



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Juliana Serôa da Motta Lugão

Barbara Heliodora,
uma trajetória crítica.

Rio de Janeiro
2006

Juliana Serôa da Motta Lugão

Barbara Heliodora,
uma trajetória crítica.

Trabalho de conclusão do curso de comunicação social apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em comunicação social com habilitação em jornalismo.

Orientador: Prof. Paulo Roberto Pires.

Rio de Janeiro
2006

LUGÃO, Juliana Serôa da Motta. Barbara Heliodora, uma trajetória crítica. Rio de Janeiro, 2006.
86 f.

Monografia de conclusão do curso de Comunicação Social apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2006.

Orientador: Prof. Paulo Roberto Pires.

1. Crítica teatral jornalística. 2. Crítica. 3. Jornalismo Cultural. 4. Comunicação social – Monografias.

I. Pires, Paulo Roberto (orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

Juliana Serôa da Motta Lugão

Barbara Heliodora,
uma trajetória crítica.

Trabalho de conclusão do curso de comunicação social apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em comunicação social com habilitação em jornalismo.

Banca examinadora:

Prof. Paulo Roberto Pires – orientador. ECO/UFRJ

Prof. Dr. Ana Paula Goulart. ECO/UFRJ

Prof. Dr. Beatriz Resende. PACC/UFRJ

Aprovada em: ___/___/___

Nota: _____

Dedico esse trabalho à Maria Clara Machado.
Por ter escrito *Pluft* e permitido que eu me
encantasse com o teatro.

Meus mais sinceros obrigadas, obrigadinhas e obrigadíssimas:
ao meu avô e à minha mãe, por tudo, por sempre;
ao Paulo, pelo trabalho conjunto e pela confiança;
à Barbara Heliodora pela disponibilidade;
à Fátima pelo modelo a ser seguido;
à Susanna, pela paixão pelo teatro;
ao Chico e à Nayara, por mesmo sem entenderem acreditarem,
sempre;
à Ninoca, ao Keijocas e ao Luiz, pelas ajudas nos momentos de
loucura;
à Carol pela primeira leitura e pela “voz da experiência”;
à Gabi pela companhia;
ao Maurício pelo trabalho chatíssimo;
ao Mion e ao Bernardo pela tarde na redação e pelos textos do O
Globo;
ao Antonio e à Maria do Carmo pelos descansos dos minutos finais;
à Maris pela leitura atenta e carinhosa;
à Maris(mais uma vez), à Tis e à Bibolina, por terem chegado e feito o
mundo ficar muito melhor;

À Chica Meirelles, sempre disposta, ao Henrique, ao Fábio, ao Arthur,
à Mairette, sempre sorridente, ao Victor, companheiro de almoço, à
Dupla, à Tainex e à Lia, companheiras das tardes na Urca, ao
Maurício e seus novos talentos importados da Espanha, Brun’alberto,
Thaís, Carol Pacheco, Jujuba, Bê Calil, Aline, Joanna, por entenderem
a ausência e estarem lá.

*É dever do crítico de arte educar esses idiotas
e não servir de eco para eles.*

Bernard Shaw

RESUMO

LUGÃO, Juliana Serôa da Motta. Barbara Heliadora, uma trajetória crítica. Rio de Janeiro, 2006. Monografia de Conclusão do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

O presente trabalho, de caráter monográfico, trata da crítica teatral nos jornais cariocas, partindo da década de 1950 até os anos 2000. Parte de teorias da crítica literária e de arte e discute a função da crítica, o lugar ocupado pelo crítico de arte no diálogo estabelecido entre artista e público e motra as especificidades desse trabalho quando é limitado pelo espaço jornalístico e precisa lidar com as especificidades do fenômeno teatral. Além de se fazer um panorama do jornalismo cultural e crítico voltado para teatro dos últimos 50 anos no Rio de Janeiro, a trajetória da crítica carioca Barabara Heliadora (1923, -) ao longo de seus anos de profissão, é tomada como exemplo e estudo de caso.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	O EXERCÍCIO CRÍTICO.....	13
	2.1 – Limites e especificidades do teatro.....	23
	2.2 – Limites e especificidades do jornal.....	25
3	BÁRBARA HELIODORA, UMA TRAJETÓRIA CRÍTICA.....	30
	3.1 – Críticos Independentes.....	31
	3.2 – Ditadura.....	50
	3.3 – O bonequinho viu.....	55
4	BÁRBARA NÃO LHE ADORA, UM ESTUDO DE CASO.....	59
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
	REFERÊNCIAS.....	70
	ANEXOS.....	73

1 INTRODUÇÃO

O *Dicionário do Teatro Brasileiro*, recentemente lançado, não traz, em sua lista de verbetes, “crítica”. Isso pede uma pausa para reflexão. Um obra que se pretende referencial, organizada por Mariângela Alves de Lima, crítica de teatro do jornal *O Estado de São Paulo*, por João Roberto Faria que, além de aluno de Décio de Almeida Prado, escreveu um livro sobre ele e sobre seu trabalho de crítico, além tantas outras obras sobre a história do teatro, que nunca deixaram de privilegiar a crítica e finalmente, terceiro membro da organização, por Jacob Guinsburg, editor responsável pela *Perspectiva*, que já colocou nas estantes das livrarias vários trabalhos que tratam do assunto.

Não se trata, portanto, de um grupo de organizadores que não conheçam o assunto e que, na falta de um autor para escrever sobre o verbete, não pudessem versar sobre ele. O que causou essa falta então? A descrença de que a crítica faça parte do fenômeno teatral? A crença de que não é necessário nenhum tipo de explicação sobre esse exercício? Ou, pior, acreditam esses autores em um fim próximo da crítica de teatro?

A possibilidade de um fim da crítica realizada nos jornais não é apenas uma ameaça apocalíptica e infundada. Ruggero Jacobbi – diretor, cenógrafo e crítico da Folha da Noite e colaborador do Suplemento Literário na Última Hora, de São Paulo – e Gerd Bornheim – filósofo e professor de estética – em concordância com ele, já previram o fim do exercício crítico. Pelo menos da crítica que julga, emite opiniões e declara gostos. Para Jacobbi e Bornheim, a crítica passaria a ser percebida apenas obra a obra, do mesmo autor de daqueles que se colocam em diálogo.

Não acredito que o fim da crítica seja possível e nem pretendo, com esse trabalho, suprir a falta detectada no *Dicionário*. Esse foi apenas mais um questionamento que se colocou acerca da validade, da necessidade do exercício. Esse trabalho tem o objetivo único

de se somar às inúmeras tentativas de se pisar em terreno tão difícil. Difícil por ser polêmico, por tratar de subjetividade e por lidar com dados inefáveis. É parte do trabalho do crítico perceber quais obras têm esse algo mais, que não pode ser explicado em palavras, que faz delas obras de arte. Constitui o trabalho do crítico, reconhecer a validade de obras que não o agradam, mesmo que parte substantiva de seu ofício seja regida pelo seu gosto. A polêmica fica à cargo das contradições de gosto em um mesmo crítico, em críticos contemporâneos, em críticos que lêem seus antecessores e os contestam, em críticos que se lêem e se relêem constantemente.

Para me aproximar do assunto, uma dificuldade foi encontrada logo de início. A pouca disponibilidade de textos estritamente teóricos que falassem da crítica de teatro, objeto desse trabalho. Foi preciso, então, recorrer às referências geralmente ligadas à literatura ou às artes plásticas e depois exercitar a transposição desses paradigmas para o teatro, forma de arte tão peculiar por sua efemeridade característica.

A outra delimitação do tema que envolve a crítica foi a veiculação nos jornais. A imprensa tem sido desde seu início no Brasil, palco das discussões sobre arte e cultura. Os “homens de letras” colocavam suas opiniões, expunham seus conceitos de arte, e a imprensa ainda no tempo do império podia ser comparada a um verdadeiro campo de batalhas. O nosso objeto, entretanto, é mais próximo dos nossos dias. Trata-se do jornalismo cultural hoje e da crítica cultural nos jornais atuais.

Como se trata de um trabalho feito a partir da produção crítica de Bárbara Heliodora, colaboradora do O Globo, uma volta ao início do século XX se fez necessária para a melhor compreensão do que acontece hoje. Tanto nos textos dela, quanto no jornalismo que, como será visto, contribui para a mudança da forma de crítica que se lê hoje nos periódicos de grande circulação.

O limite que há em se traçar linhas evolutivas e históricas para se entender um fenômeno e que esta não é a única forma de pensar a História é conhecido. Há linhas de pensamento que defenderiam uma forma menos determinista de se organizar o pensamento, mas percebemos uma real relação entre os fatos que se desenrolaram ao longo do tempo e a mudança do tratamento da notícia cultural e da crítica nos jornais, o que nos levou, portanto, a manter a escolha de se fazer um apanhado histórico.

O trabalho é dividido, então por três grandes partes. Uma breve passagem pelas teorias da crítica e do ato de julgar, um apanhado histórico verificando a trajetória de Bárbara Heliodora e, finalmente, um estudo sobre o trabalho atual da crítica de teatro de O Globo, sua relação com a classe teatral e o público espectador e leitor. Pretendemos a partir dela, verificar o lugar da crítica hoje, perceber as limitações e possibilidades do trabalho dentro de um veículo de comunicação de massa e de informações, não de reflexão, natureza esta do exercício de crítico.

Os textos de Bárbara Heliodora referidos durante o trabalho – e alguns de outros autores quando se faz necessária a comparação com os da crítica – foram colocados em anexo, por acreditarmos que isso daria mais facilidade a leitura do conjunto do pensamento. Os anexos, possuem, portanto, algumas legendas que se remetem ao texto principal para que se dê um melhor entendimento dos exemplos escolhidos.

Por fim, é necessário dizer que não é objetivo desse trabalho fazer uma “crítica da crítica”, mas uma análise. É claro que qualquer recorte feito, qualquer tipo de hierarquização de informações já diz muito sobre o que cada autor pensa. Embora a análise faça parte do exercício crítico, não acreditamos que toda e qualquer análise seja uma crítica, principalmente, uma crítica no sentido estudado aqui. A que emite juízos por definição.

2 O EXERCÍCIO CRÍTICO

Uma atividade como a crítica no final do século XVIII eclode a partir da superação de uma noção técnica do que seja arte e da rejeição de uma poética normatizadora das práticas artísticas. É comum que se veja na *Poética* de Aristóteles ou ainda na de Horácio, um embrião do que viria a ser a crítica. Era só mais tarde, no entanto, que se constituiria, no caso da arte, uma noção de experiência estética, sempre problemática e diferenciadora, na qual o sujeito se via confrontado pelo desconhecido, o que potencializava sua abertura para o mundo.

Superada aquela visão técnica da arte, a experiência de contemplação das obras vai se dar sempre em um território indefinido no qual se negociam os possíveis sentidos – questionando-se aí a noção de pura contemplação – diante da dificuldade de se diferenciar a arte da não-arte. É justamente na medida em que não temos uma certeza apriorística sobre o que seja arte, que se fazem necessários a crítica e o ajuizamento. Ambos atuam nesse limite de negação de sentido, a que a experiência da arte está sempre sujeita, e procuram explorar e acreditar no caráter experimental que faria dela um momento sempre inaugural de constituição de novas formas de encarar o mundo. A autonomia acabou por trazer à arte a necessidade de criar sentidos, de abrir outras formas de engajamento com a realidade. A crítica de arte deixou, então, de ser tomada no sentido normatizador, o qual determinava o modo de ser das obras, e passou a ser um esforço reflexivo na busca de qualificar uma experiência singular do mundo, que se dá no ato da experiência estética.

Criticar passou a ser, segundo a releitura que Luiz Camillo Osório fez da *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, limitar, estabelecer os fins “pertinentes a cada âmbito do espírito humano, a ciência, a ética e a arte- a verdade, o bem, o belo”. A noção de crítica que surge na obra de Osório, é a da retomada do esforço de exploração e delimitação de novos territórios

de significação. É essa delimitação que, mais do que tudo, define, para o autor, o exercício crítico.

Osório também chama atenção para o que ocorre hoje no campo das artes, em que a pluralidade é a regra. E isso é extremamente propício e, por que não dizer, razão maior para a necessidade da crítica do juízo. Se no momento do surgimento da atividade crítica (século XVIII) o espaço reflexivo se mostrava necessário porque uma nova forma de pensar o mundo, o homem e a arte começava a se constituir, nos dias de hoje, temos uma necessidade da crítica que estabeleça os limites de território, não por não conhecermos o que seja arte, mas pela desorientação que os movimentos de vanguarda, desdobrados no que vemos na arte contemporânea, trouxeram.

É essa indeterminação da experiência trazida pelos movimentos de vanguarda – atingindo todas as formas de manifestação artística – que é fundamental para a abertura do espaço da crítica como parte do processo de negociação de sentido que dá às obras possibilidades de disseminação e comunicabilidade. A crítica, na obra de Osório, é vista tanto como uma atividade específica que produz e dissemina sentidos para as obras, como também um exercício comum que põe as obras em questão ao por-se a si e ao mundo em questão. O juízo não estabelece uma norma, mas procura um sentido que se põe em movimento ao tornar-se público. (OSÓRIO, 2005)

Nesse sentido, Mariângela Alves Lima, crítica de teatro do jornal *O Estado de São Paulo*, em entrevista à revista *Folhetim* (2003, 17, p. 66-67), fala que a tarefa da crítica “é a de projetar círculos em torno da pedra lançada na água” e que os melhores textos críticos trazem embutidos a autocrítica, “estimulam a reagir e são capazes de convidar a olhar através da janela de um jeito diferente [...] convidam a não aceitar o valor de face da experiência estética e tampouco do texto crítico” (*Folhetim*, 2003, 17, p.65)

A arte é sempre crítica, pois é somente ao se circunscrever em um determinado campo de possibilidades, assumindo para si um detremendo “jogo de linguagem”, que ela pode aspirar à sua própria superação, apontar para além de si mesma. Da mesma maneira que o artista é sempre crítico, a crítica tem também que ser artística, ou melhor, deve responsabilizar-se pelo exercício experimental inerente ao processo criativo.

Já o crítico, na forma mais ampla de se entender a palavra, é simplesmente o outro, a cujo julgamento o artista nunca consegue escapar (seja o estalar de dedos, o bocejo, a conversa ao pé do ouvido que o ator nunca consegue ignorar durante o espetáculo), isso porque toda recepção é uma forma de crítica. Qualquer indivíduo, quando colocado diante de uma obra, tem uma reação, boa ou ruim, e produz significados a partir daquilo que vê. O que está por trás dessa capacidade de julgar é que todos os homens, ilustrados ou não, compartilham as mesmas faculdades da razão e um mundo em comum. Isso faz com que se reclame o direito universal e gratuito de julgar, mais pela subjetividade que está inserida em todo o processo de julgamento que pela possibilidade real de se dizer algo que possa ser relevante para os outros em relação ao objeto julgado.

São três as formas de manifestação crítica que podemos encontrar no mundo de hoje: a crítica que encontramos na atividade curatorial, que estabelece padrões, escolhe o que será exposto, fazendo, de uma certa forma, a mediação entre artista e público, na medida em que este último só poderá apreciar o que for escolhido por cada galeria, museu, organização de festival (seja ele de teatro, cinema, música...); a crítica hermenêutica, que é a crítica que se manifesta na própria arte : seja um desdobramento do trabalho na obra do próprio artista, seja um diálogo entre pares ou até uma outra forma de expressão artística que dialogue com uma certa obra (BORNHEIM, 2002) – é preciso cuidar para não confundir a simples referência às outras obras com a crítica, esta sendo de uma natureza analítica e agregadora de sentido para o objeto; finalmente, aquela que é nosso objeto de estudo, a crítica enquanto exercício

judicativo, que se assume como uma aposta no discernimento e na diferença. Essa crítica é, por definição, voltada para um público, geralmente leitor das resenhas, mas está sempre a serviço da arte, no sentido de alargar os sentidos e informar a ela também sobre suas repercussões.

Por serem imediatos, intuitivos, não deliberados e involuntários, os chamados *juízos estéticos* não dão lugar à aplicação consciente dos padrões, critérios, regras ou preceitos. No entanto, essas normas de qualidade, tão pragmáticas, permanecem ocultas à consciência discursiva: não podem ser definidas ou explicitadas. Essa é a razão pela qual, no julgamento da arte, não é possível manter algo como uma posição ou um ponto de vista. Todos que visitam uma exposição e lêem uma crítica acabam por ter que julgar por si e avaliar a adequação entre os sentimentos do calor do momento e a adequação das palavras lidas, tomando, portanto, uma atitude crítica diante da crítica.

De que forma diferenciar, então, o exercício de um crítico – aquele que se manifesta a partir de uma experiência por profissão e não só pelo simples impulso que o contato com o belo kantiano impõe – de uma manifestação de puro gosto de um receptor comum? Seja ele leitor, espectador, ouvinte, é preciso que se possa estabelecer as diferenças entre as duas ações, tão próximas, mas com significados tão distintos para o fenômeno da arte.

Como qualquer profissional, o crítico vale por sua competência no assunto, e como qualquer profissional da arte, por sua informação estética e histórica, por sua perspicácia e discernimento. Obviamente, para se aventurar na escrita de um texto crítico há que se assumir um mínimo de autoridade. É preciso estar a par do ambiente artístico, da história da arte, ter fluência diante de uma dada tradição e ser informado acerca de um conjunto de noções e conceitos que estão sempre rondando as obras. Se o entendimento desse conjunto de noções e conceitos – que não são parte integrante da obra, mas estão, em maior ou menor escala, ligados a ela – é desnecessário para a emoção estética, sem o seu estudo não há crítica,

operação essencialmente de análise, sempre que se pretende superar o impressionismo – o juízo estético não pode estar fora do trabalho do crítico, mas não pode ser o único fator a ser considerado. É preciso notar que, embora se utilize de saberes científicos, a crítica não é ciência, mas ocupa um lugar intermediário entre a ciência e a experiência estética desinteressada.

