uma matéria sair em bom espaço, mas o assunto vale mais. A falta de uma boa foto, sim, pode tirar chances de a matéria ter destaque, se não conseguirmos compensar com alguma ilustração (Larangeira, 2001).

Para a editora do *Caderno 2*, “uma bela foto junto com um bom texto é o ideal que persigo. E quando se trata de material de divulgação dos espetáculos, a foto também abre espaço, desde que seja bela e editorialmente significativa” (Varjão, 2001).

É na apresentação das notícias, no entanto, que residem aspectos que distinguem métodos de utilização entre os jornais, bem como algumas ambigüidades encontradas na

composição das coberturas, uma vez que nem sempre este material é utilizado apenas como sugestão de pauta ou refeito com novas informações investigadas pelos jornalistas, como podemos perceber nas páginas e como afirmam as editoras.

Na sistemática das editorias todas as informações “são quase sempre checadas” ou “reconhecida a sua origem”, o que demonstra a confiança estabelecida em algumas fontes. Quanto à publicação do press-release, em *A Tarde*, “quase nunca publicamos re-release. Eles servem, sempre, como fonte de informação para a redação de notas e matérias”, como informa a editora do *Caderno 2*, que, no entanto, absorve nas coberturas, matérias exclusivas e assinadas das assessorias, por “considerar honesto o trabalho do assessor”<sup>129</sup>.

No *Correio da Bahia*, “é possível publicar um release sem ouvir fonte, quando se trata de uma nota ou matéria pequena”. Além disso, um forte pré-requisito para as matérias não serem assinadas “é que o repórter tenha usado muito do release como base. Seria antiético assinar”, entende a editora Isabela Lorangeira (2001).

A negociação estabelecida entre os jornais e as assessorias parece aplicar o critério de fidelidade às informações prestadas por uma fonte, em suas relações com assessores e assessorias, expressando apenas o ponto de vista do informante e publicando os *press-releases* recebidos. Neste caso, a imprensa transforma-se em simples distribuidora de informações produzidas em outros contextos, participando de um jogo que, muitas vezes, envolve sedução e mútuo reconhecimento, pois afinal seus produtores são, quase sempre, todos jornalistas (Silva Filho, 1994).

Ao contrário de exercer a responsabilidade pela averiguação dos fatos, o ponto de vista das fontes é, muitas vezes, diluído nas notícias, que não explicitam essa relação, ignorada pelo leitor menos atento. No jornalismo cultural, entretanto, tal relação é inerente à dinâmica da produção cultural na atualidade, o que não explica, necessariamente, as distorções existentes, mas revela articulações inevitáveis ao consumo de bens culturais. O fato é que as assessorias cumprem o papel da divulgação jornalística dos espetáculos teatrais, cuja visibilidade cresceu à medida da profissionalização do teatro, dos cadernos, do investimento de produções organizadas e do incentivo do Estado.

---

<sup>129</sup> Suzana Varjão, editora do *Caderno 2*, assim se expressou sobre a questão durante o debate do Seminário “Salvador pela Imprensa - como impressos e TV têm noticiado a cidade do Salvador”, realizado na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, de 3 a 6 de julho de 2001.

## De Alma Lavada

*De Alma Lavada* espetáculo que estreou em novembro de 1999, no Teatro Pelourinho (Senac), situa-se no mesmo conjunto de montagens como *Carne Fraca*, *Equus*, *Lábios que Beijei* e *Calígula*, que integram a primeira amostra deste trabalho selecionadas com base nos critérios das cinco semanas mínimas de temporada iniciais, indicações nas edições retrospectivas dos jornais e/ou premiação dos troféus.

O que diferencia o espetáculo dirigido por Adelice Souza, estudante de Direção Teatral da UFBA, das demais montagens deste último ano da década é justamente a cobertura que lhe foi dispensada pelos segundos cadernos durante a sua primeira temporada: foi a menor de todos os espetáculos do primeiro grupo (Amostra 1), aproximando-se assim das montagens da Amostra 2 representados por baixíssimos índices (ver anexos números). O jornal *A Tarde* publicou duas matérias, uma inserção, com destaque de foto (“de divulgação”) no Roteiro de Fim de Semana e uma resenha na qual o nome da diretora é ignorado, com outra foto, também fornecida pela produção da peça e o anúncio do espetáculo em 19 sinopses no Roteiro (diário). O *Correio da Bahia* apenas incluiu a montagem no Programa (diário), publicando 23 sinopses.

Quando o Prêmio Copene de Teatro anunciou os melhores do segundo semestre do ano de 1999, para surpresa dos jornalistas, lá estava *De Alma Lavada*, concorrendo em três categorias: melhor espetáculo do ano, um dos seus atores indicado para o melhor coadjuvante, sendo que seu autor também concorria.

O fato, entretanto, foi observado pelos próprios jornalistas que se escusaram dessa omissão, em matérias realizadas na temporada seguinte e na edição retrospectiva de *A Tarde*. A indicação evidentemente provocou a noticiabilidade do espetáculo que retorna a cartaz com um novo status. A trajetória desta montagem, dirigida pela jovem estudante Adelice Souza, com texto do autor estreante Cláudio Lorenzo e elenco de competentes atores ilustra o que acontece, em boa medida, com os espetáculos da UFBA e de grupos independentes. *De Alma Lavada* apesar de ter tido uma produção independente, sua diretora foi indicada por Luiz Marfuz, encenador e professor da Escola de Teatro, com base no trabalho, em direção teatral, desenvolvido por ela em uma disciplina da graduação, e do qual resultou a montagem de *A Balsa dos Mortos*.

*De Alma Lavada* revela o engessamento e a omissão que, por vezes, critérios de notícias, dados como usuais, podem acarretar à cobertura jornalística, especialmente

pela dependência ou acomodação dos veículos às fontes de assessorias de imprensa e produções. A maioria destas questões foram exaustivamente tratadas neste trabalho a partir de dados significativos que permitiram uma abordagem dos muitos aspectos da seleção e apresentação das notícias, bem como das rotinas produtivas das organizações jornalísticas.

É *De Alma Lavada* que concluímos esta análise também.

## Considerações Finais

A cobertura jornalística do espetáculo teatral ocupa um amplo espaço nos cadernos de cultura dos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia*, na década de 90. Este espaço, comprovado pelos resultados numéricos da pesquisa, indica a importância e a valorização que são atribuídas ao acontecimento teatral baiano no período. As coberturas referentes aos 56 espetáculos, efetuadas pelos dois cadernos de cultura diários e que resultaram em 784 textos, 677 fotos e 5 mil roteiros, atestaram esta importância, tanto através dos amplos espaços destinados ao grupo de espetáculos da amostra por julgamento quanto pela utilização de notas que configuraram o esforço de abrangência do conjunto de montagens, inclusive as escolhidas aleatoriamente para análise.

No entanto, mesmo entre as coberturas amplas, nem sempre o conjunto dos elementos da linguagem do espetáculo é percebido. Em sua maioria, as matérias enfocam a dramaturgia, a direção e parte do elenco e, apenas eventualmente, os demais elementos. Nas fichas técnicas das sinopses verifica-se a mesma situação, um pouco mais grave porque nestas são suprimidos nomes dos elencos também.

Em geral, o espaço jornalístico destinado ao teatro é diário e fixo em rubricas como agenda (Roteiro, em *A Tarde*, e Programa, no *Correio da Bahia*), onde se concentram as sinopses com a ficha técnica dos espetáculos. Nesta rubrica, *A Tarde* destaca certos espetáculos com uma foto-legenda; já o *Correio da Bahia*, utiliza, por vezes, este espaço para publicar a resenha, com foto, do espetáculo selecionado. Por outro lado, há uma distribuição das matérias relativas ao teatro em outras rubricas que não são fixas, tais como notícias, reportagens, notas e entrevistas. Assim, já a disposição espacial, que varia entre espaços fixos e ocasionais, caracteriza a cobertura realizada, que se cristaliza em notas. As demais modalidades, que levariam a uma postura analítica da temática, são, entretanto, em número reduzido. Sua frequência respeita os critérios de noticiabilidade, indicando que estes funcionam muito mais como definidores do espaço ocupado do que a preocupação com a análise da complexidade do fenômeno teatral na atualidade.

É necessário acrescentar, ainda, que há uma intenção e um esforço declarados, por parte das editorias, em publicar a maior quantidade de espetáculos possível, como uma forma de apoiar uma arte que nem sempre dispõe de um grande aparato de produção. Não se trata, portanto, de realizar coberturas que se enquadrem entre os parâmetros das mais completas, pois, ao lançarem mão dos critérios de noticiabilidade para viabilizar essa intenção, os espetáculos são classificados, quase que de forma mecânica, em mais ou menos noticiáveis, como demonstram os dados comparativos das duas amostras. Essa classificação, por outro lado, vincula-se a uma configuração de mercado que, marcada pelas condições de trabalho desfavoráveis, existentes nas redações, acaba por privilegiar “fontes interessadas”.

Nos dois cadernos analisados, as estratégias de cobertura dos assuntos culturais, especificamente em relação ao espetáculo teatral, são, na maioria dos casos, planejadas a partir da iniciativa e da perspectiva das fontes interessadas na visibilidade dos acontecimentos — sejam assessorias de imprensa, organismos públicos e privados, casas de espetáculo, o próprio produtor cultural, os criadores envolvidos entre outras.

A contribuição das informações produzidas por essas fontes — independente de possuírem ou não a forma do *press-release* — torna-se a cada dia um componente mais forte — dir-se-ia mesmo indispensável — das estratégias utilizadas para a cobertura cultural. No caso específico da cobertura teatral, esta circunstância é evidente nos depoimentos dos editores que afirmam que a maior parte do trabalho de apuração das notícias se baseia em informações de *press-releases* cujo volume que chega às redações é em média de 80 por dia nos dois cadernos.

Além dos *press-releases*, que trazem informações sobre os eventos e sugerem pautas para a cobertura jornalística, há ainda telefonemas, faxes, *e-mails* que abordam as redações e praticamente dão conta, num primeiro momento, da cobertura dos acontecimentos culturais, sem que o repórter saia a campo e, em certos casos, a cobertura pode até ser feita na própria redação. O envio de material informativo aos jornais cresce com o aumento e a diversificação dos produtos culturais no mercado e a sua necessária visibilidade para o consumo. Verifica-se também um acentuado crescimento das assessorias como campo de trabalho dos jornalistas e a urgência da profissionalização da atividade de divulgação jornalística/cultural.

Nos dois modelos de cobertura pesquisados, verifica-se a grande participação e a assimilação destas informações nas estratégias de cobertura, que terminam por deter-

minar as suas características. Trata-se de um procedimento geral adotado, que se articula à estrutura e ao funcionamento das editorias e suas condições materiais.

Assim, podemos afirmar, como resultante desta sistemática, que no jornalismo cultural diário baiano, as notas constituem sua principal característica, mesmo havendo o aproveitamento dos *press-releases* como sugestão de pautas para matérias posteriores, traduzidas nas reportagens, notícias e entrevistas utilizadas em menor escala, e nesta ordem.

