**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**
**ESCOLA DE TEATRO**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**Ana Paula Feitosa**

# Perceptíveis Remendos Imperceptíveis

## *A Crítica Teatral na Bahia*
## *História em Trinta Anos de Memória*

SALVADOR
2005

**Ana Paula Feitosa**

# Perceptíveis Remendos Imperceptíveis:

A Crítica Teatral na Bahia

História em Trinta anos de Memória

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Coelho Borges Farias

SALVADOR
2005

Ficha Catalográfica

Feitosa, Ana Paula
Perceptíveis remendos imperceptíveis: a crítica teatral na Bahia história em trinta anos de memória / Ana Paula Feitosa. – Salvador: UNEB, 2005.
286 f.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Coelho Borges Farias
Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2005

1.Teatro – Historia e crítica – Bahia. 2. Teatro – Bahia – História. 3. Crítica Teatral. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Farias, Sérgio Coelho Borges. III. Título.

CDD : 792.098142

# TERMO DE APROVAÇÃO

## Ana Paula Feitosa

## Perceptíveis Remendos Imperceptíveis
## A Crítica Teatral na Bahia
## História em Trinta Anos de Memória

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

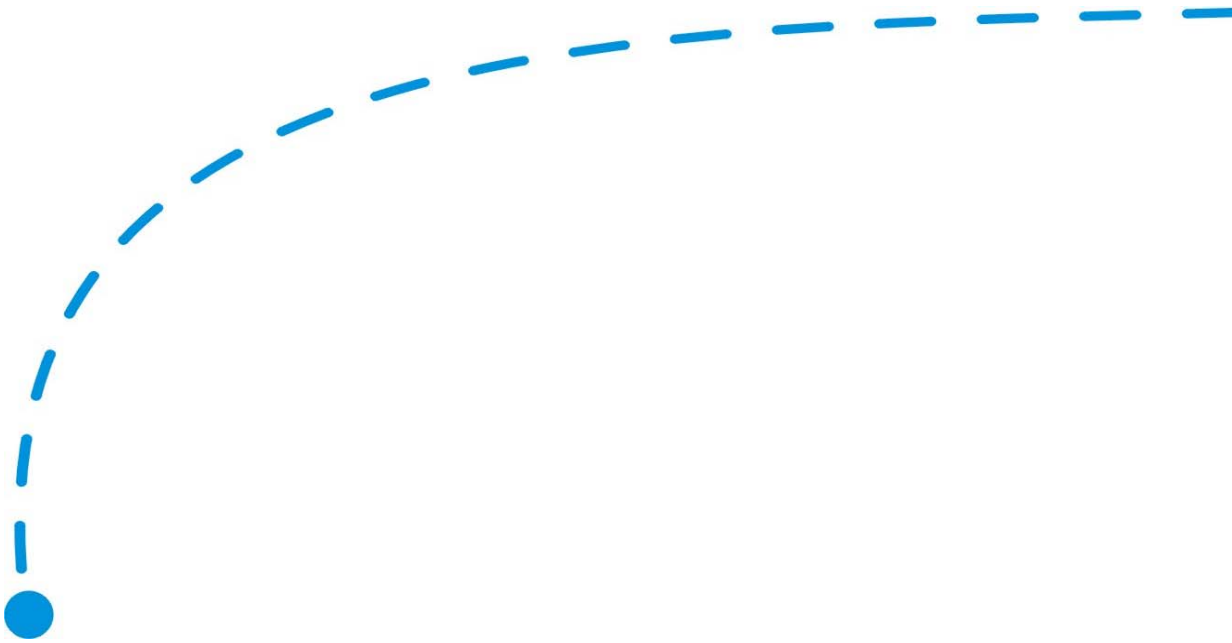
Sérgio Coelho Borges Farias _____

Yara Dulce Bandeira de Ataíde _____

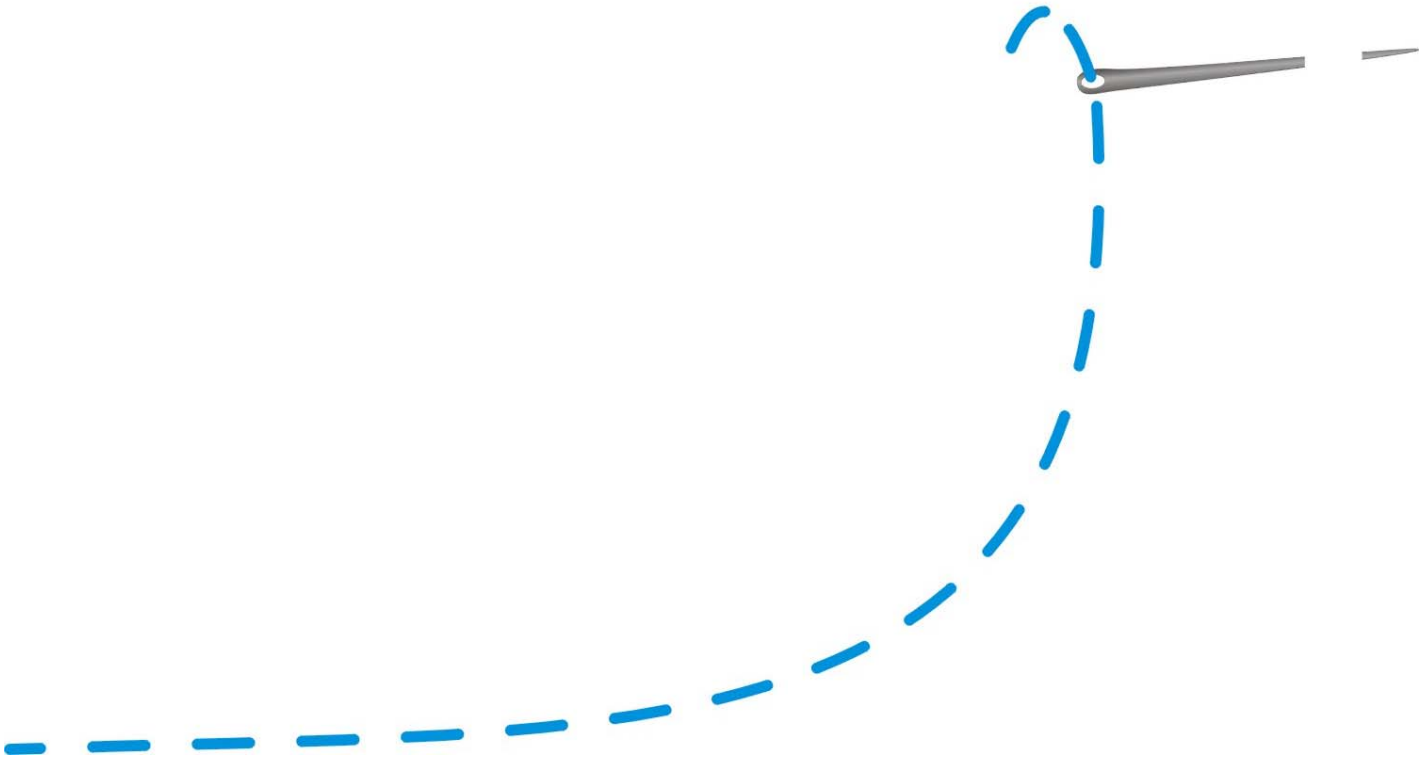
Maurício Tavares _____

Ângela Reis _____

Cleise Furtado Mendes _____



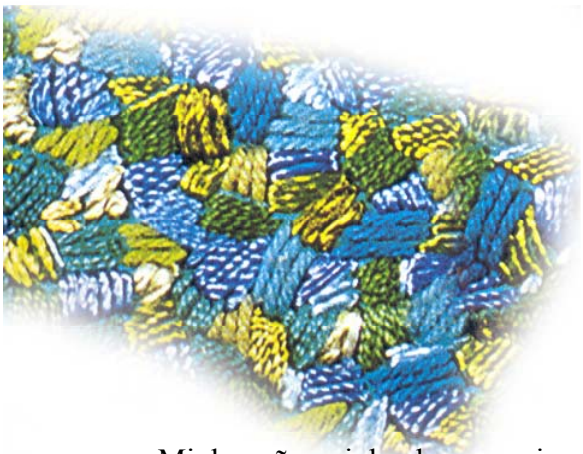
Uma tese bem feminina, mas dedicada aos meus masculinos.



Para meu pai, **Paulo Feitosa**, eterno tabaréu, que agora continua a cavalgar nas pastagens do céu.

Para meu homem, **Gianni Boscolo**, sorte de um amor maduro, com sabor de fruta mordida.

Para meu filho, **Felipe Menezes**, lindo rebento, que com sua intensidade, seu querer e suas idéias, me mostra onde fica a fonte da vida.



*Estiveram nas entranhas do meu tecer...*

Minha mãe: minha doce e resignada guerreira. Meus irmãos: de sangue. Minha família: Carvalho Cruz e Feitosa. Cláudio e Iami: meus dois eternos vizinhos, amigos, irmãos. Bob, Lu e nossa tríade de amor, força e cumplicidade. Sérgio Farias: que amo e que odeio. Mazinha: minha personal tutto. Socorro que é Soc. Maria Inez e Maria Emilia: consultoras, amigas e eterna tríade. Lili: amiga, irmã e solidária. Meus amores: de alguns, ficaram eternos calores. Catarina Santana que é Catana. Luigino: il padrino. Dita: a Tcheca. Giovanna: a siciliana. Evald Hackler: minha bússola primeira. Diná: miss Tauá. Miguel, que é Ângelo. Mona: que me inspira confiança. Henrique e nosso Britto de criatividade. Elisios: fontes, pontes e horizontes. Riomar e Xanda: pelo nosso encontro. Suzy: aqui, ali e em Angola. Carla e César: na campanha, no bacalhau e na nossa tríade unebiana. Meus alunos: de todos os credos, de todas as raças, com todas as trocas. Meus professores: de todas as cores. Meus colegas: alguns se tornaram flores. Rosalba: particolare. A top 10: Lilian Tompson. Marquinhos: meu Villa Góes. Meus italianos preferidos: Elena, Francesca, Mariana, Maximiliano, Marta. Alexandra: o transcrever. Carla Paiva: amiga e articuladora. Minha gente da Faculdade de Serrinha. Suzana Martins e Ana São José: as bichas. Yara e sua Dulce serenidade. Minha gente de Trancoso. Minha gente de Padova. Minha gente de Salvador. Amaro: bendita praga. Meu doce Valente. Ruti: ouviu, sentiu e me nutriu. Rio: singela, determinada e amiga. Dilma: amiga, virtual e digitadora casual. “Ane Marie” e Luciana: meus “peixes”. Cesário das Virgens: que me apoiou. Gal: que costura simplicidade. Marcone: entre o perturbar e o acalmar. Mariá e seu dom de curar. Sandra Gordilho: Rutina, biotina e castanha-do-pará. Emília Freire: a garimpeira. Minha gente da Uneb. Claudete: forma pignola. Nadia Miranda: autêntica. Simone Ribeiro: que não perde a discrição. Murilo, Zé Luis e Cristianos: provedores. Flávia e Vládia: 220 volts de cores e formas saltitantes. Jânio: o pri.

*E assim, estão no meu tecido.*

# *A Moça Tecelã*

*Marina Colassanti*

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.

Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimenta-la à janela.

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza.

Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E á noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranqüila.

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado.

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta.

Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida.

Aquela noite, deitada contra o ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.

E feliz foi, durante muito tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque, descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar.

–Uma casa melhor é necessária – disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer.

Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente.

–Para que ter casa, se podemos ter palácio? –perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata.

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira.

Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.

–É para que ninguém saiba do tapete–disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu:–Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo.

Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira, e, jogando-a veloz de um lado para outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.

A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu.

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.

# RESUMO

O trabalho se propõe contar a História da crítica de teatro na Bahia. Para fundamentá-lo, foram abordados alguns conceitos da teoria da memória e da história, com suas diferenças. A apresentação de noções de crítica e a reflexão sobre o papel da crítica na contemporaneidade se tornaram elementos imprescindíveis, completando assim o quadro teórico do trabalho. Em seguida, foi apresentado um panorama da história da crítica teatral brasileira no século XX, com o objetivo de remontar o tempo presente e reavivar o tempo passado. A partir dos depoimentos de pessoas que escreveram ou escrevem sobre teatro nos jornais da cidade de Salvador, a trama da história da crítica na Bahia foi tecida. Por se tratar da história construída através da oralidade e conseqüentemente da escuta dessas pessoas (perfazendo um total de vinte depoimentos), o período abordado foi concentrado entre os anos 1970 –2000. Assim, a história foi contada em trinta anos de Memória. A abordagem da história da crítica na Bahia foi concebida a partir de aspectos estruturais dos jornais de Salvador, e ficou caracterizada e configurada a situação dos críticos nas malhas desses jornais. O trabalho apresenta também fragmentos da história de vida desses críticos e algumas medidas que eles utilizam para orientar seus julgamentos. Aspectos éticos, o papel do editor e o advento das assessorias de imprensa foram discutidos complementando assim, a análise dos dados. Por fim, foram tecidas algumas considerações sobre a importância de uma formação crítica permanente em instâncias acadêmicas.

# RIASSUNTO

Il lavoro si appresenta con la proposta di analizzare e raccontare la Storia della critica di teatro in Bahia. La costruzione della tesi comincia dall'appreserntazione di alcuni concetti di memória, história e di nozioni di critica che diventano fondamentali per l'elaborazione della própria tesi. Successivamente viene presentato um panorama della storia della critica teatrale brasiliana del XX secolo, avendo come obiettivo ricostruire il presente e ravvivare il passato di questa stessa critica. Viene poi tessuta una storia della critica in Bahia, seguindo i colloqui e le interviste di quanti scrivono o hanno scritto di teatro, nei giornali della cittá di Salvador. Trattandosi di uma storia costruita seguendo l'oralitá e di conseguenza l'ascolto degli intervistati (per um totale di venti interviste), il período scelto comprende gli anni che vanno dal 1970 al 2000. La storia, viene cosi raccontata, in trent'anni di memória. Continuando lo studio e le analisi, vegono analizzati alcuni aspetti strutturali dei giornali che circolano in Salvador, cosi come la presenza e il ruolo dei critici nel interno di questi giornali. Vengono inoltre evocati frammenti di storia di vita di questi critici e alcuni parametri usati nei loro scritti critici. Altri aspetti, come: il ruolo dell'editore, l'istallarsi delle cosi chiamate "assessorias de imprensa", vengono appresentati e discussi completando cosi l'analise dei dati. Nell'ultima parte sono proposte alcune considerazioni sull'importanza della formazione accademica del critico teatrale, avviando nuove prospettive per i curriculi dei corsi di teatro e di comunicazione.

# SUMÁRIO


● **Pontos que apresentam a pesquisadora e que introduzem a pesquisa** —— *14*

1 -● **Do que tem na minha Caixa de Retalhos:**
**A Garimpagem para o delineamento de um conceito de memória** ——— *28*

• **O Tempo e o espaço da memória** ——— *33*
• **A presença do passado: história, memória e suas diferenças** ——— *36*
• **As diversas formas da memória** ——— **40**
• **Os sentidos que a Memória produz** ——— *45*

2 -• **Dos Aviamentos Imprescindíveis: Noções e Conceitos de Crítica** ——— *51*

• **Os Desafios da noção de crítica** ——— *51*
• **Os caminhos da crítica teatral na contemporaneidade** ——— *58*

3 - • **Agulhas, Linhas, Tesouras, Réguas, Dedais...**
•**A metodologia em questão** ——— *73*

4 - • **Os Tecidos: História da crítica teatral no Brasil** ——— *84*

• **O pano de fundo** ——— **84**
• **Algumas Amostras** ——— **94**

5• **A Trama: História da crítica teatral na Bahia** ——— *119*
• **Os críticos nas malhas dos jornais baianos** ——— *119*
• **Os críticos e seus modelos de críticos** ——— *157*
• **Os críticos: desfiando histórias de vida** ——— *164*

**6 - ● O Molde e a Medida**:
**Memória da Crítica teatral baiana: (1970 – 2000)** ——— *193*

**• Os moldes de crítica apresentados pelos críticos baianos** ——— *193*
**• As medidas de julgamento que orientam os críticos** ——— *213*

**7 – ● Do que ficou na mesa de Costura** ——— *223*
**• Retalhos (sub) salientes: a ética dos críticos** ——— **223**
**• (Re) cortes indesejados: a figura do editor** ——— *229*
**• Retalhos (sobre) salientes: assessorias de imprensa** ——— *234*
**• Retalhos que viraram fuxicos: histórias da classe** ——— *241*

**8 - ● O Tear: Sobre a formação do crítico** ——— *248*

**9. O Arremate:**
**Palavras que tecem e idéias que costuram a Conclusão** ——— *265*

**● Referências** ——— *277*

## ● Pontos que apresentam a pesquisadora e introduzem a pesquisa

> "Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só: meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar "
>
> Clarisse Lispector

Resolvi contar a história da crítica de teatro na Bahia. O caminho percorrido para realizar essa decisão, no entanto, implicou dúvidas, várias escolhas e estudos diversos.

Havia em mim, uma inquietação no espaço da sala de aula, na condição de professora de Teatro -Educação, pois sentia a necessidade de me aprofundar no conhecimento e na leitura da encenação teatral, de contextualizá-la a partir de fatos históricos e de refletir, com mais afinco, sobre a influência e a importância da crítica para o professor de teatro, para o crítico teatral, para o espectador/leitor e para a sociedade em geral.

Diante disso, muitas dúvidas surgiram: Enveredo pelos estudos sobre recepção estética? Mergulho para conhecer com mais profundidade a história do teatro? Enfrento a teoria da análise do discurso, a semiologia do teatro, as técnicas jornalísticas e me proponho a escrever sobre crítica? As escolhas foram se delineando a partir do meu ingresso, como doutoranda, no Programa de Pós – Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Os estudos me arrebataram aos borbotões, e, plena da condição de ser uma estudante, às voltas com sua qualificação acadêmica[1] segui em frente.

Logo no início, fui cursar duas disciplinas na Universidade de Padova – Itália[2]. Na minha bagagem de pesquisadora, em específico para esse doutoramento, trazia a experiência de uma pesquisa na área de História do Teatro na Bahia[3]. Somadas a essa bagagem, vieram as contribuições no campo da História do Teatro e do Espetáculo, do Professor Umberto

---

[1] Isso foi possível, mediante liberação pela Universidade do Estado da Bahia, do meu ofício de professora. Na qualidade de estudante, pude acolher, com intensidade, meus estudos. A expressão de que funciono aos **borbotões,** foi-me atribuída pelo professor Cipriano Luckesi durante meus estudos do Mestrado.

[2] As disciplinas foram cursadas no Departamento de História do Teatro e do Espetáculo e se chamam respectivamente: História do Teatro e do Espetáculo e Metodologia e Crítica do Espetáculo.

[3] A pesquisa intitulada *O Teatro na Bahia na Década de Setenta,* finalizada em 1987, contou com a orientação dos professores: Ewald Hackler, Nelson de Araújo e Roberto Wagner Leite, da Escola de Teatro da UFBA.

Artioli, da Universidade de Padova, e logo depois, algumas reflexões sobre a mundividência do crítico teatral, feitas pelo filósofo e professor Gerd Bornhein, o qual tive oportunidade de entrevistar, antes do seu falecimento.

Posso afirmar que a gênese da minha tese, e, conseqüentemente, o caminho que percorri são frutos dessas experiências. Tornava-se claro, para mim, que a pesquisa seria de cunho histórico, já que a História é o conjunto de conhecimentos adquiridos através da tradição ou por meios de documentos, relativos à evolução e ao passado da humanidade, o conhecimento histórico implicaria, necessariamente, num procedimento individualizante, uma vez que o seu objeto de análise tem sua importância determinada pelos valores, ou seja, da significação que certa realidade assume para nós.

Algumas dúvidas, entretanto, ainda permaneciam: como construir a História da Crítica na Bahia, se a bibliografia histórica sobre a temática é quase inexistente, e os documentos se restringem a críticas ou opiniões publicadas nos periódicos? Por que me debruçar sobre a leitura de documentos históricos, se a minha alma solicitava a necessidade de "ouvir a História"[4]?

Resolvi, então, trabalhar a História com o sentido de narração. Uma História é uma narração, com base na "realidade histórica" (Le Goff, 1996) e pode ser narrada a partir dos sujeitos que a vivenciaram. Reportar-se aos sujeitos que vivenciaram a Crítica de Teatro na Bahia é cultivar o hábito de relembrar, de escutar, de registrar e, assim, adentrar pela área de conhecimento da Memória.

Adentrar na área de conhecimento da Memória foi, para mim, colocar-me do ponto de vista da coletividade. Trabalhar com a Memória Histórica é relacionar-se com um grupo social e entender a História não apenas como uma sucessão cronológica de datas e acontecimentos, mas como tudo aquilo que distingue um período (Smolka, 2000). É também lembrar, confundindo, muitas vezes, a própria lembrança com o que se ouviu falar, num processo de entrelaçar recordações dispersas em uma mesma narração.

[4] Termo cunhado por Benjamim (1992) em O Narrador. Entendo que o papel do pesquisador que trabalha com depoimentos, com a escuta de testemunhas, com a oralidade, seja o de narrar a História que ele ouviu. Na minha história como pesquisadora, sempre tive preferência por pesquisas com a utilização de depoimentos, transcrições e narrações. "Ouvir a História" e narrá-la é uma necessidade para mim.

Nessa tese, a Memória refere-se à prática social, historicamente constituída, de um determinado grupo – as pessoas que produziram ou produzem críticas teatrais jornalísticas – e o desejo de entender seus modos de elaboração coletiva, a partir de indícios da constituição da memória em nível individual.

Atentei ainda para os aspectos imaginários inerentes ao processo de narrar, além da utilização de circunstâncias sociais, culturais, políticas e pessoais para explicar e tentar diluir a natureza linear da narrativa que, diante da sua cadência, restringe a compreensão histórica. Dessa maneira, em vez da simples reflexão, utilizar a Memória para narrar, significou transmutar experiências, combinar, comprimir, exagerar e destilar o passado.

Por considerar que esteja superado o ponto de vista de que a função da Memória é conservar todo o passado, pois ordenado ou casual, o passado relembrado diverge, substancialmente, da experiência original (Lowenthal,1981); então a Memória da Crítica de Teatro na Bahia foi construída a fim de conhecer sobre o passado, enriquecer o presente com o conhecimento do que já foi feito, como foi feito, e o que pode ser feito.

Aprofundar-me nos estudos da Memória teve ainda um outro sentido: a descoberta e o reconhecimento de que, tanto na minha vida acadêmica, quanto pessoal, minhas atitudes são norteadas por uma necessidade de registrar fatos, de relembrar histórias, reelaborar pensamentos, documentar o passado[5].

Segundo Jong (1999, p.184):

> Documentamos o nosso passado como um modo de reverenciá-lo. De certo modo, somos todos historiadores. Acreditamos que devemos levantar o passado, refazê-lo, transformá-lo no futuro. O segredo de nossa força é simplesmente essa: nós sabemos que a memória é o ponto crucial de nossa humanidade. Sabemos que as palavras são sagradas. A vida importa mais.

