

Este é um livro destinado a todos os amantes do teatro que quiserem saber o que pensa o crítico sobre a sua profissão.

Em palestra realizada em Recife, Barbara Heliodora ironizava que o ofício, no Brasil, parecia ter uma conotação fortemente negativa e aplicar-se exclusivamente à crítica jornalística, que seria exercida por indivíduos sem exceção desonestos e incompetentes, tomados do mais absurdo ódio por toda e qualquer atividade artística e que manteriam sempre, junto à máquina de escrever, ou do computador, uma imensa lista de defeitos, com o único objetivo de tirar, do fracasso deles, demoníaco e indizível prazer. Mas o retrato do crítico fica bem mais brilhante e íntegro se ele elogia qualquer obra.

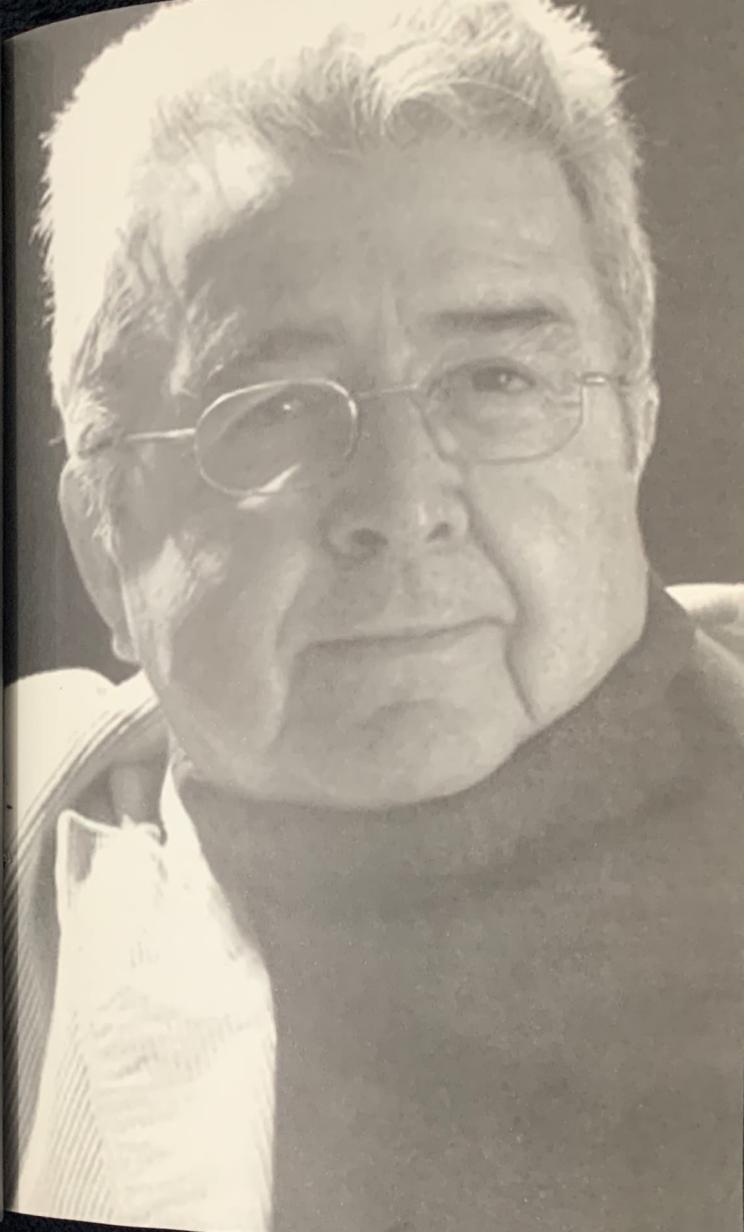
Sábato Magaldi, em um dos muitos artigos escritos sobre o assunto, disse que todos sabem que a arte do teatro vive do efêmero, porque uma representação nunca é igual à outra. E que um crítico precisa ser sensível às mutações contínuas do teatro.