São responsáveis pela incidência de notas: as informações estarem disponíveis nas redações; a seleção e o aproveitamento imediato de muitas destas informações para diversos usos, antes mesmo de se transformarem em sugestão de pautas; o interesse em atender à maioria das demandas, expresso pelas próprias editoras dos dois cadernos. Acrescente-se a isso, a feição “serviço” que também assumem as páginas culturais e o tom “informativo” assumido pelo jornalismo, inclusive cultural.

A utilização de resenhas também se destaca nos dois jornais baianos que publicam cadernos culturais diários, dentre as 784 matérias publicadas pelos jornais *A Tarde* e *Correio da Bahia*, referentes aos 56 espetáculos, 83 são resenhas, correspondendo a 10,6% do total. Em *A Tarde*, o número de resenhas supera o de reportagens.

A publicação sistemática de resenhas e de roteiros constitui uma característica distintiva do jornalismo cultural diário. Ambos são modalidades exclusivas do jornalismo praticado pelos segundos cadernos, marcas da sua identidade, apesar dos quadrinhos, horóscopo, palavras cruzadas que as suas páginas também costumam agregar sob o nome de entretenimento. Os roteiros aglutinam as manifestações artístico-culturais do conjunto de acontecimentos atuais, evidenciando, assim, o sentido da edição. Esta é condição para que se efetive uma programação e se articule o espaço da informação. Ao mesmo tempo, opera-se, nas resenhas, a atualização constante dos produtos culturais, muitos dos quais instantâneos e efêmeros.

Finalmente a análise aponta para uma ambigüidade que caracteriza a cobertura jornalística dos espetáculos teatrais nos dois jornais. Por um lado, verifica-se a utilização de estratégias que privilegiam as notícias sobre os espetáculos em amplos espaços e, por outro, o volume de notas publicadas visando contemplar o maior número de montagens realizadas. As duas estratégias ilustram a valorização e a importância atribuídas ao fenômeno teatral pelos jornais. Essa intenção, explicitada inclusive pelas duas editoras, é, no entanto, contraditada pela própria operacionalização da cobertura, permeada



de constrangimentos estruturais e profissionais que não contribuem para um trabalho de maior profundidade e inovação. Dessa forma, à quantidade acaba não correspondendo também o privilegiamento de abordagens que tratem do necessário detalhamento de aspectos inerentes ao próprio fenômeno teatral, seus vários elementos e de questões suscitadas pela dimensão social do espetáculo.

### Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Paulo Henrique e PESSOTI, Gustavo Casseb. *A evolução da indústria fonográfica e o caso da Bahia*. Análise e Dados v.1. Salvador: Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, 2000, p. 90-107.

ALSINA, Miguel Rodrigo. *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós Iberica. 1996. 208 p.

ALVES, Hebe e MIRANDA, Nadja. *A relevância do Projeto de Montagem Didáticas para o Teatro Baiano*. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas-ABRACE, 2000, 73-78 p.

AUGUSTO, Sérgio. O frenesi do furo. *Bravo!* São Paulo, outubro, 2000. Ano 4, n. 37. p 17-18.

BAHIA, Juarez. *Jornal, História e Técnica*. São Paulo: IBRASA, 1972. 247 p.

BERGER, Christa. Do Jornalismo: toda notícia que couber, o leitor apreciar e o anunciante aprovar, a gente publica. In: MOUILLAUD, Maurice e PORTO, Sérgio Dayrell (orgs.) *O jornal: da forma ao sentido*, Brasília, Paralelo 15, 1997, p.273-284.

BERGER, Christa. Palestra realizada pela professor Semana de Comunicação da Facom, na abertura do segundo semestre. Salvador-Bahia, 2000.

COUTO, José Geraldo. *Jornalismo Cultural em crise*. In: DINES, Alberto e MALINI, Mauro (orgs.) *Jornalismo brasileiro: no caminho das transformações*, Brasília: Banco do Brasil, 1996, p. 129-131.

DINES, Alberto. Tendências no Jornalismo Brasileiro. In: DINES, Alberto e MALINI, Mauro (orgs.) *Jornalismo brasileiro: no caminho das transformações*, Brasília: Banco do Brasil, 1996. p. 7-25.

FAUSTO NETO, Antônio. *Mortes em derrapagem: os casos Corona e Cazuza no discurso da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991.

FRANÇA, Vera Veiga. *Jornalismo e Vida Social – a história amena de um jornal mineiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. 259 p.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. A Atualidade no Jornalismo. In *Textos apresentados pelo GT de Jornalismo do 9ª Encontro da Compós*, Jun/2000 [on line]. Disponível na Internet <http://www.facom.ufba.br/Pos/gtjornalismo/textos.html>. Arquivo capturado em 18/06/2001.

FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da Imprensa – sec. XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994, 407p.

FRANCO, Aninha. Anotações para o II volume de *O teatro na Bahia através da Imprensa – sec. XX*. Salvador, 1999. (Texto inédito).

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GENRO FILHO, Adelmo. *O Segredo da Pirâmide*. Porto Alegre: Editora Ortiz, 1989, 229 p.

KOPPLIN, Elisa e FERRARETO, Luiz Artur. *Assessoria de Imprensa: teoria e prática*. 2ª ed. Porto Alegre: Sagra:DC Luzzatto, 1996, 180 p.

LAGE, Nilson. *Ideologia e Técnica da Notícia*. Petrópolis: Vozes, 1979, 116 p.

LUSTOSA, Isabel. *Insultos Impressos: a guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823)*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 1998, 7ª edição.

MEDINA, Cremilda de A. *Notícia: um produto à venda*. São Paulo: Alfa-Omega, 1978, 194 p.

MEDINA, Cremilda de A. *Entrevista – o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1995, 96p.

MOLES, Abraham. *Sociodinâmica da cultura*, São Paulo, Perspectiva – Edusp, 1974, 336p.

MOUILLAUD, Maurice. Da forma ao sentido. In: MOUILLAUD, Maurice e PORTO, Sérgio Dayrell (orgs.) *O jornal: da forma ao sentido*, Brasília, Paralelo 15, 1997, p.29-35.

RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1978.

RIVERA, Jorge B. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 1995. 217 p.

RODRIGUES, Adriano. O acontecimento In: *Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias*. In: TRAQUINA, Nelson (org.) Lisboa: Vega, 1993, p 27-33.

RUBIM, Albino. *Comunicação e Capitalismo*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1991, 71 p.

RUBIM, Albino. *Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea*. In Bahia Análise e Dados v.1. Salvador: Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, 2000, p 74-89.

RUBIM, Antônio Albino C. e MARIANO, Agnes. Um perfil sociocultural dos jornalistas baianos. In: Textos de Cultura e Comunicação. Salvador: Programa Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. Nº 41, 2001, p. 105-119.

RUBIM, Antônio Albino C. *ACM: Poder, Mídia e Política*. Salvador, 2001. (Texto inédito).

SANT'ANNA, Affonso Romano de, Suplementos Culturais: Situação Ontem e Hoje. Conferência no CCBB - Rio, outubro/2000, 7 p.

SILVA, Fernando Barros. Fugindo das Ciladas. *Bravo!* São Paulo, outubro, 2000. Ano 4, n. 37, p.22-23.

SILVA FILHO, Emiliano José da. O Presidente, o irmão, o jornalista, a secretária e o motorista – Ligações perigosas entre jornalismo e política no impeachment de Collor. 1994. Dissertação de Mestrado. Programa Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea.

SODRÉ, Werneck. *A História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, 583 p.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1988, 214 p.

SODRÉ, Muniz e FERRARI, Maria Helena. *Técnica de Reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986, 141 p.

TRAQUINA, Nelson. As Notícias. In: *Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias*. In: TRAQUINA, Nelson (org.) Lisboa: Vega, 1993, p. 167- 176.

TUBAU, Iván. *Teoria y Practica del Periodismo Cultural*. Barcelona: A.T.E., 1982, 174 p.

VENTURA, Zuenir In: JATOBÁ, Annamaria. *Leituras Jornalísticas e Estéticas do Suplemento Cultural Contexto*, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 1989, 298 p. (Dissertação, Mestrado em Ciências da Comunicação).

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, 239 p.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença. 1987, 249 p.

### ENTREVISTAS REALIZADAS

ANDRADE, Arthur. Jornalista, redator da Link Publicidade. Depoimento em 28/03/01.

BARRETO, Fátima. Jornalista, ex-editora do caderno *Folha Teen*, do *Bahia Hoje*. Depoimento em 21/02/01.

BASTOS, Eduardo. Reporter da Gazeta da Bahia. Depoimento em 01/03/01.

BERGER, Christa. Pesquisadora, professora doutora da UFRS. Depoimento em 26/10/00.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Depoimento em 15/02/01.

CABRAL, Ipojuçã. Presidente da Associação Baiana das Empresas de Comunicação Empresarial. Depoimento em 01/03/01.

CAMPOS, Mara. Chefe de Reportagem da Tribuna da Bahia. Depoimento em 19/04/01.

CARVALHO, Vanderlei. Jornalista, diretor da Contraponto, ex-editor do caderno *Arte e Lazer*, do *Correio da Bahia*. Depoimento em 10/02/01.

CHECCUCCI, Deolindo. Produtor, diretor teatral e professor da Escola de Teatro da UFBA. Depoimento em 11/05/01.

DOURADO, Paulo. Diretor teatral e professor da Escola de Teatro da UFBA. Depoimento em 20/05/01.

MARFUZ, Luiz. Diretor teatral e professor da Escola de Teatro da UFBA. Depoimento em 10/04/01.

FORMIGLI, Pedro. Editor executivo da Gazeta da Bahia. Depoimento em 05/02/01.

LARANGEIRA, Isabela. Editora do *Folha da Bahia*, do *Correio da Bahia*. Depoimento em 04/06/01.

MARTINS, Osmar. Ex-editor da página de cultura do *Jornal da Bahia*. Depoimento em 05/01/01.

MARTINS, Vera. Jornalista, professora da Faculdade de Comunicação da UFBA. Depoimento em 02/06/01.

MATTOS, Florisvaldo. Editor do suplemento *A Tarde Cultural*. Depoimento em 17/02/01.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Pesquisador, professor doutor UFBA. Depoimento em 01/03/01.

SOBREIRA, Sérgio. Produtor Cultural. Depoimento em 21/02/01.

UZEL, Marcos. Jornalista, ex-reporter do Bahia Hoje. Depoimento em 10/03/01.

VARJÃO, Suzana. Editora do Caderno 2 de A Tarde. Depoimento em 17/05/01.