Embora acredite que cada geração carrega a anterior através da Memória Atávica, acolhi o estudo sobre a Memória com o desejo de quem quer continuar a conhecer as nuances e

[5] No âmbito pessoal, costumo dizer que eu era memória e não sabia...
A atitude de guardar papéis e documentos desde a infância; de tirar fotografias, e ter a preocupação de datá-las; de guardar documentos, ingressos e programas de espetáculos, arquivar cartas recebidas e bilhetes e papéis das viagens efetuadas; de escrever sobre experiências pessoais em forma de relatos e crônicas, de contar fatos passados e gravá-los, é uma constante na minha vida.

profundidades dessa área de conhecimento que abre espaço para a revalorização dos períodos recentes, do uso dos depoimentos e da importância do papel dos indivíduos.

Relembrar o passado é crucial para o sentido de identidade e, também para confirmar o que somos. Se, a partir da lembrança, sustentamos nosso Ser Identitário, então, fazer uma conexão entre o passado pessoal e uma memória coletiva ou história pública significa determiná-la ou reiterá –la; fato que possibilita a afirmação identitária dos críticos e da sua Memória Histórica.

Além da afirmação da identidade, memória relaciona-se com esquecimento. Esquecer é, dentre outras coisas, transitar livremente no tempo presente e, de alguma maneira, recriar o passado. Memória e esquecimento conjugam-se também para conferir consciência a quem relata. Segundo Augé (2001), o esquecimento, em suma, é a força viva da memória e a recordação, o seu produto.

Por outro lado, a não existência de registros acarreta, para o pesquisador/ historiador, um árduo trabalho e conseqüências que Tibaji (2002, p.321) considera como de caráter efêmero e disperso para o objeto de pesquisa da própria história da arte. Assim impõe-se a "necessidade de se pensar o papel da memória na produção da obra. Porque, um dos sentidos da dispersão é o de sua preservação através da memória, dos espectadores, críticos, historiadores etc.".

.

Quanto à necessidade de se pensar, confesso ao leitor que, às vezes penso em demasia. É uma sensação de que meus pensamentos estão "atropelando" os meus sentimentos, e vice-versa. Atento, então, para a necessidade de registrar, para que o efêmero e o disperso não invadam e povoem os meus pensamentos e, conseqüentemente, os meus sentimentos.

Quanto à crítica, pode-se afirmar que é uma atividade que converge sensibilidade e pensamento e pressupõe um espaço onde se pode e se deve (re)educar o olhar, excitar a curiosidade, aguçar os sentidos. Sabemos que não é possível pensar a crítica sem uma perspectiva filosófica, e que ela se forma pela fusão mais complexa de elementos subjetivos e objetivos. (Bornheim, 2000). Além do mais, ela deve ter comunicação com a obra para além de todo saber e de toda técnica. Crítica, por sua vez, é importante por ser capaz de promover uma convergência de gostos e de critérios de apreciação artística,

fazendo com que certos aspectos pessoais e subjetivos se tornem coletivos, na medida em que passem a ser compartilhados e valorados.

Porém, diante de tantos pensamentos e sentimentos, apresento alguns pontos norteadores dessa pesquisa e que introduzem o leitor no âmago da tese:

- **Os Títulos:**

Peço licença ao leitor para *tecer* comentários sobre fatos e pessoas, *recortar* espaços, *costurar* as fases do tempo e *alinhavar* projeções. É que, diante dos fatos, fragmentos, depoimentos e marcos históricos por mim recolhidos, apresentei alguns *tecidos* que compõem o *pano* de fundo da história da crítica no Brasil e na Bahia. Utilizei *agulhas*, *linhas*, *tesouras* etc. como instrumentos metodológicos possíveis. Empenhei-me em descrever como funciona a *Trama,* com seus *moldes* e suas *medidas,* arrumei a *mesa de costura* sempre que necessário, iniciei um *Tear* com as primeiras reflexões sobre a formação do crítico e, me dediquei a *arrematar* conclusões com o sentido de poder iniciar um outro trabalho.

Esclareço: peço licença para apresentar o título do trabalho, os títulos dos capítulos e por vezes, alguns subtítulos, com palavras que traduzem a utilização de metáforas do universo da costura.

Foi inspirado em *palavras que tecem*[6]*,* e reafirmada a inspiração em *A Moça Tecelã*[7] – uma moça que tecia as coisas, as pessoas e a vida -, que surgiram as minhas idéias.

Diante disso, peço mais uma licença: a poética. Preciso dela para escrever e, preciso dela para viver. É um verdadeiro desafio para os que se atrevem a tecer um texto sem dispensar poesia nas palavras. Desafio que pode expressar um duplo sentido: falta de objetividade na apresentação do discurso e, tendência a uma subjetividade tão questionada nos meios acadêmicos.

[6] Expressão utilizada por Alex Galeno (2002).
[7] A Moça Tecelã de Marina Colassanti, apresentado na página 08 desse trabalho.

No entanto, o significado de "texto" segundo Demarchi (1987, p.328), revela que:

> Texto, do latim *textus* e como particípio passado de *textere* indica, em sentido figurado, que o conjunto lingüístico de um discurso expressa a metáfora de um tecido. O texto é, portanto, o tecido lingüístico de um discurso [...] Esse texto lingüístico encontra a sua realização concreta nos escritos.

Mesmo sabendo da importância da concretude nos escritos, optei por um título pouco concreto para esse trabalho, quando resolvi denominar a Crítica de Teatro na Bahia, valendo-me de uma metáfora: *Remendos.*

Vejo a crítica praticada nos cadernos de cultura dos jornais de Salvador como remendos. Os remendos são, em geral, utilizados na costura, para tapar buracos e fios esgarçados, para resolver questões espaciais da referida costura e esses, na maioria das vezes, se destacam visualmente, além de que, remendos denotam, por parte de quem os vê, conceitos[8]. Pensar a crítica como remendos pode significar, de uma maneira geral, atribuir-lhe a tarefa de tapar buracos no espaço do jornal, utilizá-la sem uma função definida e concreta para a sociedade. E creio que é preciso utilizar a crítica, assim como os remendos, com conceitos definidos.

Remendos que, muito embora estejam perceptíveis nas páginas dos jornais, porque estão ali impressos e fazem parte da pauta cultural, são, por vezes, imperceptíveis à sociedade em geral e aos leitores/espectadores/artistas do teatro baiano.

São perceptíveis porque estão no circuito midiático de nossa sociedade de consumo, mas imperceptíveis, porque não se conhecem os critérios utilizados para a construção do texto, os pressupostos que os fundamentam e o que está submerso nesse enigmático universo da crítica jornalística.

*Perceptíveis Remendos Imperceptíveis* é, de um lado, a crítica existente nas páginas dos jornais baianos e, de outro, a inexistência de uma crítica conceituada, ou até mesmo de um crítico legitimado para escrever sobre o assunto em pauta.

[8] O remendo de uma costura pode denotar : a praticidade de se usar aquela costura, a necessidade do seu uso, a idéia de beleza numa determinada época e em determinado paradigma etc...

Entramos na era da imagem e o crítico vive em meio a uma intercessão de fatores oriundos da ciência, da informação, da arte. Vivemos no teatro baiano, nas duas últimas décadas do século XX, uma fase de crescimento e valorização da profissão dos intérpretes, dos encenadores, dos artistas teatrais em geral; entretanto, a situação da crítica teatral na Bahia parece não apresentar um desempenho de igual proporção.

Na maioria dos casos, o crítico teatral baiano é considerado como mais um, dentre outros repórteres, designado para produzir textos na área cultural. Seu trabalho é ainda pouco valorizado dentro do mercado jornalístico e, no universo teatral, é visto com ressalvas.
Um modo de discutir a questão é apresentar a história dessa crítica, e, a partir de uma consciência da realidade, refletir sobre quais as maneiras possíveis de promover uma maior afirmação, aceitação e legitimação profissional e, desse modo, pôr fim a essa imperceptibilidade da crítica.

- **Os Capítulos:**

Para iniciar o trabalho, foi imprescindível realizar um levantamento bibliográfico sobre a teoria da Memória e assim, surgiu, no **capítulo 1,** uma garimpagem no conceito de Memória. *Do que tem na minha caixa de retalhos*, título traduzido pela idéia de que deveria abrir a caixa, e, a partir daí, estudar e pesquisar idéias para reelaborar e definir conceitos. É o capítulo, no qual, empenhei-me em apresentar uma base teórica sobre a Memória, para que essa fundamentasse o desenrolar do trabalho.

Quando olhamos para trás, podemos localizar as marcas do tempo e do espaço, que, em constante movimento, construíram e caracterizaram a experiência e estão, imprescindivelmente, nas caixas de retalhos da Memória.

De fato, além da reflexão sobre o tempo e espaço da memória, algumas diferenças e semelhanças entre história e memória foram abordadas.

Outro aspecto considerado diz respeito às formas da memória. O ser humano possui múltiplas raízes: culturais, morais, familiares, étnicas, ideológicas, religiosas... Sua vida é a totalidade dessas múltiplas raízes que se entrecruzam, determinando a sua história. As

reminiscências por ele evocadas contribuem para o estabelecimento de um sujeito que, na sua complexidade, pode ser denominado sujeito social/ histórico/coletivo/cultural.

Assim como o sujeito, a memória também compreende essa complexidade, e, se no âmbito desse trabalho, a memória pode ser denominada histórica, os aspectos de uma memória coletiva e de uma memória social foram, por si só, contemplados, pois elas se completam e se imbricam. Outras denominações possíveis e, geralmente, mais utilizadas na nossa sociedade são: a memória individual, neurológica, artificial.

Diante disso, as diversas formas da memória auxiliaram-me na construção de uma narração dos fatos históricos da critica teatral baiana.

Sentidos como identidade, subjetividade, imaginário e outros que a memória produz de uma maneira consciente, foram pontuados também nesse capítulo com o intuito de saber o que fomos, isso, segundo Lowenthal (1998), confirma o que somos.

Acredito, sim, num estudo dos acontecimentos humanos, com atos simples, tais como eles aparecem na vida real, e, de fato, em alguns momentos, defrontei-me com dificuldades decorrentes do processo de quem os está vivendo, e, em outros, experimentando alegrias[9] , quando da abertura dessa minha caixa de retalhos.

Simultaneamente, senti a necessidade de elucidar as noções de crítica surgidas no decorrer dos tempos, pontuar as idéias de alguns estudiosos sobre a temática e apresentar alguns pontos inerentes à crítica de arte e, em específico à crítica teatral, tal como ela vem sendo desenvolvida na contemporaneidade. Surgiu assim, **o capítulo 2** desse trabalho, que, utilizando-me da metáfora com o universo da costura, chamei-o de *Aviamentos.* Considerando aviamento como: conjunto de material e acessório necessário ao acabamento de uma costura, as noções e conceitos de críticas que compõem o capítulo, foi material importante para a construção da História e Memória da Crítica de Teatro.

[9] Um bom exemplo, foram os lapsos de memória que meu pai apresentava quando eu estava construindo esse capítulo. Ele, ainda que habitando, por questões adversas à sua vontade, na cidade do Salvador, muitas vezes, agia como se ainda morasse na sua fazenda e pedia para tirar o gado do pasto, pasto esse, que ele "enxergava" da janela da casa, para selar determinado cavalo, para chamar tal vaqueiro. Era difícil conviver e aceitar a realidade do meu pai. No entanto, a dificuldade se tornava alegria quando percebia a força do seu imaginário na afirmação de sua história e memória de sua vida.

**O Capítulo 3**, para mim, é uma reflexão sobre a Metodologia da História Oral, pois, além da descrição do caminho e dos instrumentos *(agulhas, linhas tesouras...)* metodológicos que utilizei para a construção desse trabalho, significou, pessoalmente, um estudo detalhado sobre uma metodologia que me instiga e regozija. Embora a pesquisa no campo da História Oral seja a mais nova e a mais antiga forma de fazer História (Thompson, 1992), trata-se de uma metodologia com características inovadoras, que pode abrir espaço para novas fontes de investigação.

Como o meu desejo era remontar o tempo presente e reavivar o tempo passado, optei por apresentar um panorama da História da Crítica no século XX, ou melhor, uma pesquisa que compreendesse a recomposição da cena global, recolocando-a diante dos olhos e do pensamento dos leitores. Para isso, no **capítulo 4,** apresentei um panorama da *História da Crítica no Brasil*, com um foco de abordagem concentrado nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Enfocar essas cidades se justifica pela existência de material histórico específico, além do fato (que não se pode ignorar) de uma maior concentração de atividades teatrais nesse eixo. Complementam esse capítulo fragmentos de histórias de vida de alguns críticos brasileiros que, com suas atuações profissionais, contribuíram com a História da Crítica no Brasil.

No **capítulo 5,** a *História da Crítica na Bahia* foi concebida na tentativa de caracterizar aspectos, circunstâncias e dificuldades da crítica e do ofício do crítico nas *malhas* dos jornais baianos. O tempo e o espaço foram considerados na demarcação da pesquisa, em uma abordagem histórica que compreendeu o período de 1910 até o final da década de 1990.

Porém a partir dos anos 70 – e levando em consideração que toda consciência do passado está fundada na Memória – o enfoque do tempo aconteceu através das lembranças, da recuperação de relatos de acontecimentos anteriores[10], afirmando a idéia de que existe um tempo diverso em cada pessoa. Lowenthal (2000). O espaço ficou delimitado ao exercício da crítica produzida para as redações dos jornais de relativa circulação, crítica essa denominada de jornalismo opinativo, e apresentada nas páginas dos cadernos culturais.

[10] A abordagem, a partir da década de 70 (setenta), será enfocada na Memória e terá como base a metodologia da história oral, portanto, começo a introduzir depoimentos de pessoas que escreveram ou ainda escrevem nos jornais baianos. Empenhei-me em transformar esses depoimentos em narração, considerando também a garimpagem que fiz para a construção do conceito de memória.

Ainda no capitulo 5, foram destacados alguns críticos que inspiram ou, até mesmo, influenciaram os críticos baianos no exercício da profissão.

Apresentei, em forma de crônicas, também no capitulo 5, alguns fragmentos da história de vida dos sujeitos que exerciam ou exercem a crítica nos jornais baianos. Essas histórias significam, no presente trabalho, muito mais do que um apêndice ilustrativo. Trata-se de um meio, entre tantos outros, de recolher dados e explorar relações da história individual desses sujeitos com o contexto social.

O que os críticos baianos consideram uma boa crítica de teatro; qual o conceito e a função da crítica; quais os limites encontrados no exercício da profissão e, quais as *medidas* que eles utilizam para efetuar seus julgamentos estéticos, são os aspectos que foram tratados no **capítulo 6,** e expressam os seus *moldes* estéticos utilizados para escrever: conceituando, explicando e mostrando o espetáculo nos respectivos veículos de comunicação, tendo em vista seu papel social de apreciador mais especializado.

No **capítulo 7,** foram apresentados outros elementos que se destacaram no decorrer da análise e, diante da riqueza dos conteúdos que neles estão contidos, tornaram-se material indispensável no corpo da tese, daí *o que ficou na minha mesa de costura.* Inicialmente, foram destacadas algumas noções de ética na crítica e, a ética dos críticos, pois se manifestaram sub-repticiamente nos depoimentos.

Em seguida, teci uma reflexão sobre a função do editor e alguns conceitos que os críticos apresentaram sobre esse profissional, além da discussão sobre a profissionalização dos assessores de imprensa, suas implicações na atividade do crítico e, como esses assessores vem conquistando espaços na área da comunicação. Histórias da classe, contadas pela classe dos críticos, compõem e finalizam o referido capítulo. Quanto às histórias da classe, a pretensão não é fazer comparações nem averiguações sobre o que vem a ser ficção ou realidade nas suas histórias[11], mas afirmar a *dimensão narrativa da existência*, através de histórias individuais e referências coletivas.

[11] Chamo-os de fuxico, para, e nesse caso específico, promover uma "brincadeira", trocadilho permitido pela língua portuguesa: Fuxico de fuxicar, e fuxico uma costura popular, bastante trabalhosa e original.

Segundo Yan Michalski (1980), historicamente os críticos de teatro nunca se formaram como críticos, sempre foram pessoas estudiosas que saíram das escolas de jornalismo, ou de suas funções como artistas de teatro, para esta atividade.

Diante disso, é importante que se amplie o debate acerca do perfil do profissional de crítica teatral que se quer formar; quais os requisitos básicos para essa formação, qual o papel da Universidade.

Desse modo, no **capítulo 8**, me empenhei em *tecer* alguns aspectos que envolvem a questão da formação, em específico no contexto da realidade baiana[12].

Por fim, depois de devidamente aberta, examinada e explorada para a construção dessa tese, a minha caixa de retalhos da memória teatral, que estava na gaveta do armário da sala de estar, será fechada. No entanto, antes de guardá-la, apresento algumas idéias que pontuam uma possível conclusão sobre a História em Trinta anos de Memória da Crítica de Teatro na Bahia. E assim, o **capítulo 9** foi concebido para finalizar este trabalho que, espero, inspire outros textos críticos, trabalhos artísticos e científicos e, quiçá outras teses, dando frutos para a crítica teatral baiana.

**. Os críticos**

Alguns deles, conheci, primeiramente, através dos seus escritos nas páginas dos jornais. Outros, conheci-os durante a realização desse trabalho e pude entrevistá-los. Muitos outros, no entanto, nem cheguei a conhecê-los pessoalmente.

Segundo Augé (2001, p.52), "a presença de outro ou de outros, é tão evidente ao nível da narrativa mais íntima quanto a do individuo singular, ao nível mais abrangente da narrativa plural ou coletiva".

A presença dos críticos de teatro, através de suas idéias, seus escritos e fragmentos de suas histórias de vida, povoaram meus pensamentos durante a construção desta tese e muitos deles se apresentaram para mim, e para esse trabalho, com uma força que não imaginava possível.

[12] Infelizmente, ainda hoje é comum encontrarmos nos jornais baianos, jornalistas ou pessoas que escrevem para teatro e que não são especialistas no assunto. Atualmente, ainda inexistem nos jornais, profissionais que tenham a possibilidade de estudar com mais profundidade, que saibam a trajetória dos grupos e que, sobretudo ganhem dignamente para isso.

Impossível citar todos os críticos que conheci durante meus estudos. No entanto, gostaria de ressaltar alguns e por motivos diversos: alguns deles pelas contribuições de cunho teórico, outros pela simpatia, ou até mesmo pela incoerência, muitos pela história de vida e seus espíritos combativos, dentre outras razões.

Começaria por Machado de Assis, aquele que é considerado o primeiro crítico brasileiro. Importa-me também citar um crítico modernista brasileiro, chamado Alcântara Machado, pois sua contribuição pode ser resumida na idéia de que, a cena teatral brasileira não conhece o brasileiro.

Identifiquei um conjunto significativo de críticos brasileiros: Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Paulo Francis, Bárbara Heliodora, Marcelo Coelho, Nelson de Sá, Gerd Bornheim, Alberto Guzik, Mariângela Alves de Lima etc., que emprestaram e alguns ainda emprestam suas idéias, suas vozes para a construção da história dessa atividade cultural.

No entanto, tomei conhecimento de um italiano, embora "brasileiro no coração", chamado Alberto D' Aversa. Sua presença foi arrebatadora nos meus estudos e, cheguei mesmo a procurar documentos e encontrar seus familiares na sua terra natal. Sua obra crítica "Notas Críticas", é um legado imensurável à história da crítica.

Outros estrangeiros contribuíram com esse trabalho: Barthes, Shaw, Dort e outros, além do crítico polonês Yan Michalski, que tinha o Brasil como pátria, e costumava afirmar que a crítica vem a reboque do teatro que lhe é proposto".

Na cidade do Salvador, onde a pesquisa se desenvolve e onde, seu universo foi delimitado, a oportunidade de conhecê-los, foi ainda maior. Seus depoimentos e a disponibilidade com que acolheram a pesquisa motivaram minha alma de memorialista e, me possibilitaram descobertas e a certeza de que estava no caminho dos meus objetivos de pesquisadora.

Tiveram presença marcante no corpo da tese os seguintes críticos baianos[13]: Jorge Lindsay, Carlos Ribas, Clodoaldo Lobo, Marcos Uzel, Iza Calbo, Fátima Barreto, Simone Ribeiro,

[13] É importante esclarecer que nem todos nasceram na Bahia, no entanto, moram na cidade há anos, e nem todos, atualmente, escrevem críticas para os jornais. O leitor tomará conhecimento ao longo da leitura do trabalho.

Marcelo Dantas, Sandro Lobo, Lago Júnior, Claudia Pedreira, Kátia Borges, Edson Rodrigues e Suzana Varjão.

No entanto, cabe uma pergunta[14]: Existe Crítica de Teatro na Bahia? Trata-se de um questionamento que potencializa a existência e a justificativa dessa pesquisa, e pode ser considerado como a problemática. Será que existiu ou existe crítica de teatro na Bahia? Trazer pareceres, informações e dados que possam responder a uma questão que é polemizada com freqüência nos meios artísticos, culturais e de comunicação, é um modo de expor o problema. Além do que, se não existe crítica, conseqüentemente, não existem críticos.

Encontrei a afirmação de Adroaldo Ribeiro Costa: "não existe crítico teatral em Salvador", datada de maio de 1961 e publicada no jornal A Tarde, o que talvez justifique a manifestação do seu interesse de compor a lista para formação da Associação de Críticos da Bahia, ainda no referido texto do jornal.

Também João Augusto, diretor da Companhia Teatro dos Novos, afirmou (Jornal A Tarde, 27/01/78) que não existia crítica teatral nos jornais da época, mas sim uma "pseudocrítica que propõe comentários puramente mecânicos e transmite mais palavras de ordem do que critérios de valor".[15]

Em uma de suas palestras, a jornalista Nadja Miranda (Vou ter que falar de crítica: eis a crítica! – 2003) afirmou que não elegeu a crítica como objeto de sua dissertação de mestrado, por não acreditar que exista crítica no jornalismo baiano.

Discordo, entretanto, dessas opiniões e penso que, se existe um teatro feito na cidade do Salvador, assim como existem pessoas que escrevem nos jornais da cidade sobre esse teatro, existe crítica de teatro no jornalismo baiano. O que pode ser colocado em evidência é a qualidade dessa crítica; se essa pode ser considerada especializada e até mesmo quem a legitima. Desse modo, a crítica que existe é proporcional ao trabalho que se faz, ao valor que lhe atribuem.

[14] Quando da minha ida para coleta de material bibliográfico na cidade de São Paulo, em 2001, a dramaturga Silvana Garcia me perguntou numa conversa informal se existia crítica na Bahia.

[15] João Augusto, um dos fundadores do Teatro Vila Velha, também deu sua contribuição escrevendo no Jornal A Tarde, praticamente, durante toda a década de setenta.

A crítica é fundamental para o desenvolvimento de uma sociedade e, se o teatro pode promover uma indiscutível felicidade do homem, perante a contemplação e a reflexão da encenação teatral, a crítica pode auxiliar na interação entre o mundo inteligível do espectador e o mundo imaginativo do artista.

A crítica está aí, então precisamos saber com quem o crítico deve, de fato, dialogar. Precisamos entender quais os parâmetros a serem seguidos e quais a serem repensados. Em especial, precisamos questionar como a conjuntura atual da sociedade vem percebendo a crítica; de que modo ela pode ser admitida, interrogando assim sobre a sua função social.