BÁRBARA HELIODORA  
JEFFERSON DEL RIOS  
SÁBATO MAGALDI

# a função da crítica

giostri

Jefferson  
Del Rios



Crítica teatral a sério é regida pelo que escreveu Cláudio Abramo sobre o jornalismo: o exercício diário da inteligência e a prática cotidiana do caráter. Cláudio (1923-1987) foi um dos maiores profissionais da moderna imprensa brasileira, e tive o privilégio de começar ao seu lado na profissão. Estávamos na *Folha de S. Paulo* quando ele, chefe da redação, me convidou em 1969 para acumular a função de redator de política internacional com a de crítico teatral. Não foi algo aleatório. Irmão da atriz Lélia Abramo, havia notado meu envolvimento com o teatro e a maneira como sempre estava a sugerir matérias. Quando o crítico do jornal, Paulo Mendonça, professor da Escola de Arte Dramática (EAD), deixou a casa, Cláudio Abramo pensou em mim.

O que veio a seguir, e já se passaram quatro décadas, é a contínua vivência de um equilíbrio. Crítica não é relato factual e comporta uma parte de subjetividade. O desafio é ter um ponto comum entre a sua sensibilidade, o interesse do leitor em saber do que se trata

determinado espetáculo e a expectativa e alta sensibilidade dos artistas quanto aos aplausos do público e o aval da crítica. O tema ecoa em toda parte. Cito Sábado Magaldi (1927) que na imprensa, na EAD e na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo foi o mestre de várias gerações de profissionais do teatro incluindo críticos: “A primeira função da crítica é detectar a proposta do espetáculo, esclarecendo-a, se preciso, pelo veículo de comunicação – jornal, revista, rádio e tevê. Em seguida cabe-lhe ajuizar o equilíbrio do conjunto”. Enfim, o crítico precisa estar atento a todos os pormenores da encenação, salientando suas possíveis sutilezas.

João Apolinário (1924-1988), do jornal Última Hora (que pertencia ao Grupo Folha), em seu artigo “A revolução no teatro: direitos e deveres da crítica” (1968) acrescenta: “Toda e qualquer opinião sobre determinada peça tem de ser necessariamente uma opinião pessoal” e qualquer tentativa para ocultá-la não

irá assegurar maior justiça”. Concordo com eles e com os demais críticos que citarei a seguir.

O ensaísta Georges Banu (1943), professor de estudos teatrais da Universidade de Paris-Sorbonne, é taxativo: “Falar aos artistas dos seus próprios espetáculos é mais difícil, sobretudo porque eles têm um sexto sentido que capta imediatamente se você gostou ou não. Ainda estão sob o efeito do seu espetáculo e são resistentes à menor reserva. Não conheço, aliás, ninguém que esteja pronto a discutir sem o risco de se irritar ou ver seu ego riscado. É somente com o tempo que eles podem aceitar um discurso mais nuançado, mas aí já não é mais crítica, mas história do teatro”.

Banu tem experiência na França e na sua Romênia natal, da qual se afastou durante a ditadura stalinista e à qual, embora estabelecido em Paris desde 1973, volta para lecionar na universidade da cidade de Sibiu. Outra observação sua, mesmo que nela se possa ver algum ceticismo irônico, reforça o que se ganha na tensão entre as duas partes: quem faz o

espetáculo e quem o comenta. Ao ser indagado sobre o que os artistas esperam do crítico, respondeu: “Não sei. Penso que eles esperam que se diga bem deles e mal dos outros. Os artistas estão à procura de admiração. Com um artista só se pode falar francamente de outros artistas. Isso às vezes tem um efeito formador, pois se aprende a olhar o ator teatral a partir do discurso de quem faz teatro. Conversando com diretores e atores, pode-se adquirir uma formação artesanal na análise da representação, cenários, figurinos”.