## ANEXO1

### Quadro (15).

#### Tamanho da amostra aleatória, por cotas anuais

Ano	número de espetáculos	proporção	resultado	aproximação
1990	7	$100 \times = 7 \times 25$	$x = 1,75$	$x = 2$
1991	4	$100 \times = 4 \times 25$	$x = 1,00$	$x = 1$
1992	0	$100 \times = 0 \times 25$	$x = 0,00$	$x = 0$
1993	5	$100 \times = 5 \times 25$	$x = 1,25$	$x = 1$
1994	14	$100 \times = 14 \times 25$	$x = 3,50$	$x = 4$
1995	12	$100 \times = 12 \times 25$	$x = 3,00$	$x = 3$
1996	12	$100 \times = 12 \times 25$	$x = 3,00$	$x = 3$
1997	12	$100 \times = 12 \times 25$	$x = 3,00$	$x = 3$
1998	17	$100 \times = 17 \times 25$	$x = 4,25$	$x = 4$
1999	15	$100 \times = 15 \times 25$	$x = 3,75$	$x = 4$
<b>TOTAL</b>	<b>98</b>			<b>25</b>

## ANEXO 3

### Relação dos espetáculos que integram as duas amostras/por ano.

#### 1990

##### **Espetáculos dos critérios prêmio, destaque e 5 semanas (boas coberturas)**

1. **DENDÊ E DENGÓ**, 1990, Teatro Gregório de Mattos. **DRAMATURGIA:** Aninha Franco. **DIREÇÃO:** Carmem Paternostro. **ELENCO:** Rita Assemany, Iami Rebouças. **COMPOSIÇÕES:** Cida Lobo, Ricardo Luedy, Rita Assemany, Iami Rebouças e Aninha Franco. **A. DIREÇÃO:** Elisa Mendes. **CENOGRAFIA, FIGURINO:** Gilson Rodrigues. **P. LUZ:** Irma Vidal. **P. VISUAL:** Claudius Portugal. **FOTOGRAFIA:** Maria Sampaio, Célia Aguiar, Adenor Gondin. **TÉCNICOS:** Maria Prado, Elisa Mendes, Lúcio Tranchesi, Aninha Franco. **P. EXECUTIVA:** Maria Prado, Virgínia Da Rin. **PRODUÇÃO:** Rita Assemany. **(Temporda: 17/05 a 30/06).**
2. **JOSEPHINA, A CANTORA DOS RATOS**, 1990. ICBA. **DRAMATURGIA:** Franz Kafka, **DIREÇÃO:** Marcio Meirelles. **ELENCO:** Nadja Turenko, Yulo Mandarino, Clécia Queiroz, George Mascarenhas. **E. SUBSTITUTO:** Tereza Araújo. **COMPOSIÇÕES:** Alexei Turenko. **A. DIREÇÃO:** Marcelo Praddo. **CENOGRAFIA, P. VISUAL:** Marcio Meirelles. **FIGURINO:** Marcio Meirelles, **ELENCO. FOTOGRAFIA:** Débora Paes. **P. EXECUTIVA:** Maria Prado. **PRODUÇÃO:** CIT - Companhia de Interesses Teatrais. **(Temporada: 11/09 a 09/11).**
3. **O MENOR QUER SER TUTOR**, 1990, Teatro Santo Antônio. **DRAMATURGIA:** Peter Handke. Tradução: Celeste Galeão. **DIREÇÃO, CENOGRAFIA:** Ewald Hackler. **ELENCO:** Lucio Tranchesi, Paulo Pereira. **A. DIREÇÃO:** Beto Mettig. **T. SONORA:** José Souza. **TÉCNICOS:** José Desidério dos Santos, Ricardo Santarém, José Souza, Rosane Barcelo. **PATROCÍNIO:** UFBA. **(Temporada: 07/11/90 a 30/12/01).**

##### **ESPETÁCULOS NA FAIXA DE 4 A 5 SEMANAS DE TEMPORADAS DE ESTRÉIA (25**

##### **SORTEADOS)**

1. **FALE-ME DE AMOR, UMA TEMPESTADE COM DEZ CANÇÕES DA RENASCENÇA**, 1990, Teatro Santo Antônio. (William Shakespeare Boccacio Bertold Brecht, Cleise Mendes e Sérgio Farias), **ELENCO:** Renata Becker, Hamilton Gonçalves, Wilson Mello, Cláudio Cajaíba, Tereza Araújo, Rada Zaverutchka, Marísia Mota, Diogo Lopes Filho, Pedro Muller, Isabel Noemi, Ciça Ojuara, Márcia Maria Senna, Dinah Pereira, Dulce Valverde, Mônica Freire, Ricardo Bastos, José Carlos Pinduka, Gilson Siqueira. **D. MUSICAL:** Renata Becker. **A. DIREÇÃO:** Ivan Espinheira, Liliane Nogueira, Cláudio Cajaíba. **FIGURINO:** Claudete Eloy. **P. LUZ:** Alejandro Velasquez. **P. VISUAL:** Sonia Rangel. **A. IMPRENSA:** Susy Spencer. **PRODUÇÃO:** UFBA. **(Temporada 19/10 a 30/11).**
2. **OS MELHORES ANOS DE NOSSAS VIDAS**, (dezembro de 1990, até 27/01/91), Teatro Santo Antônio. **DRAMATURGIA:** Domingos de Oliveira. **DIREÇÃO:** Hebe Alves. **ELENCO:** Aicha Marques, Carla Burlacchini, Carlos Betão, Clóvis Oliveira, Conça Reis, Cynara P. Fernandes, Diana Ferreira, Elder Andrade, Evon Correia, Fred Bustamante, Franklin Albuquerque, João Figueredo, Jójó Miranda, Jorge Borges, José Lauro, Marcos Cristiano, Maria Menezes, Noeli Campos, Osvaldo Mil, Patrícia Tosta, Sérgio Araújo, Tania Tôko. **A. DIREÇÃO:** Teresa Costalima. **T. SONORA:** Paulo Cunha. **FIGURINO:** Marcio Meirelles. **CENOGRAFIA:** Sonia Rangel. **P. LUZ:** Paulo Cunha, Celso Júnior. **T. CORPORAL:** Marta Saback. **FOTOGRAFIA:** Rejane Carneiro. **P. VISUAL:** Sérgio Araújo, Hebe Alves, Fred Bustamante. **P. EXECUTIVA:** Sérgio Araújo. **PATROCÍNIO:** Sandiz, UFBA. **(Temporada 15/12/90 a 21/01/91).**

#### 1991

##### **ESPETÁCULOS NA FAIXA DE 4 A 5 SEMANAS DE TEMPORADAS DE ESTRÉIA (25**

##### **SORTEADOS)**

1. **JOSÉ, ARQUÉTIPOS & ARQUETÍPICOS**, 1991, Teatro ACBEU. **DRAMATURGIA, DIREÇÃO:** José Derinho de Carvalho. **ELENCO:** José de Carvalho, Lívia Kauffer, Arildo Figueredo, Maria Clara Matos, Ignês Viana, Luciana Macelli. **ADEREÇOS:** Márcia Moyrea, Deca Conde. **DIREÇÃO:** Cláudio



Nóvoa. **CENOGRAFIA, FIGURINO:** Deca Conde. **CORPO:** Fátima Suarez. **D. IMAGEM:** Dropaute Vídeo. **VOZ:** Kitty Canário. **TÉCNICOS:** Mauro Garcia. Ver estréia no Maria Betânia. (**Temporada 22/10 a 27/11**).

## 1992

### ESPETÁCULOS INDICADOS POR A TARDE + 5 SEMANAS

1. **OFICINA CONDENSADA**, 1992, Teatro Gamboa. **DRAMATURGIA:** Aninha Franco. **DIREÇÃO, P. LUZ:** Fernando Guerreiro. **ELENCO:** Rita Assemany. **A. DIREÇÃO:** Elisa Mendes. **FIGURINO:** Márcio Meirelles. **P. EXECUTIVA:** Virgínia Da Rin, Dalmo Péres, EP Produções. **PATROCÍNIO:** Fundação Cultural do Estado da Bahia, Aninha Franco. (**Temporada: 19/03 a 30/04**).
2. **1968 OU A LIRA DOS VINTE ANOS**, 1992, Teatro S. Antônio. **DRAMATURGIA:** Paulo César Coutinho. **DIREÇÃO, CENOGRAFIA, FIGURINO:** Deolindo Checcucci. **ELENCO:** Cláudio Simões, Emiliano Guangioli, Carlos Viana Júnior, Evelin Buchegger, Dinah Pereira, Tom Carneiro, Fafá Pimentel, Mário Gadelha. **CARACTERIZAÇÃO:** Claudete Eloy. **P. LUZ:** Espírito Santo. **PRODUÇÃO:** Escola de Teatro da UFBA. (**Temporada: 23/09 a 22/11**).
3. **NOITES VADIAS**, 1992, Teatro Santo Antônio. **DRAMATURGIA:** Adaptação de Cleise Mendes a textos de diversos autores. **DIREÇÃO: Hebe Alves.** **ELENCO:** Adriana Assemany, Jussara Alencar, Alexandre de Jesus Schuma, Jussara Pereira, Ana Paula Vieira de Moraes, Lázaro Machado, Ângela Cibele de Sá Brito, Guga Vasconcelos, Carlos Alberto Ferreira, Valter Bahia, Edvaldo Barreto, Marcelle Borges, Érica Saraiva, Maria Marighela, Gordo Neto, Maron Reis, Maurício Pedrosa, Michel Fonseca, Paula Hiroe, Raimundo Jorge Santana, Sandro Lobo, Tania Rodrigues, Ulisses Cunha Barbosa. **CENOGRAFIA, FIGURINO:** Sonia Rangel. **P. LUZ:** Espírito Santo. **T. SONORA:** Luciano Bahia. **PATROCÍNIO:** Escola de Teatro da UFBA. (**Temporada 12/11/92 a 20/02/93**).
4. **O HOMEM NU: SUAS VIAGENS**, 1992, Teatro Santo Antônio. **DRAMATURGIA:** Adaptação de Hebe Alves a diversos contistas brasileiros. **DIREÇÃO:** Hebe Alves. **ELENCO:** Aicha Marques, Cynara Peixoto Fernandes, Isabel Noemi, Jorge Borges, Ludmila Rosa, Maria Menezes, Zé Lauro Azevedo, Sérgio Sobreira, Evany Tavares, Zeca de Abreu. **CENOGRAFIA:** Joazito. **FIGURINO:** Filinto Coelho. **P. LUZ:** Irma Vidal. **P. Visual:** Humberto Farias, Sérgio Sobreira. **PRODUÇÃO:** Grupo Cereus. **Patrocínio:** Abaeté Automóveis, ICBA, Sabor e Arte, Vídeo Grav, Fiorucci, Gato e Sapato. Textos de Clarice Lispector, Paulo Mendes Campos, Drummond e Fernando Sabino, dentre outros cronistas, transformam-se em linguagem teatral, sem ranços, pelo Grupo Cereus. (**Temporada: 28/03 a 31/05**).