Realmente, trata-se de um processo histórico e social que está buscando encontrar o fio da meada. No entanto, espero que, com *Perceptíveis Remendos Imperceptíveis*, a estranheza e a força das palavras e das metáforas, o testemunho da História e a importância da Memória agucem a percepção, a imaginação e o senso crítico do leitor e, dessa forma, muitas outras perguntas venham se juntar àquelas aqui foram formuladas.

# 1. Do que tem na minha Caixa de Retalhos: A Garimpagem para um delineamento no conceito de memória

*"Todos os inícios contêm um elemento de recordação".*
Paul Connerton

O caráter temporal efêmero da arte teatral vem dificultando o trabalho dos estudiosos, pesquisadores e historiadores do teatro, e uma das principais fontes de consulta para eles tem sido a crítica teatral, que, com seus testemunhos escritos, registram vestígios do momento estético, histórico e social da encenação. No entanto um caminho para se compreender a história da crítica teatral pode ser, além da própria crítica, uma reconstituição de fatos, narrações e histórias, apresentados a partir de sua Memória.

A minha caixa de retalhos da Memória teatral está na gaveta do armário da sala de estar, esperando para ser examinada. É preciso permanecer atenta ao modo de abri-la e, conscientemente, decidir o que fazer com este delicado material. Resolvi, então, construir a história da crítica teatral a partir da teoria da Memória.

Para adentrar na teoria da Memória, acredito ser necessário discorrer sobre as fontes de conhecimento do passado. Essas, conforme Lowenthal (1998), na sua obra *Como Conhecemos o Passado,* são denominadas: História, Memória e Fragmentos.

A palavra História vem do grego antigo (*historie*) e segundo Le Goff (1996), significa aquele que vê e, como todas as ciências, deve generalizar e explicar. Esse entendimento da visão como fonte essencial do conhecimento leva-nos à idéia de que aquele que vê é, também, aquele que sabe; e que as explicações advindas do historiador são muito mais de caráter avaliativo do que demonstrativo.

Sendo considerada um conjunto de conhecimentos adquiridos através da tradição ou por meios de documentos, a História relaciona-se com a evolução, o passado e o presente da humanidade e como manifestação de um fazer coletivo incorpora vivências individuais.

Mas a História pode ter ainda um outro sentido, o de narração. Sob a forma de registros orais ou escritos, conforme Delgado (2003, p.21) "as narrativas são caracterizadas pela arte de contar, de traduzir em palavras as reminiscências da memória. Como fontes para construção do conhecimento histórico, seu potencial é inesgotável". Uma História é uma narração, com base na "realidade histórica" ou puramente imaginária (Le Goff, 1996), pode ser também uma narração histórica, uma fábula, uma narrativa épica, ou ainda uma história linear.

Dessa forma, a história contempla em sua dimensão temporal, pelo menos, dois aspectos: *o da sucessão linear e o da simultaneidade social* (Delgado, 2003). Se a percepção do passado implica mais que o movimento linear, e sabemos que a natureza linear da narrativa restringe a compreensão histórica, pode-se deduzir daí que circunstâncias sociais, culturais, políticas foram ou ainda são usadas atualmente, para legitimar a linearidade.

É um jogo de espelhos, de definições e de ambigüidades que se mantém da Renascença à Modernidade, até que surge, no século XIX, o termo *historicismo,* doutrina que privilegia a história como momento de conhecimento; e *historicidade* – termo que me interessa – cunhado em 1872, em francês, que é definido por Mozaré apud Le Goff (1996, p.18):

> Devemos procurar para além da geopolítica, do comércio, das artes e da própria ciência, aquilo que justifica a atitude de obscura certeza dos homens que se unem, arrastados pelo enorme fluxo do progresso que os especifica, opondo-os. Sente-se que esta solidariedade está ligada à existência implícita que cada um experimenta em si, duma certa função comum a todos. Chamamos a essa função historicidade.

Assim sendo, o olhar do homem no tempo e através do tempo, traz em si a marca e a função da historicidade. Aliado a essa função, perguntaria: Será que o historiador que toma consciência do caráter histórico, narrativo, literário ou até mesmo retórico do seu objeto, não corre o risco de apagar a estreita fronteira que separa a História das histórias, o discurso científico da ficção, ou ainda a verdade da narrativa?

Por definição inerente ao ofício, o historiador tem dificuldade de estabelecer uma verdade indiscutível; o que resulta no fato da História se apresentar como uma área de conhecimento indefinido, e, por vezes, até semi-ficcional.

Benjamim, em *Sobre o Conceito de História* (1985), declara que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo". Logo, pode-se afirmar que a História é em parte fato, em parte mito e suposição; desse modo, apesar de toda especialização dos historiadores, persiste a consciência da fragilidade do conhecimento sobre o passado, o presente e o futuro.

O termo Memória, na sua etimologia, é a expressão tanto das recordações, como das lembranças e suas reminiscências; como também a atitude de narrar, referir e relatar (Lowenthal,1998). No entanto os conceitos e significados da memória são vários, pois a memória não se reduz ao ato de recordar, e, segundo Todorov (1999), o seu significado é, dentre outros, revelar os fundamentos da existência e evitar que a humanidade perca raízes, lastros, identidades.

Para Ferreira (2003, p.111) a memória é "construção do passado pautado por emoções e vivências. É flexível e os eventos são lembrados à luz da experiência subseqüente e das necessidades do presente". Dessa maneira, a memória se constitui de si mesma e de seu avesso. Não se trata apenas da lembrança, uma faculdade psíquica. Ela se institui, simultaneamente, da lembrança e do seu relato. A Memória é, em suma, a narrativa do que é memorado.

A Memória refere-se também a uma prática social, historicamente constituída, de um determinado grupo e o desejo de entender seus modos de elaboração coletiva, a partir de indícios da constituição da memória em nível individual. Modos que, segundo Smolka (2000, p.168) "herdamos sem saber, sem necessariamente nos darmos conta. Maneiras que se inscrevem nos nossos modos contemporâneos de pensar, de falar, de lembrar, de investigar hoje. Modos estabilizados, muitas vezes esquecidos".

Para Le Goff (1986), a Memória é a capacidade de capturar o passado no presente, operando-o como lembrança. Essa lembrança, por sua vez, é composta pelo arquivo de coisas que selecionamos. Daí podemos constatar que existem critérios que operam a seletividade da Memória. Bergson (1990) fala de dois tipos de Memória: "a memória hábito", fixada pela força da repetição de gestos ou palavras, possibilitando, assim, a repetição mecânica dos hábitos cotidianos; e uma segunda, "a memória propriamente dita", referente a fatos que são

preservados pelo seu valor e que são governados pelo fluxo temporal interior, designando lembranças, evocação de momentos e situações ímpares.

O senso comum também compartilha da idéia de que existem duas formas de Memória, a resultante da repetição e aquela gerada pelo impacto: memorizamos fatos, atos, pensamentos, que nos são familiares; e os acontecimentos, os eventos, as ações, as catástrofes de grande impacto tendem a fixar uma marca indelével em nossa memória.

Pelo exposto, pode-se considerar superado o ponto de vista de que a função da Memória é conservar todo o passado. Pois, seja ordenado ou casual, o passado relembrado diverge, substancialmente, da experiência original. A função fundamental da Memória, portanto, não é unicamente preservar o passado, mas adaptá-lo, a fim de enriquecer e manipular o presente. Conforme Lowenthal (1998, p.101):

> De fato, cada ato de lembrar altera novamente as lembranças. Da mesma forma, contar as lembranças também as altera, pois o próprio ato de falar sobre o passado tende a cristalizá-lo numa linguagem específica mas um tanto arbitrária.

A partir de modos diferentes de lembrar é que surgem as perspectivas diferenciadas dentro do passado, embora o processo de recordar funda todos eles. E cada tipo de recordação subtende sua própria perspectiva sobre o passado; esse passado esquematizado aponta, simplesmente, para o mais importante presente.

As lembranças se alteram quando revistas. Ao contrário do estereótipo do passado, relembrado como imutavelmente fixo, recordações são maleáveis e flexíveis; aquilo que parece haver acontecido passa por constante mudança. Quando recordamos, ampliamos determinados acontecimentos e então os reinterpretamos à luz da experiência subseqüente e da necessidade presente.

Para reforçar esse argumento, corrobora Lucena (1999, p.81):

> Lembrar é muito mais uma atividade do presente do que apenas deslocar para o presente fatos já vividos. Rememorar não é o mesmo que viver novamente o passado, pois depende da releitura do sujeito que a produz, numa sociedade que se diferencia daquela à qual se refere a lembrança.
>
> A memória reescreve a realidade vivida pelo grupo e as lembranças são imagens construídas, que produzem o conjunto das representações dos entrevistados e adquirem um caráter coletivo.

Todavia cada um trabalha o material do passado de forma específica; para Halbwachs (1990), a História se coloca acima dos grupos, ou melhor, ela os vê de fora. Ao passo que a Memória coletiva[16] pressupõe a sua inserção nas formas de consciência coletiva, entendendo-se por memória coletiva o passado que se perpetuou e ainda vive nessa consciência. Dessa maneira, toda Memória transmuta experiência, combina, comprime, exagera e destila o passado, em vez de simplesmente refleti-lo.

Além disso, a recuperação da memória se processa raramente de uma forma seqüencial; localizamos os acontecimentos recordados por associação e não por um trabalho metódico. É necessário avançar ou recuar no tempo e tratar o passado como um museu arqueológico de fragmentos, que podem estar casualmente justapostos, introduzindo, imprescindivelmente, o nosso próprio pensamento, com o intuito de conhecê-lo.

Esses fragmentos, por sua vez, são considerados como uma fonte de conhecimento do passado (Lowenthal, 1998), e diante de tudo o que é exibido no meio ambiente, representam apenas uma pequena fração daquilo que nos é impingido e tendem a se tornarem fugidios em sua extraordinária dimensão e variedades de situações.

Dessa forma, afirma Delgado(2003, p.13) que "o passado apresenta-se como um vidro estilhaçado de um vitral antes composto por inúmeras cores e partes. Buscar recompô-lo em sua integridade é tarefa impossível. Buscar compreendê-lo através de fragmentos é desafio possível de ser enfrentado".

Já para Butterfield, apud Lowenthal (1998, p.111), "a memória do mundo não é um cristal brilhante e reluzente, mas sim um amontoado de fragmentos soltos, uns poucos raios de luz que atravessam a escuridão".Ou ainda, como afirma Bergson (1990), algumas lembranças são dominantes, *verdadeiros pontos brilhantes em torno dos quais os demais dão a sensação de gravitar...*

Assim, o narrar/contar/lembrar filtra novamente o que a percepção já havia filtrado, deixando-nos somente alguns poucos raios brilhantes... E sigo no intuito de recolher os raios brilhantes para clarear a minha caixa de retalhos da memória...

[16] É o termo cunhado por Halbwachs(1990) para conceituar essa memória. Ao meu ver, ela é também social e histórica. Discorrerei mais adiante sobre isto.

## ●O tempo e o espaço (da Memória)

Quando evocamos o tempo é o espaço que responde ao chamado"
Bergson

Evoco o tempo. Evoco o espaço.
De quanto tempo precisamos para entender/compreender/descrever o que chamo da Memória da Crítica Teatral na Bahia? Qual o espaço real/virtual possível que se tem para o exercício dessa Crítica? De que época estamos falando? Que espaços são esses? Que relação tem a memória com o tempo e o espaço?

O tempo e o espaço são elementos fundamentais ao estudo da memória, pois, juntos, orientam perspectivas e visões sobre o passado, avaliações sobre o presente e projeções sobre o futuro. Segundo D' Aléssio (1998) ambos confundem-se no resgate das lembranças e são esteios das identidades. São suportes do ser no mundo. São referências que tornam os homens sujeitos do seu tempo.

Nós, seres humanos, temos o poder de construir a idéia de tempo a partir da consciência de certos traços que caracterizam a experiência, e se sabe que ele *não se deixa ver, tocar, ouvir, saborear, nem respirar como um odor* (Elias, 1998). Mas, apesar de aparentemente abstrato, o tempo é construído a partir de uma experiência concreta e traz, em si, a marca do rememorar.

Assim sendo, a experiência de rememorar, de refletir requer que tenhamos alguma noção de temporalidade, e, também, que estejamos situados no espaço. É impossível lembrarmos tudo, o tempo todo. Mas a lógica da emoção encaminha as lembranças de alguns momentos, sentimentos e ações para serem "estocados" em algum lugar da nossa interioridade.

Para Bergson (1990), quando lembramos, nem sempre o espaço se apresenta com precisa definição. E "este lugar não definido espacialmente", chama-se inconsciente. Assim, tempo e espaço – mesmo sendo diferentes – não são vistos separadamente na lembrança, podendo, até mesmo, serem confundidos.

Sobre o tempo no espaço, afirma Bosi (1994, p.421) que "é curiosa a expressão 'meu tempo' usada pelos que recordam". E indaga: "Qual é o meu tempo se ainda estou vivo e não tomei

emprestada minha época a ninguém, pois ela me pertence tanto quanto a outros, meus coetâneos?"

A dificuldade então, está na tentativa de demarcar o tempo e entender como ele se opera. É desafiador transpor a infância, chegar à juventude e descrever a nossa trajetória, enquanto ator social, participando ativamente da cena e trazer à tona aquela riquíssima gama de nuances afetivas de pessoas, de vozes, de lugares...

O fato é que as lembranças que permeiam o presente estão agrupadas em categorias que obedecem a uma hierarquia de hábito, recordação e momento e não estão dispostas linearmente, como afirma Lucena (1999, p.80):

> O tempo é memória, o tempo é diferencial, o tempo são os momentos, o tempo é o situar-se no passado. O espaço é o unificante, o espaço é o situar-se no contexto. A curiosidade pelos lugares onde a memória se refugia está ligada a momentos particulares da vida de cada um.

Sabendo-se que é na Memória que devemos achar as forças do presente e do futuro; vê-se que os lugares comportam-se exatamente como os momentos do passado, como as lembranças. Elas vão e vêm. Ou melhor, a Memória não está em si mesma e sim noutro lugar. Ela se desloca num espaço que se encontra e se descobre em razão do movimento desencadeado pela lembrança.

É ao espaço, ao nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde passamos, ao qual sempre temos acesso e que nossa imaginação ou nosso pensamento é, a cada momento, capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é sobre ele que nosso pensamento, deve se fixar para que reapareça esta ou aquela categoria de lembrança.

Esse movimento também pode ser compreendido como uma busca desenfreada de um espaço possível de culto ao passado como denomina Pierre Nora, apud Pinto (1998, p.208):

> Aceleração da história. Para além da metáfora, é preciso dar-se conta do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida num passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio. A extração do que ainda restava de vivido no calor da tradição, no emudecimento do costume, na repetição do ancestral, sob um impulso profundo de um sentimento histórico. O acesso à consciência de si sob o signo do findo, o arremate de algo desde sempre

> iniciado. Fala-se tanto na memória porque ela não existe mais. A curiosidade pelos lugares onde se cristaliza e se refugia a memória está ligada a esse momento particular de nossa história.

Se a aceleração da História subverte o tempo, subvertido também fica o espaço. É um momento de ruptura, quando a consciência do passado confunde-se com o sentimento de uma Memória dilacerada; de um espaço em constante reordenação. São os Espaços da Memória como chama Eclea Bosí ou ainda os Lugares da Memória, como prefere chamar Pierre Nora.

O sentimento de continuidade torna-se residual no que diz respeito aos lugares. Há lugares de memória e não-lugares na memória, resultando daí a idéia de uma apreensão do espaço dependente da ação passada e da presente, diversa em cada pessoa.
Desse modo, atrelado ao espaço, vem o tempo. Um tempo que, em sua divisão, compreende presente/ passado/futuro e que deveria ser sempre evocado, pois é inerente à consciência histórica/social/coletiva.

Se, ao invés disso, esse tempo fosse abstrato e a-social não constituiria a natureza humana, e também não formaria a substância da Memória, conseqüentemente não daria um sentido às lembranças, como reflete Poulet (1992, p.54):

> Graças à memória, o tempo não está perdido, e, se não está perdido, também o espaço não está. Ao lado do tempo reencontrado está o espaço reencontrado. Ou, para ser mais preciso, está um espaço enfim encontrado, um espaço que se encontra e se descobre em razão do movimento desencadeado pela lembrança.

Como toda consciência do passado está fundada na memória, podemos, através das lembranças, recuperar a consciência de acontecimentos anteriores, distinguirmos ontem de hoje e confirmar que já vivemos um passado, que existe um tempo diverso em cada pessoa.

Quando olhamos para trás, podemos localizar os marcos do nosso tempo biográfico no tempo real/cotidiano decorrido. É ainda o tempo social marcando seu espaço. Tempo e espaço em movimento, vencendo e mudando os seres mais resistentes. Tempo e espaço imprescindíveis à minha caixa de retalhos da Memória!

## ● A presença do passado: história, memória e suas diferenças.

História e Memória, seus substratos talvez sejam iguais – o passado.
O historiador é, fundamentalmente, um investigador do passado, um intérprete condicionado pelas suas opiniões políticas, sociais, religiosas. Esse passado se torna objeto de uma certa história, por uma reconstrução, incessantemente, reposta em causa, tendo como efeito um método de explicação essencialmente dedutivo.

As questões referentes ao passado e presente nos remetem à reflexão sobre aquilo a que se chamou função social do passado ou da história. Lucien Febvre, apud Le Goff (1996,p.26) afirma:

> A história recolhe sistematicamente, classificando e agrupando, os fatos passados em função das suas necessidades atuais. É em função da vida que ela interroga a morte. Organizar o passado em função do presente: assim se poderia definir a função social da história.

Será a História uma ciência? A História é, na verdade, o reino do inexato. Quer ser objetiva e não consegue, quer fazer reviver e só pode reconstruir, quer tornar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstituir a distância e a profundidade da lonjura histórica. De acordo com Jacques Le Goff (1996; p.33):

> Já Aristóteles tinha afastado a história do mundo das ciências, precisamente porque ela se ocupa do particular que não é objeto da ciência – cada fato histórico só aconteceu e só acontecerá uma vez.

Com base em Michel de Certeau (1994), pode-se afirmar que a especialidade da História é o particular, que, por sua vez, exige investigação histórica, requer atenção aos fatos, veracidade e, simultaneamente singularidade e pluralidade. Então, o objeto da História constitui esse sentido difuso do passado que deve preocupar-se com a mentalidade histórica de uma época.

O mesmo acontece com a Memória. Será a Memória uma ciência histórica? Será a Memória o objeto da história? Segundo Le Goff (1996, p.49): "Tal como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica"

Um dos grandes progressos da produção histórica contemporânea tem sido o fato dos autores escreverem uma História das idéias ou das mentalidades, tomando como fio condutor a memória,

a qual se desdobra em individual e coletiva, fiel e infiel, objetiva e subjetiva, oral e escrita, dentre outras polarizações. É o recurso à História Oral, às autobiografias, à história subjetiva, ampliando a base do trabalho científico, modificando as bases do passado, dando a palavra aos esquecidos da história.

Assim, a mentalidade histórica não depende apenas das relações Memória – História, presente – passado, mas está "estritamente ligada às diferentes concepções de tempo que existem numa sociedade e são um elemento essencial da aparelhagem mental de seus historiadores" Le Goff (1996, p.52)

Para compreendermos de que forma a memória vem se afirmando como fio condutor da história das idéias e das mentalidades, sugiro que retornemos, primeiramente, ao século XVIII, século das luzes. Longe de querermos reduzir este universo de pensamento a uma unidade, o que se deseja aqui é pontuar algumas contradições e posicionamentos dessa época em relação à memória.

A confiança nos atributos imutáveis da razão e a segurança de que essa razão teria alcançado sua plena expressão durante o século XVIII levaram à elaboração de uma crítica poderosa a todas as idéias fundadas na superstição, principalmente, àquelas ancoradas no dogma da religião. Conforme De Decca (1995, p.60):

> Autores como Voltaire, Montesquieu, Diderot, entre outros, se voltaram para o mundo histórico munidos com as armas da crítica racional e procuraram analisar os eventos humanos para além de sua condição mundana, buscando denunciar os erros e absurdos que a superstição e o dogma religioso haviam cometido contra a humanidade.

No entanto, de acordo com Cassirer, em sua obra clássica *A filosofia do Iluminismo*, foi Pierre Bayle, no final do século XVII, um dos primeiros historiadores a recusar a possibilidade de fundamentação da verdade histórica sob o prisma do dogma religioso, inaugurando uma historiografia profana, distanciando-se daquelas verdades indiscutíveis da palavra bíblica. Bayle, ao invés de basear a verdade da História em dados objetivos, enfatiza a fonte subjetiva, as condições vulneráveis da verdade.

Amplia-se assim o campo documental do historiador, e a documentação começa a perder seu caráter basicamente eclesiástico e seu cunho religioso, para se alargar a todo universo de

registros deixados pelo passado. Esse historiador, por sua vez, é estimulado a repensar a função da Memória, entendida até então como o lugar de transmissões de valores e de crenças, um universo de equívocos que negava a própria verdade histórica.

Com isso, inaugura-se uma postura nova, permitindo a organização de uma Memória documental. De acordo com De Decca (1995, p.65):

> O domínio do passado por meio de uma metodologia racionalista, uma sistemática pesquisa de fontes e a busca de uma razão universal e imutável que estaria sempre presente no universo das ações humanas seriam as balizas desta nova historiografia. A memória, portanto, deveria ser objeto de uma nova definição, para que ela pudesse servir de fonte para a crítica racionalista e ao mesmo tempo ser reinventada como um novo lugar possível de acumulação e ampliação de conhecimentos. Não mais um lugar onde imperasse as superstições e as crenças religiosas, mas o espaço material de transmissão do conhecimento racional por meio de enciclopédias e dicionários e de organização documental sistemática pela constituição dos arquivos do passado.

Lembremos que o aspecto triunfante da razão não foi compartilhado por todos os pensadores. Era um impasse ao qual a razão estava submetida, ou seja, o acontecimento histórico não poderia ser interpretado segundo as experiências da Memória, pois ela representava o lugar do erro e da mitificação.

De uma concepção universalista da razão, desliza-se, paulatinamente para uma concepção relativista e enraizada na História dos costumes e crença dos povos. Trata-se do surgimento de uma corrente de pensamento, que, ao invés de procurar na História uma razão eterna e imutável, resolve incorporar esta razão à história. Assim, deixa-se de buscar leis imutáveis na História e passa-se a procurar as leis da História que governam cada povo e seus modos de desenvolvimento da razão, segundo seus hábitos, valores e costumes.

Pode-se afirmar então que é extremamente difícil separar de nosso passado os componentes da história e da memória, pois a Memória recupera a História vivida, história como experiência humana de um tempo específico, e opõe-se à História como um certo campo de produção de conhecimento, espaço de problematização e de crítica.

Depreende-se daí uma busca no sentido de fazer História através da Memória, e surgem trabalhos relacionados ao estudo da Memória em vários campos de reflexão – cada um a contempla a seu modo – como distingue Pinto (1998, p.209): “Bergson a coloca no centro de

suas indagações filosóficas, Sigmund Freud a situa como base de suas investigações da personalidade psíquica, Proust a torna eixo de uma produção literária fortemente autobiográfica."