Feita a incursão pelo terreno polêmico da crítica, chega-se ao cerne da questão. Ou seja, o que se pode tentar fazer numa convivência marcada ciclicamente por afeto e animosidade. O meu ponto de vista é o desses mestres brasileiros e de fora (ao listá-los é impossível escapar a algum esquecimento). São os defensores da crítica afirmativa. A nossa intenção, com possíveis enganos, é descobrir artistas e chamar a atenção para sua originalidade, promove-los. É a hora mais feliz deste ofício/

trabalho, assim como existe o momento áspero de mencionar o que é malfeito por displicência de feitura ou oportunismo do mero passatempo, a provocação inconsistente, confusão estética, inadequação ao papel ou falta de talento para realizá-lo. João Apolinário é desafiador: não basta ao crítico compor uma frase bonita; cumpra-lhe “ser o cão de guarda do teatro”, sempre alerta ao menor sinal de queda ou ameaça de autossuficiência ou artifício, estabelecendo sempre a ligação entre a vida do palco e a vida real. Não me vejo assim tão missionário ou rígido, mas o entendo.

Há momentos em que se pode exercer crítica a partir do interior da encenação. É quando se estabelece proximidade com os artistas em uma relação de confiança mesmo que sujeita a atrito. É menos comum. A outra maneira de trabalhar é exterior e tem a ver com o leitor-espectador que deseja ser informado sobre a obra exposta ao público. Não se trata de um serviço facilitado àqueles que só querem um resumo e duas palavras: bom, ruim. A interlocução é com

o leitor culturalmente atento em incorporar conhecimentos em artes cênicas. Pode não formar a maioria, mas ele existe e sem estar obrigatoriamente familiarizado com teorias estéticas e termos específicos do teatro. É outra hora difícil quando se tem de estabelecer a ponte entre a informação geral e o ensaísmo. Vale lembrar de novo que na palavra *crítica*, que vem do grego, está etimologicamente o sentido de colocar em *crise* ideias preestabelecidas. Ao crítico que desencadear esse processo, cabe conhecer as partes do que será analisado e descrevê-lo com nitidez para o artista e para o leitor. Ao primeiro, para deixar claro que conhece a questão e que a partir daí vai, sim, formular sua interpretação. Instante pendular entre o reconhecimento do que o artista desejou e a sua posição estética, ideológica e com um traço subjetivo. O crítico não vai ditar o que o artista deve fazer, mas expor sua opinião, concordar ou discordar com as referências e invenções colocadas no palco.

Percebe-se aqui e ali a competição entre acadêmicos e críticos de jornal para se estabelecer

quem é mais pertinente na análise das artes. Confronto no fundo irrelevante em torno de hierarquias. Acadêmicos sem o vezo dos rodapés e citações cifradas e os críticos de jornal que se posicionam além da frase de efeito chegam ao mesmo resultado. No passado, em termos de Brasil, o empenho na formulação de um pensamento crítico teve a colaboração de Machado de Assis que exerceu a crítica teatral. Defendeu uma arte cênica de fundo mais realista e estava convencido da função pedagógica do palco para melhorar os costumes e educar as pessoas. O papel desempenhado por ele na imprensa carioca ao longo de vinte anos (1859 a 1879) é o objeto do ensaio “Entre a plateia e o tablado- Machado de Assis”, de Eliane Fernanda Cunha Ferreira, da Universidade de Minas Gerais (disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit>). Para Machado de Assis “A crítica é acima de tudo análise e deve ser o resultado da ciência e da consciência do crítico”. Este processo de formação da crítica brasileira é sinuoso.

Basta voltar no tempo outra vez. Em 1893, o *Jornal do Brasil* cobria os “saraus familiares” em textos assinados por Joaquim Lúcio de Albuquerque Melo. Curioso ou insólito porque naqueles dias o público dispunha de Martins Pena, França Jr. e Artur de Azevedo, entre outros; e na interpretação, João Caetano (1808-1863) fizera uma vitoriosa carreira. Até 1940, portanto, não houve propriamente crítica sistemática, mas o predomínio das crônicas com menções ao “o bom gosto” do conjunto da encenação, a beleza das atrizes, o cenário e a graça do texto. Como se viu no caso de Albuquerque Melo, quem escrevia era geralmente um jornalista afoito e o entusiasta das letras em geral. Muitas vezes o crítico era autor, ensaiador, empresário ou divulgador do espetáculo.