## 1993

### CRITÉRIOS PRÊMIO, DESTAQUE E 5 SEMANAS

1. **MERLIN OU A TERRA DESERTA**, 1993, Teatro do ICBA. **DRAMATURGIA:** Tankred Dorst, Úrsula Ehler. **DIREÇÃO:** Carmen Paternostro. **ELENCO:** Beto Mettig, Cláudio Cajaíba, Daniel Becker, Lúcio Tranchesi, Diogo Lopes, Yulo Cezar, Iami Rebouças, Geraldo Aragão, Viviane Laert, Marcelo Prado, Edlo Mendes, Evelyn Buchegger, Fátima Menezes, Hirton Fernandes Junior, Luciane Moraes, Luiz Pepeu, Paulo Pereira. **CENOGRAFIA, FIGURINO:** Sonia Rangel. **A. CENOGRAFIA, A. FIGURINO:** Júlio Maia, Zuarde Júnior, Márcia Abreu. **P. LUZ:** Rita Lago, Carmen Paternostro. **T. SONORA:** Roland Schaffner, Osvaldo Rosa, Carmen Paternostro. **D. PRODUÇÃO:** Gataria Produções Artísticas. **P. EXECUTIVA:** Cia. de Produção. **C. RECURSOS:** Simone Gusmão. **A. IMPRENSA:** Antonio Meireles, Virgínia Da Rin. **P. VISUAL:** Washington Falcão. **CANTO:** Paulo Pereira, Edlo Mendes. **FOTOGRAFIA:** Célia Aguiar, Maria Sampaio. **VIDEOMAKERS:** Monica Simões, Rosana Almeida, Roberto de Souza. **MAQUIAGEM:** Miro Paternostro. **TÉCNICOS:** Laudith Almeida, Estelita Silva, Joel Desidério, Antonio Carlos, Monica Alves. **PATROCÍNIO:** ICBA, FCEBa. (**Temporada: 29/04 a 23/06**).
2. **O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEZ 1993**, Teatro Santo Antônio. **DRAMATURGIA:** Bertold Brecht. **DRAMATURGISTA, DIREÇÃO:** Luiz Marfuz. **ELENCO:** Agnaldo Lopes, Carlos Betão, Paula Hiroe, Fábio Lago, Maria Menezes, Tereza Araújo, Daniel Boaventura, Fátima Pimentel, George Vassilatós. **E. SUBSTITUTO:** Jackson Costa. **ADEREÇOS:** Ivana Calumbi. **A. DIREÇÃO:** Paulo Henrique Alcântara. **D. MUSICAL:** Alfredo Barros. **CENOGRAFIA:** Marcio Meirelles. **FIGURINO:**

Lgia Aguiar. **FIGURINO DA NOIVA:** Júlio Cesar Habib. **P. CORPORAL:** Bete Grebler. **P. LUZ:** MARCELO MARFUZ. **T. SONORA:** Jarbas. **P. VISUAL:** Caetano Rodrigues, Ricardo Vieira, Edna Rios. **A. IMPRENSA:** Companhia de Comunicação. **FOTOGRAFIA:** Isabel Gouvea, Adenor Gondim. **CONTRA-REGRAGEM:** Zenildo Miranda, André Sotrelino. **TÉCNICOS:** Nana, Inaldo Santana, Robson Dias, Pedro Meirelles, Joo Meirelles, Lina Lemos, Ademir França, Reinaldo Costa, Joel Desidrio. **P. EXECUTIVA:** Célia dos Humildes. **A. PRODUÇÃO:** Marcelo Marfuz. (Temporada: 25/11 a 19/12 e volta em janeiro de 1994).

#### **ESPETÁCULO NA FAIXA DE 5 SEMANAS DE TEMPORADAS DE ESTRÉIA (25 SORTEADOS)**

1. **A FALECIDA**, 1993, Sala 5 da Escola de Teatro. **DRAMATURGIA:** Nelson Rodrigues. **DIREÇÃO:** Hebe Alves. **ELENCO:** Amorim Júnior, Carlos Betão, Cristiane Amorim, Leide Raquel, Marcelo Augusto, Marcelo Ribeiro, Marcos Cristiano, Najla Andrade, Roberto Lúcio, Stela Barreto. **A. DIREÇÃO:** Paulo Henrique Alcântara. (Temporada: 01/10/93 a 31/03/94).

## **1994**

#### **CRITÉRIOS PRÊMIO, DESTAQUE E 5 SEMANAS**

1. **ADÉ ATÉ**, 1994, Teatro do ICBA. **DRAMATURGIA, DIREÇÃO, CENOGRAFIA, P. LUZ, T. SONORA:** Harald Weiss. **ELENCO:** Iami Rebouças, Clécia Queiroz, Meran Vargens, Lúcio Tranchesi, Esmeralda do Patrocínio e Fafá Menezes. **A. DIREÇÃO:** Oswaldo Rosa. (Temporada: 30/9 a 27/11).
2. **BAI BAI PELÔ**, 1994. **Vila Velha. DRAMATURGIA:** Bando de Teatro Olodum, Marcio Meirelles. **DIREÇÃO:** Marcio Meirelles, Chica Carelli. **D. MUSICAL:** Chica Carelli. **Figurino:** **ELENCO**, a partir de oficina com Marcio Meirelles. **ELENCO:** Arlete Dias, Nildes Vieira, Rony Cácio, Anativo Oliveira, Edvana Carvalho, Jorge Washigton, Ednaldo Muniz, Tânia Toko, Lázaro Machado, Luciana Souza, Rivaldo Rio, Rejane Maya, Valdinéia Soriano, Cássia Vale, Auristela Sá, Nauro Neves, Merry Batista. **Sérgio Amorim, Suzana Matta, Gerimias Mendes, Cristovão da Silva, Virgínia Rodrigues. R. PERCUSSÃO:** Maestro Neguinho do Samba. **PRODUÇÃO:** Teatro Vila Velha. Trilogia do Pelô. (Temporada: 23/10 a 26/11)
3. **CASTRO ALVES**, 1994, Teatro Castro Alves. **DRAMATURGIA:** Cleise Mendes. **DIREÇÃO:** Deolindo Checucchi. **ELENCO:** Jackson Costa, Aicha Marques, Elisa Mendes, **Yumara Rodrigues**, Harildo Déda, Oswaldo Mil, Celso Júnior. (Temporada: 26/5 a 21/7).
4. **QUEM MATOU MARIA HELENA?** Teatro Caballeros de Santiago. **DRAMATURGIA:** Cláudio Simões. **DIREÇÃO, P. LUZ:** Celso Júnior. **ELENCO:** Frank Menezes. **CENOGRAFIA, FIGURINO:** Marcio Meirelles. **P. EXECUTIVA:** Virgínia Da Rin. (Cláudio Simões; Celso Júnior). (Temporada: 28/10 a 09/12).

#### **ESPETÁCULOS NA FAIXA DE 4 A 5 SEMANAS DE TEMPORADAS DE ESTRÉIA (25 SORTEADOS)**

1. **O INSPETOR GERAL**, 1994. **DRAMATURGIA. Santo Antônio.** Nicolai Gógol. **DIREÇÃO: Paulo Cunha. ELENCO:** Aldo Sá, Aldri da Anunciação, Andrea Andrade, Claudia Macedo, Dionne Barreto, Edmar Dias, Edmilson Barros, Edmundo Cesar, Elydia Freire, Gabriela Fróes, George Vladimir, Geraldo Gomez, Josimar, Jorge Martins, Karla Patrícia, Lago Júnior, Lidice Oliveira, Márcia Ribeiro, Mina Ishikawa, Patrícia Assis, Paulo Britcha, Paulo Nery, Tania Soares, Valeria Motta. **A. Direção:** Roberto Lúcio. **CENOGRAFIA, P. LUZ:** Eduardo Tudella. **FIGURINO:** Grupo. **TÉCNICOS:** Paulo Cunha. **PATROCÍNIO:** Escola de Teatro da UFBA. (Temporada: 20/01 a 27/02).
2. **TRANSPARÊNCIAS**, 1994, Teatro Gregório de Mattos. **DRAMATURGIA:** Diversos Autores. **DIREÇÃO:** Cláudio Cajaíba, Lúcio Tranchesi, Zeca de Abreu. **ELENCO:** Almir Costa, Andrea Barras, Arão Dantas, Adriana Matos, Cristiana Rodrigues, Elane Dias, Eliane Vasconcelos, Helma Santos, João Souza Neto, Laércio Costa, Luciano Borges, Luiz Grangeiro, Martha Paixão, Marta Leão, Rosa Siqueira Leiro, Rosenilda Rodrigues. (Temporada: 19/10 a 27/11) .
3. **3 X NADA (TRÊS PEÇAS CURTAS)**, 1994, Teatro Gregório de Mattos. **DRAMATURGIA:** Samuel Beckett. **DRAMATURGISTAS:** Celso Júnior, Cláudio Simões. **DIREÇÃO:** Celso Júnior. **ELENCO:** Lúcio

Tranchesi, Cláudio Simões, George Vladimir, Marcelo Praddo, Bárbara Borga, Fernanda Mascarenhas, Tatiana Lima. (**Temporada: 13/07 a 28/8**).

4. **HAMLET MIX**, 1994, Teatro Gregório de Mattos. **DRAMATURGIA:** Heiner Muller. **DIREÇÃO:** Cláudio Simões. **ELENCO:** Celso Júnior, Tatiana Lima, Maria de Medeiros (vídeo). **A. DIREÇÃO:** George Vladimir. **VIDEOMAKER:** Rosemery Moreira. (**Temporada: 17/08 a 12/09**).