Ocorre então a renovação da escritura do século XX, dando origem a muitos conceitos e termos aplicados à produção de referenciais passados, espécies de suportes e construtores da Memória. Ignorada ou desejada, presente ou ausente, a Memória aparece como um tema recorrente na história do Ocidente. É no campo do pensamento social ou pedagógico sobre a formação dos homens que uma História da Memória parece ter um lugar fecundo de reflexão e experimentação.

Sobre a História da Memória, afirma Rousso (1992, p.95):

> A história da memória tem sido quase sempre uma história das feridas abertas pela memória, não sendo no fundo senão uma manifestação, entre outras, das interrogações atuais e palpitantes sobre certos períodos que 'não passam'.

Em outras palavras, o próprio fato de escrever uma História da Memória significa ultrapassar essa oposição sumária entre História e Memória e admitir que a Memória tem uma História que é preciso ser compreendida.

E se a aceleração da História fragmentou e tornou vulnerável a História, a Memória subjetivada emerge como resposta possível frente à ameaça de dissipação do passado; como bem reflete Pinto (1998, p.210):

> Não é mais a história, mas a memória que (re)conecta o homem contemporâneo, presa do quadro rarefato da modernidade, ao passado enquanto fonte de identidade, estatuto de origem.

Ocorre, segundo Polack (1989), que o trabalho de enquadramento da Memória se alimenta do material fornecido pela História e esse material pode, sem dúvida, ser interpretado e reinterpretado incessantemente; mantendo as fronteiras sociais, mas também modificando-as. O que se pode afirmar é que, seja Memória ou História, ou artefatos da Memória na constituição da História, ou ainda uma tentativa de buscar a(s) diferença(s), incorremos no reconhecimento de uma *presença:* a presença do passado.

## ● As diversas formas da memória: Individual, Histórica, Coletiva, Social

> O Passado é o que você lembra, imagina que lembra,
> convence a si mesmo que lembra, ou finge lembrar.
> Harold Pinter

Precisamos das lembranças de outras pessoas tanto para confirmar as nossas próprias quanto para lhes dar continuidade. Ao contrário dos sonhos que são absolutamente particulares, as lembranças são continuamente complementadas pelas dos outros. Assim, partilhar e validar lembranças torna-as mais nítidas e estimulam sua emergência; acontecimentos, que somente nós conhecemos, são evocados com menos segurança e mais dificuldade.

Desse modo, pretendo debruçar-me na janela do tempo, para verificar a história da crítica teatral na Bahia, através das lembranças individuais dos sujeitos que ajudaram e ajudam a construir essa crítica e o que existe da memória histórica/coletiva/social desta área específica de conhecimento. Essas lembranças, que constituem a memória, não são forçosamente a verdade, nem tampouco relatos espontâneos. A memória é sempre algo reconstruído.

É reconstruído em função das experiências do sujeito que fala. Esse sujeito vai, inclusive, esquecer de muitas coisas e, talvez, no momento em que ele estiver falando, vai re-construindo a maneira pela qual percebe seu passado, o passado de seus contemporâneos, de seus parceiros de trabalho, do seu meio social.

A opção por qualificar a memória de histórica, coletiva e social, justifica-se, primeiramente, pelo fato de compreendê-la na sua complexidade, imaginando assim uma gama de adjetivos que podem ser atribuídos a essa memória, adjetivos que se complementam e se imbricam. É um fato, também, não estarmos habituados a falar da memória de um grupo, de um coletivo, de uma sociedade, pois pensamos comumente a memória no âmbito individual, neurológico, artificial.

Pode-se dizer que a Memória Histórica nasce dentro da narrativa, encontrando seu lugar na estratégia adotada de representação e fixação de uma dada lembrança do vivido, como afirma Lovisolo (1989, p.17):

> A memória histórica se nos apresenta idealmente como âncora e plataforma. Enquanto âncora possibilita que, diante do turbilhão da mudança e da modernidade não nos desmanchemos no ar.
> Enquanto plataforma permite que nos lancemos para o futuro com os pés solidamente plantados no passado criado, recriado ou inventado como tradição. Esta, por sua vez, toma o sentido de resistência e tradição.

Consideremos agora a memória *individual,* a qual não está inteiramente isolada e fechada. Ela se reporta a pontos de referência que existem fora dela, a exemplo da apreensão das experiências de um outro sujeito, que é fixada pela sociedade.

Bosi (1994) chega a questionar se não seria a memória individual mais fiel aos relatos do que a memória grupal. Sim, diz ela, enquanto a percepção individual, que é original por natureza, obrigar o sujeito que viveu a conter as distorções em certos limites.

Mas o quando, o como entram na órbita de outras motivações. Se a memória grupal pode sofrer os preconceitos e tendências do grupo, sempre é possível um confronto e uma correção dos relatos individuais e a história isenta-se de espelhar apenas os interesses e distorções de cada um.

A memória individual está compreendida dentro de uma Memória mais ampla que Halbwachs (1990), numa construção sociológica, chama de Memória *Coletiva. O* funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou, mas tomou emprestado do seu meio, o meio social. O fato é que mesmo em nível individual, o trabalho da Memória é indissociável da organização social da vida. Conforme Le Goff (1996, p.426):

> Sabe-se que o estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento.

A distinção entre História e Memória Coletiva se dá pela forma específica como elas são concebidas; cada uma trabalha o material do passado de forma específica. Para Halbwachs, a História se coloca acima dos grupos, ou melhor, ela os vê de fora, ao passo que a Memória Coletiva pressupõe a inserção dentro das formas de consciência coletiva, entendendo-se por Memória Coletiva o passado que se perpetuou e ainda vive nessa consciência.

Na Memória Coletiva, procura-se discernir um tempo não dividido externamente, mas um tempo fluido, que carrega a própria existência do grupo. Duvignaud, no prefácio do livro de Halbwachs (1990, p.14), argumenta:

> Lá situa-se, em Halbwachs, uma notável distinção entre memória histórica, de um lado, que supõe a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada no passado reinventado; e a memória coletiva, de outro, aquela que recompõe magicamente o passado.
> Entre essas duas direções da consciência coletiva e individual desenvolvem-se as diversas formas de memória, cujas formas mudam conforme os objetivos que elas implicam.

Nas diversas formas da preservação da Memória, não podemos deixar de ressaltar a História Oral. Alguns historiadores afirmam que a história, em seus primórdios, já se baseava em relatos orais. Contudo pode-se dizer que a História Oral moderna iniciou-se com o advento do gravador. Mas o que faz a história oral singular? O que faz com que se associe a oralidade à memória coletiva? Ainda de forma interrogativa, me valho de Le Goff (1996, p.437):

> Transmissão de conhecimentos considerados como secretos, vontade de manter em boa forma uma memória mais criadora que repetitiva; não estarão aqui duas das principais razões da vitalidade da memória coletiva nas sociedades sem escrita?

Dessa forma, é notório que o aparecimento da escrita transforma de maneira revolucionária a Memória Coletiva, permitindo, ainda segundo Le Goff (1996), um duplo progresso que é o desenvolvimento de duas formas de Memória: na primeira, a Memória assume a forma de inscrição e suscita a epigrafia, uma ciência auxiliar da história. Na outra acontece o surgimento do documento escrito em suporte, especialmente destinado à escrita: o papiro, o pergaminho e o papel. Por falar em escrita, em impresso, não podemos deixar de citar o papel revolucionário da imprensa no Ocidente como bem caracterizou Leroi – Gourhan apud Le Goff (1996, p.457):

> Até o aparecimento da imprensa dificilmente se distingue entre a transmissão oral e a transmissão escrita. A massa do conhecido está mergulhada nas práticas orais e nas técnicas; a área culminante do saber, com um quadro imutável desde a Antigüidade é fixada no manuscrito para ser apreendida de cor...
> Com o impresso não só o leitor é colocado em presença de uma memória coletiva enorme, cuja matéria não é mais capaz de fixar integralmente, mas é freqüentemente colocado em situação de explorar textos novos. Assiste-se então à exteriorização progressiva da memória individual; é do exterior que se faz o trabalho de orientação que está escrito no escrito.

Desse modo, se não confio em minha memória, sou capaz de suplementar e garantir seu funcionamento fazendo uma observação por escrito.

Além da imprensa, Le Goff (1996) ressalta duas manifestações significativas da Memória Coletiva, as quais nos insere na memória da coletividade a que pertencemos, e socialmente ajudamos a construir. A primeira é representada pela construção de monumentos aos mortos, costume surgido logo depois da primeira guerra mundial e a segunda, pela fotografia, que revoluciona a Memória, pois a multiplica e a democratiza, dando uma precisão e uma verdade visual nunca antes atingidas. Guarda-se assim a memória do tempo e da evolução cronológica.

À vista disso, deve-se levar em conta também as implicações que se sucedem na obra de arte com essa possibilidade máxima de multiplicação, como bem reflete Benjamin (1985), no seu trabalho *A Obra de Arte na era da sua Reprodutibilidade Técnica.*

Com a fotografia, podemos registrar a tradição para além de um sentimento abstrato, só testemunhado por quem viveu ou quem contou. Tem-se acesso à imagem que, se desejarmos, pode vir a ser mil vezes reproduzida, destacando-se de ser um ritual e ter uma aura. Como diz Benjamim, perde-se a aura, "que acena pela última vez no valor fugaz de um rosto, em antigas fotos".

A fotografia, assim como a imprensa, aumenta o conhecimento do passado, diminuindo ou ressignificando a necessidade de recordação, redimensionando o valor do culto à saudade, indicando uma transformação histórica.
Lowenthal acrescenta (1998, p.177):

> A fotografia tornou essas imagens precisas e onipresentes, substituindo não apenas a peça de Antigüidade tangível como também a história e a memória. [...] Assim que as pessoas se acostumaram a absorver sua informação visual, as fotografias se tornaram a norma de representação fidedigna, eliminando necessidades de recordações detalhadas.

Entretanto, para refutar a onipresença da escrita e da imagem na construção da Memória Coletiva contemporânea, inspiro-me em Machado de Assis (1974), quando disse, em seu romance Memorial de Aires, que as idéias são alheias e, por isso mesmo, não foram compradas na esquina, conseqüentemente trazem um certo ar comum, portanto, é muito natural poder começar por elas antes de passar aos livros emprestados.

A mente moderna, treinada por livros, pode ser não menos capaz de proezas mnemônicas, mas o armazenamento e a recuperação tornam essas imagens desnecessárias, visto que a memória histórica tenta recuperá-las.

Quanto ao impacto das fotografias, sabe-se que, para alguns, elas representam apenas momentos congelados, estáticos, apartados da experiência vivida.

Porém, para Arlindo Machado (1984), a fotografia não é uma expressão passiva do real, mas um sistema de representações que consegue revelar uma forma ideológica de ver o mundo. Ela expressaria então uma visão de mundo, uma época, uma sociedade e seus grupos sociais.

É a Memória *Social* representada no túnel do tempo.
O que seria então essa Memória Social? O que seria o ato social de lembrar? Segundo Bosi (1994), o que rege, em última instância, a atividade mnêmica é a função social exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra. Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente de seu grupo e, nesse momento da velhice social, resta-lhe uma função própria: a de lembrar e a de tornar-se a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade.

Então, as lembranças grupais se apoiam umas nas outras, formando um sistema que subsiste e subsistirá, enquanto pudermos sobreviver da memória grupal.

Se por acaso, esquecemos, não basta que os outros testemunhem o que vivemos, é preciso mais: é necessário estar sempre confrontando, comunicando e recebendo impressões, para que nossas lembranças ganhem consistência.

## ● Os sentidos que a memória produz: Identidade, Imaginário, Subjetividade...

A memória é a grande organizadora da consciência!
Suzane Langer

Relembrar o passado a partir de fatos históricos, lembranças e imagens, é crucial para a construção da nossa memória – tanto a individual quanto a coletiva –, é também fundamental para estimular alguns sentidos que essa memória produz: identidade, subjetividade, imaginário.

Quanto ao sentido de identidade, saber o que fomos confirma o que somos (Lowenthal, 1998), e a continuidade daquilo que somos depende inteiramente da memória. Mas o que é identidade? Como buscar esse Ser Identitário no ato de relembrar? Segundo Demarchi (1987, p.971), identidade é:

> O aspecto central da 'consciência de si', como representação e conhecimento da especificidade do próprio ser individual e social. A identidade é a apropriação e a definição por parte do sujeito das características da sua própria personalidade e da colocação de si em relação aos outros no ambiente social. É, em essência, o sistema de representação de base no qual o indivíduo se sente existir como pessoa, sente-se aceitado e reconhecido perante os outros, o seu grupo e a sua cultura de competência.

Mas a Identidade é também reconhecer as nossas similitudes e afirmar nossas diferenças; situando-as no sujeito histórico/ social/ coletivo que somos e relacionando-as com os grupos sociais que nos cercam. Assim, existe uma estreita relação entre a identidade, como elemento individual ou pessoal, experiência subjetiva, e a identidade como elemento intersubjetivo, compartilhado com outros sujeitos. Surge, dessa maneira, uma "identidade coletiva".
Buscamos este Ser Identitário, quando evocamos um encadeamento de lembranças e também ao sermos envolvidos em uma teia de retrospecção unificadora, ocorrendo assim uma situação de auto-re-conhecimento.

Para exemplificar a relação que existe entre recordar-se e identificar-se, valer-me-ei de dois clássicos da literatura. O primeiro é o romance *Cem Anos de Solidão*, quando Gabriel Garcia Marques (1985, p.248), descreve o drama do amnésico:

> A recordação da infância começa a se apagar de sua memória, depois o nome e a noção das coisas, e finalmente a identidade das pessoas, e até mesmo a consciência de seu próprio ser,... até que mergulha numa imbecilidade que não tem passado.

E o conhecido romance *Como Água para Chocolate*, no qual, a autora mexicana Laura Esquivel (1989, p.205) recorda-se e identifica-se com Tita, sua tia–avó, a partir do seu livro de receitas:

> Quando minha mãe regressou de sua viagem de núpcias, só encontrou sob os restos do que foi o rancho este livro de receitas[...] Não sei por que as minhas nunca ficaram como as dela e tampouco sei por que derramo tantas lágrimas quando as preparo. Talvez porque eu seja tão sensível à cebola quanto Tita, minha tia-avó, que continuará viva enquanto houver alguém que cozinhe suas receitas.

O ser humano possui múltiplas raízes: culturais, morais, familiares, étnicas, ideológicas, religiosas... Sua vida é a totalidade dessas múltiplas raízes que se entrecruzam, determinando a sua história. Por outro lado, as reminiscências por ele evocadas contribuem para a afirmação do seu ser identitário.

Portanto, a memória passa a se constituir como fundamento da identidade, referindo-se aos comportamentos e mentalidades coletivas. Porém não se pode esquecer que o relembrar individual – especialmente aquele orientado por uma perspectiva histórica – relaciona-se à inserção social e histórica do indivíduo.

Dessa maneira, História e Memória, por meio de uma inter-relação dinâmica, são suportes das identidades individuais e coletivas.

Conceber a memória como chave para o autodesenvolvimento, assegurando e ampliando a identidade através da vida, foi uma revelação do final do séc. XVII, cuja única precursora havia sido a narração bíblica. Lowenthal (1998) e Le Goff (1996).

Atualmente, reivindicações identitárias se fazem, em grande parte, a partir de "memórias subterrâneas" – essas intrinsecamente relacionadas ao esquecimento e ao silêncio – além de questionarem ainda tentativas de construção de uma memória única, pois cada pessoa é componente específico de uma realidade maior: a coletividade. Com isso, podemos afirmar que não existe memória única e sim uma pluralidade de memórias.

Voltando às memórias subterrâneas, pode-se deduzir, apoiado em Pollack (1989), que o esquecimento do depoente que estará em evidência, faz parte da violência – seja ela simbólica ou não – que ele sofreu durante sua história de vida. De fato, nós lembramos e esquecemos em

função de nossa história de vida. Trabalhar com o esquecimento, pois, significa buscar os espaços vazios da nossa memória. Que histórias eu esqueço e por quê? O que não é interessante estar vivo na minha memória?

Talvez não seja conveniente para a minha pessoa ter que relembrar fatos não muito agradáveis da minha história profissional. Existem fatos que eu gostaria de esquecer. Assim, eu trabalho com as minhas recordações e também com o meu esquecimento.

E quantos fatos, imagens, incidentes sobraram pelo meio do caminho? Quais as lembranças que, segundo a minha ótica, não merecem ser revividas, relembradas?

Parece que o esquecimento atua muito mais que a lembrança e é ele o elemento central da memória. Produzimos nossa consciência com ilusões do nosso passado. Janice Theodoro (1990, p.63) adverte que "se desejamos refletir sobre memória e esquecimento, devemos, inicialmente, lembrar que parte pequena do passado ficou registrada em objetos de cultura. Grande parte da memória histórica corresponde a ausências, perdas, ao que foi excluído, ao que deixou de ser registrado, por não fazer parte dos grandes acontecimentos."

E, na impossibilidade de se fazer compreender, surge então o silêncio sobre si próprio, que é diferente do esquecimento e pode ser uma condição necessária para a manutenção da comunicação com o mundo. Pollack (1989, p.13) acentua esse aspecto:

> Nas entrevistas em que a mesma pessoa volta várias vezes a um número restrito de acontecimentos (seja por sua própria iniciativa, seja provocado pelo entrevistador), esse fenômeno pode ser constatado até na entonação. A despeito de variações importantes, encontra-se um núcleo resistente, um fio condutor, uma espécie de leitmotiv em cada história de vida. Essas características de todas as histórias de vida sugerem que estas últimas devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais.

A memória deve reencontrar os marcos de significação que permita a todos identificar-se e *manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença.* Esses marcos podem ser traduzidos a partir de pistas, de rastros deixados pela memória ou pelo esquecimento.

É comum a expressão de Gagnebin (1998): 'rastros da memória". Indagamos então, por que a Memória utiliza tão freqüentemente a imagem, o conceito de rastro?

Talvez seja devido ao fato de a Memória ser constituída e re-constituída a partir de fragmentos, de marcas sociais. Independentes de serem marcas oriundas de uma fonte oral ou escrita, o que importa é termos consciência da fragilidade desses rastros, para não cairmos num passado envolto em sombras, privado de sensações, apagado pelo esquecimento.

Avançando nesta linha de reflexão, perguntaria: Por que os historiadores têm voltado sua atenção para a Memória como uma forma de auscultar a História? Responde D'Alessio (1998, p.271): "Uma hipótese geral pode orientar essa reflexão: Os estudos de memória respondem a uma necessidade de busca de identidades ameaçadas".

É em defesa da identidade ameaçada que se justifica validar a experiência do indivíduo, fazendo uma conexão entre o passado pessoal e uma memória coletiva ou história pública, determinando-a ou reiterando-a. Segundo alguns teóricos[17], essa identidade ameaçada deve nutrir-se pelo exercício das lembranças e evocar suas ligações a temporalidades passadas, a episódios de que não participamos.

Por isso, além de ilustrar um vínculo comum a homens em sociedade, a identidade encontra-se também presente na temporalidade. Nesse vai - e- vem entre presente e passado, o relato de vida é sempre uma interpretação atual dos fatos passados. Nessa interpretação, memória e imaginação estão mescladas e não se deixam dissociar; constituindo a fusão da lembrança e da imagem. Ocorre, entretanto, a reconstrução do passado, inerente à memória, que pressupõe o exercício da imaginação e um encadeamento de sensações, impressões, imagens.[18]

Ao desencadear o fluxo da memória, o depoente não consegue evitar as fantasias contidas na imaginação, os lapsos e os artifícios incluídos em interpretações; além do que, todo encadeamento é arquitetado pelo depoente, que lembrando, ressignifica o que foi anteriormente significado, recriando um tecido imaginário, um emaranhado de imagens e histórias. Acentua ainda Aristóteles, apud Yates (1985, p.58):

> A alma nunca pensa sem uma imagem mental. Vinda das impressões sensoriais, ela (a memória) não é específica do homem, alguns animais também podem lembrar.
> No homem, o pensamento intervém nas imagens guardadas das impressões sensoriais.

[17] Bons exemplos são: Le Goff (1996), Maluf (1995), Lucena (1999).
[18] Esse pressuposto é inspirado em *Matéria e Memória* (1896) de Bergson, no qual, o autor considera central a noção de "imagem", na encruzilhada da memória e da percepção.

Desse modo, é a partir da imaginação que podemos conceber o não-experimentado, ao ser capaz de imaginar o que não vimos, podemos nos apropriar das experiências históricas, coletivas, sociais alheias. Cabe, então, interrogar sobre o papel que uma boa imaginação poderia ter na constituição da memória de um indivíduo como um ser diferente, original, único. O que a memória precisa, segundo Yates (1985), é de locais reais/imaginários e imagens ou simulacros que devem ser inventados. Porquanto, imagens são como palavras pelas quais notamos o que aprendemos. André Breton indaga dessa forma: *E se a memória mais não fosse que um produto da imaginação*[19]*?*

Lovisolo (1989, p.22), também interrogando, complementa:

> Seria o imaginário coletivo ou individual o responsável pela construção da identidade, e o custo desta construção residiria na crítica da memória factual, do *animus narrandis?* Seria destarte a memória apenas o nome com o qual o imaginário se valida, isto é, a legitimação do imaginário como experiência? Dito em outros termos, seria a memória o ato imaginário que deu certo?

É curioso notar a cronologia da reintrodução de palavras como Memória e Identidade no vocabulário histórico, pois, assim como nos anos 80, os pesquisadores começaram a se ocupar da Memória, colocando-a no centro das atenções, nos anos 90, o espaço foi aberto também para a Identidade. Atualmente, um dos paradigmas mais discutidos do conhecer histórico em direção à renovação, tem sido o desejo de subjetividade na investigação e na exposição da História e da Memória.

Para tentar refletir sobre o conceito de subjetividade, recorro a Castoriadis (1982), autor que oferece um consistente referencial de estudo sobre a subjetividade humana. Ele esclarece que a subjetividade é uma criação histórica relativamente recente, é uma virtualidade de todo ser humano, a qual se caracteriza por duas possibilidades:

A primeira é a reflexibilidade, ou seja, a reflexão sobre si mesmo e sobre o outro, descobrindo o outro e, através dele, redescobrindo e recriando o mundo; construindo, assim, novas representações de si mesmo, da alteridade e do mundo. A segunda possibilidade é constituída pela aptidão deliberada ou vontade que é a dimensão refletida e prática de nossa imaginação como fonte de criação.

[19] A fonte bibliográfica dessa expressão de Breton vem da Agenda da Tribo. São Paulo: Editora da Tribo, 1999.

Essa sinalização aponta para uma outra indagação: Será que esta construção da subjetividade possui também como linha condutora a imaginação? Pode-se assinalar positivamente, pois, assim como a memória corrobora com a identidade pessoal, a subjetividade é um elemento constitutivo do ato de imaginar. Lucena (1999, p.82) confirma:

> A subjetividade apresenta-se como um componente ativo na elaboração da narrativa, cujo encadeamento se realiza pela alocação de imagens que falam do sentimento vivido. As imagens identificam representações do passado, o eu antigamente, do depoente e, ao mesmo tempo, as suas representações do sentido de estar aqui hoje. Portanto, a subjetividade é um elemento dinâmico na elaboração das representações do vivido e, a partir de considerações da presença da subjetividade, é possível explicar o movimento da memória que continuamente se aproxima e se afasta da objetividade, durante o ato de rememoração.