As teorias e atitudes críticas se distinguem segundo a natureza do objeto; dos recursos e pontos de vista utilizados. Não há uma crítica única, mas vários caminhos, conforme o que está em foco; ora com maior peso para a análise formal, ora com a atenção mais voltada aos fatores acessórios à obra. Querer reduzir a crítica ao estudo de cada uma destas componentes, ou qualquer outra, é erro que compromete a sua autonomia e tende, no limite, a destruí-la em benefício de disciplinas afins

Acima de tudo, o crítico deve estar disponível frente às exigências das obras, estar familiarizado com um tipo de experiência proposta pela linguagem a ser traduzida, ou melhor, deslocada pelo ajuizamento e escrita da crítica. Assim, segundo Roland Barthes: “[A crítica] dá uma língua à pura fala que lê e dá uma fala (entre tantas outras) à língua mítica com a qual é feita a obra e da qual trata a ciência” (1970, p.221)

Além da imprescindível boa informação sobre o assunto a ser tocado, o prestígio do crítico não advém de si próprio, mas do grau de representatividade que lhe é atribuído, de sua repercussão sobre o corpo de leitores, entre os quais se inclui a classe artística. Se julga, também é julgado – e assim se restabelece a justiça no atribulado e imperfeito universo da arte (PRADO, 1989).

Esse julgamento que se faz do crítico fica por conta da coerência e da justeza do texto que ele escreve para se referir a determinada obra, ele precisa reproduzir em uma linguagem própria as condições simbólicas da obra, e a fala “justa” do crítico, como se quer, só é

possível se a “responsabilidade dele ao interpretar a obra se identificar à reponsabilidade para com a própria fala” (BARTHES, 1970, p.226-227).

A coerência é em parte descoberta pelos processos analíticos, mas em parte inventada pelo crítico, ao criar com base na intuição e na investigação, um traçado explicativo. Um traçado, não o traçado definitivo, pois pode haver vários. Ao passar da simples recepção à crítica, o profissional é obrigado a sair do terreno da dúvida, das duplas opções e assumir uma posição assertiva.

Por isso, há forçosamente na busca da coerência um elemento de escolha e risco, quando o crítico decide adotar os traços que isolou, embora sabendo que pode haver outros. Trata-se de uma leitura profunda, em que se participa de uma interpretação. O sentido que determinada crítica dá à obra, no entanto, “não é mais do que um novo florescer de símbolos que fazem a obra” (*op cit*, p.226)

É preciso que se dê ao crítico “nem mais nem menos crédito que merece, ele não se coloca acima ou abaixo dos seus colegas de teatro”(PRADO, 1989, p.13). Como eles, cumpre um papel, para o qual imagina ter uma vocação específica. E como eles está sujeito a acertos e erros. O alvo é entender a obra, e todos os caminhos são bons para alcançá-lo. Sobre o entender da obra é preciso que se tenha sempre muito claro que não se pode pretender chegar o fundo da obra, para Barthes, “o crítico só pode continuar as metáforas da obra [isto é, perceber novas, acrescentar-lhe sentidos] não reduzi-las” (BARTHES, 1970, p.226).

A capacidade do crítico se revela, portanto, na maneira com que ele utiliza os caminhos para chegar a esse entendimento da obra e reverberar seus sentidos, no momento exato e na medida suficiente.

A validade do crítico deve , então, ser definida, segundo a capacidade que ele tem de distinguir, a cada obra analisada, qual contém e qual não contém o caráter não especificável que constitui a arte como arte. Um crítico sabe o suficiente para saber que os porquês de uma

obra não podem ser realmente tocados por qualquer trabalho analítico que se empenhe em entendê-la – e é por isso que cada geração redescobre e reinventa seus próprios Doistoiessvikis, Stendhals e tantos outros – e a vocação para a crítica está em mostrar, tanto na arte contemporânea quanto na arte do passado, o que ele prefere, contrapondo-o ao que ele não prefere e, de certo modo, convidando o leitor a ver se está de acordo com ele, sempre ressaltando que a “primeira e única credencial do crítico é o seu juízo estético” e que “os melhores textos críticos estão repletos de juízos de valor” (GREENBERG, 1997, p.145-146)

Ainda voltaremos à questão da inexorabilidade do juízo de valor no exercício crítico do qual tratamos, mas por hora atenhamo-nos às questões relativas ao exercício de julgamento e trabalho do crítico.

A crítica, como se viu, procura dar às obras uma outra voz e um outro lugar, ou seja, ela deve se assumir como um exercício exploratório, que vive uma experiência formal, uma invenção de linguagem, e a transpõe ao texto de modo a deslocar-lhe os sentidos. O objeto da crítica é um discurso, isto significa que o texto crítico é uma linguagem segunda, já que se trata de um discurso sobre outro discurso – a manifestação artística é a forma discursiva do autor daquela obra. De acordo com Barthes (1970, p.160), disso decorre que a “atividade crítica deve contar com duas espécies de relações: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo. É o atrito dessas duas linguagens que define a crítica”.

O ato de assumir essa vocação criativa para a crítica implica repensar os modos de ser das próprias obras de arte, sublinhando um inacabamento e trabalho em constante processo que dotará as obras de um sentido que está sempre no movimento da busca, fazendo-se junto com ela e através de sua inserção e disseminação no mundo. (OSÓRIO, 2005). O pensamento de Barthes reitera a questão do interminável caráter de redefinição da vida da obra em relação com a crítica: “A razão [de ser da crítica] está em que o sentido de uma obra não pode fazer-

se sozinho; o autor nunca produz mais do que presunções de sentido, formas, por assim dizer, é o mundo que as preenche” (BARTHES, 1970, p.15-16)

A fala crítica surge, portanto, na tensão que está entre o o juízo estético, a pura manifestação do gosto, e o entendimento, tão inerente ao especialista, que faz com que a linguagem sobre determinada obra surta o efeito de recriá-la. O entendimento não entra nessa relação de atrito para justificar a realidade do objeto ou enquadrá-lo em normas ou conceitos, mas para viabilizar um acordo livre e indeterminado com a forma refletida pela imaginação – o ato imaginativo é parte indissociável da criação. A arte, portanto, só existe na medida em que é capaz de elaborar uma linguagem expressiva que crie significados e ultrapasse a dimensão de gosto, a fim de que possa incitar o pensamento crítico a elaborar sobre ela reverberá-la.

Para Osório, a manifestação da crítica em linguagem vem de uma reação natural do homem de responder à experiência estética. Para ele, os fenômenos surgem diante de nós e nos surpreendem, nos fazendo falar. “ A última reserva de nossa capacidade de espanto diante do mundo, que está na origem do pensamento e da linguagem, encontra-se concentrada nesse território da estética” (OSÓRIO, 2005, p.23). Para Greenberg (1997), a surpresa diante da experiência estética faz parte da liberdade do crítico de deixar a arte permanecer aberta e não enquadrá-la em dogmas e pré-conceitos.

Necessita-se no entanto, que se explicita como se dá a manifestação da fala crítica. Não se trata de puro impulso e genialidade do profissional. Entre impressão e juízo, existe um trabalho paciente da elaboração, como uma espécie de moinho que tritura a impressão, subdividindo, filiando, analisando, comparando, a fim de que o arbítrio se reduza em benefício da objetividade e o juízo resulte em aceitável pelos leitores do texto produzido a partir de uma segunda obra (CANDIDO, 1962). Décio de Almeida Prado (1989), crítico e pensador do teatro, acreditava que o ato de fazer a crítica nada deixava a desejar a um

trabalho criador, e para ele a maior dificuldade enfrentada pelo crítico sempre pareceu ser a de extrair da massa informe de impressões que se vão acumulando no espírito durante o espetáculo em camadas sucessivas e à vezes contraditórias, um relato coerente e dotado de um relativo enredo, no sentido aristotélico de conter princípio meio e fim. Primeiro era preciso saber o que realmente se sentiu e se pensou, num penoso esforço de escavação interior. Depois, viria a etapa de passar as idéias para o papel de forma ordenada. O crítico confessa que nunca soube o que achava de um espetáculo antes de terminar a respectiva crítica, que significava pra mim o balanço final.

Pode-se perceber nessa última passagem, que a preocupação com a ordenação de pensamentos e a a necessidade se fazer entender pelo leitor perpassa o ato de criação do crítico de arte. Isso porque a manifestação de gosto está sempre em busca de uma universalidade, um consenso. O juízo não é necessário se for para confirmar o que já se sabe e que já é regra. É a discussão em torno dessas manifestações que enriquece a obra e a experiência estética. Ela potencializa o ainda não conhecidodando sentido, ou melhor, procurando sentidos no que está em processo de constituição (OSÓRIO, 2005).

É por essa necessidade da discussão que a a manifestação do juízo estético, valorativo, quando da elaboração crítica sobre uma obra, se torna imprescindível. Os juízos estéticos são dados e contidos na experiência imediata da arte. Coincidem com ela; não são algo a que se chegue posteriormente através de reflexão ou pensamento. Eles são também involuntários: não é possível decidir se se gosta ou não de uma obra de arte (GREENBERG, 1997)

Sob este aspecto, a crítica é um ato arbitrário, se deseja ser criadora, não apenas registradora. Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio. A este arbítrio, o crítico junta sua linguagem própria, as idéias e imagens que exprimem sua visão, recobrando com elas o esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecido. Não importando, em última análise, portanto, qual é a opinião, mas que ela exista, para qua a obra de arte possa se

definir como tal, já que é inerente à experiência estética a manifestação pura e desinteressada do gosto.

Não é interessante, no entanto que se faça a “crítica nem nem” como bem definiu Barthes¹ e que vem sendo feita hoje em dia. No lugar de manifestação de opiniões, análises e descrições da obra são feitas.

Patrice Pavis, por exemplo, em sua *Análise dos espetáculos*, propõe modelos bastante flexíveis de análise, que vão além da semiologia teatral, contando com as reações imediatas do público e o inefável em cada obra. Trata-se, entretanto de um modelo de análise que só serve aos pares daquele que a fizer (PAVIS, 2003). O público não é obrigado a ter conhecimento específico sobre cada elemento constitutivo do espetáculo, mesmo o mais bem informado espectador. Ele pode, entretanto ser capaz de apreender uma manifestação clara e analítica do juízo estético de uma obra, que feita, por um crítico, como se viu, ao final do processo, não é pura manifestação de gosto, mas avaliação, reconhecimento e definição de valor

É como se as obras, hoje, em nome de uma falsa liberdade, não fossem mais passíveis de serem julgadas. Não havendo mais nada a ser julgado, tudo é possível e ninguém deve ficar ditando regras. E é justamente contra esse tipo de reducionismo que a crítica deve ser defendida, contra essa vinculação entre julgar e condenar ou enquadrar. Há que se julgar justamente porque não temos mais nenhuma certeza *a priori* sobre como uma obra cria sentido. Julgamos em nome do dissenso e não do consenso. Julgar implica diferenciar, produzir diferenças; Entre tudo poder ser arte e qualquer coisa não se tornar necessariamente arte, abre-se um espaço a ser preenchido pela capacidade de julgar pela crítica, entendida aqui, como já explicitado, como estratégia de deslocamento e negociação de sentido para uma arte sempre afrontada com a ameaça da falta de sentido. (OSÓRIO, 2005)

¹ Em seu livro *Mitologias*, Barthes publica um ensaio intitulado “A crítica nem nem” que mostra a falta de posição definida dos críticos de hoje.

2.1 – Limites e especificidades do teatro.

Já tratamos do exercício do crítico e agora fazem-se necessárias as definições específicas de uma crítica de teatro. É muito comum que os textos dramáticos ou informações acessórias àquela peça sejam tomados como base. Essa é uma prática antiga e segundo Bernard Dort, a prática de levar em conta a teatralidade na encenação – em oposição a uma peça “bem feita” – é muito recente no meio da crítica teatral. Sim, porque o conceito de encenação surge no início do século XX na Europa, e é só a partir da metade deste século que ela será levada em conta nas análises. E ainda há ressalvas por todo o mundo, em que ainda é possível encontrar críticas que procurem o texto simplesmente imposto pelos atores (DORT, [s.d.]).

O conceito de encenação se faz muito presente na história do teatro, por ter representado uma ruptura na história da arte e uma liberdade do teatro em relação à literatura. Cabe ao encenador materializar cenicamente as idéias estéticas que perpassam o texto a ser colocado em cena por ele. Ele é o responsável por dar unidade e força criativa a cada elemento constitutivo do espetáculo.

O conceito de encenação hoje já não é o mais vanguardista nos termos do processo de criação teatral. Embora muitos grupos ainda se utilizem da figura do encenador que conhece as especificidades de cada elemento do espetáculo, assim como o maestro sabe que tom deve ter cada instrumento em uma orquestra, é comum que encontrar esse tipo de processo misturado a outras técnicas, ou etapas feitas por processos colaborativos e outras lideradas por um encenador. Cada espetáculo, cada companhia encontra seu modo de fazer a idéia chegar à cena.

A importância de se definir a encenação existe porque ao mesmo tempo em que surgia a figura do encenador, surgia a idéia de teatralidade: buscava-se se encontrar a linguagem

especificamente teatral, baseando-se no conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), de Wagner.

É essa teatralidade, inaugurada pela chamada “Era dos encenadores”, que vai constituir até hoje o objeto primeiro de análise de um crítico de teatro. Por mais que esse conceito, em sua acepção de unidade estética e criativa entre cada quesito que contribui para a construção da cena, já tenha sido discutido e rompido por muitos encenadores e pensadores do teatro, a teatralidade, de uma forma ou de outra ainda é a primeira busca do olhar do crítico teatral. Isto é, a peça pode romper, negar o conceito de teatralidade, mas ele será buscado mesmo que na sua ausência.

A simples materialidade, presença da cena, já é capaz de definir teatralidade, ou seja, presença de teatro. Está associada a essa noção, a noção de presente, de presença. É preciso estar lá, para que a obra de arte teatral se dê por completo. É claro que as outras formas de manifestação artística só são passíveis de apreciação para o receptor com a presença dele. O fato é que um quadro está lá, pendurado na parede do museu ou da galeria, a música está gravada, o livro publicado e na estante da livraria. Mesmo que ninguém, veja, ouça, leia. O teatro, por sua vez, se define pela presença do espectador.

Essa necessidade da presença, essa característica tão individual do teatro, mesmo nos tempos mais conservadores em termos de crítica, já faziam parte do pensamento que girava em torno da crítica da cena. Em um artigo sobre os direitos e deveres do crítico, Francisque Sarcey (1867-1899) fala sobre o humor daquele que quiser se aventurar a fazer a crítica de uma peça, avisando para que se atente se as reações são genuínas ou estão influenciadas por algum tipo de adversidade da vida externa ao teatro. Isso porque, é impossível reconstituir uma cena teatral da mesma forma que se viu na noite anterior. O público é outro, os atores são outros. Por mais rígida que seja a marcação cênica, a peça será fatalemnte outra, mesmo que o texto seja o mesmo.

É essa efemeridade do ato teatral a maior das limitações que pode ter um crítico de teatro. A ele não é reservado o direito de voltar à obra para se refazer de alguma impressão ou tirar alguma dúvida para o momento da análise. Aquilo, tal qual foi apreendido no calor do momento é o que será escrito sobre aquela peça, por mais que haja preparação prévia em relação a históricos de atores e encenadores, artistas plásticos envolvidos, texto encenado... É o limite dessa mesma efemeridade ainda, que faz com que um texto crítico seja o uma forma autêntica de se escrever a história do teatro. Por mais que o crítico não se preocupe com o caráter histórico que seu texto pode ter, à parte das novas tecnologias como as gravações, é o texto valorativo e analítico do crítico, um dos únicos documentos capazes de reconstituir a percepção da cena por parte de uma geração. Os estudos históricos se valerão deles para a escrita da história do teatro.

Bernard Dort, em seu ensaio *As duas críticas (op cit)*, chama ainda atenção para o fato de que por muito tempo, na história do teatro, era papel do crítico reger a relação entre palco e platéia que cada peça tornava possível e que, atualmente, ele deve encontrar seu lugar nas relações duráveis com essas duas pontas do fenômeno teatral. A crítica deve se manter voltada para o público, como quer o jornal, mas deve estar sempre a serviço da arte.

2.2 – Limites e especificidades do jornal.

Em um ensaio, intitulado *Crítica*, Henry James compara a imprensa a um trem regular, que sai sempre na hora marcada, mas só pode sair se todos os lugares estiverem ocupados. Com o isso, o autor pretende esvaziar muitas das resenhas críticas que primam pela publicidade exacerbada que há hoje nos jornais, mostrando-as como tapa-buracos num produto de consumo em massa (JAMES,1995).

Por mais que se queira relativizar a imagem do jornal, como veículo importante de informação, é importante não perder de vista o caráter massificador que ele tem, trazendo textos que devem ser de fácil leitura e, principalmente, de fácil digestão. A falta de espaço para reflexão nos jornais não é privilégio da crítica cultural, nem dos suplementos, hoje transformados em simples guias, que há algumas décadas primavam pela qualidade de seus textos, muitas vezes ensaísticos e reflexivos.

Os cadernos culturais hoje, ao funcionarem como guias, servem quase como peças de marketing para os produtos, as obras de arte, que precisam se inserir no contexto da indústria da cultura massificada para sobreviverem frente à tantas possibilidades de fácil entretenimento.

Apesar de ser senso comum que os jornais façam parte da cadeia produtiva da indústria cultural, eles ainda têm a chancela de veículos que trazem informações oficiais. Isso acarreta textos formalmente ágeis, mas ganham por isso a aparência de objetivos, verossímeis, como seriam os do resto do jornal, dando o caráter oficialesco que toda a imprensa têm, mesmo para as resenhas de espetáculos, que são por definição, opinativas.

Existe, segundo Barthes, nos jornais, aquilo que se pode chamar de verossímil crítico, que obedeceria a uma “estética do público”. Segundo ele, a crítica que se faz nos jornais

“não está longe do que se poderia esperar de uma crítica de massa, por pouco que nossa sociedade se ponha a consumir comentário crítico como consome filme romance ou canção; [...] e se move no interior de uma lógica intelectual onde não se pode contradizer o que vem da tradição, dos sábios, da opinião corrente” (BARTHES, 1970, p.190-191).