## 1995

### *Critérios prêmio, destaque e 5 semanas*

1. **NA SELVA DAS CIDADES**, Teatro do ICBA, 1995. **DRAMATURGIA:** Bertold Brecht, **DIREÇÃO:** Deolindo Checcucci. **ELENCO:** Gideon Rosa, Fernando Fulco, Paulo Pereira, Joana Shinitmann, Izabela Malta, Maria Schuller, Cristiane Mendonça, Yulo Cezzar, Marcos Machado, Sérgio Farias, Narcival Rubens, Bárbara Borga, Aldri d'Anunciação, George Vladimir. **CENOGRAFIA, CARTAZ:** Euro Pires. **FIGURINO, MAQUIAGEM:** Claudete Eloy. **P. LUZ:** Patrick Schmitt. **T. SONORA:** Luciano Bahia. **D. PRODUÇÃO:** Isabel Marinho, Manolo Araújo. **A. PRODUÇÃO:** Diana Ferreira. **C. REGRAGEM:** Michelle Visosky. **A. IMPRENSA:** Nadja Vladi, Sandro Lôbo. **TÉCNICOS:** Neuzete Menezes, Ives Quaglia, Eduardo Augusto, Jones Almeida, Maria das Graças e Márcia Bonfim, Ademir Pereira, Reinaldo Costa, Fernanda Mascarenhas. **PRODUÇÃO:** Status Produção e Eventos. (**Temporada: 05/10 a 10/11**).
2. **NOVIÇAS REBELDES**, Teatro ACBEU, 1995. **DRAMATURGIA:** Dan Goggin, **TRADUÇÃO:** Flávio Marinho. **DIREÇÃO:** Wolf Maia. **ELENCO:** Lelo Filho, Wilson de Santos, Fernando Marinho, Beto Mettig, Diogo Lopes Filho. **A. DIREÇÃO, COREOGRAFIA:** Bethé Rangel. **D. UMSICAL, ARRANJOS:** Sérgio Souto. **CORPO:** Jussara Sobreira (ballet) e Cibele Brandão (sapateado). **VOZ:** Graça Reis. **FIGURINO E ADEREÇOS:** Masurmicio Martins, Ricardo Brügger. **PRODUTOR E ADMINISTRADOR:** Sean O'Flynn. **PRODUTORA:** Ana Paolilo. **O. SOM:** Diana Goulart. **A. CAMARIM:** Angélica de Jesus. **COSTUREIRA:** Dalva Matos. **FOTOS DE ESTÚDIO:** Célia Aguiar e Maria Sampaio. **CENOTÉCNICA:** Joel Desid'werio. **A. CENOTÉCNICA:** Joel Filho. **A. P. ESCULTURA:** Gil Ferreira, Gerva Santana. **A. IMPRENSA:** José Antonio Moreno e Shirley Pinheiro. **P. VISUAL:** Paulo Carvalho. **CAMARIM E CONTRA-REGRAGEM:** Marcelo Nascimento. **O. LUZ:** Odilon Henriques. **FOTOS EXTERNAS:** Marcio Lima. (**Temporada: 20/01 a 04/06**).
3. **OS NEGROS**, 1995, Teatro do ICBA. **DRAMATURGIA:** Jean Genet. **DIREÇÃO:** Carmem Paternoastro. **Elenço:** Bárbara Borga, Gideon Rosa. **Cenografia:** João Pereira. **FIGURINO, MÁSCARA:** Priscilla Belotti. **VÍDEO:** Mônica Simões. (**Temporada: 27/04 a 17/07**).
4. **OTELO**, Sala do Coro do TCA, 1995. **DRAMATURGIA:** William Shakespeare. **TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO:** Cleise Mendes. **DIREÇÃO:** Carmen Paternostro. **ELENCO:** Tom Carneiro, Evelyn Buchegger, Eduardo Albuquerque, Luis Viana, Fábio Vidal, Celso Júnior, Márcia Andrade, André Actis e Kária Leal. **A. DIREÇÃO:** Fernanda Paquetel, **VOZ:** Hebe Alves. **DIREÇÃO DE ELENCO:** Harildo Deda. **CENOGRAFIA, P. LUZ:** Alexander Mueller-Elmau. **CHARACTERIZAÇÃO:** Claudete Eloy **CENOGRAFIA, CRIAÇÃO E EXECUÇÃO:** Ayron Heráclito e Olmvia F. de Oliveira. **FIGURINOS, ADEREÇOS:** Duarte Júnior, Miguel Alexandre. **CENOTÉCNICOS:** Joel Desidério, Fernando Barros, Shirlene Costa, Eutália Chaves, Josilene Santos. **P. LUZ:** Irma Vidal. **T. SONORA:** Carmen Paternostro, Roland Schaffer. **E. ESPECIAIS:** Mário Ramiro, Fritz Guttman. **FOTOGRAFIA:** Adenor Gondim. **A. DE IMPRENSA:** Nadja Vladi, Sandro Lobo. **P. EXECUTIVA:** Virgínia Da Rin, Cida Lima e Manolo Araújo. **CABELOS:** Duda Cabelreiro, **CHEFE DE COSTURA:** Lina Lemos. **TÉCNICOS:** Luciano Bahia, Josenita Santos, Marizete Silva, Elizete Santana e Margarida Ferreira, Ruy Marks, Rony Cácio, Fernanda Paquetel. **P. VISUAL:** Antonio Figueiredo. **ASSISTÊNCIA CORPORAL:** Fafá Menezes. **CONTRA-REGRAGEM:** Megg Chaves. **D. VÍDEO:** Zélia Uchoa. **CÂMERA MANN:** Adilson Mendonça. **PATROCÍNIO:** Secretaria de Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, Teatro Castro Alves. (**Temporada: 22/11 a 17/12 e 05/01 a 28/04/96**).

### **ESPETÁCULOS NA FAIXA DE 5 SEMANAS DE TEMPORADAS DE ESTRÉIA (25 SORTEADOS)**

1. **UM PRATO DE MINGAU PARA HELGA BROWN**, 1995. Teatro Vila Velha. **DRAMATURGIA:** Luís Sérgio Ramos. **DIREÇÃO:** Celso Júnior. **ELENCO:** Zeca de Abreu, Elísio Lopes, Fernanda Paquetel, Sérgio Seabra, Virgínia Marinho, Nájla Andrade. (**3 & pronto**). (**Temporada: 18/08 a 29/9**).

2. **CACILDA**, 1995, Sala 5 da Escola de Teatro. **DRAMATURGIA**: Bertho Filho. **DIREÇÃO**: Cristiane Barreto. **ELENCO**: Arthur Brandão, Gil Cortes, Rino de Carvalho Inácio, Widoto Áquila. **CARACTERIZAÇÃO**: Eliana de Lima. **CENOGRAFIA, FIGURINO, T. SONORA, D. PRODUÇÃO**: Cristiane Barreto. **P. LUZ**: Eduardo Tudella. **A. IMPRENSA, FOTOGRAFIA**: Jan Horejs. **TÉCNICOS**: Lula Henrique, Fernanda Mascarenhas. **P. EXECUTIVA**: Widoto Áquila. **PATROCÍNIO**: Escola de Teatro da UFBA. (**Temporada: 01/06 a 01/07**).
3. **UM CORTE NO DESEJO**, 1995. Teatro Santo Antônio. **DRAMATURGIA, DIREÇÃO, FIGURINO**: Deolindo Checcuchi. **ELENCO**: Harildo Déda, Sérgio Farias, Joana Schinitman, Arthur Brandão, Lorena Cordeiro, Fafá Pimentel, Carla Cavalcanti, Yulo César, Eduardo Albuquerque, Tom Carneiro, André Actis, Giovanni Luquini, Carlos Betão, Heraldo Souza, Maurício de Oliveira, Bagagerie Spielberg. **CARACTERIZAÇÃO**: Claudete Eloy. **CENOGRAFIA**: Deolindo Checcucci, Dutto Simões. **COREOGRAFIA**: Warney Júnior. **P. LUZ**: Irma Vidal. **T. SONORA**: Luciano Bahia. **P. VOCAL**: Netinho. **TÉCNICOS**: Maria das Graças, Calazans, Márcia Cardoso, Manolo Araújo, Ademir França, Reinaldo Costa, Fernanda Paquelet. **P. EXECUTIVA**: Status Produção e Eventos. **PATROCÍNIO**: FCEBa. (**Temporada: 16/06 a 29/07**)

## 1996

### *Critérios prêmio, destaque e 5 semanas*

1. **A CASA DE EROS**, 1996, Teatro S. Antônio. **DRAMATURGIA**: Cleise Mendes. **DIREÇÃO**: José Possi Neto. **ELENCO**: Harildo Déda, Wilson Mello, Ana Lúcia Oliveira, Aicha Marques, Cristiane Amorim, Débora Moreira, Denilson Neves, Edmilson Barros, Eduardo Gomes, Eliane Cavalcanti, Fábio Vidal, Fátima Carvalho, Gena Ribeiro, Ila Vita, João Perene, Iêda Dias, Laila Garin, Joca Vergo, Marcley Oliveira. Mônica Gedione, Najla Andrade, Renata Celidônio, Sérgio Farias, Rita Brandi, Sonia Rangel, Rogério Moura, Vladimir Brichta, Wagner Moura. **A. DIREÇÃO**: Hebe Alves, Sérgio Farias. **COREOGRAFIA**: Lia Robatto. **A. COREOGRAFIA**: Rita Brandi. **CORPO**: Augusto Omulu, Carla Leite, Fafá Daltro. **D. MUSICAL**: Luciano Bahia. **VOZ**: Neto Costa. **INSTRUMENTISTAS**: Roberta Dantas, Lídia Fidel, Cláudio Luz e Gilberto Gil Santiago do Quarteto Lápis Lazuli. **CENOGRAFIA**: Ewald Hackler. **A. CENOGRAFIA**: Maurício Pedrosa. **FIGURINO**: Miguel Carvalho, José Possi Neto. **A. FIGURINO**: Marcelo Nascimento. **LUZ**: José Possi Neto. **A. LUZ**: Patrick Schmidt, Edmundo César. **SONORIZAÇÃO**: Ronaldo Moura, Foxtrot. **ADEREÇOS, MAQUIAGEM**: Claudete Eloy. **E.ESPECIAIS**: Fritz Guttamm. **VÍDEO**: Videoromance (SP). **PAISAGISTA**: Sofia Vidal. **D. PRODUÇÃO**: E.P. Produções. **P. EXECUTIVOS**: Eliana Pedrosa, Maria Edna Pereira, Konstanze Mello, Erlon Souza, Cida de Gino, Moisés Santana. **PATROCÍNIO**: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Cultural da Bahia, Governo Federal. (**Temporada: 12/09 a 08/11**).
2. **NOITE ENCANTADA**, 1996, Teatro Santo Antônio. **DRAMATURGIA**: Slawowir Mrozek. **TRADUÇÃO**: Ewald Hackler, Perry Sales. **DIREÇÃO, CENOGRAFIA**: Ewald Hackler. **ELENCO**: Harildo Déda, Carlos Nascimento, Selma Santos. **FIGURINO**: Claudete Eloy. **T. SONORA**: Luciano Bahia. **CARACTERIZAÇÃO**: Claudete Eloy. **P. LUZ**: Eduardo Tudella. **T. SONORA**: Luciano Bahia. (**Temporada: 08/05 a 30/06**)
3. **O SONHO**, 1996, Sala do Coro do TCA. **DRAMATURGIA**: August Strindberg. (tradução de Cláudio Fontana) **DIREÇÃO**: Gabriel Vilela. **ELENCO**: Carlos Betão, Evani Tavares, Luís Pepeu, André Actis, Fernando Neves, Sue Ribeiro, Fafá Menezes. (**Temporada: 25/07 a 08/12**).

### **ESPETÁCULOS NA FAIXA DE 4 A 5 SEMANAS DE TEMPORADAS DE ESTRÉIA (25 SORTEADOS)**

1. **ALFABETO**, 1996, Teatro Expresso Bahiano. **DRAMATURGIA, DIREÇÃO**: Roberto Lúcio. **ELENCO**: Lika Ferraro, Patrícia Assis, Marcia Ribeiro. (**Temporada: 01/11 a 20/12**).
2. **FULANINHA E DONA COISA**, 1996, Teatro da ACBEU. **DRAMATURGIA**: Noemi Marinho. **DIREÇÃO**: Celso Júnior. **ELENCO**: Fafá Pimentel, Rose Anias, Solón Barreto. **PRODUÇÃO**: Dalmo Péres. (**Temporada: 05/09 a 24/11**).

3. **A BÚSSOLA DE ÚRSULA**. Teatro Expresso Bahiano. **DIREÇÃO**: Cláudio Simões. **ELENCO**: Esmeralda do Patrocínio, Lyla Azevêdo, Jan Horejs e Pedro Moraes. (**Temporada: 26/09 a 27/10**).