O relembrar é uma atividade mental que a maioria de nós não exercita com freqüência, porque pressupõe um hábito cultural e na rememoração reencontramos a nós mesmos e a nossa identidade, não obstante os muitos anos transcorridos, os mil fatos vividos.

Abrir a caixa de retalhos, atentando para alguns dos sentidos que a memória produz é abrir-se ao mesmo tempo, para a imaginação, a percepção e a subjetividade. É também recorrer às lembranças, fatos históricos e imagens dos sujeitos interlocutores, para tecer a História e a Memória da crítica de teatro na Bahia.

## 2-● Dos Aviamentos Imprescindíveis: Noções e Conceitos de Crítica

> O discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor.
>
> Pierre Bourdieu

### • Os desafios da noção de crítica

Os desafios no estabelecimento da noção de crítica começam a aparecer com a dificuldade de precisar quais os filósofos que mais se debruçaram sobre esta disciplina. Costuma-se dizer que a crítica é da idade de Platão. Mas se desde Platão, o adjetivo crítica (*kritikos*) designava normalmente a própria faculdade de pensar e discernir, foi Aristóteles quem, pela primeira vez, submeteu as obras de ficção ao exame do espírito, na *Poética,* texto de caráter didático escrito, quando ele ainda ensinava em Atenas, entre 334 e 323 a . C.

Foi então na Grécia, século III a.C. que surgiram os primeiros estudos sobre arte, procurando orientar e educar artistas e também o público. Era o que poderíamos chamar de uma crítica de caráter filosófico, que buscava explicar a natureza do fazer artístico e, ao mesmo tempo, estabelecer as regras da boa arte.

Assim, a *Poética* foi, ao mesmo tempo, o balanço crítico e a primeira definição de crítica criada, que estabeleceu uma lógica classificatória tomada emprestada das ciências naturais por Aristóteles, associando-as a autores como Homero, Sófocles, Esquilo, Eurípides, Aristófanes.

O postulado, porém, de considerar-se a *Poética* como primeira concepção de crítica será contestado como afirma Roger (2002, p.13):

> O elo explicitamente estabelecido por Aristóteles entre a Poética e a crítica, isto é, entre a análise e a avaliação das obras, não será mantido depois dele, uma vez que, a partir de sua introdução em Roma, seus dois grandes tratados sobre a ciência do discurso, a Poética e a Retórica, foram interpretados como tendo um sentido prescritivo, em conformidade aos ideais de eloqüência e de formação de cidadão, que prevaleceram na Republica e, depois, no Império Romano"

No decorrer da história da crítica, acrescenta-se à noção da disciplina Crítica o aparecimento, no século XVIII, do conceito de Estética, tal conceito vai aos poucos se estabelecendo como ciência autônoma, considerando de início a sensação, essencialmente subjetiva, produzida pela obra de arte.

Mesmo sendo considerada também uma disciplina, a Estética manteve-se por longo tempo como parte do trabalho da crítica, e apesar de muitos identificarem a crítica à estética, importa deixar claro que são ciências autônomas, e continuam, até hoje, presentes no meio acadêmico, seja como gnoseologia (no caso da estética), seja como atividade crítica, propriamente dita, em ensaios, resenhas e artigos de jornais.

Mas o fato da Estética ser considerada uma ciência autônoma, não a impede de possuir uma dimensão filosófica, como reflete Pareyson (1989, p.17):

> A estética não pode deixar de ser filosofia; melhor, só pode salvar-se na sua autonomia – sem reduzir-se à crítica, ou a poética, ou a técnicas – sob condição de apresentar-se como indagação puramente filosófica, isto é, como reflexão que se constrói sobre a experiência estética e, por isso, não se confunde com ela.

O registro do primeiro tratado de Estética não dogmática vem da obra *Réflexion sur la poésie et la peinture (1719*), do historiador e filósofo abade Du Bos, estabelecendo a primeira crítica estética do julgamento, na qual ele apela para saberes que compreendem fatores de ordem psicológica, filosófica, histórica; que intervêm na apreciação e na interpretação da obra de arte, alargando o campo de aplicação da crítica literária, surgindo também a crítica chamada por alguns de pictórica. Um bom exemplo do que vem a ser uma crítica pictórica é a descrição feita pelo próprio abade Du Bos, apud Roger (2002 , p.26):

> Tenho a ousadia de pretender[...] explicar a origem do prazer que nos dão os versos e os quadros.Tentativas menos ousadas podem passar por temerárias, pois é querer deixar à conta de cada um a aprovação ou as aversões[...]. Assim, não espero merecer aprovação, a menos que consiga fazer o leitor reconhecer em meu livro o que se passa com ele próprio, em suma, seus mais íntimos sentimentos.

Foi, ainda no século XVIII, que Kant emprestou à palavra crítica a acepção de um termo erigido da razão (Crítica da razão pura/Crítica da razão prática/Crítica da faculdade de julgar) que, segundo ele, como não há ciência do belo, mas somente crítica, o filósofo seria o crítico.

Estabelece-se assim a distinção entre críticos que exercem livremente seu julgamento a partir de categorias estéticas, onde ele investe toda a parcialidade do seu olhar e por sua vez reformula sua linguagem e "a crítica", reconhecida como um domínio da literatura proveniente da grande tradição retórica, em que o ato do sujeito implica uma forma singular de conhecimento, logicamente escudado e constituído pelo método que ele utiliza. Para aguçar estas elucidações sobre a legitimidade da crítica e dos críticos, transcrevo a afirmação de Thibaudet (1930, p.7):

> A crítica, tal como a conhecemos e praticamos, é um produto do século XIX. Antes do séc. XIX existiam críticos. Bayle, Fréron e Voltaire, Chapelain e d' Halicarnasse e Quintiliano foram críticos, mas não existia a crítica propriamente dita.

Um bom exemplo ligado ao nascimento da crítica no século XIX, é o crítico, poeta e romancista Sainte-Beuve, contemporâneo e amigo de Victor Hugo e Flaubert que, dentre outras coisas, aprofundou nas suas críticas as vinculações entre obra e autor.

Sainte-Beuve exercitava sua crítica fazendo um exame direto do texto, com o apoio das literaturas clássica e moderna, exaltando o que chamou de "método natural" e fazendo questão de mostrar que a crítica não poderia mais no futuro ser exercida como se fosse inteiramente independente dos outros saberes, pois segundo Roger (2002, p.52) "essa arte já se valeu e continuará se valendo de todas as induções da ciência de todas as aquisições da história.

Afirma Sainte – Beuve (1992, p.191):

> A verdadeira crítica, tal como a defino, consiste mais do que nunca em estudar cada ser, cada talento, segundo as condições de sua natureza, fazendo dela uma viva e fiel descrição, mas classificando-a em seguida para poder colocá-la no lugar apropriado na ordem da arte.

E qual seria o lugar apropriado na ordem da arte? Qual seria a arte apropriada na ordem da crítica? É uma pequena provocação ao leitor para fazermos uma referência a Proust, o grande predecessor de Sainte-Beuve que concebia a obra como um absoluto, em outras palavras, como um organismo vivo. Sua idéia essencial repousa na distinção entre indivíduo social e o Eu do discurso literário que ele chama de Eu profundo ou Eu criador. O grande equívoco do crítico, dizia Proust, era confundir o homem com o autor.

Cabe também fazer referência a Victor Hugo. Esse grande teórico definiu o crítico como aquele que Deus colocara "no centro de tudo, como um eco sonoro". A partir de vários diálogos com os críticos da época, Hugo afirmava a necessidade de fugirmos dos "sistemas", porque o que mais importa é a liberdade da arte contra o despotismo dos sistemas, dos códigos e das regras.

Um outro teórico da cena francesa, posterior a Victor Hugo é o também dramaturgo Émile Zola que atacava o drama romântico, ressaltando o drama naturalista.

O prefácio à sua peça mais conhecida –Thérèse Raquim – serviu como uma espécie de manifesto naturalista, uma espécie de prefácio de Cromwel[20] da sua geração. Zola também exerceu a função de crítico (1876) por mais de 4 anos seguidos, e encarregado do folhetim dramático do Bien Public, conduziu uma campanha sistemática por um registro de um" novo teatro" através das suas reflexões críticas.

O fato é que a crítica, desde o seu início romântico esteve sempre em busca de uma *radicação na história (*Barbosa, 1991) ou ainda, como nos diz Bornheim (2002) "hoje a crítica está aí, instituí-se em hábito e se fez em espécie perene de patrimônio da cultura."

É prudente considerarmos a crítica um fenômeno histórico, fenômeno este, que está longe de ostentar qualquer "passaporte para a eternidade". O que não se pode ignorar é o seu costume de não apresentar critérios ou ainda seu hábito de tudo querer elucidar.

No Brasil,[21] a Crítica surgiu com um certo atraso, embora não parecesse ignorar a movimentação internacional do gosto. Se as primeiras críticas, surgidas na década de 1820, lembram as querelas pré-iluministas, como afirma Giron (1999), os folhetinistas dos anos 40 escrevem em espantosa sincronia com o *feuilleton* parisiense.

Certamente, a crítica tem uma peculiar inabilidade para aquele número de pessoas que as circunstâncias levaram até ela sem que tivessem qualquer vocação para isso, e que podem ter, ainda que inconscientemente, algum interesse em mantê-la teoricamente incoerente. Mas,

[20] É uma, dentre tantas obras literárias de Victor Hugo. Especificamente nesta obra, o autor reflete criticamente sobre questões teatrais, e a relação teatro/poesia e a defesa da liberdade artística.
[21] Apresento no corpo do trabalho (capitulo 4) considerações sobre a História da crítica no Brasil.

quanto mais for discutida e divulgada a teoria da crítica de arte, mais estaremos caminhando para o exercício de uma atividade profissional que muito tem a contribuir para a arte em geral.

Sabemos que a multiplicidade de visões sobre a obra que é apresentada, além de possibilitar uma discussão mais rica com os artistas, também pode favorecer o leitor na apreensão e apreciação do espetáculo; além, é claro, da divulgação da obra que o crítico naturalmente promove. Assim, a crítica é importante tanto para historiadores, artistas e estudantes de teatro como para a sociedade em geral, no sentido de deixar resíduos que vão delineando de uma maneira ou de outra a produção artística. Segundo Bornheim (2000; p.34):

> O pressuposto fundamental da crítica situa-se de certo modo no âmago da própria cultura ocidental: trata-se nada menos que a invenção do espírito crítico inerente ao nosso mundo, em decorrência do surgimento da filosofia e do espírito científico de modo geral – isso de perscrutar racionalmente os processos reais e os cometidos humanos.

Entendo que perscrutar os processos reais e os cometidos da emoção humana é fazer história. Essa, por sua vez, deve ser escrita no sentido de legitimar aquele que vê [22], possibilitando a construção de um futuro com vistas no passado e atento ao presente. Machado de Assis (1963, p.19) já dizia:

> Não compreendo o crítico sem consciência. A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica. Ela deve ser sincera sob pena de ser nula. Não lhe é dado defender nem os seus interesses pessoais, nem os alheios, mas somente a sua convicção, e a sua convicção devem formar-se tão pura e tão alta, que não sofra as ações das circunstâncias externas.

Não é difícil observar que, já a época dos nossos primeiros críticos, um dos conflitos mais marcantes na emissão da opinião é a medida de aproximação ou distanciamento em relação à História que, por sua vez, traduz o critério de identidade. A crítica precisa desenvolver o senso de história para praticar a crítica histórica e não se pode esquecer que ao lado da história da arte desenvolve-se também uma história da crítica de arte. Sábato Magaldi (1999), afirmou *não confiar no historiador que não seja bom crítico e não acreditar no crítico sem noção definida de história.*

A crítica, na verdade, visa reconstruir a espécie de experiência que nós podíamos ou devíamos ter tido, e, desse modo, trazer-nos para o interior dessa experiência.

---

[22] Esta expressão *Aquele que vê* é o significado da palavra *história* em grego, e pode servir duplamente aqui, pois o crítico é aquela pessoa que vê, que assiste ao espetáculo.

Isso nos leva a uma crítica de caráter avaliador, que impõe os valores pessoais do crítico, decorrentes dos preconceitos e ansiedades de sua própria época.

Para justificar esta reflexão, recorro a Mariângela Alves de Lima[23]:

> Você como sujeito contém um mundo. Naturalmente eu tomo posição em relação a alguma coisa. Eu sendo o sujeito, a história me atravessa. A minha visão da arte é fenomenológica. Tem que tornar o mais claro possível de onde eu venho, qual a minha história, porque vai ficar colada à minha obra o meu testemunho histórico como cidadão daquela época, com todas as determinações que são históricas, inclusive a estreiteza ou não da minha visão. O ponto de vista de onde eu estou, o fato de que eu não enxergo muito longe, isto para mim é história. Claro que há outras posturas políticas inversamente.

Às vezes, a avidez da novidade, a moda, ou até mesmo, a necessidade de mostrar um pretenso conhecimento teórico podem aliciar o crítico, mas o seu ponto de vista sempre se move entre presente e passado, seguindo expectativas razoáveis do futuro da produção poética. Na verdade, e por isso mesmo, o paradigma crítico é dado pelo ângulo de interpretação que não é nada menos que a comunicação de toda a atividade crítica. Digo isso para entendermos que a arte sempre foi na base essencialmente comunicação. Ocorre que, às vezes, não há comunicação na obra de arte ou ainda, como diz Borheim (2002), acontece uma comunicação falsa. E essa comunicação falsa, convém lembrar, não afeta tão somente a atividade do crítico profissional, mas invade, de uma forma ampla, a firmeza das bases de toda comunicação possível do público com a arte.

Diante dessa incomunicabilidade, é necessário realizar, a partir do exercício da atividade crítica, o que alguns teóricos chamam de "complementação crítica".

Essa, por sua vez, surge como um espaço de complementação no qual a realidade não falante, indefinida da obra, se transforma e se circunscreve em palavras e seus significados. Sobre isso nos diz Leyla Perrone Moisés[24] na apresentação do livro Crítica e Verdade de Barthes (1982, p. 10):

> A função da crítica não é, pois, descobrir e explicar o sentido de uma obra literária, mas descrever o funcionamento do sistema produtor de significação. Não o que a obra significa, mas o que a obra chega a significar. Além disso, crítica é metalinguagem, linguagem sobre a linguagem, e está,

[23] Depoimento que me foi concedido em 2001.
[24] Leila Perrone Moíses foi também a tradutora do livro de Barthes.

> portanto submetida às mesmas exigências da linguagem literária. Assim como a linguagem literária não pode dizer o mundo, a linguagem crítica não pode dizer a obra. O crítico é aquele que, mais do que a obra que fala, deseja sua própria linguagem.

A crítica é um discurso sobre outro discurso, e esse pressupõe informação. Sabe-se que a amplitude da informação veiculada depende também da forma de enunciação da idéia. O texto é revelador daquilo que, mesmo não explicitado, está subjacente a ele: uma concepção de mundo, uma visão ideológica de crítica.

E a quanto andamos com a noção de crítica? E a quanto andamos com as concepções de críticas e os filósofos que adentraram o século XX? É o advento da Nova Crítica, ou se preferirem, em âmbito mundial, é o New Criticism, termo anglo- americano. Fundada em critérios de ordem estético- estilística nos anos 50, que promoveram uma ruptura de fronteiras entre a análise e a informação, fecundando assim a criatividade informativa no âmbito do jornalismo, permitindo sobretudo, um impulso às formas da escrita literária.

Diante disso, pode-se vislumbrar a polarização do julgamento e da análise, do prosaico e do poético. A crítica começa a ser vista como um método específico de análise e também possuindo um objeto específico. É a assertiva de que "toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesmo" dita por Roland Barthes[25] em *Essais Critiques* (1990). Trata-se da *crítica em movimento,* segundo Roger (2002).

Visando garantir a autonomia da crítica na Constituição, além de exigir que o seu método seja científico e que científico seja também o conhecimento obtido, surge um exercício crítico mais objetivo, e a implantação de uma filosofia de valores (os valores não existem, mas valem)[26].

Esta implantação pode ser considerada ainda uma *apologia da especificidade do método* como denominou Nunes (1989) e a mesma tornou-se a marca de uma Nova Crítica como passou então a ser chamada.

---

[25] Na realidade, a atividade de Roland Barthes, a qual não podemos deixar de constatar, não se reduziu a uma ou outra das grandes correntes do que se chamou de Nova Crítica. Sua produção é intensa e muito tem colaborado com a ciência da crítica.

[26] Segundo Afrânio Coutinho (1959), filósofo que a implantou, sem talvez se aperceber disso.

Segundo Coutinho (1959): “a ciência comunicará à crítica um denominador comum, acessível somente a quem se disponha a aprender”, ressaltando desse modo, o momento de análise como etapa fundamental para apreensão da função histórica. Pode-se, a partir dessa afirmação, atentar para a relação entre forma e história, e considerarmos uma certa prevalência do estético.

É como se, depois de um histórico muito longo de tentativas – no século XVIII, com uma crítica quase impessoal, baseada nas regras clássicas, entrássemos no final do séc. XIX qualificando essa crítica de subjetiva, fazendo um “passeio de uma alma entre belas formas”, (tomando emprestado a formulação de Anatole France), e chegássemos ao século XX tentando uma maior cientificidade na crítica, uma crítica mais de análise, de interpretação e menos de julgamento, de valoração.

Diante disso, pode-se afirmar que a crítica é uma atividade de cunho fundamentalmente intelectual, mas também uma ciência que requer o exercício da intuição; além de incluir atividades freqüentes de criação e recriação. Crítica é também uma atividade que pressupõe uma relação dialógica entre as partes envolvidas (artista/crítico/público), na busca de uma profissionalização e especialização, que converge sensibilidade e pensamento. Crítica também pressupõe um espaço onde se pode e se deve (re)educar o olhar, excitar a curiosidade, aguçar os sentidos.
Crítica é, assim, uma atuação sobre o mundo!

## ● Os Caminhos da Crítica Teatral na Contemporaneidade

> É preciso revitalizar a crítica, filha pragmática do ensaísmo,
> tirando-a do achismo e do parasitismo.
> Daniel Piza

Apresentar o C*aminho Crítico* que vem sendo trilhado ao longo desses anos pela crítica teatral é também promover uma reflexão sobre as teorias utilizadas para o exercício da crítica na contemporaneidade.

A expressão *Caminho Crítico* tomei emprestada do norte-americano Northrop Frye[27] (1973), que revela o quanto ficou impressionado ao constatar quanto generalizada era a opinião de que as críticas não apresentavam postulados próprios, mas deviam "basear-se" em algum outro modelo teórico. Retorno aqui à sensação de Frype – *impressionado*- para invocar o termo impressionista, utilizado com freqüência por alguns críticos de teatro, que rotulam suas críticas de impressionistas, muito embora a época contemporânea venha sendo particularmente fértil em mudanças de critérios críticos e de valores. Crítica impressionista pode ser definida, grosso modo, como uma resposta imediata, aquela resposta em que vem um estímulo e você reage.

Já Oscar Wilde defendia a tese de que o único objetivo do crítico é escrever suas próprias impressões[28]. Mais dois exemplos: o crítico e professor Décio de Almeida Prado que se considerava um impressionista[29], indaga: "Seria eu, então, essa espécie em extinção, perdida nas brumas do passado, que se chama, hoje em dia um crítico impressionista? Temo que sim" e a jornalista Simone Ribeiro que afirmou, em seu depoimento (2003), ter escrito textos impressionistas quando esteve no exercício de crítica de teatro no jornal A Tarde.

Crítica vem do verbo grego *Krino* e significa escolher. A palavra crítica, critério e crise possuem a mesma etimologia e deve-se atentar que "na crítica há uma escolha. Há uma criação. Criticar não é aplicar mecanicamente um critério já pronto a uma obra ou criação. Criticar é entrar na crise, é propor critérios que antes não existiam[30]".

Além desse postulado de que criticar é entrar na crise, estamos vivendo na atualidade um outro sentido de crise, a crise da crítica. Afirma Britto: (1993, p.10):

> As concepções e funções da crítica sofreram alterações ao longo de sua história, conforme o desenvolvimento das idéias e teorias da arte. Se hoje, no Brasil, a crítica padece de generalizado desrespeito ou é quase inexistente, tal estado de coisas deve-se antes ao descompasso de sua prática em relação à evolução dos sistemas teóricos e técnicos da contemporaneidade, do que propriamente a perda da sua função.

[27] Crítico literário, também autor do trabalho intitulado Anatomia da Crítica.
[28] Segundo Bernstein (1995)
[29] Me remeto ainda a essa questão no capitulo 4, no item intitulado Décio de Almeida Prado:Um exercício crítico sem fim.
[30] Janine Ribeiro in Martins (2000, p.31)

Esta crise tão bem analisada pelo filósofo Gerd Bornheim no seu artigo intitulado A Crise da idéia de Crise[31], pressupõe um exercício de opinião, ou seja, uma tomada de posição a partir de uma escolha. Essa escolha, por sua vez, permite uma troca de pontos de vista, na qual o artista oferece o ponto de vista dele e a crítica oferece o ponto de vista dela no comentário. É também, na relação entre arte - homem - mundo, mediado pelo trânsito entre o particular e o universal, em que a crítica torna-se uma espécie de "rascunho da história".

Adentrando por esse caminho – um caminho construído com criticidade, mas, sobretudo um caminho na busca de reconhecer o teor dos pressupostos da crítica de arte ao longo dos tempos – pode-se contemplar algumas atitudes críticas, atitudes essas supostamente embasadas na história, na memória e, sobretudo na experiência estética de cada sujeito que se pretende crítico de teatro.[32]

Comecemos pela *experiência estética* que é "a experiência da presença tanto do objeto estético como do sujeito que o percebe", ou seja, ela acontece a partir do momento em que o crítico se ocupa muito mais em conhecer do que preferir a obra, participando da sua plenitude e entrando no seu mundo. Entrar no mundo da obra seria, pois, estabelecer uma relação direta com uma criação singular, uma relação produzida dentro de determinado formato, que obedece a certos padrões que foram estabelecidos socialmente. O que se designa como experiência estética seria, segundo Monclar Valverde (1999), a experiência *da instituição do sentido*, do que faz sentido para nós, numa determinada época e segundo os padrões da cultura que estamos inseridos. Ou seja, ela se dá no momento em que, em vez de impor os meus padrões à obra, deixo que essa mesma obra se mostre a partir de suas regras internas, de sua configuração única. Experenciar esteticamente seria então como entrar num "jogo" com regras pré-estabelecidas.

Para que esse "jogo" aconteça é preciso que o crítico esteja ciente da sua função social e histórica, da sua condição de sujeito com visões e valores construídos a partir de determinado lugar. É tornar o mais claro possível de que lugar ele fala e de onde ele vem. Isso porque o seu testemunho histórico vai ficar anexado àquela obra, como cidadão daquela época, com todas

[31] Em Novaes (Org), A crise da razão (São Paulo: Companhia das Letras/MinC-Funarte,1996), p.46-66

[32] Muito embora o foco de abordagem seja o crítico de teatro – que é o foco central dos meus estudos -, saiba o leitor que estas reflexões contemplam o crítico de arte em geral.

as determinações – históricas, políticas, sociais – que fazem parte deste momento. Acrescenta Bornheim (2001)[33]:

> Aquilo que o crítico escreve está diretamente ligado com a experiência dele, com a visão de mundo dele. E a crítica possível, na medida exata, é aquela que a mundividência do crítico coincide com a mundividência do dramaturgo, do diretor e do público de um modo geral....