Uma das primeiras mudanças no ambiente ameno dos saraus ocorreu em São Paulo quando o escritor Antônio de Alcântara Machado passou a assinar a coluna *Teatros e Música* do *Jornal do Comércio* (1923-1925) e a seguir

no *Diário Nacional* (1928-1929). Ligado aos modernistas Mário e Oswald de Andrade, ele se preocupava com os inúmeros elementos do espetáculo. Em 1941 criou-se a revista *Clima*, que estabeleceu realmente a crítica moderna para quase todas as artes: Antonio Candido de Mello e Souza (1918) - literatura; Lourival Gomes Machado (1917 - 1967) - artes plásticas; Paulo Emilio Salles Gomes (1916 - 1977) - cinema, e Décio de Almeida Prado (1917-2000) - teatro. Iniciativa de Alfredo Mesquita (1907-1986), que já fundara o Grupo de Teatro Experimental (GTE), uma das bases do futuro Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a publicação existiu até 1944 e com seus 16 números exerceu histórica influência na vida cultural da cidade. Enquanto o Dr. Alfredo em seguida dedicou-se a viabilizar a Escola de Arte Dramática, hoje integrada à USP, Décio assumiu, em 1956, o recém-criado *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* que durante sua existência, até os anos 1970, foi um dos melhores da imprensa brasileira. Além de

dirigir o caderno cultural planejado por Antonio Candido com Júlio de Mesquita Filho, então no comando de *O Estado*, Décio de Almeida Prado tornou-se o mais influente crítico teatral brasileiro até 1968, quando passou a se dedicar exclusivamente à Universidade de São Paulo e aos seus livros sobre teatro. Sua trajetória pode ser revista em *A Crítica Cúm-plice* (2005), de Ana Bernstein, editado pelo Instituto Moreira Salles. Nesse período, Sábado Magaldi (1927) era o principal redator teatral do suplemento antes de assumir a crítica do *Jornal da Tarde* de 1966 a 1988. Daí em diante voltou-se integralmente à USP e aos livros de ensaio e história. Exerceu influência igual à de Décio, além de ter sido o Secretário Municipal da Cultura (1975-1979) ao qual se credita a reforma dos teatros de bairro da cidade e a criação do Departamento de Informação e Documentação Artística, atual Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Sua carreira mereceu o estudo *Sábado Magaldi e*

as *Heresias do Teatro*, de Maria de Fátima da Silva Assunção, Editora Perspectiva (2012).

São os dois grandes formadores em São Paulo de um público motivado e que prestaram imenso apoio de assessoria literária a vários grupos teatrais, do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia (Décio) – ao Teatro de Arena (Sábato). Grandes críticos amparados no prestígio do *Estado*, onde também se destacaram Delmiro Gonçalves (1916 – 1975) e Clóvis Garcia (1921-2012), este com uma valiosa contribuição, quase sozinho, ao teatro infantil. É de justiça lembrar críticos de alto nível de outras publicações, como Miroel Silveira (1914-1988) e Paulo Mendonça (1925-2008) na *Folha de S.Paulo* nos anos 1950/1960; Alberto D’Aversa (1920-1969) no *Diário de S.Paulo*, e Athos Abramo (1905-1968), uma figura a ser resgatada como um dos incentivadores do teatro em língua italiana para a comunidade e crítico militante em jornais que deixaram de circular. Finalmente, nos anos 1960, até 1975, João Apolinário na *Última*

Hora. Observe-se outro trecho de sua candente definição do ofício: “Há uma crítica que não se demite, que não pactua, que sabe qual é o seu dever entre o palco e o público, sabendo também a influência que pode exercer, sobretudo no espectador”. Apolinário, embora sublinhe que um crítico escreve a história do teatro, conclui o raciocínio citando como ressalva o inglês Irving Wardle (1929) estudioso e interlocutor de Harold Pinter. Para Wardle, a obra crítica “só sobreviverá se for intensamente consagrada à sua própria época”.