Além disso, a rapidez do jornal implica uma maior rispidez do texto, não deixando espaço para grandes divagações e há que se passar o recado. Não se quer anestesiar a contundência da crítica, retirar-lhe um posicionamento e uma parcialidade inexoráveis. Entretanto, a relação da crítica, principalmente da que atua nos jornais, não deve ser apenas

com o público (não deve obedecer apenas à “estética do público”, como definiu Barthes) mas também e principalmente com as obras, o circuito, a história, com a arte.

Cabe ao público, é preciso que se diga, assim como ao crítico, inserir-se no espaço de sentido produzido pelas obras e, quando for o caso, apontar limitações. O que se quer garantir é que a crítica esteja sempre atenta às transformações dos meios e das formas de arte, desconfiando das convenções e certezas adquiridas. Essa desconfinação estratégica nos obriga a constantemente por em questão nossa posição, nossas maneiras de ver e pensar, tornando-nos mais abertos à experimentação e menos ríspidos diante de certas hesitações poéticas. Afinal, há que se pensar a crítica deslocando-a da posição de juiz (maneira tradicional de ver o crítico) para a de testemunha – ocular – que deve estar atenta aos fatos para poder trazê-los a público.

É nesta acepção da crítica jornalística que serve também para informar das novas ou ainda correntes idéias estéticas, que se pensa no caráter documental desses textos publicados em jornais. Se vistos de uma forma conjunta, podem dar o retrato de uma época, de uma forma de pensamento. Décio de Almeida Prado, ao organizar em livro seus textos críticos do período que vai de 1964 a 1968, ressalta que a releitura da crítica jornalística de uma peça de teatro talvez seja o único testemunho prestado na ocasião, de forma imediata, sem possibilidades de retoques, sobre o que o teatro possui ao mesmo tempo de mais efêmero e mais característico – por ser a crítica jornalística também, em alguma medida, efêmera como o teatro - , aquilo que se chama de espetáculo vivo, o desempenho dos atores, a fusão do texto e dos elementos da montagem, tudo o que no momento comove e exalta o público para “logo começar a se desvanecer e a se desfigurar através da memória” (PRADO, 1989, p.12).

Para ele, trazer à tona o que ficara submerso nas colunas dos jornais, é exhibir o crítico em toda sua vulnerabilidade, como alguém que tem de pensar depressa (às vezes nos poucos minutos que medeiam o fim do espetáculo e o início da impressão do jornal) sobre peças,

autores e encenadores. O crítico de jornal é, para Prado, um profissional que “tem de separar o joio do trigo, adivinhar a semente que germinará, numa operação quase instantânea, sob a pressão de modismos passageiros de ondas de entusiasmo ou de descrédito, tanto suas, estritamente pessoais, quanto da comunidade teatral a que pertence.”

É necessário, para dar o devido valor ao crítico que trabalha em jornais, que se deixe de ver o texto jornalístico como meramente superficial, confundindo-se o que ele tem de bom, que é a objetividade. seria talvez pertinente dizer que a crítica, a atitude crítica, minguou na universidade e, por isso, quando os acadêmicos ocupam o espaço destinado à crítica nos jornais, produzem uma coisa híbrida e insossa, que não é bem crítica, e também não é rigoroso estudo acadêmico. E o texto complicado pode passar por texto profundo, quando muitas vezes é apenas isto: mal escrito.

Um bom exemplo nesse sentido é Antonio Candido, que é tido como um modelo de texto claro, inteligente, sensível. E ele contava que obteve a receita de estilo numa redação de jornal, quando era jovem e seu editor lhe disse como deveria escrever. Simplicidade não é superficialidade e só pode ser obtida com muito exercício, agora o conteúdo depende da dedicação e da inteligência do autor. Parecem esquecer que o texto crítico, é um gênero literário e para seu exercício, a pessoa deve ser antes de mais nada um escritor ou escritora. Está claro que deva ser um outro tipo de escritor. Aquele que tem como ponto de partida uma escrita primária de outrem e busca apenas na coerência e na justeza a sua medida. Isso não invalida, portanto, a prática da crítica feita por jornalistas, desde que eles realmente dominem o assunto.

Essas limitações e especificidades do exercício crítico se fizeram necessárias pelos limites que impõe o nosso objeto de estudo. Bárbara Heliadora sempre exerceu a atividade crítica nos jornais, e especializada em teatro, nunca se aventurou a opinar nas outras áreas do conhecimento artístico. O máximo que se viu ela fazer, e assim mesmo não se trata de

ultrapassar as fronteiras de sua especialização, foram as críticas de livros que continham peças ou tratavam de assuntos relacionados ao teatro. Nada mais.

Em entrevista para esse trabalho, ela também declara sentir falta do espaço reflexivo que outrora os jornais dispunham para a crítica cultural. Sensível à ordem do dia, ela diz ser preferível “trabalhar com o que se tem do que acabar com a crítica de vez” (HELIODORA, 2006).

3 BÁRBARA HELIODORA, UMA TRAJETÓRIA CRÍTICA

Considerada a personificação do conservadorismo teatral pelo senso comum, Bárbara Heliodora nem sempre teve esse rótulo a carregar. Sua trajetória, na verdade, começa em um momento efervescente na crítica carioca, um momento em que mudava o teatro e mudava também a crítica.

O Brasil vivia o final da década de 50 e o começo dos anos 60. Este foi um período de mudanças políticas e sociais, principalmente para a cidade do Rio de Janeiro, que perderia o posto de capital do país para Brasília. Com a chegada de Juscelino Kubitschek – o homem que queria fazer um governo de “cinquenta anos em cinco” – à Presidência da República em 1956, o Brasil tem pressa e cada movimento artístico carrega uma palavra em comum: O Novo. É Cinema Novo, Bossa Nova, Neoconcretismo, Novo Teatro; e uma Nova Crítica não poderia faltar. (MOURA, 1996)

Era no grupo da Nova Crítica que se inseria a dita conservadora – nos dias de hoje – Bárbara Heliodora. Um grupo de críticos bem formados, interessados em mudar conceitos e quebrar tradições e, principalmente, em formar público para o Novo Teatro que começava a despontar nos palcos cariocas.

Foi em 1958 que Bárbara Heliodora começou sua carreira de crítica, assinando a coluna diária de teatro da *Tribuna da Imprensa*. O trabalho durou apenas 4 meses, depois dos quais se mudou para o *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, onde permaneceu até a sua extinção, quando se mudou para o *Caderno B* e lá se manteve até 1964. Só deixou o ofício para assumir o cargo de diretora do Serviço Nacional de Teatro. No *JB*, foi substituída por Yan Michalski, outro grande crítico e conhecedor da arte do palco. Com a mudança de governo em 1968, Bárbara Heliodora deixou o SNT e se dedicou somente ao magistério e aos estudos de teatro. Assim permaneceu até o fim da ditadura e do processo de reabertura. Foi

apenas em 1985 que voltou a exercer o ofício pelo qual tanto lutara no início de sua carreira. Passou cinco anos colaborando com a revista *Visão* e, em 1990, foi convidada a retornar aos jornais pelo *O Globo*, veículo para o qual trabalha até hoje.

Em entrevista concedida para este trabalho, Bárbara Heliadora deixa clara sua paixão pelo teatro e a seriedade com que encara o ofício da crítica:

Eu sempre me senti a respeito de teatro com a mesma curiosidade da criança que abre a barriga do ursinho de pelúcia pra ver como faz barulho. Eu queria conhecer o teatro por dentro, ver como era o processo [...] Fiquei só quatro meses na *Tribuna da Imprensa*. Quando mudou o secretário, ele queria que eu parasse de fazer críticas e fizesse uma coluna de fofocas a respeito do meio teatral. Eu disse que aquilo não me interessava e saí. (HELIODORA, 2006)

3.1 – Críticos Independentes

O balanço final da década de 1930 não era nada favorável às artes cênicas. Se, na virada do século, as revistas de Arthur Azevedo e sua enorme equipe foram as responsáveis por dar ao teatro o caráter de profissão – a partir das revistas tornava-se possível “viver de teatro”, uma vez que a máquina criada garantia uma semana teatral intensa, sempre com lotações esgotadas e com diversas companhias apresentando-se simultaneamente –, as décadas que a ela se seguiram não foram capazes de resistir ao impacto do cinema, perdendo progressivamente terreno na diversão popular. As tentativas dramatúrgicas malogradas de Oswald e Mário de Andrade (nenhum deles viu qualquer de suas peças encenadas em vida), mostraram que naquele momento não seria possível chegar a qualquer tipo de acordo entre o grupo de modernistas e o repertório corrente nos palcos nacionais, não renovando a estética teatral e, principalmente, o teatro não conseguiu, nessa fase de sua história, incorporar as

novas tendências literárias, como de certa forma já acontecia na prosa e na poesia desde a Semana de 1922.

Enquanto o surgimento das revistas, no final do século XIX, criou uma imagem da cidade para os espectadores, atônitos com as rápidas transformações que a modernidade impunha – “era como se a história e as reformas tivessem se acelerado de tal maneira que a sociedade fluminense necessitasse de mapas teatrais renovados anualmente para que pudesse manter seu autoconceito e um projeto coletivo de futuro” (SÜSSEKIND, *apud* MENCARELLI, 1999) – os textos dramáticos com roupagem de novos, que chegaram a se esboçar na década de 1930, nada disseram de fundamental sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejavam, as mensagens revolucionárias do início do século. *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, *Sexo*, de Renato Viana e *Amor*, de Oduvaldo Viana, foram os textos que ensaiaram alguma renovação temática, trazendo Marx e Freud aos palcos. E ainda houve uma certa tentativa de reforma estrutural na literatura dramática por parte de Oduvaldo, mas nada passou de um ensaio, já que essas buscas se deram dentro do teatro comercial, já estabelecido, sem questionar nem seus métodos nem seus fins.

Persistiam na década de 1930 os mesmos métodos de encenação – melhor dizer de direção, já que o conceito de encenação só chegaria aos palcos brasileiros mais tarde – a mesma rotina de trabalho (poucos ensaios e muitos cacos para cada peça), a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do primeiro ator, a mesma subserviência perante a bilheteria criada pelo cunho empresarial que as revistas de ano deram ao teatro na virada do século. O ator cômico estava no centro do teatro brasileiro daquele momento. O que se exigia dele não era o preparo técnico, a versatilidade, mas que se mativesse sempre fiel a sua personalidade naturalmente engraçada e comunicativa. Por mais que, como ocorreu muitas vezes, se empenhassem em mudar seus repertórios, enriquecendo-os com bons textos dramáticos estrangeiros, esse ator se via na difícil decisão de arriscar vãos mais altos em

sua carreira, ou manter-se como primeiro ator de sua companhia e ter a garantia de “casa cheia”. O público não queria teatro. Queria Procópio, queria Dulcina, queria as vedetes. E nessas horas, o ego falava mais alto. (PRADO, s.d.)

A crítica, por sua vez, empenhava-se simplesmente em exaltar o teatro nacional, exaltar as qualidades pessoais dos primeiros atores e conceder o espaço do jornal diário para fazer uma grande publicidade do que acontecia na semana teatral, chegando a receber dinheiro das companhias para divulgar as estréias nas colunas.

“Para salvar o teatro, urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – o do teatro enquanto arte e não mero divertimento popular”. São as palavras de Décio de Almeida Prado (s.d., p.541) sobre a situação em que se encontrava o teatro na época.

O Rio de Janeiro era, ainda em fins da década de 1930 – e assim permaneceria por algum tempo, mesmo após a mudança da capital –, o centro cultural do Brasil e, por isso, abarcava todo tipo de produção teatral possível (das revistas às tentativas amadoras, passando pela inconstante vinda das companhias estrangeiras). A necessidade de uma luta por um novo teatro era uma questão para o cenário carioca e não para o resto do país. São Paulo, cidade que em pouco tempo seria um polo teatral no Brasil, por exemplo, não tinha uma luta a travar, mas um teatro, mais que isso, uma cultura teatral, a formar. O trabalho em São Paulo era tirar o teatro do movimento letárgico em que se contrava, era ter objetos de crítica.

Naquela época São Paulo era apenas uma boa praça, mas o centro teatral era o Rio de Janeiro, que dominava o mercado. Para se ter uma idéia, o TBC, o pioneiro da cidade, englobou a maior parte dos grupos amadores que atuavam na época, inclusive o Grupo de Teatro Universitário do qual eu fazia parte. Logo, entre crítica e grupos existia quase que uma parceria, pois nós estávamos nos formando juntos (PRADO, 1993, *apud* MOURA, 1996, p.59-60).

É contra este quadro que vão lutar Bárbara Heliadora e seus contemporâneos e colegas. Isso porque, por mais que certos sinais de modernidade teatral já começassem a se definir melhor na década de 1940, o Rio de Janeiro na década de 1950 e ainda na década de 60 terá de conviver com as ultrapassadas revistas, que já eram muito mais shows para exibir as moças voluptuosas e empregar uma meia dúzia de comediantes do que realmente para exercer o papel político e social que exerciam, quando de seu início.

O marco do início da modernidade no Teatro Brasileiro data de 1943, quando um grupo de amadores, *Os Comediantes*, comandados por Ziembinski, levava à cena *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, um drama “irrepresentável se não em termos modernos” (PRADO, s.d., p.542). O Brasil via pela primeira vez em seus palcos o mistério da *mise-en-scène*, de que tanto se falava na Europa. Novos modos de andar, falar e gesticular no palco, outros estilos além do naturalismo com pretensões ilusionistas eram aprendidos pelo público, que dali em diante não mais poderia encarar o teatro da mesma forma.

Tudo o que surgisse na cena nacional teria que seguir o caminho aberto pelo grupo amador *Os Comediantes*, que fazia um teatro com noção de unidade cênica, de conjunto, sob a batuta de um encenador.

Em artigo para a *Folha de S. Paulo* (1993, 26 dez., p.5), Ruy Castro, jornalista e escritor da biografia de Nelson Rodrigues, escreve que, quando da estréia da revolucionária *Vestido de Noiva*, em 1943, os intelectuais foram todos à imprensa e ocuparam as páginas com explicações sobre a peça dizendo que ela era fabulosa. Em uma época em que os jornais eram lidos com “sacrossanto respeito”, nas palavras de Castro, o impacto da estréia da peça de Nelson Rodrigues encenada por Ziembinski de *Vestido de Noiva*, só poderia ser comparado, no cenário cultural brasileiro, ao que Guimarães Rosa provocaria com seu romance *Grande Sertão: Veredas*; João Gilberto, em 1958, com sua gravação de *Chega de Saudade*; e Glauber Rocha, em 1964, com seu filme *Deus e o diabo na terra do sol* (MOURA, 1996).

Qualquer proposta cênica que não seguisse a nova e moderna encenação seria execrada, além de considerada velha e superada. A então chamada velha-guarda, entretanto, ainda estava na ativa. Com temporadas pelo interior, as companhias teatrais de Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Alda Garrido, Dercy Gonçalves e Eva Todor continuavam a fazer seus espetáculos sem a figura do encenador e, muitas vezes, ainda com a presença do ponto e usando textos como meros pretextos para suas performances repetitivas.

É também na década de 1940 que aparece no Brasil a figura do crítico especializado. A pesquisadora Flora Süssekind (2003, p.62) chega a afirmar que o teatro brasileiro moderno articula-se somente na década de 1940, “quando já se acham em atividade um dramaturgo como Nelson Rodrigues, um encenador como Ziembinski e um crítico como Décio de Almeida Prado”. Süssekind dá, portanto, à figura do crítico o status de participante do fenômeno artístico, no caso de Décio de Almeida Prado, teatral.

Décio de Almeida Prado fez parte de uma interessante geração surgida em São Paulo nos anos 1940. Tratava-se de um grupo de jovens universitários que acreditavam na necessidade da especialização do crítico de arte. Eles, portanto, vinham opor-se à uma geração já consolidada de críticos-cronistas. A forma de crítica que eles propunham suplantaria o tipo de texto anedótico, como era o texto que assinavam os “homens de letras”, já com suas personas consolidadas no imaginário do leitor brasileiro como os intelectuais capazes de “falar de tudo”.

Em seu estudo sobre esse grupo de jovens, Heloísa Pontes (1998) traça uma panorama do trabalho e da trajetória dos principais membros do grupo, além dos temas que eram tratados por eles em seus ensaios, textos especializados e bem aprofundados que tomariam o lugar das crônicas impressionistas da geração de Oswald de Andrade.

Cultura e política, literatura e cinema, artes plásticas e estética, música e teatro, foram os temas que permitiram a projeção de vários dos membros desse grupo e garantiram a

reputação da geração como um todo, no decorrer dos decênios de 40 e 50. Juntos, eles buscaram firmar-se no campo intelectual e cultural paulista do período, por meio do exercício da crítica e da chancela da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. O primeiro veículo que criaram para a divulgação de suas idéias foi a revista *Clima*, lançada em maio de 1941.

Eram colaboradores da *Clima*: Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Ruy Coelho. Como era voltada para a cobertura do movimento cultural da cidade e da produção intelectual em geral e tinha eleito a crítica como modelo de trabalho intelectual, a revista *Clima* transformou-se na plataforma da geração e rendeu imediatamente convites para atuação profissional na grande imprensa de São Paulo. Mantiveram seus modelos de trabalho, sem o caráter monográfico da academia, mas com visadas amplas dos ensaios, que permitiam um diálogo com a imprensa em geral, mas furtava-se aos egoísmos antes vistos nas colunas de crítica. O trabalho na grande imprensa, entretanto, fez com que a revista não tivesse vida longa.