## 1997

### CRITÉRIOS PRÊMIO, DESTAQUE E 5 SEMANAS

1. **ABISMO DE ROSAS**, 1997, Teatro do Sesi. **DRAMATURGIA**: Cláudio Simões. **DIREÇÃO**: Fernando Guerreiro. **ELENCO**: Clécia Queiroz, Nadja Turenko e Wagner Moura. **COMPOSIÇÕES**: Lupicínio Rodrigues. **ASS. DIREÇÃO**: Fernanda Paquelet. **D. MUSICAL**: Alexei Turenko. **ARRANJOS**: Alexei Turenko e Alejandro Fuentealba. **P. Musical**: Alejandro Fuentealba. **LOCUÇÃO**: Oswaldo Mil. **FIGURINO**, **P. VISUAL**: Filinto Coelho. **CENOGRAFIA**: Euro Pires. **P. Luz**: Irma Vidal. **E. ESPECIAIS**: Fritz Gutmann. **E.. TÉCNICA**: Elísio Lopes Júnior, Lucrécia Rodrigues, Vilma Lima Silva. **A. IMPRENSA**: Contraponto. **FOTOGRAFIA**: Alice Ramos. **VOZ**: Graça Reis. **P. EXECUTIVA**: E.P. Produções, Ossum Inaê Produções. **PATROCÍNIO**: Fundação Cultural do Estado da Bahia. (**Temporada: 21/03 a 15/06**).
2. **DIVINAS PALAVRAS**, 1997, Teatro Gregório de Mattos. **DRAMATURGIA**: Adaptação de Elomar e Xangai à obra de Valle-Inclán. **DIREÇÃO**: Nehle Franke. **ELENCO**: Caco Monteiro, Andréa Elia, Ana Paula Bouzas, Marie de Souza, Evelyn Buchegger, Caíca Alves, Cibela de Sá, Elydia Freire, Fábio Vidal, Kátia Leal, Rino de Carvalho Inácio. **D. Musical**: Xangai. (**Temporada: 05/07 a 30/11**).
3. **LÁGRIMAS DE UM GUARDA-CHUVA**, 1997, **Expresso Bahiano de Tênis**. **DRAMATURGIA**: Eid Ribeiro. **DIREÇÃO**: Carmen Paternostro. **ELENCO**: Yulo Cezzar, Rose Anias, Tom Carneiro, Urias Lima. **CENOGRAFIA**: Euro Pires. (**Temporada: 26/09 a 30/11**).
4. **MEDÉIA**, 1997, Sala do Coro. **DRAMATURGIA**: Eurípedes. **DIREÇÃO**: Hans-Ulrich Becker. **COMPOSIÇÕES**, **D. MUSICAL**: Harold Weiss. **ELENCO**: Rita Assemany, Fernando Fulco, Harildo Déda, Gideon Rosa, Nélia Carvalho, Edmilson Barros, Evani Tavares. **CORO**: Bárbara Borgga, Cláudia Sant'Anna, Cristine Cardoso, Fafá Menezes, Fátima Carvalho, Laila Garin, Iami Rebouças, Tainã Andrade. **CENOGRAFIA**, **FIGURINO** e **P. LUZ**: Alexander Muller Elmau. **DRAMATURGIA**: Cleise Mendes. **A. Direção**: Nelson Vilaronga. **A. CENOGRAFIA**: Annete Meyer, Cássio de Castro. **A. DIREÇÃO MUSICAL**: Claudia Sant'Anna e Fátima Carvalho. **D. PRODUÇÃO**: Dalmo Péres. **P. Executiva**: Mariângela Nogueira. **P. CENOGRAFIA**, **Figurino**: Sérgio Sobreira. **C. ELENCO**: Maurício Martins. <sup>a</sup> **Produção**: Guacyra Mattos. **Caracterização**: Marie Thauront. **FOTOGRAFIA**: Isabel Gouvea. **O. SOM**: Sérgio Sobreira. **O. LUZ**: Luiz Mário. **Contra-Regagem**, **FIGURAÇÃO**: Erivaldo Souza. **E. ESPECIAIS**: Fritz Guttman. **A. IMPRENSA**: Contraponto. **P. GRÁFICA**: Solisluna Design (Enéas Guerra, Valéria Pergentino, MauroyBarros). **Costureiras**: Lina Lemos, Maria Amélia de Mattos, Margarida. **CENOTÉCNICOS**: Júnior, Morto Olavo, Gitanir da Conceição, Ronaldo Brito. **PATROCÍNIO**: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Fundação Cultural, Goethe Institut de Munique. **REALIZAÇÃO**: Núcleo de Repertório do Teatro Castro Alves e do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA). (**Temporada: 08/10 a 14/12 e de 15/01 a 08/02**).
5. **CABARÉ DA RAÇA**, 1997, Cabaré dos Novos/Teatro Vila Velha. **Texto**: Márcio Meirelles/Bando de Teatro Olodum. **DIREÇÃO**: Marcio Meirelles, Chica Carelli. **Direção Musical**: Jarbas Bittencourt. **Coreografia**: zebrinha. **Espaço Cênico** e **Figurino**: Márcio meirelles. **Iluminação**: Rivaldo Rio. (**Temporada: 28/08/97 a 30/01/98**).

### ESPETÁCULOS NA FAIXA DE 5 SEMANAS DE TEMPORADAS DE ESTRÉIA (25 SORTEADOS)

1. **BARBA AZUL**, 1997, Teatro Vila Velha. **DRAMATURGIA**, **DIREÇÃO**, **CENOGRAFIA**, **FIGURINO**: Marcio Meirelles. **Composições**: Monclar Valverde. **ELENCO**: Ana Bárbara, Augusto Juncal, Carlos Costa, Carmem Moreira, Clarissa Gayão, Eduardo Argote, Fabiana Coelho, Fernanda Fachinetti, Gil Onawale, Iara Colina, Júlia Cordeiro, Karina de Faria, Keneth Tavares, Kita Veloso, Leda Carvalho, Lucas Valadares, Malu Soliane, Manthur, Marta Leão, Neyde Moura, Sara Victória, Uirá Iracema, Vivianne Laerte. **COREOGRAFIA**: Cristina Castro. **P. LUZ**: Jorginho de Carvalho. **A. IMPRENSA**: Companhia de Comunicação. **P. GRÁFICA**: Maria Publicidade. **E. GRÁFICA**: Bete Capinam. **PRODUÇÃO**: Teatro Vila Velha. (**Temporada: 29/05 a 28/09**).

2. **ACHO QUE TE AMAVA, 1997**, Teatro do Sesi. **DRAMATURGIA:** Elísio Lopes Jr. **DIREÇÃO:** Paulo Henrique Alcântara. **ELENCO:** Vladimir Britcha, Alethéa Novaes, Wagner Moura. (**Temporada: 11/09 a 01/11**).
3. **NPB - NOVÍSSIMO RECITAL DA POESIA BAIANA, 1997**. Los Catedráticos. **LOCAL:** Theatro XVIII **DRAMATURGIA, DIREÇÃO:** Paulo Dourado. **ELENCO:** Cyria Coentro, Ricardo Bittencourt, Maria Menezes, Jackson Costa, Zéu Britto. **FIGURINO:** Sartore. (**Temporada: 26/11 a 20/12 /97 e volta janeiro 1998**).

## 1998

### CRITÉRIOS PRÊMIO, DESTAQUE E 5 SEMANAS

1. **CARNE FRACA, 1998**, Café Teatro Zélia Gattai. **DRAMATURGIA:** Elísio Lopes Jr. **DIREÇÃO:** Fernando Guerreiro. **ELENCO:** Ana Paula Bouzas, Andréa Elia, Marcelo Praddo, Agnaldo Lopes, Evelin Buchegger, Wagner Moura. **FIGURINO:** Tininha Viana. **CENOGRAFIA:** Euro Pires. **PATROCÍNIO:** Coelba, através do Faz Cultura. (**Temporada: 31/07 a 19/12**).
2. **EQUUS, 1998**, Sala do Coro do TCA. **DIREÇÃO:** Fernando Guerreiro. **ELENCO:** Isadora Andrade, Vladimir Britcha, Harildo Déda, Cristiane Mendonça. (**Temporada: 12/03 a 15/05**).
3. **LÁBIOS QUE BELJEI, 1998, Teatro do Sesi. DRAMATURGIA, DIREÇÃO:** Paulo Henrique Alcântara. **ELENCO:** Nilda Spencer e Wilson Mello. **A. DIREÇÃO:** Nadja Turenko, George Mascarenhas. **CENOGRAFIA:** Euro Pires. **FIGURINO:** Lígia Aguiar. **P. LUZ:** Jorginho de Carvalho. **PRODUÇÃO:** Elis Evento. **PATROCÍNIO:** Fundação Cultural do Estado da Bahia. (**Temporada: 30/11/98 a 30/5/99**).
4. **ROBERTO ZUCCO, 1998**, Sala do Coro do Teatro Castro Alves. **DRAMATURGIA:** Bernard-Marie Kolltès. **DIREÇÃO:** Nehle Franke. **A. DIREÇÃO:** Elisa Mendes. **ELENCO:** Aícha Marques, André Pinheiro, Edlo Mendes, Fafá Menezes, Laila Garin, Lúcio Tranchesi, Luís Miranda, Mônica Gedione, Narcival Rubens e Widoto Áquila. **T. SONORA:** Supertom. **CENOGRAFIA, FIGURINO:** Moacyr Gramacho. **E. ESPECIAIS:** Fritz Gutman. **P. LUZ:** Irma Vidal. **D. Produção:** Virgínia Da Rin. **PATROCÍNIO:** Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. (**Temporada: 22/10 a 20/12 e de 07/01 a 07/03/99**)

### ESPETÁCULOS NA FAIXA DE 5 SEMANAS DE TEMPORADAS DE ESTRÉIA (25 SORTEADOS)

1. **JINGOBEL, 1998**, Teatro do Sesi. **DRAMATURGIA:** Cláudio Simões. **DIREÇÃO:** Celso Júnior. **ELENCO:** Andréa Souza, Fernanda Paquelet, Tatiana de Lima. **PRODUÇÃO:** Grupo Nós Três. (**Temporada: 02/04 a 31/07**).
2. **UM TAL DE DOM QUIXOTE, 1998**, Teatro Vila Velha. **DRAMATURGIA:** Márcio Meirelles, Cleise Mendes e Elenco. **DIREÇÃO:** Márcio Meirelles sobre o texto de Miguel de Cervantes. **A. DIREÇÃO:** David Lobo, Paula Hazin e Mariana de Carvalho Lins. **ELENCO:** Carlos Petrovich, Lázaro Ramos, Sônia Robatto, Cristina Castro, Agnaldo Bulú, Auristela Sá, Cristóvão Silva, Cássia Valle, Ednaldo Muniz, Geremias Mendes, Jorge Washington, Lázaro Machado, Luiz Fernando Araújo, Merry Batista, Melcquesalen Sacramento, Tânia Toko, Valdinéa Soriano, Adelmo Pelágio, Agrimar de Nogueira, Anita Bueno, Augusto Juncal, Carlos Costa, Carmem Moreira, Clarissa Galyão, Fabiana Coelho, Fernanda Fachinetti, Gordo Neto, Iara Colina, Júlia Cordeiro, Karina de Faria, Lucas Valadares, Manthur, Marla Olyvia Borges, Marinho, Marta Leão, Ricardo Fagundes, Sara Victória, Sérgio Ricardo Menezes, Ulrá Iracema, Viviane Laerte, Viana Neto, Zeca Chaves. **Amas:** Gil Onawale, Kita Veloso, Neyde Moura. **NARRADORAS:** Chica Carelli, Ângela Andrade, Débora Landim, Hebe Alves, Marisia Motta, Sandra Coelho e Tereza Araújo. (**Temporada: 05/05 a 26/07**).
3. **FRAGMENTOS DE UM DICIONÁRIO AMOROSO**, Palco Verde da Escola de Teatro da UFBA, **DRAMATURGIA, DIREÇÃO:** Renata Celidônio, Gustavo Grangeiro. **ELENCO:** Elaine, Kiliana Britto, Rodrigo Selman, Geraldo Cohen. (**Temporada: 27/10 a 27/11**).
4. **ANGEL CITY, 1998**, Teatro ACBEU. **DIREÇÃO:** Deolindo Checucci, Companhia de Teatro da UFBA, Joceval Santana, **DRAMATURGIA:** Sam Shepard. **ELENCO:** Joana Schinittman, Lúcio Tranchesi. (**Temporada: 17/04 a 21/96**).