E já que não há crítica sem perspectiva filosófica, e que o caminho pertence à esfera da subjetividade, argumenta-se que o gosto seja uma questão meramente subjetiva. Sabemos que a crítica não é só intuição, não é só apreciação ou julgamento no plano subjetivo. Não é, em exclusivo, uma arte.

O fato é que existe também a objetividade na esfera do gosto e a crítica se forma de uma fusão mais complexa de elementos subjetivos e objetivos. Assim, o gosto, pela própria natureza, é discutível, modificável, e pode sofrer transformações. Essas transformações, por sua vez, estão ligadas à educação do gosto.

Quando o gosto é assim entendido, ter gosto é ter capacidade de julgamento sem preconceitos, é comunicação com a obra para além de todo saber e de toda técnica.

A crítica de arte é importante por ser capaz de promover uma convergência de gostos e de critérios de apreciação artística, fazendo com que certos aspectos pessoais e subjetivos se tornem coletivos, na medida em que passem a ser compartilhados e valorados.

Para um maior entendimento, convém apresentar algumas noções básicas sobre julgamento, apreciação e valoração que balizem a reflexão: a arte, enquanto forma de conhecimento apresenta três aspectos que são o *fazer,* o *conhecer* e o *exprimir,* como explica Bosi (1986, p.13):

> O fazer, diz respeito ao ato de criar, de construir: a arte é uma produção; logo supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos. Techné chamavam-na os gregos: modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas dos nossos dias.

[33] Depoimento concedido à autora. Rio de Janeiro, setembro de 2001.

Por outro lado, o *conhecer* e o *exprimir* [34](aspectos que, em especial, nos interessam), dizem respeito à historicidade, à fruição, à percepção e à interatividade da obra, que seria nada mais que a interpretação da obra de arte na sua estética, estilística e na sua relevância político – social.

Sabemos que a crítica vai além da função de valorar uma concepção estética ou de fazer indicações ou selecionar artistas. Ir além, nesse caso, significa manifestar uma *atitude crítica.* A atitude crítica começa, em si, por uma preferência[35]: a preferência das sensações a qual se constitui em expressão dos sentimentos despertados pelo espetáculo; elemento indispensável para o fluir do discurso crítico.

A fruição exige uma entrega à experiência estética, visto que a *atitude crítica* é uma certa disponibilidade para a percepção estética, através da qual, colocamos nossa sensibilidade, nossa intuição a serviço da contemplação do espetáculo, dando elementos para julgá-lo e apreciá-lo.

E toda interpretação da obra de arte, pela palavra oral ou escrita, compreende um complexo histórico/cognitivo/receptivo/ subjetivo/ fruído/ discurso literal; no qual se inscreve a caminhada da crítica na contemporaneidade.

Mas, quando hoje se fala em crítica na contemporaneidade, é lugar comum dizer, sobre a época em que vivemos, que se trata de um tempo de grande diversidade. Se, para o artista, a circulação desse paradigma não é vista como problemática ou, ao contrário, até justifica a liberdade de ação criativa defendida desde os românticos, para o crítico, a situação pode ser considerada mais densa, pois o diverso chega a ser denominado de falta de comunicabilidade (referências feitas anteriormente), e a investigação de suas contradições passa a ser vista como algo incômodo ou, até mesmo, sem um norteamento claro.

Não pretendo, a partir dessas reflexões, apontar justificativas de como é árduo o ofício do crítico ou, ainda, formular juízos de valor sobre quais os pressupostos para se exercer a crítica, mesmo porque o que foi exposto, até o momento, integra apenas a realidade da crítica

[34] A arte é um conhecer: " modo de representação que percorre um caminho cujos extremos se chamam naturalismo e abstração." Bosi (1989,48) A arte é um exprimir: "projeção da vida interior que vai do grito à alegoria, passando pela vasta gama dos símbolos e dos mitos." Bosi (1986,52)

[35] No meu entender, esta preferência seria o que o filósofo Bornheim chama de escolha.

contemporânea. Mas como exercê-la em tempos de contextos diversos? Como apontar justificativas sobre a dificuldade de um exercício, em uma situação em que nem mesmo estamos certos de que ainda exista algo de fato que possa denotar coerência de uma época ou de um exercício crítico coerente?

É a crítica na encruzilhada do século. É o século das incertezas críticas.

Afirma Bornheim (1983, p.118):

> O teatro de amanhã não será como o de hoje ou o de ontem e o de anteontem, por uma razão muito simples: é que o teatro, a arte, a história, **a crítica** (grifo meu) não se repetem, tudo isso vive de um novo que se quer sempre outro que não ele mesmo, que se quer em estado de renovação constante. Nada é mais contrário à arte do que a estabilidade.

No entanto é a dificuldade em delimitar qual seria a função e a atividade da crítica que se faz presente e impõe a condição de sobrevivência para o ofício crítico. Ou melhor, é preciso, de algum modo, legitimar essas formas novas e conhecer os elementos que fundamentam a tão discutida diversidade e apontam, em termos de um possível pensamento de época, uma maneira de ler a realidade e a crítica contemporânea.

A responsabilidade que podemos atribuir ao crítico nessa encruzilhada não é simples. Sobretudo, porque, de uma maneira geral, há uma distância muito tênue entre a esquizofrenia da época e a descontinuidade dos métodos de análise, métodos esses, muitas vezes, utilizados segundo a avidez da novidade.

Mas, insisto no argumento de que as implicações históricas irão ajudar a determinar a preferência do crítico, porquanto o alerta é que a escolha, aqui já referida, traz, no seu bojo, uma grande dose do elemento subjetividade.

Sobre isso, nos relata Marcelo Coelho (1991, p.3):

> Todo mundo reclama dos críticos de arte. Freqüentemente, irritam-se bastante. Conheço por experiência própria a tentação de ser injusto, prepotente e subjetivo – e as reações que isso às vezes desperta. Como se vê, estamos no domínio da subjetividade pura. O critico declara sua preferência, e, se por uma questão de compostura jornalística, evita o uso da primeira pessoa (esse *eu* tão intrometido no papel impresso), passa por inflexível ou

> dono da verdade. O bom senso recomendaria a seguinte conclusão: gosto não se discute...
>
> Nesse ponto, a idéia de que *gosto não se discute* me parece fundamentalmente errada. Gostos se discutem sim, e diariamente. Mais do que se discutem: em cada período histórico, há gostos em luta, vitórias, derrotas, revanches. Uma ilusão de nosso tempo – um tempo de tolerância estética, de permissividade nos valores culturais, de repressão totalitária ao julgamento crítico – é pensar que o gosto seja uma questão individual, quase fisiológica, e que ninguém tem de dar palpite sobre a preferência alheia.

Em relação ao exposto pelo crítico, pode-se afirmar que a critica é uma atividade ambivalente, equívoca e discutível. Mas é, antes de tudo, criação e assim como no artigo, na monografia, no ensaio utiliza-se da análise e da avaliação, prolongando e complementando a obra analisada.

A ambivalência reside no fato de que a Crítica, de um lado, é um gênero literário, uma criação, uma composição, algo construído; de outro lado, decompõe o objeto de sua análise: destroça, secciona, fraciona o que foi composto na obra, para poder, isoladamente e parte por parte, analisar seus componentes com mais precisão a partir de preferências oriundas da *atitude crítica.*

Confirma este encadeamento da reflexão o crítico Alberto Guzik[36]:

> Eu diria que crítica em uma parte lógica é uma questão de gosto. Eu acho que meus colegas críticos odeiam quando eu falo isto, mas tem a ver com heranças, tem a ver com raízes, tem a ver com formação, tem a ver com gosto pela literatura, pela música, pela pintura. Tudo isto interfere, tudo isto influi. Você não pode ser crítico se você não tiver pelo menos uma curiosidade em relação a tudo isto. Gosto se discute sim, mas crítica também se discute. A crítica nunca é final, ela é um ensaio, a crítica é sempre um rascunho de alguma coisa, de uma idéia, de uma opinião e a crítica é extraordinariamente falível. E é feita disso.

A Crítica também pode ser arte, visto que o crítico, da mesma forma que o artista, dá ao seu trabalho uma forma artístico-literária, muito embora de natureza e qualidade distintas da obra que analisa. De onde se justifica que sua linguagem possa se impregnar de ambigüidade e suas idéias, mesmo que sejam boas, freqüentemente são denominadas de pessoais e discutíveis, como tudo que se relaciona com o gosto e a imaginação.

[36]Depoimento que me foi concedido em julho de 2001.

Mais ainda; ela é ambígua e discutível, porque não consegue abolir as aversões ou afinidades pessoais. Por mais autocensura que o crítico faça contra essa tendência, seu trabalho também é fundamentado em idiossincrasias.

Trago à memória a cena do espetáculo *A Bofetada*,[37] quando num rompante de ironia e povoada por sentimentos controversos, uma personagem da peça diz: A Crítica é indiscutível!

De outra forma, não se explicaria o apego obstinado de certos críticos a *seu* método crítico e *sua* inflexibilidade, num terreno relativo como o das artes.

Se o julgamento amparado só no subjetivismo faz do crítico um "marketeiro" fiel aos resultados subjetivos de sua análise*,* é preciso que seu discurso esteja repleto de conteúdos coerentes com a historicidade e o seu gosto tenha sido formado e seja sólido.

Para Nelson de Sá (1997, p.21):

> A faculdade de crítica mais necessária para a descoberta de almas e idéias é a intuição. Sabemos que a crítica não é só intuição, não é só apreciação ou julgamento no plano subjetivo. Não é, em exclusivo, uma arte. Por outro lado, porém, ela não pode fechar-se nos limites de um seco objetivismo, não pode ser prisioneira das leis e dos conceitos de outras ciências. A crítica se forma de uma fusão mais complexa de elementos objetivos e subjetivos.

Outro aspecto, não menos importante e que não podemos deixar de admitir, é que a crítica exerce uma influência na formação do senso estético das pessoas [38]; sobretudo quando essas pessoas utilizam a crítica como instrumento de acesso àquela leitura da obra de arte.

Creio que uma das funções mais importantes da Crítica seja, realmente, oferecer ao público uma leitura mais apurada da obra de arte, contribuindo assim, para um processo de *alfabetização* estética do leitor, (uma das funções, inclusive, do arte-educador). É evidente que essa mesma crítica, também pode contribuir para o esvaziamento de um espetáculo.

Sobre a função da crítica, complementa Britto (1993, p.10):

---

[37] Espetáculo da Cia. Baiana de Patifaria. Surgido na década de 80, ficou aproximadamente 10 anos em cartaz . É considerado um marco de bilheteria na história do teatro baiano.

[38] O que implica formação de platéia e o teatro não existe sem platéia.
Recordo-me da observação da professora Silvana Garcia (USP), num curso de dramaturgia no teatro Vila Velha, em 04/99 _ "Cada grupo tem seu público". Uma reflexão histórico-crítica: Existe no cenário teatral baiano algum grupo que se formou junto com seu público? E algum crítico que influencia tal platéia?

> A crítica deve estar conectada com essas alterações, por ser um canal mediador entre o público, a arte e o seu contexto. Partindo do pressuposto de que a adequação dos sistemas interpretativos ao seu ambiente é imperativa para sua eficiência, é possível compreender a função da crítica na atualidade como sendo uma atividade responsável pela inserção do objeto analisado no seu contexto, contextualizando, por espelhamento, o público.

É ao público que a produção crítica-cultural se destina, e a maioria dela se encontra escrita e divulgada nos jornais e revistas da cidade. Esses jornais constituem um dos espaços em que a cultura (também a política, a ética e demais instâncias da realidade humana) é construída e modelada. De fato, os meios de comunicação se tornam caixas de ressonância, onde as experiências culturais humanas são apresentadas, criticadas e difundidas.

### • Crítica como Jornalismo Opinativo

A discussão sobre a crítica teatral contemporânea, aqui, tomará por base a crítica apresentada no jornal impresso. Sabe-se que o jornalismo é cada vez mais essencial e indispensável à vida em sociedade, muito embora sua função não seja a de apresentar textos de grande originalidade, mas simplesmente apresentar textos que contenham muita informação e rigorosa exatidão. Segundo Rossi (2000) "os assuntos críticos (e, a crítica é elemento central no jornalismo), escondem, muito mais do que revelam, se é que revelam algo".

A crítica no jornal impresso – em específico a apresentada no campo do jornalismo cultural – é considerada segundo Miranda (2001)[39], como um gênero de jornalismo opinativo e além de ocupar-se com a apreciação das obras de arte ou dos produtos culturais, tem como finalidade dentre outras, orientar, informar, estimular, formar.

Menezes (2002, p.164) afirma que "o jornalismo opinativo, talvez possa ser chamado, com alguma justeza, de iluminista. Aquele que forma opiniões, que de alguma forma alerta o leitor para as trapaças da sorte, para as diatribes do destino, para a descoberta e a revelação de que nem tudo é aquilo que aparenta ser " .

[39] Miranda apresenta na sua dissertação de Mestrado alguns pontos e idéias sobre "o conhecimento e a cultura que o jornalismo produz", que foi de muita valia para este trabalho.

Neste mesmo bloco estariam os artigos, a coluna, a crônica, a caricatura, o editorial. As demais formas jornalísticas, como a notícia e a reportagem, integrariam os " gêneros informativos". Classificação por demais estanque, mas aqui é relatada para situar a crítica dentro de delimitações empíricas do jornalismo. Mesmo assim, é pertinente ressaltar que, na prática, opinião e informação não se excluem, são acionadas de forma conjunta na elaboração das notícias. Essa reflexão corrobora para que a crítica promova uma divisão consciente entre informação e opinião. Conforme Coelho (2000, p. 90):

> Essa segregação, essa divisão, reproduz nos cadernos culturais uma política que há muito tempo vem sendo seguida na primeira página, no jornal como um todo, nas secções de economia, política etc.: distinguir com mais clareza do que se fazia há vinte ou trinta anos, o que é notícia e o que é opinião. Assim, no jornal, a notícia é mais ou menos neutra, e o editorial, o comentário. Por isso, nos cadernos culturais, há 'notícia' e crítica.

O fato é que, esses meios de comunicação, tão (oni) presentes no cotidiano, além de exercerem uma função, majoritariamente, informativa das ocorrências e eventos culturais, muitas vezes sem análise nem contextualização, também lançam novas tendências, criam e inovam linguagens, inauguram modas, instituem gostos, desenvolvem, no público, novos hábitos de percepção.

Sucede que os textos da crítica jornalística, numa sociedade aberta, tornando-se de **domínio público**, além de divulgar, informar e criar modas deveriam cumprir seu papel de formador crítico da opinião coletiva, oferecendo desse modo, elementos essenciais para a compreensão do produto cultural.

Muito embora a elaboração e a tendência crítica dos textos sejam da responsabilidade exclusiva do crítico e do seu jornal, no momento de sua publicação, esta **'reflexão crítica perde seu caráter privado'** (Guess, 1988) e a responsabilidade é integralmente atribuída, pelo leitor, ao seu autor.

Insisto em ressaltar a diferença existente entre jornalismo e jornalismo cultural, em particular. Segundo Miranda (2001, p.54):

> As características que diferenciam o jornalismo como um todo e o jornalismo cultural em particular, apresentam-se através de pautas que enfocam questões referentes a temas específicos de cultura, da arte, do comportamento e do lazer. No jornalismo cultural praticado pelos segundos cadernos são mais visíveis as determinantes do mercado em relação às páginas de notícias gerais.

Uma outra questão é que o jornalismo cultural[40] está cada vez mais padronizado e isento de uma postura crítica e sua atenção restringe-se, muitas vezes, a trabalhos formais ou ainda a textos superficiais com pobreza de palavras e recursos, tanto mais tendenciosos quanto mais se pretendam "neutros". A publicação de crônicas, contos e poemas de modo sistemático são experimentados, mas sem grandes ilusões. É preciso diversificar os gêneros e fugir do lugar comum, além de que, o jornalista, que só pensa na precisão do dado, esquece a necessidade de imprecisão da forma. E segundo Machado da Silva (2002, p. 49):

> Por trás do texto, escrito, há outro texto, inscrito. Por trás do tema, descrito, existem outros assuntos transcritos. Só é verossímil aquilo que, ao expressar-se, inclui alguma falsidade, uma deformação (de forma ação). O jornalismo **cultural** (grifo meu), como construção de texto, precisa falar do verdadeiro, sem falsidade, mas com verossimilhança.

Se levarmos em consideração o funcionamento atual do jornalismo cultural baiano, podemos observar limitações de espaço[41] , instabilidade no exercício de crítico (muitos deles são colaboradores eventuais ou free-lancers) e a falta de autonomia dos profissionais para fazerem um jornalismo livre. Pode-se dizer que é uma crise que atinge a crítica e o jornalismo, não só o cultural. É uma crise basicamente de valores, mas existem ainda os aspectos estruturais da questão, que foram analisados na década de 70 pelo jornalista Alberto Dines (1996), no livro intitulado *O Papel do Jornal,* no qual afirma que as crises econômicas nas empresas de comunicação são, necessariamente, cíclicas.

Essas crises estão relacionadas aos altos custos da matéria prima básica (papel vegetal) e à necessidade de atualização tecnológica. No caso das empresas de comunicação brasileira, ainda segundo Dines, a dificuldade em superá-las está nos modelos arcaicos de administração

---

[40] Tubau (1982) e Miranda (2001) fazem um levantamento do que seriam os conteúdos encontrados no jornalismo cultural: "Livros e arte são cultura. Os livros podem ser novela, poesia, ensaio, história e crítica. Podem falar de arquitetura, economia, sexo, viagens etc... A arte é a pintura, teatro, musica etc.
Cutura é também o existencialismo, jazz, hitchcock."

[41] Para exemplificar a questão dos limites de espaço a partir da realidade da crítica baiana, cito a jornalista Simone Ribeiro, que, numa conversa informal me disse: _Por vezes eu chegava no jornal para entregar o texto final e me diziam que eu tinha 15 cm de espaço.

e gerência delas. São modelos que refletem, quase sempre, as concepções e limitações dos conglomerados familiares que detêm a propriedade dos meios de comunicação.

Diante dessas reflexões, nos deparamos com aquilo que Jurgen Habermas (1989) denominou "crise de legitimação", que ainda continua afetando a vida social contemporânea, isto é, a sensação de que não existem princípios que possam agir como critério de valor para coisa alguma.

Ainda mais, quando o mesmo autor nos alerta que, muitas vezes, não existe por parte do "agente" ou "intelectual orgânico", como o denominava Gramsci, uma reflexão crítica sobre seu trabalho e sua função social. Baseado em Habermas, reflete Guess (1988, p.106) que "a suposição sobre a qual repousa todo o empreendimento crítico é que os agentes são iludidos ideologicamente, isto é, estão sofrendo falsa consciência."

Esse é o aspecto filosófico da crise que está basicamente relacionado à questão da informação e do conhecimento, pois boa parte dos jornalistas acaba se transformando em burocratas da informação, com salários relativamente baixos e péssimas condições de trabalho.

Assim, cabe ao crítico perceber os elementos que se manifestam, além dos conteúdos existentes numa obra de arte e oferecê-los ao leitor, o que se torna uma tarefa árdua, se levarmos em consideração a fruição em cada indivíduo, os paradoxos advindos da Indústria Cultural, além do elemento subjetividade por parte dos sujeitos que julgam a obra.

Tal circunstância impede a crítica de ser "forma acabada", de esgotar a análise de seu objeto, pois haverá sempre um *ângulo* na obra ou na cabeça do crítico, merecedor de análise e de apreciação. Trata-se, portanto, de uma verdade sempre aberta, como é a própria obra teatral, não podendo prevalecer a imagem do poder do crítico sobre a obra, que a sugere como mero bem de consumo, bem longe da reflexão, fato corriqueiro no contexto que estamos vivendo, donde o indivíduo pós-moderno esquece que a própria cultura é mais que um impulso saciado (Finkelkraut, 1988).

Até porque a crítica se origina da filosofia e não da ciência, como afirma Langer (1980, p. 9):

> A crítica de arte não é ciência, porque não está preocupada com a descrição e previsão de fatos. Mesmo que suas premissas fossem claras e coerentes, e eficiente os seus termos, ela permaneceria uma disciplina filosófica, pois todo seu objetivo é a compreensão.

Essa afirmação, além de explicitar mais um elemento que compõe a complexidade da interpretação da obra, a cognição, abre mais uma janela polêmica acerca dos questionamentos sobre arte como forma de conhecimento.

E o conhecimento não seria ciência? Como se enquadraria a crítica de arte?

De acordo com Barthes (1982, p.203):

> Tal é o verossímil crítico em 1965: é preciso falar de um livro com objetividade, gosto e clareza. Essas regras não são do nosso tempo: as duas últimas vêm do século clássico, a primeira do século positivista. Constitui-se assim um corpo de normas difusas, meio estéticas (vindas do belo clássico), meio racionais (vindas do bom senso): estabelece-se uma espécie de torniquete tranqüilizador entre a arte e a ciência, que dispensa sempre de estar completamente numa ou noutra.

O verossímil crítico[42] de Barthes, no meu entender, tenta apontar caminhos para ampliar horizontes, sem ignorar as urgências da crítica contemporânea, deixando claro que o crítico passou a se ver colocado em meio a uma intercessão de fatores oriundos da ciência, da informação e da arte.

Pode-se dizer, ainda com base em Barthes, que o modo de evitar ou mesmo pôr fim a esse conflito da *crítica com a crítica* seja propor não um decifrar do sentido da obra estudada, mas uma reconstituição de regras e algumas reelaborações de sentidos.

É visualizar o objeto da crítica na atualidade como um discurso, o discurso de um outro. É o exercício da metalinguagem, ou seja, uma linguagem *segunda* que se exerce sobre uma linguagem *primeira,* promovendo julgamentos, valorações e, em termos gerais acompanhar a produção artística de seu ambiente cultural de forma a impulsioná -la para seus caminhos de desenvolvimento.

[42] "O verossímil não corresponde fatalmente ao que foi (isto cabe à história), nem ao que deve ser (isto cabe à ciência), mas simplesmente ao que o público acredita possível e que pode ser bem diferente do real histórico ou do possível científico".

Infelizmente, parece que assistimos cada vez mais, a crítica perder qualquer eixo de valoração e julgamento, que a insira nesse ambiente cultural.
Segundo Coelho (2001, p. 93):

> Se com isso a crítica vai desaparecendo do jornalismo cultural, não é porque os jornais não deixem ela existir, embora pudesse ser feito um jornalismo cultural melhor; é que o próprio âmbito da cultura, no mundo todo, vai se dissolvendo no mercado, vai se pulverizando, no máximo, em resistências individuais ou étnicas, e logo em seguida absorvidas pelo mercado. O que sobra são nichos, e o crítico cultural, a meu ver não tem outra saída senão se conscientizar dos riscos desse processo, fugir ao duplo risco, ser publicitário da cultura e ser embalagem de si mesmo.