São esses intelectuais do teatro que lançaram os parâmetros de uma crítica consistente da qual eu me sinto credor – e não estou só. Aprenderam com Décio e Sábato, entre outros profissionais, Ilka Marinho Zanotto (1930) Alberto Guzik (1944-2010), Mariângela Alves de Lima (1947), Edécio Mostaço (1949), Maria Lúcia Pereira (1949-2001), Fausto Fuser (1932). Não se pode esquecer igualmente, na área acadêmica, de Jacob Guinsburg (1921), Anatol Rosenfeld (1912-1973), Ruggero

Jacobi (1920-1981) pensadores brilhantes entre a universidade, ensaios, cursos e conferências, e o jornal. No Rio Grande do Sul, por exemplo, Jacobi foi professor de Fernando Peixoto (1937- 2012), que exerceu a crítica teatral em Porto Alegre por quase uma década antes de se integrar ao teatro paulistano. No Rio de Janeiro, depois da primeira geração nos anos 1940 a 1960 (menção especial a Gustavo Doria [1910-1979] e novamente a Sábato, que se iniciou no *Diário Carioca* e lá escreveu de 1950 a 1953), a crítica que veio a seguir se caracteriza pela presença consistente de Paulo Francis (1930-1997), Bárbara Heliodora (1923), Yan Michalski (1932-1990) e Macksen Luiz (1945).

Ao fim dessas considerações e do breve resumo histórico, volto ao princípio do exercício diário da inteligência e do caráter. Acrescento que é necessário ao crítico demarcar um projeto de ação. Não acho possível gostar de todos os gêneros de dramaturgia, tendências

estéticas ou tipos de representação. Décio de Almeida Prado comentou generosamente que criticar agora é mais difícil dada a multiplicidade de tipos de teatro da atualidade. Dizia ele que, no seu tempo (anos 1940-1960), o trabalho era acompanhar o incipiente teatro contemporâneo brasileiro: Os Comediantes e o Teatro do Estudante, no Rio, e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em São Paulo, quando estavam ainda em atividade os mais populares integrantes da geração anterior (Procópio Ferreira, Jayme Costa, Dulcina, entre outros). No caso paulistano, acrescentava o professor Décio, o padrão estético do TBC era o do teatro de textos consagrados do repertório internacional (sobretudo francês, inglês e italiano) e os primeiros autores brasileiros lançados, como Abílio Pereira de Almeida. Ele e seus colegas, como Miroel Silveira, Sábato Magaldi e Paulo Mendonça, chegaram a acompanhar com simpatia as novas tendências em dramaturgia e rupturas de

linguagem e espaço cênico pelos grupos Arena e Oficina e estrangeiros como o argentino Víctor Garcia. A partir do final dos anos 1960, as mudanças foram se acelerando enquanto aumentava o número de grupos. A temporada está hoje cada vez mais extensa, com uma quantidade de espetáculos difícil senão impossível de se acompanhar. O ideal seria o jornal ter mais de um crítico, como no caso do cinema. Não é o que acontece. Diante do impasse, dedico-me aos que trazem propostas novas em dramaturgia, direção e interpretação, sem fazer disso uma guerra de gerações. Há talentos formidáveis em todas elas.

Só assim é possível seguir nessa relação de altos e baixos com os fazedores de teatro. Se uma crítica é justa, afirmativa e basicamente leal, mesmo quando perturba o artista, mesmo que ele não a aceite publicamente, ele reconhece finalmente sua pertinência. Isso ocorre quando o artista não está exaurido como criador. Em todo caso, entre o artista e

a crítica, há sempre uma relação de amor-conflito dentro do esforço de comunicação entre eles e o público.