“Críticos, críticos e mais críticos”, era como Candido definia sua geração. Ao contrário da anterior, chamada de literária, ressaltava-se que “todos começavam pelo artigo de crítica, como os seus maiores começavam pela poesia”. Foi uma geração de críticos, e críticos-*scholars*, que passou a olhar com desconfiança crescente para o modelo do tradicional “homem de letras” e para o tratamento anedótico-biográfico em geral concedido às artes na imprensa. (SÜSSEKIND, 2003)

Essa geração foi a responsável pelo início do movimento de retirada de poder do crítico impressionista e a progressiva entrada da figura do acadêmico nas redações para assinar as colunas de crítica de arte. Houve, é claro, sucessivos embates entre o grupo de Décio e Candido e os antigos críticos cronistas. Em texto célebre, de respostas aos novos acadêmicos, que tentavam dar outro caráter à crítica veiculada nos jornais, Oswald de

Andrade cria o epíteto *chatoboys* para designá-los. O que mais parecia incomodar Oswald não era tanto a especialização reclamada pela nova geração, mas a terminologia acadêmica usada por eles.

O Grupo Clima, como ficou conhecido, encarava a atividade intelectual como trabalho sistemático, contra a exaltação do “eu” que existia na geração de críticos por eles encontradas quando se interessaram pelo ofício.

Responsável pela seção de teatro da *Clima*, Décio de Almeida Prado não deixava escapar nenhuma oportunidade para expor sua contrariedade em relação ao teatro meramente comercial e para elogiar os diretores e atores que já começavam a buscar caminhos mais experimentais no âmbito da representação. Certa vez, não hesitou em endereçar a Procópio Ferreira um recado na *Clima*: “Sr. Procópio, raramente a arte permite acomodações. Decida-se de uma vez num sentido ou noutro, escolha entre ganhar mais dinheiro ou a arriscar um pouco do que ganhou em novas experiências”. (abr.1942, n. 9, p.113 *apud* PONTES, 1998, p.106-107)

Décio só pôde assistir a inovação de Ziembinski em *Vestido de Noiva*, um ano depois de sua estréia, quando o grupo *Os Comediantes* passou a apresentar o espetáculo em São Paulo. Foi com grande entusiasmo que ele recebeu a peça em sua seção na já quase extinta *Clima*. É só em 1946 que Décio ocupa o lugar de Crítico do *Estado de São Paulo*, onde permanecerá por 22 anos. Nesse tempo, ele tomou parte em grupos de teatro estudantis, ligou-se ao TBC e foi professor de História do Teatro na Escola de Artes Dramáticas, sempre acompanhado por outros integrantes da Clima, que mostravam profundo interesse pelos rumos que o teatro Brasileiro estava tomando.

Era 1958 e Bárbara Heliadora começava sua carreira como crítica na *Tribuna da Imprensa* – estudara nos Estados Unidos, com uma bolsa concedida pela Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, onde entrara para estudar Letras Anglo-Germânicas, e se

interessado muito por questões ligadas à dramaturgia, história do teatro e outras partes integrantes da representação como cenografia, iluminação. Depois de sua volta, ingressou no *O Tablado* para conhecer melhor o processo de ensaio e de construção de um espetáculo. Sua coluna era diária e vinha ao lado das outras “variedades”. O espaço das colunas “culturais” na *Tribuna da Imprensa* (não só do teatro, mas também de cinema e televisão) era reduzido – menor até do que o que vemos hoje nos jornais – e, além das resenhas de espetáculos, sua coluna trazia muitas notícias sobre a semana teatral, pequenos artigos explicativos sobre algum autor estrangeiro (como Ionesco) ainda desconhecido do público nacional – não era raro que estes viessem em séries –, entrevistas com jovens diretores, informações sobre cursos de formação e algumas vezes o espaço era cedido para que uma correspondente (Claude Vincent) desse notícias do que acontecia no teatro europeu.

Já era possível, apesar de sua curta passagem pelo periódico, notar indícios do que se confirmaria mais tarde, quando passasse a ocupar a seção de teatro do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. A verdadeira Cruzada era contra o teatro de revista e a tradição da persona nos palcos, uma nítida intenção de formação de um novo público, ou de novas bases para o público teatral e um claro incentivo aos diretores que se formavam já com uma tentativa de empreender trabalhos como encenadores de seus grupos, e não simples ensaiadores e marcadores de movimentação cênica.

A saída da *Tribuna da Imprensa* foi uma decisão da crítica, que mais uma vez se colocava no papel de aliada na luta pelo teatro brasileiro moderno. Como já explicitado em um trecho de seu depoimento, Bárbara Heliadora deixou seu cargo à disposição por convicções em relação à importância de seu trabalho.

Pouco depois de sua saída, ela foi convidada para o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, onde também não teve uma aceitação direta. Suas opiniões e formas de criticar divergiam muito da dos colunistas que assinavam a coluna diária de teatro no *Jornal do*

Brasil. Mário Nunes e Augusto Maurício pediram a saída da jovem crítica, por considerarem a simples presença da opinião dela no jornal um desrespeito ao trabalho deles. Mário Nunes, à época, completava 40 anos de exercício da profissão. A Condessa Pereira Carneiro, dona do jornal, atendeu prontamente ao pedido dos colunistas e foi Reinaldo Jardim, editor do *Suplemento Dominical*, quem negociou a volta de Bárbara Heliodora às páginas de teatro do caderno.

Neste contexto de polarização estética entre os críticos em atividade no Rio de Janeiro, surgiu o Círculo Independente de Críticos Teatrais, uma associação que veio para se opor à então existente Associação Brasileira de Críticos Teatrais, a qual agregava os antigos críticos, os entusiastas de qualquer teatro que fosse feito, única e exclusivamente porque se dava em palcos nacionais, porque era feito por companhias nacionais.

Com o início da carreira dos críticos que mais tarde integrariam o CICT, despontava, no Rio, um tipo de texto incisivo. Não era raro que publicitários ou empresários passassem a ameaçar os jornais de tirarem os anúncios por causa das opiniões deste ou daquele crítico. Os jornais tinham, até aquele momento, em suas colunas de teatro, jornalistas que traçavam um rápido resumo das peças e da atuação dos atores principais e terminavam seus textos com referência aos aplausos que vinham com o baixar do pano, desejando casa cheia e boa carreira para o espetáculo.

Esse texto incisivo só foi possível nos jornais cariocas daquela época por conta de uma conjuntura muito específica na história da imprensa, que foi a da criação dos suplementos na década de 1950, em sua maior parte literários, mas muitos abarcavam as outras artes e campos de conhecimento também.

Eram três os tipos de suplementos que se encontravam na imprensa naquele momento: os de orientação informativa, isto é, sem a preocupação da divulgação de idéias (*O Globo* e *Folha da Manhã*); os voltados para a divulgação de idéias que tinham sido predominantes em

décadas anteriores e pouco afinados com o que acontecia com o Brasil intelectualmente naquela época (*Jornal do Commercio, Diário de Notícias, O Jornal, O Estado de Minas*); e finalmente os suplementos que abriam espaço predominantemente para os movimentos de vanguarda, seja na literatura, nas artes plásticas, no cinema ou no teatro. Estavam entre eles o *Jornal do Brasil, O Estado de São Paulo, Diário Carioca e Correio da Manhã*. (ABREU, 1996)

Responsável pela criação do *Suplemento Dominical*, Reinaldo Jardim começou misturando vários assuntos, deixando o novo caderno com um caráter de “jornal feminino”. Logo em seguida, chamou alguns escritores, entre eles Ferreira Gullar e o poeta Mário Faustino, para trabalharem no suplemento que ficaria conhecido como *SDJB*. Poesia, romance, crônica, história e crítica nunca estiveram ausentes das páginas do *Suplemento Dominical*, e a poesia concreta, mais especificamente o grupo dos neoconcretos, encontrou no *SDJB* um dos seus mais importantes espaços de divulgação.

Não só nos textos, mas também na parte gráfica, o *Suplemento Dominical* estava antenado com o que de mais novo acontecia no Brasil em termos de arte. É o projeto gráfico do *SDJB* que servirá de base para a grande reforma gráfica que será levada à cabo por Alberto Dines nos anos 1960/1970.

Bárbara Heliadora, estava, portanto, inserida em um dos mais importantes espaços da vanguarda e da consolidação da modernidade brasileira. Acompanhada de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Ledo Ivo, Lígia Fagundes Telles e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, além de Décio Pignatari, só para citar alguns nomes que passaram pelo *SDJB*, ela pôde dar ao público a dimensão que o teatro brasileiro vinha, aos poucos, ganhando.

No *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, Bárbara Heliadora tinha mais liberdade de escrita e possibilidade de articulações de pensamentos mais profundos. Além do

espaço de que ela dispunha para escrever – seis a oito laudas – ela não precisava informar sobre estréias, prêmios ou quaisquer novidades noticiosas no meio. Além da coluna diária sobre teatro, Bárbara Heliadora dividia o espaço da página de teatro no *Suplemento* com Ruth Silver, que se dedicava exclusivamente a reportagens e entrevistas sobre a arte do teatro. No *SDJB*, o teor de seus textos era sempre ensaístico, e trazia críticas a novos textos de autores brasileiros, como Raquel de Queiroz, a espetáculos importantes, ensaios sobre novas tendências no teatro nacional e mundial, sobre o exercício crítico, contra os teatros comerciais, um sem-número de sub-temas ligados ao teatro, que, juntos, ajudam a traçar um panorama do teatro brasileiro na época e, principalmente a perceber as diretrizes do CICT, que seria formado logo depois de sua entrada no *Jornal do Brasil*.

Postos lado a lado, é possível perceber nos textos de Barbara Heliadora e Mário Nunes e Augusto Maurício com clareza as posições definidas e díspares, adotadas por cada um deles. Enquanto Bárbara Heliadora trazia textos formadores, opinativos, ensaísticos, Mário Nunes e Augusto Maurício ocupavam a coluna diária com elogios infundáveis a qualquer produção nacional, encontrando qualidades a serem ressaltadas até nas piores produções.

Do lado de Bárbara Heliadora, era a Nova Crítica que se consolidava no jornalismo brasileiro, ajudando também a tirar do teatro o estigma de “arte de segunda categoria” (PRADO, s.d., p.543). Essa nova crítica, apesar de trazer para o Rio de Janeiro e consolidar novos preceitos de crítica teatral nos jornais cariocas, vinha de uma tradição mais antiga, iniciada na mesma década de 1940 em que o teatro se viu abalado por novos conceitos. Assim como propunha o Grupo Clima, eram críticos especializados em suas áreas, podendo, portanto, falar com propriedade dos temas abordados nas colunas.

Seguidores da linha de crítica praticamente inaugurada por Décio de Almeida Prado e seu grupo, em que se acreditava que a figura do crítico era a de um colaborador indispensável à formação de um teatro de qualidade, cuja função não deveria ser a de um mero apresentador

de espetáculos, mas de um orientador da opinião pública, Maria Inês e Alfredo Souto de Almeida, Bárbara Heliodora, Brício de Abreu, Henrique Oscar, Renato Vieira de Melo e Gustavo Dória passaram a se organizar na associação que chamaram Círculo Independente dos Críticos Teatrais, cujo estopim para criação fora a reeleição do candidato Lopes Gonçalves (representante da velha-guarda de críticos) para a presidência da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. O CICT não pretendia substituir a ABCT, mas contestava os critérios de apadrinhamento adotados pela instituição, da qual participaram ativamente críticos como Mário Nunes, Augusto Maurício, Aldo Calvet e Abadie Fraia Rosa.

A ABCT, fundada em julho de 1937, com o objetivo de congregar os críticos dramáticos dos jornais cariocas da época, dispunha-se a defender os interesses do teatro, mas seus afiliados contentavam-se em relatar o caráter social e publicitário das temporadas teatrais. O tom da crítica teatral assemelhava-se ao da crônica social; a descrição dos espetáculos, na maioria das vezes subjetiva, não conduzia parâmetros que realmente avaliassem os elementos teatrais contidos nas peças. Esse modelo de crítica, típico de muitos sócios da ABCT, perdurou até os anos 1950 (JUNQUEIRA, 2005, p.58).

A ABCT tinha ainda o problema que Bárbara Heliodora chamou de “latifundiários do voto”. Qualquer um que escrevesse um comentário que fosse sobre teatro em alguma publicação qualquer do país, podia se filiar à Associação, com direito à voto. Isso fazia com que muitos empresários-publicistas-críticos tivessem procurações desses não interessados nos rumos do teatro e as decisões dos prêmios dados pela ABCT soassem as mais disparatadas com o que estava sendo escrito e lido nos jornais cariocas e paulistas.

Assim, ao formarem o CICT, a primeira resolução foi a de permitir que qualquer crítico se associasse, mas restringir o direito de voto àqueles que estivessem assinando uma coluna regular. Embora muitas vezes divergentes em suas opiniões, os críticos do Círculo estavam sintonizados na causa da consolidação de um teatro brasileiro moderno e convencidos do papel fundamental da crítica para isso.

O perfil do novo crítico, era, então, o de uma pessoa dada às leituras das obras fundamentais do teatro contemporâneo e que via, a partir do contato com as grandes companhias estrangeiras, um parâmetro a ser seguido no Brasil. Em suas colunas, os integrantes do CICT procuravam não só criticar espetáculos mas debater questões que estivessem afetando o circuito teatral em dados momentos e estimular o público, em formação, a assistir e apoiar o que de melhor se fazia no teatro.

Os novos críticos estavam, no Rio de Janeiro, chancelando e consolidando uma prática inaugurada pelos contemporâneos do crítico do *O Estado de São Paulo*. Para os integrantes da *Clima*, a crítica não poderia mais ser exercida por um jornalista-cronista. Precisava de alguém com formação acadêmica, à altura da complexidade de pensamento que uma análise das manifestações artísticas exigiam.

Paulo Francis, contemporâneo aos integrantes do CICT, não se filiou ao grupo logo que este foi criado. Nos primeiros passos dados pelo Círculo limitou-se a divulgar uma nota de “boa sorte”. Um ano depois, porém, tornou-se membro da associação dos novos críticos e publicou uma coluna sobre ela:

Sempre fui descrente de grupos. Teatro, entretanto, é trabalho de grupo[...] Já é tempo que também nós, críticos da nova geração, funcionemos conjuntamente.[...]

[O CICT] Pretende atuarem todos os campos de esclarecimento e combate em que a crítica pode atuar, desde o problema comercial dos selos a cursos de formação de profissionais e platéias[...]

A primeira função d CICT a meu ver, será a de divulgar suas simpatias. Desde Elliot a tRiiling, essa é a estratégia da crítica moderna. O crítico se ocupa mais em definir o que lhe agrada, o que lehe parece importante, aproveitando a ocasião para condenar seus opostos.[...] Só agora o crítico encontra teatro brasileiro que lhe mereça proteção e divulgação. Antes tinha que dirigir suas simpatias para os teóricos e práticos do estranegiro. Com o progresso literário do dramaturgo nacional e sua gradativa fusão com empresas de qualidade, já se pode falar em teatro sem ser para lamentar sua ausência. Este, outro motivo para a consolidação do CICT.

Por simpatia, notem bem, não me quero referir a publicidade gratuita, a lisonja indiscriminada aos empresáriso, que o leitor verifica em algumas seções de tetrao da cidade. Há, por certo,o problema do noticiário. Os críticos deveriam restringir-se à crítica, deixando as notícias do palco para os repórteres. Chegará o tempo em que os dietores de jornal se convencerão da necessidade de desdobramento da nossa função nesses dois setores.[...]

O que é inaceitável é o elogio publicitário com que certos críticos inundam diariamente suas seções, elogio que barnge desde Tem nheco-nheco na Lua a Eles

não usam Black Tie. Essa atitude desmoraliza por completo a função crítica, por reduzir o bom e o mau teatro a um plano de igualdade. Nem sequer a classe teatral respeita esses críticos, que são motivo do ridículo geral [...] (MOURA, 1996, p.55)

A crítica da velha-guarda não poupou respostas aos constantes ataques dos novos críticos. Na verdade, os insultos eram mútuos entre a nova geração e a velha geração de críticos e o conflito gerou muitas laudas escritas, como acontecera em meados da década de 1940, nos embates travados entre Candido e Oswald, por exemplo.

Acima de tudo, o que se criou foi um rico debate intelectual no teatro brasileiro. Foi nesse momento de crise que a Nova Crítica se desenvolveu, formando entre os novos comentaristas, mesmo que com opiniões divergentes, o que George Moura chamou de *ensemble* estético. É necessário notar que essa arena de debates em que se transformaram os jornais cariocas só foi possível por conta de um momento muito específico que ocorria na imprensa carioca daquele período.

O embrião do jornalismo cultural já existia nos folhetins e nas páginas de crônica da virada do século, que serviam, antes de tudo, como o emprego fixo dos poetas e romancistas do país. Mas foi com a década de 50 que o jornalismo se profissionalizou – em todos os sentidos, além da criação dos primeiros cursos de jornalismo, novas técnicas de escrita passaram a ser adotadas e reformas gráficas e editoriais assolavam todas as redações do território – e muitos jornais ganharam seus chamados suplementos literários, que mantinham seus focos temáticos afinados, na medida do possível.

O afinamento entre as pautas culturais se devia também à crescente industrialização da cultura e a consequente demanda por informações a seu respeito que não fossem tão especializadas a ponto de afastar o público leigo desse setor. O Brasil cresceria 50 anos em cinco, como prometia o presidente recém-eleito, e a classe média se consolidava cada vez mais social e financeiramente. Os setores liberais e de serviços cresciam e a demanda por

produtos culturais aumentava. O suplemento literário era, em sua acepção primeira, masi um produto da crescente indústria cultural. O leitor do suplemento deveria se sentir suficientemente bem informado para transitar no meio das artes. Era preciso, então, que o colunista e o repórter de suplemento fossem ainda mais e melhor informados a fim de passar todo o conhecimento “necessário” naquelas páginas.

A simples exaltação da cultura nacional não mais funcionaria num contexto em que as informações passavam a correr de forma mais veloz e em que o país, corria, em todas as instâncias, para alcançar os modelos norte-americano e europeu.

Uma crítica que evitasse falar da transformação que vinha acontecendo no teatro, como era a crítica da velha geração, que dominou as três primeiras décadas do século XX, não era mais possível. O nacionalismo obsessivo em que se transformara esse tipo de crônica, ao lado do elogio personalista, não mais convenceria.