Portanto, se de um lado, assistimos ao papel da crítica, na atualidade, tornar-se cada vez mais significativo, seja em razão da proliferação de manifestações artísticas ou de um maior distanciamento entre artista e público consumidor; de outro lado presenciamos seu enfraquecimento. Melhor dizendo; ao não ser preservada, ela não inseminou a prática do século seguinte. Muitos vícios, cacoetes, erros e oportunismos, paixões e redundâncias poderiam ter sido poupados, caso o cânone da crítica do começo dos anos oitocentos tivesse sido estabelecido.

O fato é que, mesmo agônica, a crítica cultural está buscando de onde retirar a força e a justificativa para continuar. Sabemos também que, ainda atuante, ela mantém características que a vinculam à prática passada, como por exemplo, a dificuldade de aceitar que não existe a objetividade total no jornalismo.

Por isso, compartilho com Garcia (2003, p.7):

> O direito à crítica, o espaço conquistado, não pode ser perdido. Pelo contrário, é preciso ampliar essas conquistas. É a possibilidade de um maior acesso à arte. A crítica é fundamental para o desenvolvimento cultural de uma sociedade. Para chacoalhar a arte, provocar o artista, compartilhar com o público conhecimentos humanos fundamentais. Não podemos aceitar a existência de coisas não criticáveis. Tudo é criticável, tudo é passível de análise, de comentários, de discussões. Esse clima deve ser instaurado, sob pena de vivermos a paz dos cemitérios. Como dizia Barthes, a crítica é a inteligência de nossa época. E a falta de crítica é a burrice institucionalizada.

Finalmente, convido o leitor, a partir do caminho que percorremos, a acompanhar as reflexões que foram realizadas, discutir e identificar a importância da existência do exercício crítico no jornalismo opinativo, além da valorização da formação dos profissionais dessa área. Existem sinais de que vem surgindo uma nova geração de críticos de arte, seres humanos com anseios de construir um mundo de reflexões sobre a obra humana e, sobretudo sobre a obra de arte, para que *a idéia da crise da crítica,* mencionada pelo filósofo Gerd Bornheim, possa ficar apenas na página virada da história.

# 3. Agulhas, Linhas, Tesouras, Réguas e Dedais: A Metodologia em questão

Um espectro anda assombrando os muros da academia:
O espectro da história oral
Alessandro Portelli

Nos meios acadêmicos, a presença da História Oral vem crescendo paulatinamente e não só já adentrou as portas da Universidade como também tem dialogado com a História, fruto de um conhecimento mais tradicional, objetivo e científico.

Parece temer-se que os muros da academia sejam utilizados – até mesmo derrubados – para se dar vez e voz aos métodos da história oral, métodos que valorizam o passado recente e privilegiam, cada vez mais, a presença dos indivíduos no fornecimento de dados; além do aparecimento de pesquisadores que apresentam *diferentes modos* de lidar com elementos como subjetividade, verdade e credibilidade.

Ainda que alguns teóricos afirmem que a História desde os seus primórdios, se baseava em relatos orais que remontam à Antiguidade, é sabido que muitos historiadores não conferiam credibilidade e aceitabilidade aos estudos fundamentados na oralidade e a consideravam como uma fonte de pesquisa ilegítima.

Para discutir a História Oral como um procedimento de pesquisa, faz-se necessário, inicialmente, tornar claro o seu significado, comumente atribuído à pesquisa, como *forma de conhecer a realidade.* Considerando que o conhecimento obtido nas áreas das ciências sociais e humanas é um processo de *reconstrução da realidade,* é necessário que o pesquisador aponte o caminho percorrido para chegar àquele resultado.

Porém afirma Lang (2001, p.92):

> O resultado da pesquisa não é uma verdade final. É o resultado face aos pressupostos teóricos de que dispõe o pesquisador e decorrente de dados analisados. Esse resultado poderá ser questionado, ou reformulado diante dos resultados de novas pesquisas.

De um modo geral, a pesquisa se distingue entre quantitativa e qualitativa, embora apresentem diferenças grandes quanto aos procedimentos utilizados, ambas têm por base um projeto de pesquisa, orientado para o conhecimento de um específico aspecto da realidade. Grosso modo, na pesquisa quantitativa atribui-se às técnicas de quantificação uma importância fundamental e seu modelo parte do estabelecimento de hipóteses e variáveis precisas. Ao contrário, na pesquisa qualitativa, as hipóteses vão sendo colocadas e, possivelmente, se modificando no decorrer da análise, o que significa dizer que as várias etapas da pesquisa estão interligadas. (Minayo, 1993) Todavia é importante afirmar que o viés qualitativo não exclui o quantitativo e vice-versa.

Acrescenta Lang (2001, p.93):

> Uma forma de pesquisa qualitativa, não a única, é a História Oral. Seu objetivo não se limita à ampliação de conhecimentos e informações sobre o passado recente, mas visa conhecê-lo através da versão de pessoas que o viveram. Permite conhecer diferentes versões sobre um mesmo período, versões estas marcadas pela posição social daqueles que são testemunhas vivas. Busca conhecer a sociedade através de testemunhos, construindo documentos que serão submetidos à analise.

Os horizontes da História Oral se alargam e, dessa forma, apresentam novas perspectivas para as pesquisas de cunho qualitativo. Se, ao fazer História (dita tradicional) pressupõe-se um certo recuo no tempo, um certo olhar para o passado com uma distância mínima estabelecida, na História Oral, os depoimentos servem como fontes cheias de significados, revalorizando a análise qualitativa, expandindo os debates acerca da memória e sua relação com a história, e legitimando "essas vozes que vêm do passado".

Assim, tanto a forma de conhecer a realidade como a legitimidade da pesquisa são maleáveis e se enquadram nos procedimentos metodológicos da História Oral. Segundo Ferreira (1998), a base teórica inicial para a criação da História Oral foi a História Social, tendo como prática as discussões nos seios dos movimentos sociais e sua preocupação em "dar voz aos excluídos". O Inglês Paul Thompson, da Universidade de Essex, em 1978, atribui à Historia Oral a função de democratizar a própria História, a partir das idéias defendidas em seu livro *A Voz do Passado.*

Os primeiros estudos relativos à História Oral desenvolveram-se, inicialmente, nos países da Europa Ocidental e dos Estados Unidos e datam do final dos anos 50, com as reflexões de autores como os italianos Portinelli e Passerini, Mercedes Vilanova, na Espanha, Lutz Niethammer, na Alemanha (Lang, 2001). Mas veio da França a grande contribuição dos estudos de História Oral para os meios acadêmicos com as pesquisas coletivas dos historiadores Jean-Claude Bouvier e Philippe Joutard. Seus livros, alguns datados de 1977, foram discutidos nas salas das universidades.

Na realidade brasileira, no entanto, até o começo dos anos 90, a História Oral não figurava nos currículos dos cursos universitários, por implicar pouca reflexão, nem mesmo constava nas programações de congressos e seminários. Afirma Ferreira (1998, p.21):

> Esta forma de conceber a história **(a história que tinha como referência o paradigma estruturalista –** grifo meu**)** era também dominante entre as universidades e os pesquisadores brasileiros, e isso, evidentemente, criava resistências profundas à aceitação do uso das fontes orais e, mais ainda, ao desenvolvimento da metodologia da história oral. Trabalhar com história oral significava enfrentar todo tipo de críticas e questionamentos [...].

É datado de meados da década de 70[43], o inicio de discussões e ações específicas na área de História Oral no Brasil, através de um curso realizado no Rio de Janeiro, ministrado por especialistas dos EUA e do México. Prossegue Lang (2001, p. 95):

> Deste curso resultou a bem sucedida experiência do CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro. Este centro seguiu o modelo da [Universidade] Columbia, voltado para a preservação da memória da elite política brasileira. Outros centros de pesquisa foram sendo fundados ou passaram a se dedicar ao desenvolvimento de projetos de História Oral. Pesquisadores isolados buscavam também trabalhar com este procedimento.

Entretanto o *boom* da História Oral no Brasil ocorreu na década de 90. Fundou-se a Associação Brasileira de História Oral no ano de 1994 e fruto do trabalho dessa Associação é a publicação da Revista História Oral que promove, dentre outras coisas, a divulgação de trabalhos que utilizam essa metodologia de pesquisa, sendo o primeiro número datado de 1998. A explicação para esse *boom* pode ser atribuída, segundo Ferreira (1998), às transformações sofridas pela sociedade brasileira, as mudanças no próprio campo da História

[43] Segundo Lang (2001; p 95):"Não se pode esquecer, contudo, dos trabalhos anteriormente realizados na Universidade de São Paulo por Roger Bastide e seus alunos, publicados na revista de Sociologia, em 1953 e Florestan Fernandes em seu trabalho sobre a História de Vida na investigação Sociológica, em 1971".

e ao rompimento do paradigma estruturalista. A partir dessa década, não era mais tão importante identificar as estruturas que comandavam os mecanismos econômicos e organizavam as relações sociais, mas a valorização de experiências vividas, com o fortalecimento das pesquisas qualitativas, surgindo assim cada vez mais adeptos aos métodos da História Oral. Ainda de acordo com Ferreira (1998, p.22):

> Paralelamente, a história cultural ganhou novo impulso, o estudo do político experimentou um renascimento, e finalmente foi aceito o estudo do contemporâneo. [...] Nesse movimento foi extremamente significativa a expansão dos debates acerca da memória e de suas relações com a história.

Dessa forma, a metodologia da História Oral e sua produção de documentos pressupõem a veracidade do oficio do historiador/pesquisador em interpretar os depoimentos, e a fidelidade da memória individual dos depoentes, repercutindo na Memória Coletiva. É também a constituição de um espaço vivo possibilitando a relação entre História, Memória e Identidade.

Por fim, o traço marcante nos rumos metodológicos que norteiam a História Oral é a maleabilidade e a vivacidade com as quais ela própria produz os seus vestígios e delimita sua documentação. Esses, por sua vez, devem, naturalmente, atender às necessidades de Memória das gerações futuras, que não mais terão acesso aos mesmos vestígios e devem abarcar, pela sua própria amplitude, o nosso pensamento contemporâneo.

## Primeiros Talhos:

> O grande mérito da História Oral é a metodologia e a sua democratização.
> Alessandro Portelli

Na condição de pesquisadora, meu primeiro desafio foi assumir que iria trabalhar com a metodologia da História Oral. Primeiro, porque a História tem uma tendência em privilegiar a fonte escrita, deixando transparecer um descrédito pela tradição oral. E segundo, porque a História Oral compreende riscos e, porventura, alguns conflitos entre os depoentes, conseqüentemente, uma desconfiança em relação ao estudo de períodos recentes, o que para alguns teóricos desqualifica a sua metodologia.

Mas estudar o tempo presente e incorporar os testemunhos diretos nos permite abrir espaço para a importância do papel dos indivíduos e pode ser encarado de uma outra maneira: dividir e "transcriar"[44] a experiência para aqueles que narram a história.

Até porque, coletar visões de mundos é o ponto central dos depoimentos e implica testemunhos, versões e diversidades mais adequados à realidade contemporânea que nossas antigas certezas cartesianas.

Aliado à coleta de depoimentos, era imprescindível munir-me do que considerava essencial para o início da pesquisa: levantamento bibliográfico do tema, construção do quadro teórico e elaboração do roteiro de entrevistas a partir da minha compreensão sobre a metodologia escolhida. Antes mesmo da construção do quadro teórico, em visita às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo para coleta de material bibliográfico, tive a oportunidade de entrevistar cinco experientes críticos brasileiros[45].

Esses depoimentos, juntamente com a referida coleta, possibilitaram-me um diálogo com a historiografia e com o debate teórico e epistemológico, daí resultou uma construção de cunho basicamente teórica sobre noções e conceitos de crítica e História da Crítica de Teatro no Brasil. A pesquisa histórica apresenta principalmente fatos constituídos e consagrados pela tradição e exigiu da pesquisadora a tarefa de redimensionar e elaborar reflexões.

Em verdade, essas diferentes maneiras de *se escrever* a história explicita o fato de que a documentação disponível e os procedimentos metodológicos são elementos fundamentais para a constituição de interpretações. Esclareço, portanto, que utilizei, para a construção das primeiras seis décadas (1910-1970) dessa história, uma metodologia da pesquisa de cunho histórico – bibliográfico, valendo-me, diante do reduzido material bibliográfico sobre a temática da Critica de Teatro na Bahia, das referências bibliográficas da História do Teatro na Bahia, como livros, dissertações de mestrado e alguns artigos científicos.

Na qualidade de Memória, a metodologia da História Oral foi utilizada para a apresentação das últimas três décadas do século XX – as décadas de 70, 80 e 90. Assim, o trabalho é focado, basicamente, em trinta anos de memória da Critica de Teatro na Bahia, com base na escuta dos sujeitos que fizeram e fazem essa memória: os críticos. A tarefa de recompor trinta

[44] Segundo Bosi (1994), através da técnica de transcriação o pesquisador reelabora o texto, fazendo ajustes, repensando a estrutura das frases e complementando-as.
[45] São eles: Gerd Borheim, Bárbara Heliodora, Mariângela Alves de Lima, Fernando Peixoto, Alberto Guzik.

anos de memória possui desdobramentos importantes, pois, além de dialogar com diferentes depoimentos, em muitos momentos, confeccionei minha própria documentação.

**A escolha das linhas:**

A decisão sobre os críticos a serem entrevistados e a quantidade de entrevistas foram sendo delineadas a partir da realidade existente. Sabia que seria pouco provável – como realmente foi – encontrar depoentes que tivessem trabalhado como críticos na década de 60 e em outras décadas decrescentes, ainda vivos. Por isso, o empenho era encontrar críticos que atuaram a partir da década de 70.

A partir do levantamento do registro das assinaturas dos críticos nas páginas dos jornais baianos, registro transformado em tabela ilustrativa,(vide pg 192, capítulo 5) constando a relação dos críticos até o final da década de 90, levantei os nomes dos prováveis depoentes.

Não foram selecionados todos os nomes encontrados, mas ficou estabelecido um universo de 16 depoimentos, procurando formar um quadro de entrevistados o mais diversificado possível, considerando, especialmente, a atividade dessas pessoas em diferentes jornais da cidade e o tempo de atuação no oficio de crítico. Utilizei ainda (3) três depoimentos concedidos a outros pesquisadores, devido à relevância dos depoentes e (1) uma última entrevista foi-me concedida no processo da análise, a qual completava alguns dados, perfazendo assim um total de 20 depoimentos utilizados no decorrer da construção.

Importava decodificar aspectos da *visão de mundo* desses sujeitos – os críticos – e quais os procedimentos e instrumentos que eles vêm utilizando para discorrer sobre o espetáculo teatral, assim como tomar conhecimento de suas experiências vividas como crítico. Era importante ainda reconhecer aspectos da sua formação, tempo de exercício, campo de atuação e das relações que vieram a estabelecer com a produção teatral, identificando os valores estéticos que o orientaram e fatos corriqueiros do cotidiano. Por fim, tentei buscar suas sugestões para a construção de um processo de formação mais sólida para o crítico de teatro na Bahia.

Se a perspectiva do trabalho, na linha da oralidade, é um estudo sistemático de como a História da Crítica na Bahia foi construída e está sendo atualmente vivenciada, a proposta é que, utilizando-se principalmente da memória desses sujeitos, possa construir um conhecimento com diversas referências de linguagem; pleno da subjetividade inerente ao ser humano, considerando também a complexidade numa escuta paciente e reflexiva. Confirma Delgado (1999, p.112):

> Uma das maiores potencialidades da metodologia da história oral refere-se ao seu caráter heterogêneo e essencialmente dinâmico da captação do que passou, segundo a visão de diferentes depoentes. Além de contribuir para a construção/reconstrução da identidade histórica, a história oral empreende um esforço voltado para possibilitar o afloramento da pluralidade de visões inerentes à vida coletiva.

Foram realizadas entrevistas abertas, com apoio de um roteiro pré-estabelecido. Esse já tinha sido elaborado no projeto inicial da pesquisa e aplicado previamente a cinco críticos brasileiros, foi ainda repensado antes da sua aplicação com os críticos baianos.

Diante do recorte mais específico quanto à atuação dos críticos – crítica enquanto jornalismo opinativo – acrescentou-se ao roteiro algumas indagações sobre os veículos de comunicação impressos, os jornais, e como os críticos concebiam esses veículos.

Sabendo-se que ao trabalhar com história oral, estamos trabalhando com a memória, é importante atentar para o fato de estarmos revisitando o passado, além de reavivar a memória com lembranças e sentimentos. Assim, a coleta de depoimentos pressupõe, por parte do pesquisador, uma atitude de escuta, de maleabilidade e de adequações da entrevista ao momento presente, pois o próprio exercício de lembrar e contar desencadeia emoções e novas recordações. Afirma Lang (2001, p.103):

> Na situação de entrevista, o narrador não está evocando suas lembranças apenas para si, mas dialogando com o pesquisador e tendo gravadas suas palavras. Tem o entrevistado uma imagem de si, de outros e do próprio movimento migratório que quer transmitir. Sobre fatos, não buscamos verdades, mas versões de narradores sociologicamente qualificados, sabendo quem está falando tais coisas.

Nesse caso, diria que o objeto da história oral é a palavra e que o seu método de pesquisa procura narrar e conhecer aquilo que está por trás das palavras sobre as quais se debruça.

A história oral é, além disso, uma busca de outras realidades através das mensagens e pressupõe uma inserção dentro das formas de consciência coletiva. A consciência coletiva, por sua vez, compreende uma memória coletiva, ou ainda, um passado que se perpetuou e ainda vive nessa consciência.

Trata-se então de focalizar aspectos comunicacionais de uma categoria profissional, e entendê-los à luz da análise dos conteúdos que eles manifestam. No caso específico, nos interessa estudar, em especial, a categoria dos críticos teatrais baianos. Afirma Bardin (1977, p.31) que "não se trata de um instrumento, mas de um leque de apetrechos; ou, com maior rigor, será um único instrumento, mas marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações.

Visto que a história oral trabalha a palavra, quer dizer, "a prática da língua realizada por emissores identificáveis", a tentativa será a de compreender não somente o jogo, mas os jogadores ou o ambiente do jogo[46], com o contributo das partes observáveis.

Foram relatos longos, alguns mais emocionados, outros mais reflexivos, relatos de vidas, cujo conjunto possibilita conhecer aspectos da vivência das pessoas que escreveram ou escrevem sobre o teatro baiano, e também auxiliar minha pretensão como pesquisadora de reconstituir aspectos da Memória e da História da crítica do teatro na Bahia.

- **As agulhas, seus furos e algumas pontuações:**

Terminadas as entrevistas, chega o momento das transcrições. Transcrever é fazer a cópia textual daquilo que foi registrado com um aparelho chamado gravador, aparelho que, segundo Lang (2001), marca o inicio da História Oral Moderna, em 1948.

Para fins de tornar a transcrição legível, é usual inserir-se no texto sinais de pontuação que, por sua vez, podem ser, metaforicamente, comparados à utilização de agulhas – com seus vários tamanhos, espessuras e provocações de efeitos – no universo da costura.

[46] Com referência ao ambiente do jogo, um fato curioso, para mim, foi a diferença de "sonoridade" nas duas redações dos jornais (Jornal A Tarde e Jornal Correio da Bahia) que freqüentei para a coleta de algumas entrevistas. Enquanto reinava um ambiente de silêncio no Jornal A Tarde, no Correio o burburinho, o clima de descontração invadia e "coloria" a entrevista.

Esses sinais são indiscutivelmente necessários para a textualização da linguagem escrita e, algumas vezes, são fruto de uma adição deliberadamente arbritária e subjetiva do transcritor. No entanto uma boa transcrição pressupõe que haja uma disponibilidade para ouvir, pois ela transforma objetos auditivos em visuais, o que inevitavelmente implica mudanças e interpretação da escrita.

Na opinião de Mouzart[47] (2003), "é preciso um rigor da audição múltipla a perceber o jogo da entonação, o não dito, compreender o silêncio, a reticência ou até o esquecimento". Assim, ouvi algumas vezes os depoimentos dos críticos, levando em consideração traços que não podem ser mensurados da mesma forma que as narrativas, já traduzidas em letras e sinais de pontuações, pois eles revelam muito mais as emoções do depoente, sua participação na história e a forma pela qual a história o afetou.

As transcrições, por sua vez, aconteceram em âmbito de parceria, pois contou com a participação de uma assistente de pesquisa. A participação do outro (a assistente), no momento das transcrições, imprimiu ao trabalho um caráter mais coletivo e afirmou meu sentido de identidade com os outros (os depoentes), o que permite, numa metodologia que contém aspectos bastante subjetivos como a metodologia da história oral, a introdução do sentido de alteridade. O diálogo com a assistente, por sua vez, responde por sentimentos como partilha, continuidade e coerência no processo da pesquisa.

Sobre o processo de transcrição, afirma Ataíde (1993, p.28):

> Sabemos que é impossível transformar a fala em documento escrito sem um trabalho de correção de forma, inserção de conectivos e alguns ajustes lingüísticos, para evitar as repetições exageradas e as lacunas verbais que possam dificultar a compreensão.

O resultado final da transcrição decorre do produto de ambas as partes envolvidas: narrador, pesquisador e por vezes um transcritor.

[47] Em palestra no GIPE – CIT(Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade) em 19/08/2003.

- **Réguas: definições de unidades temáticas de análise**

Em um trabalho de pesquisa e análise é preciso atentar para o que foi narrado, interagido, coletado, ouvido, transcrito e, com isso, tentar classificar e definir temas ou unidades temáticas.

Parece-me que, em vez de se procurar objetivamente classificar e definir unidades temáticas de análise, partidários da história oral de certo modo as criam, pois muito mais do que nos documentos escritos, que, freqüentemente, carregam a aura impessoal da verdade da narração, as fontes orais envolvem o relato inteiro em sua própria subjetividade. Junto à primeira pessoa do entrevistado se situa a primeira pessoa do historiador e essas pessoas, por vezes, se fundem, constatando-se uma nova e integral atitude narrativa.

Para efeito de organização, e ainda para facilitar a "criação" de unidades temáticas de análise, reli inúmeras vezes os depoimentos já transcritos.

Primeiramente, surgiram as seguintes unidades temáticas de análise: *noções e conceitos de crítica, valores estéticos utilizados, procedimentos dos jornais baianos, história da crítica teatral.* Como a análise, em seu sentido essencial e segundo Lang (2001), significa recortar os componentes do texto, a fim de utilizar somente o que é compatível com a síntese que se busca, no processo de recorte, outras unidades saltaram-me aos olhos junto à reflexão: *assessoria de imprensa, a ética dos críticos, histórias da classe*. Nessa perspectiva, os recortes efetuados possibilitaram uma interpretação preocupada em seguir o curso daquilo que foi escutado nas vozes dos críticos e nas entrelinhas dos seus discursos, além de algumas inferências próprias da minha função de pesquisadora.

Na minha compreensão, a maior inferência na análise dessa pesquisa diz respeito à tessitura que foi elaborada a respeito da importância da formação acadêmica do crítico teatral.

É importante salientar que os referidos recortes efetuados, não se tornam partes individuais, embora alguns possam ser lidos como independentes, eles obedecem, tanto quanto possível, às devidas e notórias relações entre as partes.