# 1999

## Critérios prêmio, destaque e 5 semanas

1. **CALÍGULA**, Sala do Coro do TCA. **DRAMATURGIA:** Albert Camus. **DIREÇÃO:** Fernando Guerreiro. **TRADUÇÃO:** Alberto Carmin. **ELENCO:** Vladimir Britcha, Marcia Andrade, João de Sá. **A. DIREÇÃO:** Ana Paula Bouzas. **PRODUÇÃO:** Em Cena Produções. **LOCAL:** Sala do Côro do TCA. **(Temporada: 24/9 a 28/11).**
2. **DE ALMA LAVADA**, 1999, Teatro do SESC. **DRAMATURGIA:** Claudio Lorenzo, inspirado em obra de Eça de Queiroz. **DIREÇÃO:** Âdelice Souza. **ELENCO:** Narcival Rubens, Marcos Machado, **Fernanda Paqueta**, Marcos Soares. **CARACTERIZAÇÃO:** Claudete Eloy. **CENOGRAFIA:** Euro Pires. **D. MUSICAL:** João Omar, Adelice Souza. **FIGURINO:** Miguel Carvalho. **P. LUZ:** Irma Vidal. **A. IMPRENSA:** Rita Aquino. **FOTOGRAFIA:** Vera Milliotti. **P. EXECUTIVA:** Cláudio Lorenzo, Fabíola Coelho. **TÉCNICOS:** Dora Moreira, Guilhermina Batista, Mária Bárbara, Samuel Martins, Bruno Matos, Ece Borges, Joel Desidério, Jorge Cláudio Alves. **PATROCÍNIO:** Fundação Gregório de Mattos, Sated-Ba, Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Funarte. **(Temporada: 05/11 a 04/12).**

## ESPETÁCULOS NA FAIXA DE 4 A 5 SEMANAS DE TEMPORADAS DE ESTRÉIA (25 SORTEADOS)

1. **DO DIVÃ AO DIVINO**, 1999, Teatro Bahiano de Tênis. **DRAMATURGIA:** Yung. **DIREÇÃO:** Álvaro Guimarães. **ELENCO:** Zoila Barata, Nilton Castro, Dione Barreto, Christiane Veigga. **CARACTERIZAÇÃO:** **CENOGRAFIA:** **COMPOSIÇÕES:** **D. MUSICAL:** **A. DIREÇÃO MUSICAL:** **D. MOVIMENTO:** **FIGURINO:** **P. LUZ:** **DIVULGAÇÃO:** Fotografia: P. Visual: **TÉCNICOS:** **PRODUÇÃO:** Em Cena Produções: **PATROCÍNIO:** **(Temporada: 24/09 a 29/11).**
2. **FAUSTO# ZERO 1999**, Teatro Vila Velha, **DRAMATURGIA:** Johann Wolfgang von Goethe. **TRADUÇÃO:** Cristine Röhrig. **DIREÇÃO:** Márcio Meirelles. **ELENCO:** Fernando Fulco, Gustavo Melo, Rita Santana, Chica Carelli, Gordo Neto, Adelmo Pelagio, Sara Victória, Gal Quaresma, Karina de Faria, Franklin Albuquerque, Maurício Pedrosa. **E. SUBSTITUTO:** Lázaro Ramos, Wagfner Moura, Marcelo Praddo. **INSTRUMENTISTAS:** Dannis Leonni, Jason Bittencourt, Gilmário Celso, Leonardo Bittencourt, André Araújo (Banda do Sonho). **ADEREÇOS,** **CENOGRAFIA:** Márcio Meirelles, Maurício Pedrosa, Zunk, Danilo Bracchi. **A. DIREÇÃO:** Lázaro Ramos. **A. FIGURINO:** Sara Victória. **D. MUSICAL:** Jarbas Bittencourt. **FIGURINO:** Márcio Meirelles. **P. LUZ:** Márcio Meirelles, Valmyr Ferreira. **P. VOCAL :** André Araújo e Lia Mara. **A. IMPRENSA:** Leda Albernaz. **(Temporada: 13/08 a 14/11).**
3. **IDIOTAS QUE FALAM OUTRA LÍNGUA**, 1999, Café Teatro Zélia Gattai. **DRAMATURGIA:** Rubem Fonseca. **DIREÇÃO:** Fernando Guerreiro. **ELENCO:** Agnaldo Lopes, Ana Paula Bouzas, Andréa Elia, Evelin Buchegger, Marcelo Praddo. **P. P. LUZ:** Fernanda Mascarenhas. **CENOGRAFIA:** Euro Pires. **A. CENOGRAFIA:** Paulo Batistela, Nahuel De Renzo. **FIGURINO:** Tininha Viana. **T. SONORA:** Fernando Guerreiro. **P. GRÁFICO:** Belmiro Neto. **A. IMPRENSA:** Almanak Comunicação. **FOTOGRAFIA:** Sora Maia. **Caracterização:** Marie Thauront. **Cabeleleiro:** Rony Sena. **TÉCNICOS:** Fernanda Mascarenhas, Marcos Marmund, Janete Alves de Souza, Marcos Cordeiro. **Produção:** Valdir Archanjo. **A. Produção:** Giselle Said. **PATROCÍNIO:** Coelba, através do Faz Cultura. **(Temporada: 07/07 a 03/10).**
4. **DICIONÁRIO DE BAIANÊS**, 1999, Expresso Baiano de Tênis. **DRAMATURGIA:** Adaptação de Gabriel Lopes Pontes à obra de Nivaldo Lariú. **DIREÇÃO:** Gabriel Lopes Pontes. **ELENCO:** Kalila Marinho, Ângela Dantas, Lili Marlene, Daysy Oliveira, Érika Sandrelli, Gutto Veloso, Isaac Fiterman, Kléber Santana, Luís Reis e Roberto Soarvas. **D. PRODUÇÃO:** Neto Fernandes. **PRODUÇÃO:** Grupo Berliner Ensemble. **(Temporada: 02/7 a 26/09).**

**Quadro (17).**

**Montagens teatro baiano**

Ano	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	Total
<b>Total no ano</b>	31	98	29	40	49	61	74	82	79	64	607
<b>Núcleo Teatro baiano</b>	13	14	11	17	29	29	27	37	32	28	237

**Quadro (18).**

**Montagens realizadas em Salvador na década de 90**

Ano	1990		1991		1992		1993		1994		1995		1996		1997		1998		1999		Total	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
<b>Total geral</b>	<b>31</b>	5,1	<b>98</b>	16,2	<b>29</b>	4,8	<b>40</b>	6,6	<b>49</b>	8	<b>61</b>	10	<b>74</b>	12,2	<b>82</b>	13,5	<b>79</b>	13	<b>64</b>	10,5	<b>607</b>	100
<b>5 semanas</b>	<b>08</b>	1,3	—	—	<b>04</b>	0,7	<b>04</b>	0,7	<b>12</b>	2	<b>12</b>	2	<b>09</b>	1,5	<b>14</b>	2,3	<b>19</b>	3,1	<b>15</b>	2,4	<b>97</b>	16
<b>4 semanas</b>	<b>02</b>	0,3	<b>04</b>	0,6	—	—	<b>03</b>	0,5	<b>06</b>	1	<b>04</b>	0,6	<b>06</b>	1	<b>03</b>	0,5	<b>02</b>	0,3	<b>02</b>	0,3	<b>32</b>	5,2
<b>Total 4 e 5 semanas</b>	<b>10</b>	1,5	<b>04</b>	0,7	<b>04</b>	0,7	<b>07</b>	1,1	<b>18</b>	3	<b>16</b>	2,6	<b>15</b>	2,4	<b>17</b>	2,8	<b>21</b>	3,4	<b>17</b>	2,8	<b>129</b>	21,2

**Quadro (19)**

**Comparativo: espetáculos e montagens didáticas/UFBA, década de 90.**

Ano	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	Total
<b>Total geral</b>	31	98	29	40	49	61	74	82	79	64	607
<b>Montagens Didáticas</b>	11	7	15	14	19	12	11	12	10	11	122
<b>MD/faixa 4 a 5 semanas</b>	6	2	3	3	12	5	4	3	4	4	46



## FICHA PESQUISA JORNAIS

Jornal:.....	Data:.....	Página:.....
Espetáculo:.....	Teatro:.....	Caderno:.....
Início Temporada: .....	Término:.....	

Nota <input type="checkbox"/>	Notícia <input type="checkbox"/>	Reportagem <input type="checkbox"/>	Entrevista <input type="checkbox"/>
Roteiro <input type="checkbox"/>	Roteiro Fim Semana <input type="checkbox"/>	Crítica <input type="checkbox"/>	
Foto <input type="checkbox"/>	Divulgação <input type="checkbox"/>	Da Redação <input type="checkbox"/>	Sem Foto <input type="checkbox"/>

Quando assinada, nome do jornalista e função:.....  
.....

Quando nota, notícia, reportagem, a fonte da informação é citada? Sim  Não

Se é citada especifique: .....

.....

(que dados estão colocados?)

1. Trata dos elementos teatrais (ator, diretor, texto, luz, figurino, cenário, som etc?)	9. Por ter sido a peça contemplada em editais?
2. Traz as questões do espetáculo à discussão?	10. Da seleção do elenco?
3. A matéria foi elaborada em função da estréia?	11. Do ator na peça em questão?
4. Do prolongamento de temporadas?	12. Do diretor?
5. Da reestréia?	13. Do teatro?
6. De premiação?	14. De viagens?
7. De festival?	15. Do público?
8. Do anúncio do início da produção?	16. De acontecimentos relativos à produção?
	17. Da interrupção por alguma razão?
	18. De fofocas?
	19. Outros...