O público leitor que se formava estava prestes a iniciar um movimento de rejeição sumária à crítica, tal qual era feita pelos membros da ABCT, os quais acreditavam que o crítico devia medir a qualidade de seu trabalho, isto é, verificar a validade de suas opiniões, de acordo com o que corria no senso comum.

“Para que a crítica seja acatada e proclamada justa é necessário que seu critério de beleza seja o dominante, isto é, que a maioria admite; se atenha às condições do meio e esteja em harmonia com os princípios da moral aceita por todos” (NUNES, 1956, *apud* SÜSSEKIND, 2003, p.80).

Posições como esta de Mário Nunes seriam execradas pelos leitores ávidos pela informação e pelo conhecimento – pasteurizado, claro, porque por maior que fosse o esforço em formar platéias, jamais seria possível formar pensadores autônomos da arte teatral apenas a partir da leitura de jornais. Formar o gosto do público era o máximo que se conseguiria mesmo nos melhores suplementos. Para isso, entretanto, era necessária uma postura menos

tépida da crítica. Para o conjunto do CICT, o crítico tinha o status de um artista e deveria identificar as verdadeiras obras de arte e sugerir caminhos para o aprimoramento dos espetáculos teatrais. O crítico deveria ainda, trabalhar na formação de um público prestando-lhe o máximo de informações, que serviriam como parâmetros de análise. Para isso, como diria Paulo Francis em sua coluna de abertura no *Diário Carioca*, “a era da diplomacia em crítica de teatro” devia acabar.

O embate entre a nova e a velha geração de críticos da imprensa carioca do final da década de 1950 resultou, como se viu, em uma série de divergências e insultos mútuos e a pauta dos jornais girava em torno de controvertidos debates sobre a desmoralização do teatro antigo e a moralização do teatro de revista. A querrela entre modernos e antigos se manteve por muito tempo, sendo o principal alvo sempre o histrionismo dos chamados grandes atores cômicos e as revistas. Tão aclamadas por um lado e tão rejeitadas por outro que, após certo tempo, o CICT fez quase que um pacto de silêncio em não comentar mais nada sobre as revistas, configurando uma séria luta contra o gênero.

Na tentativa de dar um pouco mais de profissionalismo à crítica e acabar com o entusiasmo pelas revistas, já ultrapassadas, Bárbara Heliodora dizia ser preciso desaparecer a idéia de que teatro de revista era mais ou menos como festa de fim de ano, de colégio, onde o “máximo elogio possível era ‘estava muito à vontade no palco’ (leia-se ‘foi incapaz de manter a linha dramática coesa’)”. (HELIODORA, 1958, *apud* JUNQUEIRA, 2005, p.61).

É também do tempo da Nova Crítica que data o início das relações mais tensas entre crítica e criticados, pelo menos no que diz respeito a uma péssima relação institucionalizada. O que se via na história do teatro brasileiro eram casos esporádicos, na maior parte das vezes pessoais. A crítica que o CICT tentava consolidar tinha uma severidade à serviço do bem maior que era construção do Teatro Brasileiro Moderno, não podia ser condescendente com as produções, só pelas boas intenções, era necessário estabelecer parâmetros rígidos. Seria um

desserviço recomendar um espetáculo ruim , seria jogra por terra toda a luta travada contra a velha geração do teatro.

O fato é que desde os tempos do CICT, quando os críticos cariocas precisaram assumir um tom combativo em seus textos, por dever de oposição à morna velha-guarda (era preciso derrubá-la para que os novos pudessem fazer do teatro um instrumento de cultura), criou-se a tradição de rejeitar a crítica no Rio de Janeiro. O mesmo não ocorre em São Paulo, por exemplo, que, como já vimos, teve uma formação de crítica moderna cúmplice – para tomar empréstimo da expressão utilizada por Ana Bernstein em sua biografia de Décio de Almeida Prado – à construção do teatro moderno em São Paulo.

O momento de opiniões polarizadas, que não permitia meios-termos nem eufemismos nos textos críticos, acabou por transformar essa figura numa espécie de grande rival. É preciso, no entanto, que se perceba que a relação com a crítica, por parte do profissional de teatro, é um pouco mais ambígua do que se imagina. Por um lado, há o respeito pela crítica séria, no que ela tem de afim com o trabalho realizado. O artista mesmo se critica e critica aos outros com muita severidade até. Mas, diante do público, teme o crítico, por não querer ver seu nome maltratado pelo jornal, mesmo que com justiça. O crítico passa a equivaler à consciência de quem faz teatro e conhece o assunto; o exercício crítico acaba por exercer um policiamento que não se permite a ninguém, nem os próprios artistas permitem a eles mesmos.

O embate entre os dois lados de crítica se mantiveram ainda por algum tempo, mas os críticos da velha-guarda começaram a desaparecer e, com a crescente afirmação do teatro moderno no país, o trabalho dos críticos se manteve mais na formação do público e na exigência de parâmetros de qualidade a cada espetáculo. O debate artístico, entretanto, se mantinha, uma vez que, por mais empenhados que estivessem em uma direção comum, tinham opiniões divergentes e não se furtavam a declará-las. Fazia parte da nova concepção

de crítica, então já estabelecida, poder opinar sobre as peças segundo o juízo estético, na medida em que o julgamento de uma obra de arte é sim subjetivo, mas não puramente subjetivo.

E a prova de que não o são é o fato de que os veredictos daqueles que mais se preocupam com a arte e mais lhe dedicam atenção acabam por convergir ao longo do tempo [...] No entanto, esses princípios qualitativos objetivos, como tais, permanecem ocultos à consciência discursiva: não podem ser definidos ou explicitados. (GREENBERG, 1997, p.117)

Havia, é claro, como ainda há, a tentativa de objetividade. Não no sentido jornalístico do termo, que muitas vezes se confunde com imparcialidade. A objetividade estava em analisar a obra segundo o que ela se propunha a ser. A subjetividade do julgamento era clara, mas aqueles críticos tinham as ferramentas teóricas que balizavam seus gostos. Eram essas ferramentas teóricas, a formação acadêmica, que o Grupo Clima, já na década de 1940, reclamava como necessidade básica para a formação de um crítico.

[...]É claro que ninguém no mundo é absolutamente objetivo a respeito de nada. A gente é produto de uma educação, de uma leitura, de uma experiência de espectador. É claro que eu tenho algumas idéias sobre teatro. São pontos referenciais. A gente sabe o que é bom e o que é ruim. Existem certas coisas bem feitas e coisas mal feitas. O mais importante na crítica é tentar compreender e avaliar o que foi proposto[...] (HELIODORA, 2006)

Décio de Almeida Prado (1989, p.25), o mestre da chamada Nova Crítica, disse em seu *Exercício findo* acreditar que até o tom de sua crítica se modificava, “num movimento mimético instintivo e que me ajudava a mater o diálogo nos termos colocados em cena”.

Nos anos 1960, algumas mudanças começavam a ser verificadas nos jornais e nos suplementos. Um outro tipo de jornalista – os que tinham uma formação especializada, que acabavam de concluir os recentes cursos de jornalismo – passava a ocupar as redações. A imprensa entrava em uma nova fase, na qual o tipo de informação, de linguagem e de

propostas representados pelos suplementos não se adequava completamente. Os intelectuais, poetas, escritores e artistas pouco a pouco cediam seus lugares ao jornalista profissional, especializado em resenhar quaisquer obras recém-lançadas. (ABREU, 1996)

Em 1960, os classificados são retirados da primeira página do jornal e passam a compor um caderno separado, o *Caderno C*. Ao mesmo tempo, era criado o *Caderno B*, voltado para as artes em geral, principalmente cinema e teatro. Em 1961 acaba o *Suplemento Dominical* e os ensaios de maior fôlego no jornal. É nesse ano que entra Alberto Dines na chefia da redação (ele permanece no jornal até 1973), garantindo ainda uma boa qualidade ao recém criado Caderno B. É também em 1961 que Mário Nunes sai da coluna diária de teatro, cabendo à Barbara Heliodora o lugar de crítica de teatro do *Caderno B*.

Em 1964, quando começava a se esboçar um novo tipo de teatro, Bárbara Heliodora entrega seu cargo para Yan Michalski. Em seu *Exercício Findo*, Décio de Almeida Prado faz um curto panorama da vida teatral do ano de 1964, mostrando, portanto que os esforços da Nova Crítica no sentido de tentar construir um teatro brasileiro moderno tinham atingido seus objetivos:

Em 1964 [...] duas batalhas já haviam sido travadas e vencidas em palcos brasileiros nas décadas anteriores: a da encenação, idéia desconhecida entre nós antes de 1940 [de *Vestido de Noiva*] e que encaminharia o teatro rumo à internacionalização; e, contrariamente a da renacionalização, tanto do repertório quanto dos meios expressivos. Encarava-se já como normal o predomínio de textos brasileiros e ninguém sonhava em regressar ao sistema de peças ensaiadas – não encenadas, na acepção moderna – em uma semana [como era costume na época das revistas]² (PRADO, 1987, p.16-17)

² As observações “entre colchetes” são da autora.

3.2 – Ditadura

Bárbara Heliadora deixou sua coluna no *Caderno B do Jornal do Brasil* para assumir a direção do Serviço Nacional de Teatro, o SNT, onde ficou por quase quatro anos. O ofício de crítica só voltou a ser exercido em 1985 na revista *Visão*. Seu engajamento com o teatro e a busca por uma consolidação de um teatro nacional de qualidade, entretanto, não cessaram.

Em dezembro de 1965, Yan Michalski, que acabara de entrar para o CICT, anunciou a dissolução do mesmo, afirmando que com isso, os colunistas de teatro da nova crítica carioca demonstravam saber fazer não só crítica, mas também autocrítica. Os motivos seriam a mudança extrema dos quadros de associados, o que provocava uma grande diferença nos pontos de vista essenciais para o CICT, que não mais promovia as atividades culturais antes freqüentes, transformando o órgão em um mero distribuidor de prêmios. (JUNQUEIRA, 2005)

Era o fim de uma organização importante para a História do Teatro, principalmente no que diz respeito ao pensamento sobre ele. Era também a inauguração de uma nova fase. Não uma fase sem pensamento, sem discussão, sem crítica. Era a fase da ambigüidade (PRADO, 1987) e, certas vezes, das declarações abertas contra a censura. Mas o trabalho da resistência era delicado e precisava cuidar para que o teatro sofresse o mínimo possível dentro daquelas condições de exceção.

Décio de Almeida Prado (1989, p.15) explicita muito bem o clima da época que se seguiu ao golpe de 31 de março:

O preço pago por essas horas de liberdade vigiada era o uso de um código suficientemente obscuro para escapar à censura e suficientemente claro para poder ser decifrado sem dificuldades pelos interessados. O exercício da crítica, em tais circunstâncias, tornava-se também em parte um jogo de sconde-esconde, em que as entrelinhas falavam às vezes com mais eloqüência do que as palavras. Não podíamos nos furtar à obrigação de interpretar os enigmas propostos em cena – e isso não era difícil –, sem que as nossas considerações pudessem se transformar eventualmente em acusações por parte do governo[...] A ambigüidade planejada foi

uma das tônicas do período, no qual o teatro caminhava entre o proibido e o permitido sobre um fio suspenso no ar. Qualquer passo em falso significava, se não a prisão, a possibilidade de cancelamento do espetáculo com prejuízos insuperáveis. A arte da sobrevivência que tanto preocupou Brecht por constituir-se em ocasiões de luta numa questão política, consistia em ir tão longe quanto possível – e nem um palmo a mais.

Para Yan Michalski, que estava no lugar de Bárbara Heliodora no *Caderno B*, o momento imediatamente seguinte ao golpe foi de choque entre a criação teatral e o regime autoritário que se instalou no país, sem esquecer as inovações estéticas da cena propostas pelo movimento de contracultura. Yan Michalski acabou por ser a principal referência em crítica, pelo menos para os estudiosos da crítica carioca, nos tempos da ditadura e do início da abertura. Com um trabalho incansável, seguia o modelo de seus antecessores para o trabalho jornalístico da crítica – apesar das enormes transformações no exercício jornalístico, Michalski conseguiu manter o elevado nível intelectual de suas resenhas –, elucidando sobre novos autores, propostas estéticas estrangeiras e novos encenadores, além de, é claro, diversas colunas opinativas sobre o panorama do teatro carioca da época, sobre os espetáculos propriamente ditos, sobre os problemas enfrentados com a censura e sobre resultados de premiações. Os saudosistas costumam lembrar das célebres colunas de final de ano que faziam um balanço daquela temporada, contextualizando as peças e relacionado-as umas com as outras e com o momento histórico.

Durante o tempo de ditadura, Bárbara Heliodora se dedicou ao trabalho no SNT e, assim que o General Costa e Silva assumiu o poder em 1968, foi trocada a direção do órgão. Ela passou, então, a se dedicar ao magistério e ao estudo de história e teoria teatrais. No SNT conseguiu modificar o conselho que era responsável pela escolha de espetáculos que mereciam verbas e prêmios – passaram a fazer parte dele durante a sua gestão: Gustavo Dória, Carlos Drummond de Andrade, Décio de Almeida Prado, Adonias Filho e Augustinho Olavo – e extinguiu a troca de favores comum dentro do órgão, que tinha um conselho de 17 integrantes que distribuíam as verbas entre si. O novo conselho tinha o trabalho de avaliar a

qualidade artística das peças e , a partir disso, distribuir as verbas. Qualquer espetáculo nacional tinha direito a um auxílio mínimo, “por pior que fosse a proposta” (HELIODORA, 2006). Era forma encontrada por ela e seus companheiros de manter vivo o teatro nacional e incentivar as companhias a montarem os nossos dramaturgos (HELIODORA, 2006).

Além do conselho formado, nas palavras de Heliodora, pela *crÉme de la crÉme* (HELIODORA, 2006), o SNT se dedicou ao ensino no teatro, objetivando a formação de público e também de pensadores do teatro, à maneira do que fora feito anos antes pelos integrantes do CICT, isto é, cursos de História do Teatro Universal, História do Teatro Brasileiro, estéticas e crítica.

Foi no SNT, fazendo o possível com as reduzidas verbas que recebia para as subvenções teatrais, que Bárbara Heliodora conheceu melhor o trabalho do Conservatório Dramático e resolveu se dedicar exclusivamente ao ensino, passando a exercer o magistério, a partir de 1968, em tempo integral, e não apenas nos cursos organizados pelo CICT ou mais tarde pelo SNT. Heliodora foi uma das grandes responsáveis por levar o Conservatório Dramático para dentro da academia, ajudando a reconhecer a formação profissional e humanística do artista de teatro (por muito tempo a carteira profissional das atrizes e das prostitutas eram equivalentes). Lá, foi professora do curso de Teoria do Teatro, dividindo as salas de aula com nomes como Yan Michlaski, professor de crítica e direção teatral. Heliodora confirmava, assim, sua filiação à geração do Grupo Clima, que defendia o academicismo do crítico, tanto em sua formação, como na área de atuação. Era mais uma da linhagem de críticos especializados, bem formados e que trabalhariam na academia.

O início da ditadura foi, apesar da censura, um momento profícuo para o teatro, mas à medida que iam passando os anos, a atividade ia ficando cada vez mais difícil, muito por conta da censura, mas também por um marasmo que se via na atividade teatral.

Ao final de cada ano, Yan Michalski, o então responsável pela coluna de teatro do *Caderno B*, escrevia um panorama. Era um balanço da temporada teatral daquele ano que terminava. Michalski escolhia os melhores, apontava promessas, diagnosticava problemas, mostrava novas tendências estéticas e sempre procurava apontar os caminhos que poderiam levar ao incremento, qualitativo e quantitativo da teatralidade. Esses panoramas de Michalski, lidos de uma só tomada em retrospectiva permitem compreender bem de que forma se deu o passar do tempo ditatorial no teatro carioca:³

Em 30 de dezembro de 1975 seu balanço final falava que o teatro brasileiro se encontrava em um período de transição, e que não havia ainda indícios do que poderia ser considerado como padrão do teatro brasileiro da década.

[...]depois de esgotado o ímpeto renovador dos anos 1967/1972, estamos em pleno período de transição, em que nenhuma tendência formal ou filosófica pode por enquanto ser detectada, e em que mesmo os poucos artistas criativos e inquietos ainda em atividade ficam reduzidos a tentativas isoladas e, na maioria das vezes, desorientadas[...]

Já em 1977, Michalski chama atenção para a alienação que tomava conta das produções teatrais que estiveram no cartaz do ano, lembrando dos momentos em que se viu nos palcos movimentos claros de liderança política e ideológica.

O teatro passou o ano como se vivesse em outro planeta. [...]Um pouco porque não o deixaram juntar sua voz ao coro entoado pelos setores mais esclarecidos. Um pouco porque ele mesmo não fez muito esforço para entrar nesse coro. [...], o teatro fabricado no Rio em 1977 foi um teatro mal feito, rançoso, sem originalidade, cheio de concessões à facilidade [...] constrangedoramente tolo

Em 1979, o crescimento e a melhoria das programações de televisão começam a mostrar seus efeitos sobre o público, no que diz respeito à recepção do espetáculo teatral. Yan

³ Todos os trechos de críticas de Yan Michalski foram retirados do livro organizado por Fernando Peixoto, o qual contém uma amostra de seu trabalho durante os anos em que colaborou com o *Jornal do Brasil*.

Michalski se mostra cético em relação às “novas possibilidades de entretenimento” e se preocupa com o futuro próximo do teatro

O público, por sua vez, pareceu cada vez mais perigosamente condicionado pela linearidade de narrativa e de forma cênica que o bombardeio da telenovela lhe tornou familiar. Ele não deixou, é verdade de fazer mais ou menos justiça aos principais acontecimentos teatrais do ano[...] Mas alguns espetáculos de indiscutível interesse, porém menos badalados, sem ídolos de Tv no elenco e exigindo do espectador um certo esforço de leitura ativa, fizeram carreiras muito aquém dos seus méritos, mostrando que a platéia se deixa canalizar cada vez mais para aquilo que lhe exige menor esforço, tanto no ato de escolher como no de assistir.

Finalmente, em 1981, Yan Michalski se mostra preocupado diante da falta de qualidade dos espetáculos depois da euforia do ano subsequente à abertura política e revogação do AI-5.

Diante do desafio de uma realidade bem mais matizada e contraditória, e aparentemente esmagados pelo peso da liberdade de expressão recém-adquirida, à qual não estão acostumados e com a qual ainda não sabem muito bem o que fazer, os nossos autores, uma vez esgotando o filão dos acertos de contas com o passado que predominou em 1980 pedem uma pausa para meditação.[...] Numa outra ordem de considerações, um elemento que marcou profundamente o ano foi a quantidade de oferta, numa curiosa contradição com a escassez de qualidade [...]

Apesar de o golpe militar de 1964 e o AI-5 em 1968 terem surtido o efeito na crítica teatral e no próprio teatro de estes elegerem como inimigo comum o regime autoritário (e parecia que o teatro era também o principal inimigo do regime, dadas as constantes e na maioria das vezes infundadas perseguições dos órgãos censores), o quadro, aos poucos, vai mudando e o teatro perde espaço. Os tempos de crítica engajada politicamente, que cobrava a realização de um teatro político, popular sofrem um baque definitivo com a reabertura. Ela pode se liberar, mas não há a proficuidade dos anos 50. É nesse momento que os jornais passam a tratar a crítica como um guia de consumo, o leitor “compra o jornal para escolher o que vai comer e a peça a que vai assistir.” (MOURA, 1996, p.165).

3.3 – O bonequinho viu

Passada a redemocratização, a anistia e o movimento das diretas, a imprensa, que se configurava como um dos focos de resistência nos anos 1960/1970 (militando pelos direitos humanos, defendendo a liberdade de expressão política), transformou sua forma de agir. O pós 1970 é marcado por uma ambigüidade inerente à invasão da indústria cultural. O país estava empobrecido intelectualmente e o campo da cultura, obviamente, foi afetado por isso. De outro lado, uma nova “linhagem de produtos culturais” começava a se configurar a partir do avanço da indústria cultural e, no caso do jornalismo, a modernização dos parques gráficos foi uma das principais responsáveis por isso. A crítica cultural, que costumava ser vista como um tratamento bem cuidado dos temas, perdurava nos ensaios, em algumas críticas, nas resenhas, nos contos. Simultaneamente começava-se a explorar o setor de serviço do caderno cultural que, com tempo, ganharia espaço e se tornaria a parte mais importante desses cadernos, mudando a configuração e a própria forma de o leitor encarar as críticas e os textos mais reflexivos ou opinativos. Mais do que uma segmentação temática – o surgimento dos cadernos culturais específicos, tirando as notícias e opiniões culturais dos primeiros cadernos, no mínimo mostrava que aquele assunto tinha uma relevância secundária para o país – ocorreu uma sensível queda na qualidade das produções culturais jornalísticas. Até os anos 1970, o jornal era um espaço para se discutir artisticamente a cultura, o que proporcionava o debate intelectual e um intercâmbio entre os pensadores da cultura e os leitores, os quais tinham a chance de pensar através do que liam nos jornais (GADINI, 2003).

É nesse lugar de alienação, tanto política quanto cultural, da imprensa, além de um verdadeiro vácuo criativo no teatro, que Bárbara Heliódora volta às colunas de crítica de teatro. Em 1985, já aposentada na Unirio, ela foi convidada a escrever para a revista *Visão*. Em entrevista dada para este trabalho, Heliódora diz que o Brasil se encontrava num espécie

de estaca zero do teatro. Todo o esforço de consolidação de um teatro brasileiro (moderno) tinha sido levado por terra com a ação incisiva da censura sobre o teatro, além do enorme crescimento da televisão. A crítica atribui essa inocuidade no teatro também a um movimento de teatro experimental, vindo da Europa, mas que segundo ela, não poderia funcionar no Brasil. Era o mito da falta da necessidade de palavras e do experimentalismo. Para Heliadora, o teatro queria mostrar ao público “as variações antes do tema”, o que afastaria o espectador do teatro. Na Europa, ele funcionou porque o público de lá tem uma tradição muito maior de teatro (HELIODORA, 2006).

Os bons dramaturgos nacionais acabaram desistindo da carreira por causa da censura e outros possíveis acabaram não se formando, ou não seguindo adiante nesta escolha, após as primeiras tentativas frustradas. Segundo Heliadora, “o pior da censura foi a intromissão no processo do desenvolvimento teatral brasileiro: acabou com carreiras e impediu outras”(HELIODORA, 2006). Além disso, a censura teria impedido muitas peças somente ruins, mas que nada traziam de subversivas, acarretando um longo processo de marketing por parte dos produtores, que acabou afastando muito o público do teatro que tentava se reerguer. O “finalmente liberado pela censura”, que logo após a abertura era significado de uma grande obra, passou a ser usado para qualquer peça que não tivesse passado pelo crivo dos censores, e na maioria dos casos, tratava-se de uma peça muito ruim, o que passou a deixar o público ressabiado quanto ao que ver, ao que escolher.

A abertura trouxe também muito movimento à semana teatral, mas sem qualidade proporcional ao número de estréias, deixando o público desorientado para suas escolhas sobre o que ver no teatro. É baseado nisso que o jornalismo cultural vira uma espécie de guia. Na revista *Visão*, onde ficou por cinco anos, não eram raras as vezes em que mais de uma resenha opinativa de peça era publicada por semana, e nem sempre eram assinadas só por Bárbara Heliadora, mas também por alguns jornalistas que haviam se especializado na cobertura

cultural. O resultado era uma falta de uniformidade nas resenhas publicadas pela revista, impossibilitando também, um retorno ao padrão de qualidade que tinham as críticas do período de auge dos suplementos. Como definiria Flora Süssekind, era a “vingança do rodapé”. Os jornalistas formados nos cursos de Comunicação eram como os homens de letras do início do século XX, poderiam falar sobre qualquer assunto, mesmo que não tivessem nenhuma formação naquele domínio ou informação mais aprofundada sobre ele.

Nos primeiros anos de seu trabalho na revista *Visão*, os textos eram publicados no espaço dedicado ao teatro dentro da editoria Artes e Espetáculos, na edição nacional da revista. Poucos anos depois, em 1989, seguindo a decadência em que entrou o teatro depois do processo de abertura, a revista transferiu as críticas de teatro, feitas por especialistas no tema ou não, para o suplemento de programação, que só circulava no Rio e em São Paulo – a seção Artes e espetáculos era mantida na edição nacional, era o teatro que era transferido para a revista de programação *Tempo Livre*). Os textos ficavam ainda mais ágeis e eram colocados em boxes em meio à massa de tijolinhos que determinava a programação cultural daqueles leitores. Era sugestão quase determinante do que seria visto naquela semana.

Além disso, por maior que fosse o destaque dado às críticas de espetáculos teatrais, o simples fato de serem alocadas no suplemento que só tinha circulação no eixo Rio-São Paulo, dava conta do que acontecia com a vida cultural do país e conseqüentemente com a crítica: Não havia nenhuma integração cultural entre as diferentes regiões do país (mesmo depois de tentativas do SNT nos anos 1970) e, portanto, não interessava a opinião sobre ou a notícia do que acontecia culturalmente no eixo das capitais. Nada mais que um novo indício de que era uma crítica que funcionava como um guia do que ia ser visto e não formadora de platéias como antes se via nos periódicos.

Quando algo de extraordinário acontecia no meio teatral uma matéria era feita na seção de Artes e Espetáculos da editoria nacional. Mas, seguindo o modelo de jornalismo

imparcial, o que se lia eram textos frios, sem opinião e, como não poderia deixar de ser, não assinados. Começava a era do *press release* e da crescente desvalorização do trabalho intelectual que é escrever uma crítica de arte, se relamente pensada como crítica e não mero guia de preferências.

Nessa época, Bárbara Heliodora se viu obrigada a apoiar o movimento do besteiro. “Todo o processo do teatro brasileiro recomeçou com o besteiro, que eu achava ótimo, porque era uma coisa imediata. Foi uma maneira muito boa de atrair gente. A partir dessa experiência os autores foram aprendendo e escrevendo coisas mais interessantes.”, diz Bárbara em entrevista à jornalista Ana Paula Conde. Não que toda e qualquer peça que se auto-denominasse desta forma fosse bem avaliada por ela, mas ela acreditava que era através desse movimento que o teatro se reergueria, assim como as revistas foram capazes de fazer na virada do século XIX. Além disso, ela diz procurar sempre avaliar o espetáculo de acordo com o que é a proposta. “Não adianta nada eu assistir uma comédia gostosa e relaxante e dizer: ‘não, prefiro drama’. Ou ‘não, prefiro tragédia’. O que é que o leitor tem com isso?” (HELIODORA, 2006).

4 BÁRBARA NÃO LHE ADORA, UM ESTUDO DE CASO

Era 1991 e Bárbara Heliodora começou a trabalhar no jornal *O Globo*. Os sinais de mudança no jornalismo cultural e o caráter de guia e prestador de serviços dos cadernos voltados para a área, que começaram a se definir nos anos 1980, só seriam levados ao extremo.

Nas décadas de 1950 e 1960, quando do surgimento e do auge dos antigos suplementos culturais, a discussão e reflexão em torno de arte que se dava nos jornais era mais ampla, com a convivência de ensaios, notícias e resenhas sobre diferentes manifestações artísticas, dentro de um mesmo caderno, permitindo maior entendimento panorâmico por parte do leitor

O que se vê hoje, com a evolução do jornalismo, é a segmentação extrema da resenha cultural, com um dia para os discos, outro para o cinema, outro para livros, cada coisa numa prateleira própria. Bárbara Heliodora, por exemplo, faz somente as resenhas de espetáculos. É raríssimo que se veja um texto dela sobre uma publicação sobre teatro ou uma exposição que o tenha como tema, como uma exposição de cenografia.

Associada à essa extrema segmentação está a escolha das pautas, em que, só o que está para ser lançado ou em cartaz pode ser tematizado. Ou então, o que acaba de morrer, fazer cem anos. Não se enxerga sequer o passado recente. Assim, se torna impossível fazer comparações, detectar tendências ou reviravoltas. No jornalismo cultural hoje, muito mais do que se via há vinte anos, tudo é ou boom ou crise. E sem a perspectiva histórica não é possível enxergar o que realmente singulariza o presente.

Trata-se na verdade, do jornalismo contemporâneo em geral. A necessidade do texto sucinto, amorfo, sob o ainda vigente mito da imparcialidade é um limite que se impõe para qualquer um que escreva no jornal. Há ainda, a tendência – essa se vê em maior escala no

campo da cultura, mas as outras áreas também sofrem do mesmo problema – ao colunismo social. Só mudam os personagens e os temas enfocados. Segundo Flora Süssekind (2006), a popularização da coluna social se deu por conta da já conhecida ligação do jornalismo ao marketing e também por um evidente empobrecimento cultural das classes médias, que se transformaram, no Brasil, em um público consumidor, mas não leitor, porque é incapaz de se concentrar em textos mais longos ou mais analíticos (Süssekind, 2006).

É a essa classe média diagnosticada por Süssekind que o jornal *O Globo*, veículo para o qual trabalha Heliadora, se dirige. Uma classe média que também pauta seus gostos culturais pela televisão, retomando a idolatria aos atores, por suas “personalidades”, mas não por seu trabalho. E o teatro acaba servindo como um status artístico para o trabalho desses atores. “Vou me dedicar mais ao teatro, o fundamento da interpretação”, é o discurso natural das celebridades instantâneas criadas pela mídia e pelo público – que as quer.

A segmentação pode ter ajudado a falta de possibilidade de uma maior reflexão por parte do leitor, que não vê as áreas “conversarem” entre si e as pautas extremamente guiadas pela agenda de lançamentos realmente impedem qualquer tipo de pauta que não tenha um gancho de “atualidade”. Entretanto, o problema, é preciso que se diga, não é estrutural, mas circunstancial. A falta de qualidade que se vê hoje na cobertura cultural não é culpa do jornalismo segmentado ou da necessidade de atualidade das pautas.– que na verdade seguem uma demanda de uma indústria cultural muito mais efervescente do que ocorria há 50 anos. O problema está com o que se faz dentro desse jornalismo, que na maioria das vezes peca por acreditar que a necessidade de um texto simples e direto deve ser superficial e sem abertura para reflexão. É um erro maior ainda acreditar que o leitor, apesar de acostumado aos textos ágeis e diretos, não seja capaz de pensar a partir do que está escrito.

À essa limitação imposta pelo jornalismo de hoje, associa-se o fato de nem mesmo a academia é incapaz de se colocar de uma forma decididamente crítica em relação à obra de

arte contemporânea. Faz-se comentários, mas a crítica é deixada para os historiadores do futuro, que terão a incumbência de, com uma visão mais afastada e sem estarem impregnados do pensamento corrente nos dias de hoje, decidir sobre a validade do que é produzido para a cultura atualmente.

Assim, nos lugares onde a cultura é representada com mais frequência, como nos jornais e revistas especializadas e até nos cursos universitários, tudo se passa como se as pessoas cultas, por quererem parecer cultas, fossem dispensadas de emitir julgamento negativo em forma definitiva – escrita – sobre os produtos perecíveis do presente. A atitude preferencial quanto ao que se produz hoje consiste numa constrangida suspensão do julgamento. E a paixão histórica da crítica, que debate calorosamente os erros e acertos do passado, erguendo e derrubando reprovações e exclusões, quando se volta para o presente apenas opera um reconhecimento do familiar (Franchetti *in* Kassab & Gomes, 2004).

Por isso, ao emitir suas opiniões – e como não se furta a escrever sobre aquilo que considera que não tenha boa qualidade artística – baseadas em um extenso conhecimento sobre o teatro, Bárbara Heliadora é tachada de, no mínimo, severa, chegando a receber definições como “desmorosa” com a arte teatral. Ela acredita, no entanto, que sua profissão consiste em uma informação de duas vias: de um lado, informa ao artista se ele conseguiu atingir seus objetivos naquele espetáculo, por outro, informa o público sobre os méritos e deméritos daquela peça.

Por acreditar que a crítica faz parte do processo teatral, Heliadora não se permite paternalismos e espera ser levada em conta nos seus textos: “Um grupo jovem pode não ficar satisfeito com uma crítica, mas espero que pelo menos seus integrantes pensem: ‘Espera aí, talvez tenha alguma coisa errada’ ”. Apesar disso, ela reclama de uma falta de críticos. Segundo ela, outras opiniões, levariam a um maior debate e permitiria que se extinguisse a idéia de que a crítica gosta de falar mal, além da possibilidade de, após algumas leituras, o

público poder escolher aquele crítico com quem mais se identifica – ratificando assim, a subjetividade que está colada ao exercício crítico.

Sobre essa questão da recepção da crítica e do debate que deveria se desenvolver a partir dela, um episódio recente pode ser citado. Ao receber uma crítica ruim para seu espetáculo, Sérgio Cravalho, diretor da Companhia do Latão, escreveu ao *O Globo*, respondendo à Bárbara Heliodora. Em anexo (ANEXO 1), os dois textos, na íntegra, mostram a resposta como um exemplar da constante do teatro brasileiro em se sentir pessoalmente atingido por uma crítica ruim feita ao trabalho empreendido. Em sua carta de resposta, Sérgio Cravalho, que além de diretor é professor da Universidade de São Paulo, faz inúmeras referências pessoais à crítica, querendo desautorizá-la em seu ofício, em vez de simplesmente estabelecer um debate teórico, como seria de se desejar. A carta foi publicada com destaque no *Segundo Caderno* do jornal, acredita-se, muito mais pelo tom pessoal que tinha a carta que pelo debate ali proposta, como já mencionado, em escala muitíssimo menor.

Essa situação, recorrente, para ela, é um indício de amadorismo no teatro brasileiro. Ela defende a idéia de que todo o teatro é impedido de melhorar por uma posição amadorística e de auto-indulgência por parte dos artistas, em que se acredita que só porque algo é colocado no palco tem algum mérito, e que suas críticas em última instância, afastam o espectador do teatro. Em resposta a isso, ela se refere às críticas, muito mais ferinas, do exterior e diz que falar bem de uma peça ruim é um desserviço ao teatro: “O espectador que paga o que se paga para ir ao teatro e vê uma coisa abominável faz um voto de castidade por pelo menos dois anos. O mau espetáculo é o que afasta o espectador, não a crítica.”(HELIODORA, 2006)

Mas é verdade que alguma influência as críticas de Heliodora têm. Sabe-se que uma má crítica não diminui o público do espetáculo, ao passo que uma boa crítica aumenta sensivelmente o número de espectadores. Segundo ela, a razão disso é o entusiasmo de seu

texto sobre um bom espetáculo que, ao ser lido pelo espectador em potencial, o estimula a ver aquela peça – suas resenhas, de fato, não dizem explicitamente se o objeto analisado deve ou não ser visto –. E é por saber disso que ela se recusa a elogiar algo que não considere bom.

Há ainda a constante acusação de que Barbara Heliodora só gosta e critica bem determinado tipo repertório e, principalmente, de que não é capaz de entender novas proposições no teatro. As acusações, entretanto, não procedem. Ela pode discordar e não gostar, mas a prova de que não se trata de falta de entendimento ou de contra qualquer que seja o tipo de repertório é a diferença que há nas resenhas dela. É impossível saber, se alguma peça, só por seu gênero será bem ou mal criticada. Ela apoia e destrói qualquer que seja o gênero, qualquer que seja o ator, dependendo de seu rendimento no espetáculo. Comédia ligeira, besteirol, drama, clássico, novos textos, todos têm o mesmo tratamento na hora da análise. (ANEXO 2). A leitura das resenhas dela mostra que, assim como ela diz fazer, cada espetáculo é analisado de acordo com o que se propõe.