20. Se é crítica, dá subsídios aos leitores? Ou apenas diz que é bom ou ruim?  
.....  
.....  
.....

**Observação:** quando dois ou mais espetáculos estiverem numa mesma página, fazer cada um numa página igual a esta e no desenho colocar todas numa só, como se fosse um retrato da página única para os vários espetáculos. (continua no verso)



**FICHA COBERTURA ESPETÁCULO**

<b>A TARDE</b>		<b>199</b>		<b>CORREIO DA BAHIA</b>						
<b>Arquivos Pessoais:</b>	Espetáculo: _____ <b>I S</b> Teatro: _____ Temporada: _____ OBS.: _____			<b>Arquivos Pessoais:</b>						
<b>DATAS:</b>			<b>DATAS:</b>							
Arquivos de Internet: _____			Arquivos de Internet: _____							
Arquivos Não Localizados: _____			Arquivos Não Localizados: _____							
<b>PÁGINAS</b>	Não Info.	Capa	Pág. 2	Pág. 3	Pág. 4	Pág. 5	Pág. 6	Pág. 7	Pág. 8	1ª Pág.
<b>TOTAIS</b>										
<b>TIPO DE MATÉRIA</b>										
Nota	Rot. F/S.	Notícia	Entr.	Report.	Report. Ass.	Crítica	Cham. de I			
<b>TOTAIS</b>										
<b>ESPAÇO OCUPADO NA PÁGINA</b>										
	Inteira	3/4	1/2	1/4	Cm/Col					
<b>TOTAIS</b>										
<b>FOTOGRAFIA</b>		<b>ILUSTRAÇÃO:</b>								
SEM FOTOS							<b>TOTAL</b>			
COM FOTOS		01	02	03	04	05				
Não Creditada							<b>LOCALIZAÇÃO NA PAGINA</b>			
De Reportagem							QSE	QSD	QIE	QID
De Divulgação										
De Arquivo										
<b>TOTAIS</b>										
<b>TOTAL DE ROTEIROS:</b>										
<b>TOTAL DE MATÉRIAS:</b>										

<b>A TARDE</b>		<b>199</b>		<b>CORREIO DA BAHIA</b>						
<b>Arquivos Pessoais:</b>	Espetáculo: _____ <b>I S</b> Teatro: _____ Temporada: _____ OBS.: _____			<b>Arquivos Pessoais:</b>						
<b>DATAS:</b>			<b>DATAS:</b>							
Arquivos de Internet: _____			Arquivos de Internet: _____							
Arquivos Não Localizados: _____			Arquivos Não Localizados: _____							
<b>PÁGINAS</b>	Não Info.	Capa	Pág. 2	Pág. 3	Pág. 4	Pág. 5	Pág. 6	Pág. 7	Pág. 8	1ª Pág.
<b>TOTAIS</b>										
<b>TIPO DE MATÉRIA</b>										
Nota	Rot. F/S.	Notícia	Entr.	Report.	Report. Ass.	Crítica	Cham. de I			
<b>TOTAIS</b>										
<b>ESPAÇO OCUPADO NA PÁGINA</b>										
	Inteira	3/4	1/2	1/4	Cm/Col					
<b>TOTAIS</b>										
<b>FOTOGRAFIA</b>		<b>ILUSTRAÇÃO:</b>								
SEM FOTOS							<b>TOTAL</b>			
COM FOTOS		01	02	03	04	05				
Não Creditada							<b>LOCALIZAÇÃO NA PAGINA</b>			
De Reportagem							QSE	QSD	QIE	QID
De Divulgação										
De Arquivo										
<b>TOTAIS</b>										
<b>TOTAL DE ROTEIROS:</b>										
<b>TOTAL DE MATÉRIAS:</b>										



Quadro (20a). Total de resenhas publicadas por cobertura de espetáculo no Caderno 2 (A Tarde) e Folha da Bahia (Correio da Bahia) – Amostra 1

Espetáculo	1990		1991		1992		1993		1994		1995		1996		1997		1998		1999												
	Dendê e Dengo	Josephina, A Carteira dos Exatos	O Menor quer Ser Tutor	Oficina Condensada	A Lira das Vinte Anos	Noites Vadias	O Homem Nu: Sua Viagem	Merlin Ou A Terra Deserta	O Casamento Do Pequeno Burguês	Adé Atê	Eai Bai Pelô	Castro Alves	Quem Matou Maria Helena?	Na Selva das Cidades	Novas Rebel-des	Os Negros	Otelo	A Casa De Eros	Noite Encantada	O Scribe	Abismo de Rosas	Divinas Palavras	Lágrimas de um Guarda-Chuva	Medeia	Cobard da Raça	Carne Praca	Equus	Lábios que Beijei	Roberto Zucco	Colligula	De Alena Lavrado
C.B. A.T.	03	-	-	01	01	01	-	01	-	02	01	02	-	02	04	03	-	1	02	03	01	02	01	02	-	-	04	-	03	02	01
C.B.	02	-	-	-	-	01	-	-	-	01	01	-	-	01	01	-	-	-	01	-	-	01	01	01	01	01	01	01	01	01	-

Quadro (20b). Total de resenhas publicadas por cobertura de espetáculo no Caderno 2 (A Tarde) e Folha da Bahia (Correio da Bahia) – Amostra 2

Espetáculo	1990		1991		1993		1994		1995		1996		1997		1998		1999								
	Fale-mo de Amor...	Os Melhores Anos de Nossa Vida	José, Arquétipos & Arquétipos	A Falécida	Transpa-rências	3 x Nada	Hamlet Mix	O Inspetor Geral	Um Corte No Desejo	Cacilda	Um Prato de Mingau Para Helga Brown	Alfabeto	A Bascala de Urubá	Fulaninha e Dona Coisa	Barba Azul	Acho que te Amava	NPB - Novíssimo Recital Da Poesia Baiana	Jingobê	Fragments de um Dicionário Amoroso	Angel City	Um Tal de D. Quixote	Do Divi-no Divino	Fausto Zero	Idiotas Que Falam Outra Língua	Dicionário De Humano
C.B. A.T.	-	-	-	-	-	-	-	-	01	-	-	-	-	01	04	01	-	-	-	02	05	-	01	-	-
C.B.	-	-	-	-	-	-	-	-	01	-	01	-	-	-	01	01	-	01	-	01	01	-	01	-	-

Quadro (21a). Total de matérias publicadas por cobertura de espetáculo no *Caderno 2 (A Tarde)* e *Folha da Bahia (Correio da Bahia)* – Amostra 1

Espetáculo	1990		1991		1992		1993		1994		1995		1996		1997		1998		1999												
	Dendê e Dengo	Josephina, A Cantora dos Ratos	O Menor quer Ser Tutor	Oficina Condensada	A Lira dos Vinte Anos	Noites Vidas	O Homem Na Sua Viagem	Merlin Ou A Terra Deserta	O Casamento Do Pequeno Burguês	Adô Alô	Bai Bai Pelô	Castro Alves	Quem Matou Maria Helena?	Na Selva das Cidades	Noviças Rebeldes	Os Negros	Orela	A Casa De Fios	Noite Encantada	O Sonho	Abismo de Roma	Divinas Palavras	Lágrimas de um Guarda-Chuva	Medeia	Caluré da Rapa	Carne Fria	Equus	Libros que Beijei	Roberto Zucco	Calígula	De Alma Lavada
A.T.	08	01	03	07	04	07	05	08	06	08	07	20	04	03	29	11	12	10	03	16	09	17	08	24	30	06	21	16	36	13	02
C.B.	05	05	02	06	01	09	07	03	03	04	04	14	02	02	08	02	13	07	02	13	04	08	05	12	33	03	14	13	12	07	00

Quadro (21b). Total de matérias publicadas por cobertura de espetáculo no *Caderno 2 (A Tarde)* e *Folha da Bahia (Correio da Bahia)* – Amostra2

Espetáculo	1990		1991		1992		1993		1994		1995		1996		1997		1998		1999						
	Falme de Amor...	Os Melhores Anos de Nossa Vida	José, Arquétipos e Arquétipos	A Falocida	Transparências	3 x Nada	Hamlet Mix	O Inspetor Geral	Um Corte No Desejo	Cocilda	Um Prato de Mingau Para Belga Brown	Alfabeto	A Bússola de Ursula	Fulaninha e Dona Coisa	Barba Azul	Acho que te Amava	NFB - Novíssimo Recital De Poesia Brasileira	Jingobol	Fragmentos de um Dicionário Amoroso	Angel City	Um Tal de D. Quixote	Do Divã ao Divino	Fausto # Zero	Idiotas Que Falam Outra Língua	Dicionário De Buzafas
A.T.	01	01	01	01	01	01	01	02	05	00	00	03	01	04	18	05	04	06	04	07	26	07	20	08	05
C.B.	01	01	02	02	00	00	00	01	01	00	01	02	02	04	09	05	02	04	02	03	13	03	11	04	02

Quadro (22a). Total de fotos publicadas por cobertura de espetáculo no Caderno 2 (A Tarde) e Folha da Bahia (Correio da Bahia) – Amostra 1

Espetáculo	1990		1991			1992			1993			1994			1995			1996			1997			1998			1999				
	Dondi e Dengo	Sophistic, A Cantora dos Ratos	O Menor que o Sr. Tutor	Oficina Condensada	A Lira das Vinte Anos	Noites Vadias	O Homem I-Nu-Tau-Viagem	Merlin Ou A Terra Deserta	O Casamento Do Pequeno Burguês	Adé Até	Bai Bai Preto	Castro Alves	Quem Matou Maria Helena?	Na Solva das Cidades	Navijas Rebelde	Os Negros	Oculo	A Casa De Eros	Noite Encantada	O Sonho	Abismo de Rosas	Divinas Palavras	Lágrimas de um Guardado-Chuva	Modéia	Cabeceira da Raça	Carne Fresca	Equus	Lábios que Bespa	Roberto Zucco	Caligula	De Alma Lavada
A.T.	10	01	02	04	03	06	05	08	07	03	04	25	01	03	20	08	08	15	01	20	05	12	06	11	22	05	18	08	17	12	02
C.B.	05	07	03	11	01	11	07	05	03	04	03	26	02	01	07	01	13	16	03	09	03	08	06	09	23	05	24	14	08	06	00

Quadro (22b). Total de fotos publicadas por cobertura de espetáculo no Caderno 2 (A Tarde) e Folha da Bahia (Correio da Bahia) – Amostra 2

Espetáculo	1990		1991		1992			1993			1994			1995			1996			1997			1998			1999	
	Palmas de Amor...	Os Melhores Anos de Nossa Vida	Joni, Arquétipos & Arquétipos	A Palestra	Transparências	3 x Nada	Hamlet Mix	O Inspetor Geral	Um Curta No Desjej	Carilda	Um Fruto de Mingau Para Helga Brown	Alfabeto	A Bíblia e de Círculo	Falaminha e Dona Coisa	Barba Azul	Acho que te Amava	NPH - Novíssimo Recital Da Poesia Brasileira	Jingobol	Fragments de seu Dicionário Amoreoso	Angel City	Um Tal de D. Quinola	De Divã ao Divino	Fausto e Zero	Notas Que Falam Outra Língua	Dicionário De Balança		
A.T.	01	02	01	01	01	-	-	02	03	-	-	02	01	02	09	03	02	05	02	03	22	02	13	02	00		
C.B.	01	01	05	01	-	-	-	01	01	-	01	02	-	09	09	08	03	04	01	03	15	04	08	02	00		