As pessoas acham que o crítico gosta de falar mal. Não é verdade. Por que vou querer assistir a espetáculos ruins? Eu adoraria que tudo fosse maravilhoso, mas nem sempre é assim. Por isso, talvez eu prefira ver aquilo que mais promete, o trabalho mais ambicioso (idem)

Apesar de reclamar a falta de novos críticos, Heliodora diagnostica uma quase impossibilidade de se formar novos críticos no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro. Segundo ela, há a falta de uma quantidade significativa de bons espetáculos, capazes de formar o gosto de um possível crítico e a noção do que é bom e o que é ruim. Sobre a formação de artistas de teatro no Brasil, ela diz se arrepender de ter lutado tanto para fazer o teatro entrar para a universidade. Segundo ela, a academia acabou por “amarrar” a formação de atores e diretores, além de teatrólogos – os últimos de forma menos grave, por se tratar de atividade essencialmente acadêmica –. Para ela, as escolas de teatro deveriam ter ficado como conservatório, como uma forma de aproveitar a experiência de atores e diretores que não se dedicam à vida acadêmica.

Isso não quer dizer, entretanto, que ela seja contra a educação formal de profissionais do teatro. Para ela, o problema de o teatro estar na universidade é o peso que o Ministério da Educação dá aos títulos, mesmo para o ensino das artes. Heliadora, inclusive, se coloca contra a falta de formação específica dos jornalistas que se aventuram a fazer críticas de arte nos jornais diários.

“Eles fazem fofoca . não fazem crítica. Eu acho uma pena que haja tamanha liberdade para quem não faz crítica ficar dando palpite, mas no Brasil é assim [...] Uma coisa que eu não entendi até hoje é o curso de jornalismo. A pessoa se forma em escrever, mas não sabe sobre o que.” (ibidem)

Além de procurar conhecer o máximo que puder sobre autores, encenadores, teóricos e escolas de interpretação, e, claro, ir muito ao teatro, para ela, um bom crítico deve, antes de tudo, adorar teatro.

“Senão, a pessoa desiste em duas semanas. O percentual de espetáculos ruins que vejo a cada ano é tão alto que, se eu não adorasse teatro, já teria largado a profissão há muito tempo. Às vezes, é um sacrifício ficar sentada na cadeira, e eu não posso sair no meio do espetáculo, que é o que muitas vezes dá vontade fazer.”(ibidem)

Ao lado da acusação de falta de compreensão, os artistas ressentem-se do fato de ela ir aos espetáculos no fim de semana da estréia. O argumento seria que o teatro, por ser uma manifestação artística que depende do público, precisa de um tempo, convivendo com as diferentes reações a cada apresentação para ficar realmente pronto. Contra isso, ela argumenta que sea peça é divulgada como pronta e o público pode pagar pelo ingresso, o crítico tem o direito de ver. Nas palavras dela, “Todo o mundo diz que a peça amadurece com o tempo, mas se ela é ruim pode amadurecer à vontade que não melhora. Se é boa, pode até ficar melhor, mas é boa de saída, não tem essa bobagem”(ibidem).

Mesmo sendo declaradamente uma defensora do teatro nacional – acreditando que textos nacionais, principalmente de novos dramaturgos devem ser sempre montados, já que, para ela, o autor de teatro precisa ver seu texto em cena para poder se aprimorar – suas posições são tidas como severas demais, retrógradas, desamorosas ou simplesmente diz-se que ela ataca as peças pelo simples prazer de fazê-lo. Essa imagem que se criou em torno

dela, rendeu a comédia intitulada *Bárbara não lhe adora*, um trocadilho com seu nome. Ela gostou da peça.

Barbara não lhe adora: No conjunto, boa surpresa.

Crítica bem-humorada ao papel dos críticos.

No Espaço II do Villa Lobos está em cartaz uma peça que inclui todo o rosário de queixas que todos os grupos teatrais já fizeram dos críticos, além do catálogo geral de acusações de ignorância, preconceito, protecionismo e ódio generalizado ao teatro e a todos os que nele trabalham. Até aí, tudo bem; o inesperado é que Henrique Tavares, que escreve e dirige "Barbara não lhe adora", consegue fazer desse panorama geralmente maldito um espetáculo excepcionalmente bem-humorado e divertido, que ilustra igualmente os delírios, sofrimentos e exageros dos criticados, a partir dos lancinantes momentos de espera até que as críticas sejam publicadas. [...] As figuras do diretor cultuado (mas sensível às exigências dos patrocínios) e do elenco caótico mas convencido de sua condição estelar são bem achadas e o diálogo "politicamente certo" flui com facilidade.[...] No Villa Lobos II a encenação de Tavares é tão bem-humorada quanto o texto [...] e o elenco dá muito boa conta do recado. No conjunto, uma boa surpresa, tanto na construção do texto quanto na realização. (*O Globo*, Segundo Caderno, 24/09/2000, p.8)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar este trabalho, é necessário ressaltar a necessidade de se desconstruir a relação imediata que se faz entre criticar e falar mal. É preciso que se pense no exercício crítico de forma mais positiva e mais criativa. Não se quer, com isso, defender uma escrita meramente apologética das artes, nem neutralizar a veia mais contundente da crítica jornalística, imposta pelos limites do texto sucinto. O que se quer é que se tenha em mente que a crítica procura dar ao teatro uma outra voz e um outro lugar e para isso, é preciso que ela se reconheça como um exercício exploratório que, ao viver uma experiência estética tão plena, deve criar uma linguagem que seja capaz de transpor para um texto aquilo que foi vivido.

Se isso ocorrer e a crítica realmente se assumir de modo mais criativo, ela deixará de apresentar um sentido da obra analisada, se transformando em uma escrita sobre a obra, para, no exercício de exploração e invenção de linguagens, participar do processo aberto de criação de sentidos, e ser uma escrita com as obras.

O teatro, ao contrário do que ainda se pensa não existe para explicar o mundo a partir da “mímese da vida”, nem para confirmar as cosmovisões das sociedades de onde surgem as obras. Ele, assim como as outras artes, existe para nos fazer pensar e expressar esses pensamentos através da linguagem.

A crítica se insere, portanto, ao criar linguagens, na concepção de uma outra realidade que está para além das obras e ao mesmo tempo faz parte do universo delas. É por isso que tanto se rejeita a crítica jornalística, mas ágil e contundente. Enquanto alguns teóricos diagnosticam um fim próximo para o exercício da crítica feita nos jornais, outros se limitam a propor novas formas de crítica e mostrar que é imprescindível que a crítica publicada nos veículos de massa se repense se reinvente. Entre os teóricos, a posição mais defendida é a do

desenvolvimento de uma crítica mais hermenêutica, mesmo que essa venha a partir do trabalho de dramaturgistas e não de encenadores ou atores. De qualquer modo, seria uma produção crítica que chegaria ao público já sob a forma de obra e não de texto.

A proposta mais interessante que se vê entre os teóricos, e que encontra eco em muitos outros autores, é a de um crítico com papel formador, aquele que ensinará ao espectador a arte de ser espectador, como quis Brecht em seus *Estudos sobre o teatro*, ao falar nas três instâncias de arte no teatro – a do autor, a do ator e a do encenador.

Para essas funções que se depreendem do exercício crítico, que está associada à certeza da necessidade da formação específica do profissional, acredito ser o ensaio a forma de texto mais adequada para fazê-la. Criada por Montaigne, o ensaio é uma forma subjetiva como o exercício crítico, sem pretensões de pesquisas muito rigorosas – como acontece com o tratado acadêmico – que acabou por se transformar em um gênero literário de fácil compreensão. É preciso que se pense, além do modo ensaístico de escrever, no modo ensaístico de ler e pensar. Assim como o ensaio dá amplas visadas sobre os temas que trata – é um texto sempre suspenso, em contínua reflexão sobre quem o escreve, sobre a própria forma, sobre seus objetos, argumentação e pressupostos – o pensamento ensaístico, desconfia de afirmações grandiosas e aparentemente objetivas, buscando os casos individuais por trás das generalizações. Ele é sempre uma dúvida sobre as certezas conceituais.

Ao perceber o movimento de uma “vingança do rodapé” que acontece com os textos críticos de hoje os jornais, Flora Süssekind lembra que a disputa de autoridade nos dias de hoje se dá entre instituições e não mais entre dois intelectuais que tenham formas diferentes de encarar seus ofícios. As instituições que disputam a autoridade intelectual no caso da crítica cultural hoje são a imprensa e a universidade, que brigam entre suas formas de produção e reprodução de dados.

Num país em que há quem credite a falta de uma formação especializada com solidez, Sússekind propõe uma forma de exercício crítico, que emerge da vontade genuína de reflexão do indivíduo que vê a prosódia jornalística de um lado, o modelo de tratado acadêmico de outro e caminha na direção do ensaio, com todas essas ameaças irracionais ao fundo.

Apesar da certeza de ser o ensaio a forma mais adequada para o exercício crítico, é preciso que se leve em consideração que a imprensa hoje não mais comporta esse fôlego nos textos. Reconhecer a mudança e as hesitações da nossa época tem como objetivo estar à altura dos desafios do presente. A resenha jornalística é, em geral, mais sucinta do que se imagina para um ensaio, mas é possível dar contornos ensaísticos de pensamento, mesmo no texto curto e ágil, podendo mesmo, se colocar questões sobre a real necessidade de tamanha falta de espaço e imposição de agilidade para um texto que parte de exercícios reflexivos. Como Barbara Heliodora percebeu e afirmou, é preciso que o crítico atuante nos jornais saiba trabalhar com o que ele tem.

Desta forma, se há uma desestabilização da crítica jornalística, não se pode perder de vista a necessidade do discernimento, a responsabilidade do diálogo e da negociação de sentidos associados ao exercício crítico, independentemente de onde e como se realize. Se o jornal é um espaço em crise diante da especialidade requerida pelos jogos de linguagem de uma crítica mais profunda, é fundamental por um lado abrir novos meios para a reflexão, por outro, experimentar uma escrita mais leve, mas não por isto banal, que crie novas interlocuções com o público anônimo e plural que ainda não substituiu o jornal diário.

É comum que a internet seja a primeira solução apontada quando a questão da necessidade de novos meios vem à tona. Apesar de não eu não acreditar que o público geral, que lê as críticas de jornal vá procurar no meio do mar de informações da internet, justamente um trabalho crítico especializado e de maior fôlego – o leitor que o fizer é aquele que

consideramos o espectador / leitor ideal : capaz de dialogar com e duvidar do que vê e lê sempre – esta discussão é válida , atual e fica como proposta para um possível outro trabalho.

Cabe à crítica, acima de tudo, responder às demandas de sua época, adaptando-se sem maiores temores e com um mínimo de ousadia, aos espaços que lhe são concedidos, procurando abrir e disseminar, de dentro dessas regiões de ressonância, novos paradigmas de pensamento sobre o teatro.

Enfim, é dentro dessa inadequação em relação aos parâmetros enfrentada nos dias de hoje, que o profissional da crítica deve inventar os seus usos sem seguir qualquer regra ou padrão, atendendo sobretudo à necessidade que a experiência estética impõe de se colocar em relação à obra e ao mundo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves de (org.). *A Imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. *A questão da crítica*. Folhetim, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, vol. 15, p. 21-35, 2002.
- BURKE, Peter. *Um ensaio sobre os ensaios*. São Paulo: Mais!, Folha de S. Paulo, [s.d.]
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6.ed, vol.1, Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.
- COELHO, Marcelo. *Crítica Cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- _____. *Gosto se discute*. São Paulo: Ática, 1994.
- DORT, Bernard. “As duas críticas”. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva [s.d.]
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. Verbetes: Barbara Heliodora. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=130. Acesso em: 29 de outubro de 2006
- FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J.; LIMA, Mariângela Alves de. (org). *Dicionário do teatro brasileiro: temas formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/ Sesc São Paulo, 2006.
- GADINI, Sérgio Luiz. *A cultura como notícia no jornalismo brasileiro*. Cadernos de Comunicação, Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, vol.8, 2003.
- GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997.
- HELIODORA, Barbara. Entrevista concedida à Ana Paula Conde. Revista Trópico. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2424,1.shl>. Acesso em: 07 de outubro de 2006
- HELIODORA, Barbara. Rio de Janeiro, 2006. Entrevista concedida à Juliana Serôa da Motta Lugão, em 6 de outubro de 2006.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Antonio Paulo Graça (org). São Paulo: Imagiário, 1995.
- JORNAL DO BRASIL. Colunas de Teatro assinadas por Mário Nunes, Augusto Maurício e Barbara Heliodora. Suplementos Dominicais de 1958 a 1961. Caderno B de 1961 a 1964.

JUNQUEIRA, Christine. *A crítica teatral carioca e a consolidação do teatro brasileiro Moderno*. Folhetim, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, vol. 21, p.57-65, 2005.

_____. *Yan Michlaski: um crítico em cena*. Folhetim, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, vol. 22, p.86-93, 2005.

KASSAB, Álvaro; GOMES, Eustáquio. *A crítica morreu?* Revista Farnel, São Paulo, edição 1, 2004. Disponível em: <http://www.revistafarnel.com/artigo.aspx?artigoid=13>. Acesso em: 13 de agosto de 2006. (mesa redonda com Alcir Pécora, Moacir Amâncio e Paulo Franchetti).

LIMA, Mariângela Alves de. Rio de Janeiro, 2003. Folhetim. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, vol.17, p.58-67. Entrevista concedida à Fátima Saadi em abril de 2003.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas: Unicamp, 1999.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*, Fernando Peixoto (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOURA, George. *Paulo Francis: o soldado fanfarrão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

O GLOBO. Matérias e resenhas assinadas por Barbara Heliodora. Segundo Caderno, 1991 e 1997-2005.

OSÓRIO, Luiz Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo(1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo: crítica teatral(1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Teatro: 1930-1980*. In: FAUSTO, Boris, (org.) *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1984. T.III, v.4.

REVISTA VISÃO. Seção de Artes e espetáculo e Guia Tempo Livre, 1985-1989.

SARCEY, Francisque. *Les droits et les devoirs du critique*. Mimeo.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. Revista Agulha. Entrevista concedida à José Castelo. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel07.html>. Acesso em: 03 de novembro de 2006.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Coluna de teatro assinada por Barbara Heliodora. De Janeiro a Março de 1958.

VELLOSO, Beatriz. *A doce bárbara*. Revista Época, Cultura, edição 269, 14 de julho de 2003. Disponível em : <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT567963-1661-1,00.html>. Acesso em: 09 de agosto de 2006.

ANEXOS

ANEXO 1 – Polêmica criada em torno da peça *Círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, encenada pela Companhia do Latão e dirigida por Sérgio Carvalho. (Os grifos são meus)

O círculo de giz caucasiano: Apesar de alguns momentos brilhantes no texto, obra, excessivamente didática, soa anacrônica.

Um Brecht que não resistiu às décadas

Bárbara Heliodora

Sessenta e um (ou dois) anos depois da peça ser escrita, a Companhia do Latão encena "O círculo de giz caucasiano", a última das quatro mais famosas peças de Bertolt Brecht, que de modo surpreendente volta ao didatismo óbvio dos Lehrstücke, com prólogo e epílogo tão catequéticos quanto o teatro religioso da Idade Média. Como dramaturgia, esta é a menos satisfatória das chamadas grandes peças de Brecht: a estrutura conta duas histórias separadas, a da idealista Grusha e a da sabedoria do bêbado Azdak, ambas compostas por episódios ilustrativos repetitivos, para nos últimos instantes juntar as duas com a fábula da solução salomônica para a disputa de uma criança por suas duas mães. Como o texto foi escrito durante a estada de Brecht nos Estados Unidos, ocorre a possibilidade de ele considerar que o público americano teria necessidade de começar sua politização pelo mais óbvio be-a-bá. Tudo é muito explicado. O prólogo (que parece ter sido agregado depois da peça pronta, para o caso de esta não ter sido suficientemente clara em sua lição) é tão constrangedoramente primário que os encenadores optaram por disfarçá-lo agregando mais uma camada de didatismo (agora local), sem conseguir nenhuma melhora. A encenação do "Círculo" foi feita com seriedade excessiva, tudo bastante lento (a fim de que todos pudessem

compreender a mensagem???) e algumas incursões sobre interpretação "brechtiana", como, por exemplo, a cena em que por várias vezes os atores congelam gestos, aliás com péssimo resultado. Tudo do didatismo do mais básico teatro político de Erwin Piscator é usado, até mesmo os aplausos do elenco à platéia (hábito soviético com intenção de parabenizar o público por haver entendido o que viu, parece).

A encenação é bastante simples do ponto de vista cenográfico, com cubos, baús e quatro elementos que formam portais ou forcas, segundo o necessário no momento. Já os figurinos, também de Fabio Namatame, são bastante elaborados, usando tecidos coloridos e muitos elementos indianos, com resultados muitas vezes interessantes e sempre adequados. A direção musical de Martin Eikmer trabalha com linhas melódicas simples, muitas vezes com cunho oriental, mas as canções são sempre muito mal cantadas pelo grupo, o que prejudica bastante um espetáculo no qual o número de canções é excessivo.

Em geral, narrativo demais, com poucos momentos de ímpeto teatral

O elenco, formado por elementos de vários grupos diferentes, parece um tanto preso à preocupação intelectual de estar realizando um espetáculo brechtiano, e todos têm melhor rendimento quando se esquecem disso e expressam melhor os personagens. Tudo fica um pouco narrativo demais, e só esporadicamente a ação adquire um ímpeto mais teatral. O papel mais sacrificado é o de Azdak, que nem ficou muito bêbado e nem conseguiu atingir o tom de espontaneidade camponesa (no clima meio cristão da obra, ele deveria ser a ingênua verdade de um "bobo de Deus").

A distância de 50 ou 60 anos é crucial para pôr à prova a qualidade real de um texto, e infelizmente "O círculo de giz caucasiano" não chega a sair incólume do teste, embora ainda haja muitos momentos realmente brilhantes no texto.

O Globo, Segundo Caderno, 02/09/2006, página 7

ERROS QUE RESISTEM ÀS DÉCADAS

Foram comentários desimportantes aqueles que a crítica do Globo escreveu sobre o espetáculo "O círculo de giz caucasiano", peça de Brecht encenada pela Companhia do Latão. A rigor não mereceriam resposta. Não discutem a concepção do espetáculo, não relacionam as partes criticadas ao todo, não se preocupam em argumentar antes de sentenciar. Seguem, em geral, a técnica de desamor de Barbara Heliodora. E contra sua opinião de que a dramaturgia de Brecht "não resistiu às décadas" bastaria o desmentido do público no teatro. O que vale a pena, entretanto, responder são suas opiniões sobre o teatro épico, estereótipos banais com os quais Brecht já convivia nos anos 30. "É preciso defender o teatro épico contra qualquer suspeita de se tratar de um teatro desagradável, tristonho e fatigante" escreveu Brecht após os ataques conservadores contra seus primeiros trabalhos.

O arrazoado de Barbara Heliodora sobre o que lhe parece "a menos satisfatória das grandes peças de Brecht" se baseia nos seguintes pontos: considera o texto "catequético", julga os "episódios repetitivos" e afirma que tudo está ali para propiciar um "bê-á-bá" de politização, que acaba por ser explicativo demais. Por esses motivos, o texto, apesar de alguns "momentos brilhantes" (sabe-se lá quais), não passa numa "prova da qualidade real" (elaborada, evidentemente, por ela) cujo examinador é o senhor Tempo. Todos os lugares-comuns sobre o teatro de Brecht são evocados: racionalismo, frieza, didatismo.

Caso a Senhora Heliodora tivesse se dado conta da complexidade do texto saberia que a técnica usada por Brecht em "O círculo de giz" está no extremo oposto da teatralidade missionária ou religiosa. Brecht não faz uso da alegoria, não ilustra mensagens, não encerra o significado da peça no palco, ao mesmo tempo em que faz gracejos paródicos com a Bíblia. Era um artista que não suportava, senão, a contradição. Imagino que o incômodo manifestado

pela jornalista em relação à explicitação temática no Prólogo e no Epílogo da peça se deva a uma dificuldade de ler a novidade formal de

"O círculo de giz". Nela, como em nenhuma outra peça, Brecht concretiza em cena a figura coletiva de um narrador, como o concebia Walter Benjamin, alguém disposto à troca de experiências, alguém que vivencia o tempo das múltiplas renarrações porque sua fala se dirige à memória do ouvinte, alguém, enfim, que não vê problemas em dar conselhos porque sabe que a boa narrativa carrega consigo sua utilidade. *Outro exemplo da incompreensão crítica da Sra.Heliadora* é a descrição do juiz Azdak. Ela o considera

um arquétipo da "espontaneidade camponesa", encarnação da "ingênua verdade de um bobo de deus". Esquece que se trata de um escrivão que se define nos seguintes termos: "Não sou uma boa pessoa, sou um intelectual!". Não entende que Azdak "faz o diabo" para manipular as leis e assim dar ganho de causa aos pobres porque se comporta como um ambíguo "Justo" das fábulas antigas. Brecht o considerava um ser "amoral e egoísta", mas sobretudo alguém "decepcionado com o fato de que a queda dos velhos senhores não trouxe um novo tempo, mas um tempo de novos senhores".

Quando vivia na República de Weimar, Brecht conhecia bem *os praticantes da crítica culinária e sua técnica de desqualificar a novidade afirmando-a ultrapassada*, insistindo que já foi feita sabe-se lá quando. O argumento historicista surgia na boca de quem não tinha perspectiva histórica, incapaz de comparar épocas. *Muitos anos de profissão, infelizmente, não conferem ao crítico um olhar atento à história, como demonstra a Sra. Heliadora*. Suas opiniões visam neutralizar qualquer qualidade que lhe pareça incapturável em categorias estáveis de gênero. O pressuposto é uma desqualificação prévia de qualquer atitude transformadora da arte, sobretudo se politizante. *Orientar-se por preconceitos é coisa que muitos críticos fazem; pintar sempre a própria imagem nos gostos e desgostos tem algo de patético e vendável; mas falsificar as linhas gerais do trabalho alheio*

e assim induzir o leitor ao erro está bem longe de ser uma tarefa intelectual nobre. O surpreendente é o quanto esse tipo de personalismo caricatural ainda tenha valor de circulação no mundo da cultura, como uma espécie de movimento agônico de uma profissão em vias de extinção. Na arte que vale a pena, entretanto, a coisa é diferente. A maior qualidade de uma obra que sobrevive não é a duração, mas sua mutabilidade.

SÉRGIO DE CARVALHO, diretor da Companhia do Latão e professor de dramaturgia e crítica teatral na Universidade de São Paulo.

O Globo, Segundo Caderno, 20/09/2006, p.4.

ANEXO 2 – Amostra de trechos das críticas de Bárbara Heliodora, publicadas no jornal *O Globo*. (Os grifos e comentários são meus).

- Panorama feito por Heliodora sobre a evolução do quadro teatral desde a Abertura na década de 1980, que demonstra as conseqüências da censura para o teatro brasileiro e a retomada a partir da emergência do “besteiro!”.

TEATRO

Nos anos 80, teatro brasileiro recomeça da estaca zero, com o surgimento e o sucesso do besteiro!. Vem, a partir de 68, a era da censura, cujas conseqüências nefastas têm de ser vistas sob dois aspectos: os autores já com carreira definida que pararam de escrever, e os possíveis novos autores que não tiveram acesso ao teatro amordaçado para escrever sobre o seu tempo. *Essas conseqüências foram de tal modo destruidoras que quando, finalmente, nos anos 80, foi necessário ao teatro recomeçar virtualmente da estaca zero, o caminho de volta acaba sendo aberto por uma nova e divertida forma de vida da velha comédia de costumes, com o estranho título de "besteiro!".* A fórmula tem a característica de incluir referências e citações, e de gozar o consumismo, a luta por estar na moda, etc., *mas tem o mérito de uma comunicação fácil com o público, e serve de escola para novos autores , ao longo dos anos 90, como Vicente Pereira, Miguel Falabella ou Mauro Rasi, sendo que este último já parte para uma dramaturgia muito mais percuciente e estruturada, retratando a contemporaneidade com humor e brilho. Daí para cá temos textos caóticos e ênfases diretoriais, casos de José Celso e Gerald Thomas, mas também obras enxutas e penetrantes como "Novas diretrizes em tempos de paz", de Bosco Brasil.*

Foi longo o caminho percorrido desde aquela fase em que o teatro nacional era criticado porque não era como o europeu; os tropeços não faltaram, as dificuldades das mais variadas naturezas sempre aparecem, mas, passados 80 anos, basta ler *O GLOBO* ou jornais paulistas para ver como os tempos mudaram: *se ainda há 40 anos ainda havia uma lei (jamais respeitada) exigindo que para cada dois textos estrangeiros fosse montado um nacional, o percentual de obras brasileiras entre tudo o que está em cartaz é realmente impressionante - não podemos garantir que seja tudo bom, mas não há dúvida de que o caminho tem de ser esse.*

Fonte: *O Globo*, 29/10/2005

- Em 2005, Bárbara Heliodora, ao escolher os melhores do ano, mostra ecletismo nas preferências. Desde comédias fáceis a peças dramáticas e de difícil entendimento, passando por uma encenação de Gerald Thomas.

OS MELHORES DE 2005 NO TEATRO

UM CIRCO DE RINS E FÍGADOS: Gerald Thomas costurou uma grande colcha de retalhos com episódios desconexos aos quais o próprio teatro dava organicidade e sentido. No palco, Marco Nanini exibiu uma das mais brilhantes atuações de sua brilhante carreira. O triunfo da teatralidade e a festa do talento do ator.

TRIUNFO SILENCIOSO: Duas atuações de primeira linha (os contidos Edwin Luisi e Herson Capri) e a hábil adaptação de um romance epistolar provaram no palco, em direção de Bernardo Jablonski, o quanto um problema de 60 anos atrás - o nazismo - continua contemporâneo.

BAQUE: O texto preciso e enxuto de Neil Labute ganhou tradução fluente de Geraldinho Carneiro e direção de primeira linha de Monique Gardemberg. O resultado foi um espetáculo notável que honrou os palcos cariocas.

AVENIDA DROPSIE: *Maior atração do riocenacontemporânea*, a peça dirigida por Felipe Hirsch só teve duas apresentações no Teatro Carlos Gomes, mas isso foi o bastante para ela marcar a temporada. *Um elenco atuando com perfeição marcou um caminho novo e pessoal para o teatro.*

A DESCOBERTA DAS AMÉRICAS: Dario Fo usou as formas populares italianas para escrever este monólogo. O ator Julio Adrião completou o trabalho com uma obra de ourivesaria que foi uma das grandes interpretações do ano.

OS HOMENS SÃO DE MARTE E É PRA LÁ QUE EU VOU: *Mônica Martelli abraçou a platéia com simpatia e recebeu o abraço de volta. Um dos grandes sucessos de 2005, o monólogo ganhou o apoio da direção de Victor Garcia Peralta para renovar a história da mulher em busca do homem ideal.*

O CANTO DE GREGÓRIO: *Um festival Antunes Filho animou a programação do segundo semestre, e seu grande destaque foi este trabalho excepcional, que emprestou a indagações filosóficas uma dinâmica cênica constante.*

LADO A LADO COM SONDHEIM: Competência, charme, alegria e simplicidade formam este musical de bolso criado há mais de 20 anos na Inglaterra em homenagem a Stephen Sondheim. A dobradinha Charles Möeller e Claudio Botelho torna a versão nacional um espetáculo delicioso.

DIVÃ: *Uma peça inteligente, sem pretensões mas penetrante e divertida na sua criação de um quadro contemporâneo. Lilia Cabral estrelou este estouro de verão, respeitando a capacidade de raciocínio da platéia.*

MARÍLIA PÊRA CANTA CARMEN MIRANDA: A organização do roteiro e a interpretação de Marília Pêra transformaram este show num musical, mesmo que sem texto. Sem ficar presa à imitação, Marília deixou marcada a idéia de que o que tínhamos ali era uma atriz evocando um personagem.

Fonte: *O Globo*, Segundo Caderno, 08/12/2005

- Em trechos de uma crítica negativa a um espetáculo de Gerald Thomas, é possível ver que não há a exclusão ou preferência por qualquer artista (o panorama de 2005 mostra uma peça do mesmo encenador como uma das melhores do ano), como defendem muitos de seus opositores.

O caos geral com a assinatura Gerald Thomas

É bastante difícil tentar dizer com discurso modestamente coerente o que se apresenta principalmente como contestação da coerência ou de qualquer forma por assim dizer logicamente seqüencial. Mais uma vez, em seu trabalho no Sesc-Copacabana, *Gerald Thomas insiste em ser autor*[...]

A direção parece ter estimulado muito o elenco a exteriorizar e a criticar o que diz e faz, para depois buscar uma certa harmonia para o caos generalizado, *fazendo de "Deus ex machina" um espetáculo para atores.*

Sobre *Deus ex-machina* em *O Globo*, 11/11/2001

- Trechos de críticas, boas e ruins, para espetáculos da Armazém Companhia de Teatro, o que exemplifica o cuidado de Barbara Heliodora em avaliar cada espetáculo unicamente, com a tentativa de não se influenciar por um histórico bom ou ruim.

Temos, na Fundação Progresso, mais uma visita da Armazém Companhia de Teatro de Londrina. Com "Alice através do espelho" o grupo confirma sua característica de inquietação em busca de experiências novas e se sai bastante bem do grande desafio que é tentar botar em cena a alucinada imaginação de Lewis Carroll. Na letra de fôrma e nos efeitos especiais do cinema fica fácil criar transformações, passar miraculosamente de um lugar para outro, e coisas no gênero. O texto de Maurício Arruda Mendonça (a partir de Carroll) não cobre todas as aventuras de Alice, mas consegue transmitir bem a idéia da descoberta, bem como da aceitação do inesperado revelador, num universo rico de alegria e humor.

Sobre Alice através do espelho em O Globo, 3/05/2001

Para a Armazém Companhia de Teatro, as adaptações de obras literárias para o teatro têm sido um caminho constante, mais do que uma busca espúria de novidade. No caso de Maurício Arruda Mendonça e Paulo de Moraes, em "Casca de noz", como em outras experiências anteriores, a transposição de uma forma de arte para outra é feita com seriedade bem acima da média, pois aparece sempre uma busca real de linguagem cênica que expresse o que foi concebido para a página impressa. [...] os adaptadores conseguem transformar a narrativa em ação, o já sabido em descoberta, aproveitando muito bem os incontáveis jogos de palavras de Calvino para manter sempre presente o humor da física, que tem qualquer coisa de brinquedo infantil, bem como uma forte dose do onírico que permite toda a visão. A empreitada era de grande porte, e é preciso admitir que o resultado é denso, exigindo muita atenção para poder ser devidamente compreendido e, portanto, apreciado. [...]A Armazém

Companhia de Teatro mais uma vez comprova o quanto tem sido profícuo para o teatro do Rio o transplante desse grupo que veio do Paraná, gostou e ficou, sempre fiel à sua pesquisa de linguagens cênicas.

Sobre Universo em uma casca de noz em O Globo, 27/05/2003

Todos os problemas na encenação têm origem na opção diretorial de Paulo de Moraes, que desta vez se afastou da organicidade e do comedimento que têm caracterizado a grande maioria de seus trabalhos. Reconhecendo a fragilidade do texto a ser encenado, o diretor optou por extrapolar na área da linguagem cênica, criando momentos visualmente impactantes

Sobre Toda nudez será castigada em O Globo, 03/12/2005

- Trechos de resenhas, uma favorável e a outra contra, dando noção de panorama, para duas das peças da Trilogia Bíblica do grupo Teatro da Vertigem. Há, portanto uma preocupação em perceber a trajetória do artista, mesmo que criticamente.

A idéia de se montar "O livro de Jó" num hospital desativado (no caso, o São Francisco de Assis) é preciosa, pois em nenhum outro local de acesso sempre mais freqüente do que desejamos é tão posta em evidência nossa finitude, e por isso mesmo leva ao tipo de reflexão de um texto como este, enquanto o fato de o estabelecimento estar desativado permite o uso imaginativo e fortemente dramático de seus espaços. [...] Propõe-se breve a temporada de "O livro de Jó" no Rio, e como a cada récita só são admitidos 60 espectadores, recomenda-se aos que realmente gostam do teatro como arte e desafio que se apressem para não perder essa oportunidade excepcional, que dignifica a cena nacional.

Sobre O livro de jó em O Globo, 12/03/1997

No desativado Presídio do Hipódromo, em São Paulo, Antonio Araújo, responsável pelo excelente "O livro de Jó", está apresentando seu novo trabalho [...] Com dramaturgia de Fernando Bonassi, "Apocalipse 1,11" não atinge o nível do espetáculo anterior, basicamente porque falta ao todo a transformação da informação em parábola, em metáfora. "Apocalipse 1,11" é um trabalho complexo e elaborado, no qual as ressalvas são feitas a partir de um projeto sério e interessante.

Sobre Apocalipse 1,11 em O Globo, 17/01/2000

- Ao se colocar de forma negativa em relação a uma montagem do diretor Antunes Filho, elogiado no panorama de 2005, o texto de Heliodora exemplifica a preocupação da crítica em julgar obra por obra e não o artista.

Com sua notável fé de ofício, Antunes Filho seria a última pessoa da qual se esperaria não confiar na imaginação da platéia e apelasse para o óbvio, na ilusão de assim tornar um espetáculo mais relevante para a realidade brasileira - alegação que já tem destruído um sem-número de textos de alta qualidade. [...] Ao querer denunciar o horror do imperialismo grego na matança de Melos, Eurípides optou por falar do final da Guerra de Tróia, e criou uma obra para todo o sempre; mas eis que agora Antunes opta por explicitar o intento do autor e, para que ninguém deixe de compreender a denúncia, inclui referências mais do que óbvias

Sobre Fragmentos troianos em O Globo, 20/11/1999

- Sobre Sonata de outono, de Aderbal Freire-Filho e a inauguração do Teatro Poeira, a resenha de Heliodora se coloca a favor da inauguração de novas casas de espetáculos

teatrais na cidade do Rio de Janeiro e a sensibilidade em perceber os méritos de um trabalho que, ao final, não teve um resultado muito bom.

A primeira coisa a fazer é elogiar o aparecimento do novo Teatro Poeira, em Botafogo, uma sala encantadora, de 200 lugares, muito bem instalada, simples, funcional. [...]

O texto de Bergman é composto por longas falas que, no cinema, são completadas por imagens, com uma liberdade que não é dada ao teatro; mas por outro lado, com a necessidade de dar maior dinâmica ao espetáculo, aparece a necessidade da invenção de marcas que acompanhem as falas. Há um exagero de marcas com malas e cadeiras, com o elenco a carregá-las de cá para lá, é canhestro o recurso das atrizes subirem alguns degraus da escada lateral para entrar em cena descendo[...]Isio Ghelman tem bom tipo para o papel mas tem muito pouca variação em tom ou andamento. Andréa Beltrão é prejudicada pela omissão do fato de se ter tornado mulher de um pastor, o que poderia pesar muito em seu comportamento e, se compõe uma filha tímida, seu ressentimento mais profundo passa quase que despercebido na primeira parte, menos conflitante, do espetáculo. Até mesmo no conflito está faltando ainda a dor profunda e o ressentimento pelo desamor de toda uma vida.

Marieta Severo busca compor a vaidade e o egoísmo de Charlotte, mas não chega a transmitir a falsidade, a representação, de todos os carinhos e expressões de afeto da verdadeira egoísta, a ser contrastada com a revelação (privada de real emoção) dos desapontamentos que a fizeram o que é.

Tais restrições são feitas a um trabalho sério e a um espetáculo que, lutando com dificuldades imensas, apresenta muitas qualidades, a maior das quais a de enfrentar o lindo texto de Ingmar Bergman.

Em *O Globo*, 26/06/2005