**● Os dedos e os dedais do narrador:**

Conforme Benjamim (1993), quem ouve uma história está na companhia de um narrador e esse ouvinte por sua vez voltará a contá-la, tornando-se assim o próximo narrador.

Na construção da análise de uma pesquisa, que lida com a oralidade, o narrador será uma das personagens e o contar da história se tornará parte da história contada. Isso, implicitamente, indica um envolvimento mais profundo, político e pessoal, que aquele do narrador que surge dos registros documentais.

Como narradora e pesquisadora, preocupei-me em representar todas as vozes que me haviam narrado a história, buscando ser cuidadosa para não potencializar as dificuldades do processo de expressão e comunicação de alguns depoentes, tentando ressaltar especialmente os pontos positivos encontrados em cada depoimento. Muito embora tenha utilizado os nomes verdadeiros dos críticos, atentei para o respeito às privacidades, peculiaridades e fidelidade às idéias dos depoentes, buscando orientar-me por códigos e valores éticos que regem o oficio de uma pesquisadora.

No entanto, afirma Portelli (1997, p.39):

> A história oral não tem sujeito unificado; é contada de uma multiplicidade de pontos de vista, e a imparcialidade tradicionalmente reclamada pelos historiadores é substituída pela parcialidade do narrador. 'Parcialidade' aqui permanece como inconclusa e como 'tomar partido': a história oral nunca pode ser contada sem tomar partido, já que os 'lados' existem dentro do contador.

O grande partido, que acredito ter tomado conscientemente, foi o de narrar uma história que precisa ser cada vez mais fortalecida e ampliada na história macro do teatro e do jornalismo baiano, além de ter percebido no decorrer desse trabalho, lidando mais intensamente com a memória, a história e a metodologia da história oral, que eu era (e não sabia), sou e serei, uma partidária da Memória.

# 4• Os Tecidos: História da Crítica no Brasil

> A crítica de teatro no Brasil ainda não mereceu dos historiadores uma obra que abarcasse a produção dos últimos cem anos. A história que existe é virtual, habitante fugaz na memória dos que militaram na crítica.
>
> Luis Fernando Ramos

## • O pano de fundo

Os problemas da crítica e da sociedade, na qual atuam os sujeitos que fazem o espetáculo teatral, constituem não apenas o ponto de partida para a construção de uma história da crítica[48], mas também o objetivo final do discurso crítico; já a peça e sua encenação constituem o modo pelo qual esses problemas se evidenciam aos olhos dos espectadores e dos leitores da crítica, graças à atividade criadora do artista.

Jerôme Roger (2002) sublinha que a crítica tal como a conhecemos e praticamos é um produto do século XIX. Antes, pode-se dizer que existiam críticos, mas a crítica, propriamente dita, estava por acontecer e se estabelecer. Afirma ainda que este surgimento se daria mediante o intermédio da consciência e do método da história.

Já Machado de Assis, que é uma espécie de pai dos críticos brasileiros, exercendo o ofício a partir de 1859, afirmava que não era fácil escrever crítica de teatro. Muitos foram os que deram sua contribuição para a construção desta história da crítica: Artur Azevedo, no início do século, Martins Pena que escreveu no jornal do Commercio do Rio de Janeiro, José de Alencar com o seu 'Ao correr da Pena', título do folhetim[49] que mantinha no Correio Mercantil – RJ, Paschoal Carlos Magno que dirigiu a seção 'Palcos e Salões'; dentre outros.

Presença marcante foi a do crítico Antônio Alcântara Machado que iniciou sua atividade em 1923 e assinava uma seção especializada, denominada 'Teatro e música', ele clamava por um teatro nacional, com identidade própria. Décio de Almeida Prado, apud Materno (1994),

---

[48] O Historiador e crítico Giulio Argan (1992) chama a atenção para a relação entre história da crítica e história da arte, quando afirma que "história da arte, sendo história dos juízos emitidos sobre obras de arte, é história da crítica de arte.

[49] Teve início no século XIX no Brasil, originário da França (feuilleton). Constituía um espaço livre e amplo no rodapé do jornal, destinado a entreter e atrair os leitores. Havia o folhetim-variedades e o folhetim - romance.

observa que "se fossem reunidos todos os artigos de Alcântara Machado sobre assuntos e questões teatrais teríamos um verdadeiro Prefácio de Cromwel[50] do teatro modernista".

Era muito comum na época, o uso de pseudônimos, assim como assinaturas somente com as iniciais. Temos bons exemplos de críticos que usavam pseudônimos como João Paulo Emílio Cristovão dos Santos Coelho Barreto que assinava João do Rio e escreveu algumas peças para teatro; o famoso crítico Bricio de Abreu, fundador da revista Dom Casmurro, combatente feroz do riso pelo riso, que usava nada menos que três pseudônimos: Ludo, Beta e Teatrada; João Ferreira Gomes que assinava Jota Efegê e Menotti Del Picchia que ainda em 1940, trabalhando no Correio Paulistano, assinava Hélios. Aos poucos, porém, começam a ser mais freqüentes as críticas assinadas de fato.

Dentre os aspectos característicos da mentalidade teatral da época não podemos deixar de sinalizar a hierarquia e os preconceitos existentes entre gêneros típicos do séc. XIX, e que ainda continuavam vigentes nos anos 40. Um bom exemplo é a revista ou teatro musicado, a farsa e a comédia serem considerados gêneros inferiores, sem um mínimo de tolerância e discussão sobre quais fatores incorrem para isto, e assim esses gêneros carregaram o dilema moral de um teatro sem consistência.

Se direcionarmos um olhar mais aprofundado sobre a história da crítica, desde os seus primórdios no século XIX, pode-se constatar a "metáfora da irrupção", ou seja, a freqüente sensação de que ainda estaria por emergir o "verdadeiro" teatro brasileiro; além da constante idealização de um público, que esteja preparado para legitimar os novos valores que a cada época vão surgindo.

Um marco de influência dolorosa na história da arte brasileira é a ausência do nosso teatro no evento da Semana de Arte Moderna, precisamente em 1922, ano da sua eclosão. Diante de um acontecimento inovador, cujo objetivo era sacudir a cultura brasileira, não se tem registro da presença do teatro. Sobre isso, esclarece Magaldi (1997, p.295):

> A explicação mais óbvia para a ausência do teatro na Semana de 22 é que, sendo ele síntese de elementos artísticos, reclamaria a renovação prévia das artes que o compõem, para aproveitar mais tarde cada avanço parcial. [...] O certo é que durante muitos anos, nosso teatro permaneceu alheio às propostas estéticas do modernismo.

[50] Já foi feita referência ao Prefácio de Cromwel, no capítulo 2.

Sabe-se que, ainda na década de trinta, o teatro brasileiro era subvencionado por atores, empresários e convivia-se com uma crítica preocupada muito mais com a anedota do que com a reflexão, sendo seu objetivo maior vangloriar o espetáculo, e não havia ainda, nessa época, uma distinção entre o que era crítica e o que era divulgação do espetáculo.

Para a situação da época, um bom exemplo traduz-se em Ney Machado, crítico da Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, membro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), Presidente da Associação de Empresários Teatrais e também divulgador em potencial dos espetáculos daquela década.

Henrique Oscar[51] (1977, p.60) confirma esta realidade:

> Consta, segundo Jotagê, que depois das estréias, sobretudo no teatro Recreio, o empresário convidava os críticos para uma ceia, o que, naturalmente influenciava a crítica. Dado o fato de que os poucos críticos eram amigos dos empresários, a atividade do crítico funcionava como uma troca de favores.

Pode-se afirmar que o critério de avaliação teatral mais efetivo nesse período era o riso, quer dizer, um teatro com uma crítica sem intenção cultural; um teatro que não pode ser considerado sério nem teatro de arte.

À vista disso, na década de 40, é que se inicia o movimento de renovação teatral, de forma quase simultânea, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, dando origem ao teatro brasileiro moderno o qual será também responsável pelo surgimento de um novo tipo de crítica teatral, contando, desde o inicio, com o apoio de uma crítica militante.

Dessa maneira, surge a figura do encenador, responsável pela submissão dos diversos elementos do espetáculo a uma idéia comum, resultando em uma representação mais homogênea e orgânica que propicia um embate dentro da própria crítica, pois alguns críticos ainda condenavam os movimentos renovadores da época.

Surgia também o grupo Os Comediantes, responsável pela montagem da peça *Vestido de Noiva,* de Nelson Rodrigues com direção do polonês Ziembinski, tendo como precursor o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno, também crítico teatral no

[51] Henrique Oscar foi crítico atuante nos anos 50.

Rio de Janeiro. Esse grupo é considerado o grupo divisor de águas entre o velho e o novo teatro.

Sobre o grupo e a peça, esclarece Magaldi (1997, p.217):

> Talvez em toda a história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais. Após a estréia de Os Comediantes, em 1943, cada poeta, jornalista ou curioso se sentia no dever de expressar o seu testemunho sobre uma obra que igualava o teatro à nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal.

Se a introdução e a consolidação de uma nova cena teatral, incorporando a figura do encenador, foram as metas dessa geração de 40, até o início dessa mesma década, quase todos os jornais possuíam um espaço destinado ao noticiário nacional, onde vez por outra, saíam as "avaliações" sobre os espetáculos. Afirmou Bernstein (1995, p.27):

> O formato dessas críticas é tipicamente curto, de 15 a 20 linhas no máximo, não fazendo, de hábito, nenhuma objeção ao espetáculo. Mas o que nelas chama a atenção é o seu tom próximo à crônica social, onde os critérios mais fartamente empregados são o bom gosto (critério empregado, mas nunca é definido), a beleza, a correção, a elegância e a graciosidade das atrizes, o brilho dos cenários, a comicidade do texto, a leveza da peça.

Portanto, não havia, naquele tempo, a figura do critico especializado, eram geralmente um jornalista, um homem de letras, um autor teatral que, não raro, exerciam a figura de divulgador e "sequer se cogitava numa diferenciação radical de funções".

O teatro brasileiro estava mudando, à medida que o Brasil também se transformava com a instauração do Estado Novo; já funcionava o Serviço Nacional de Teatro (SNT), criado desde 1937, mas a classe dos críticos estava dividida e havia os que ainda resistiam à mudança e atuavam veementemente. É o caso de Abadie Faria Rosa, primeiro diretor do SNT (Serviço Nacional de Teatro) e também crítico do Diário de Notícias – um dos principais representantes da velha crítica – que não hesitava em criticar as realizações dos Comediantes.

Aqueles que não hesitavam em criticar o advento do teatro novo são os críticos, hoje denominados de membros da *velha crítica,* a exemplo de Lopes Gonçalves, Paschoal Carlos Magno, Enrique Campos. Eram membros, juntamente com tantos outros, da Associação

Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), criada no ano de 1937, que tinham em seu estatuto como objetivo principal:

> Trabalhar pelo engrandecimento do teatro nacional intervindo em todas as questões que a ele interessem, entendendo-se diretamente com as autoridades, associações ou empresas, para pleitear leis e sugerir medidas em beneficio geral; tomar todas as outras iniciativas que forem sugeridas para o progresso do teatro brasileiro sob todos os aspectos.
> (Estatuto da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, 1937)

O que legitimava os sócios era terem escrito, ao menos, uma vez sobre teatro, passando assim a pertencerem à ABCT, exercendo o direito de voz e voto para os prêmios dos melhores da temporada. No entanto existiam os que estavam insatisfeitos com os procedimentos da ABCT e comungavam na consolidação do moderno teatro brasileiro, simpatizando com sua inovação e contentes pelo surgimento da figura do encenador, apoiando o exercício de críticas com análises objetivas e a desvinculação financeira de empresários teatrais.

Eram nomes como Bárbara Heliodora, Paulo Francis, Bricio de Abreu, Luiza Barreto Leite que acabaram fundando o Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT), em 58, entidade dissidente do ABCT. Em depoimento recente[52], relata Bárbara Heliodora:

> Houve a grande ruptura por diversos motivos, mas uma das coisas fundamentais para você votar como membro do CICT era estar assinando uma coluna de crítico. Você podia até eventualmente ser sócio mas não podia votar. Criamos também o prêmio Padre Ventura em homenagem ao padre Ventura, primeiro promotor de teatro aqui no século XVIII, também organizamos cursos de formação de platéia, cursos de história do teatro universal, do teatro brasileiro e outras coisas.

Era uma nova realidade teatral, o nosso teatro procurava acompanhar o que acontecia na Europa, além da proximidade e identidade de objetivos que se observa entre os jovens profissionais de teatro e as pessoas que faziam crítica, traduzida por uma certa cumplicidade e pelo desejo de construção do moderno teatro. Embora alguns críticos lamentassem não dispor ainda da mesma liberdade dos críticos europeus, pois estes julgavam os resultados com a máxima objetividade, e naquela época, era notória a presença de europeus no teatro brasileiro, em particular, dos italianos[53].

---

[52] Depoimento que me foi concedido em julho, 2001.
[53] Miroel Silveira, também crítico de teatro, escreveu sua tese de doutorado (USP), sobre A influência da Migração Italiana no teatro brasileiro.

A criação do verdadeiro teatro brasileiro, o teatro arte, a consolidação de uma nova mentalidade são algumas das questões que vão perpassar a crítica a partir da década de 40, chegando a década de 50. Claudia Braga, em entrevista a Bárbara Heliodora (1994, p.52) pergunta-lhe sobre os anos 50, quais eram os nomes da crítica, quais os críticos que ela acompanhara a trajetória. Barbara responde:

> Nos anos 50, os críticos eram Gustavo Dória e Henrique Oscar. A Claude Vicent, que escreveu na Tribuna da Imprensa; era uma inglesa que Paschoal Carlos Magno trouxe para o Brasil. Tinha também o Paulo Francis que fazia crítica no Diário Carioca, o Vieira de Melo, de O Jornal, o Alcioli, em O Globo e a Luiza Barreto Leite, que fazia a crítica do Jornal do Commércio. A gente sempre os lia... E havia o Décio de Almeida Prado, o Sábato Magaldi também, mas principalmente o Décio que é, eu acho, o grande clássico da crítica teatral.

Vamos da cidade maravilhosa à grande metrópole brasileira!

Naquela época São Paulo possuía apenas três teatros, e as temporadas profissionais eram sobretudo exportadas da cidade do Rio de Janeiro. É a partir da atuação de alguns grupos amadores que a atividade teatral, em São Paulo, vai crescendo, até surgir o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.

O TBC foi fruto da junção do grupo de Teatro Experimental de Alfredo Mesquita, o grupo Universitário de Teatro de Décio de Almeida Prado e o grupo English Players, da colônia inglesa na cidade de São Paulo; coordenado por Franco Zampari, veio a ser o primeiro grupo de teatro profissional e um marco na história do teatro paulista e brasileiro.

Sobre o surgimento do teatro em São Paulo, esclarece Sábato Magaldi (1997, p.89):

> O surto admirável do teatro paulista é obra do industrial italiano Franco Zampari, criador, em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia, cuja história não só domina o panorama nacional dos últimos anos, mas tem sido a fonte de outras companhias jovens de mérito.

Décio de Almeida Prado reforça a importância do TBC em um dos seus escritos para a revista Teatro Brasileiro, em 1955:

> A história do teatro profissional em São Paulo é curta; tem 8 anos de idade, precisamente a idade do TBC. Compreender o TBC, portanto, é de certo modo compreender o próprio teatro paulista: foi à sombra dele que crescemos e nos formamos todos, atores, críticos ou espectadores.

Surge, também nessa época, a Escola de Arte Dramática de São Paulo que trabalha de comum acordo com o TBC, porquanto muitos professores da EAD foram profissionais do TBC, dando à Escola o espírito de um grande laboratório de experiências teatrais.

Acontece o surgimento da nova cena teatral também em São Paulo, onde se buscava uma inovação em todos os sentidos: no texto, na interpretação, na crítica. A necessidade de critérios de julgamentos adequados às novas propostas teatrais pedia passagem.

Santa Rosa, cenógrafo e um dos principais dirigentes do grupo Os Comediantes, chegou a assinalar o despreparo dessa crítica, em entrevista ao Correio Paulistano, em 1944. O crítico mais atuante naquele período, pode-se dizer sem receio, era Décio de Almeida Prado.

Entretanto o que vai alterar e melhorar, aos poucos, esse quadro é a atuação da Universidade de São Paulo (USP) para a qual vieram alguns professores estrangeiros, ajudando de uma forma decisiva, a construir o movimento cultural na cidade. Segundo Bernstein (1995, p.41e 45):

> Podemos afirmar que sua influência (USP) foi decisiva para a formação de toda uma geração de críticos, entre os quais, se encontram aqueles da geração Clima, revista criada em 1941. A idéia da revista, que funcionou como um balão de ensaio para toda uma geração de críticos, partiu de Alfredo Mesquita, o mesmo que pouco tempo depois dirigiria a Escola de Arte Dramática.

A revista Clima, constituída por um grupo da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais foi, nas palavras de Antônio Cândido (um dos integrantes da revista), a oportunidade de uma formação recíproca, cada um recebendo e comunicando cultura. Eram sessões variadas: cinema, literatura, música, artes plásticas, teatro, poesia, quando os críticos, imbuídos de uma nova mentalidade, "privilegiam mais o ato de pesquisar do que de concluir, mais a análise de que a síntese, mais sim a um certo formato acadêmico, à forma como as questões são abordadas, e a uma linguagem também diferenciada." Bernstein (1995, p.56)

Décio de Almeida Prado escreve suas primeiras críticas na revista Clima passando depois para o Jornal O Estado de São Paulo, onde permanece por 22 anos. Em depoimento, cedido à Bernstein, ele fala da revista e da sua contribuição como crítico para o teatro brasileiro (1995, p.58):

> Uma revista de jovens, que reunia um grupo de amigos, deu-me, dentro da literatura, um espaço reservado, uma parte determinada, aquilo que se chamava seção fixa – a do teatro. Estava definido para sempre o meu futuro, no jornalismo, e na universidade. [...] E confesso revendo agora esses cinco decênios (pasmem todos, são mesmo cinqüenta anos), que tenho orgulho de haver contribuído; com minha geração e na medida de minhas forças; para que o teatro saísse da posição humilhante de primo pobre que ocupava entre as artes literárias brasileiras.

O diferencial de sua crítica vem do fato de se colocar ao lado da nova geração, criticando o que havia de velho no teatro brasileiro, sobretudo preocupado com a formação de uma consciência teatral. E assim a crítica começava a se expandir, a se manifestar. A partir dessa manifestação, instalou-se uma tensão entre os componentes da revista Clima e o modernista "de carteirinha", Oswald de Andrade, que chegou a criticar a postura do grupo.

Relembra Décio de Almeida Prado apud Bernstein (1995, p.55):

> No Clima, por exemplo, o tom era muito sério, seríssimo, tanto que o Oswald de Andrade nos chamou de "chato-boys". "Boys" porque éramos meninos, de vinte e poucos anos; "chato" porque ele achava que nós tínhamos um lado universitário, sem querer. Aliás, quando o primeiro número do Clima saiu, o pessoal do Rio também achou uma coisa em geral muito pesada, muito chata por causa disso. Nós estávamos sob o peso também da universidade, dos professores franceses que nós tínhamos tido.

Em realidade, o que vai distinguir o pessoal da revista Clima, com sua crítica engajada – batizada por Miroel Silveira de A Outra Crítica[54] – e a crítica que a geração mais antiga fazia, é a especialização e o aprofundamento de algumas questões.

Surge a crítica universitária, empenhada numa análise mais profunda do espetáculo teatral; preocupado em estabelecer um diálogo com o teatro e sobretudo objetivando a formação de um determinado grupo.

Ana Bernstein (1995) aponta três períodos da trajetória da crítica de Décio de Almeida Prado, como períodos marcantes na história da crítica. São os anos de formação que se estendem de 1941 até 1945, formação deste novo crítico, para que se forme um novo público. Logo a seguir, viriam os anos de consolidação, abrangendo o período de 1946 a 1964, cuja preocupação era a formação de uma platéia, daí o empenho do crítico em relação ao caráter

[54] É interessante o livro chamado A Outra Crítica (1996), de Miroel Silveira onde o autor reflete um pouco a mudança ocorrida.

formativo, informativo e didático, o que determinaria, conseqüentemente, o próprio caráter da crítica.

E por fim, os anos de transformação compreendendo 1964 a 1968, quando, desencadeada a problemática da formação de platéia[55], o crítico podia voltar-se mais para a reflexão estética do objeto. Pode-se dizer que é a partir do início desses anos de transformação da crítica, focada principalmente no eixo Rio e São Paulo, que vão surgindo outros profissionais empenhados nessa reflexão estética.

Vejamos o relato de Mariângela Alves de Lima[56], crítica atuante no mercado:

> Eu sou da primeira turma de críticos de formação universitária do Brasil. Me formei e comecei a trabalhar, desde 1972, no mesmo jornal, O Estado de São Paulo, embora tenha trabalhado esporadicamente em outras revistas e acervos de teatro, que foi uma coisa que começou a partir da universidade, o tratamento de documentação e de acervos teatrais de um modo mais moderno, mais científico.
>
> [...] Então tivemos aula com o Sábato Magaldi que era professor de crítica, o Miroel Silveira com história do teatro brasileiro, o Décio de Almeida Prado e o Jacob Guinsburg que dava estética teatral, além de aulas complementares de filosofia com o Anatol Rosenteld. [...] Nós já somos um ponto de passagem, começamos a trabalhar numa época em que a encenação brasileira deu um salto extraordinário, foram os anos a partir de 67, 68. Da época do encenador com uma marca autoral.

O mercado continua, desse modo, a crescer dia a dia. Amplia-se o público, incrementa-se a dramaturgia, cresce a crítica para além do mero registro jornalístico. Aparecem novos artistas, novos autores, novos críticos. A dificuldade era se adaptar às mudanças, à substituição de verdades que vão sendo substituídas por outras verdades. Era a conseqüência da revolução dos anos sessenta, da busca de outros valores. Um bom exemplo é a trajetória do teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa, que estreava cada espetáculo com uma proposta totalmente inovadora, polemizando contra tudo que eles próprios fizeram seis meses antes.

Como tudo isso se reflete na crítica, em 1972, explica José Celso Martinez Corrêa (1998, p.254):

---

[55] O que não significa que este problema esteja atualmente, resolvido. A questão de formação de platéia, ao meu ver, precisa se construir através de uma atuação permanente.

[56] Depoimento que me foi concedido em julho de 2001.

> Estamos nos primeiros sinais – olhos para quem souber ler. Estes sinais estão no nosso corpo, muitas noites eles pintam, o coletivo os reconhece e as dezenas e dezenas de pessoas que todas as noites permanecem no teatro não sabem o que é, mas sabem que a inexplicável história contemporânea está se fazendo.
> Quando olhamos, mortos, para as pessoas que estão recebendo essa admirável mutação, muitas vezes desesperados por não entenderem totalmente o que está se passando, sentimos a força maravilhosa do enigma da história e desse nosso renascimento. É uma força que não cabe a crítica através de padrões já existentes, mas exige uma crítica voltada à criação, à descoberta e à revelação dos padrões novos.

Nos anos oitenta e noventa, o movimento teatral despertou da desmobilização imposta pela ditadura militar e uma nova geração de encenadores emergiu, ressurgindo assim propostas de experimentação. Mas, ao contrário do que aconteceu com a geração de críticos anteriores, a exemplo, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Yan Michalski, que foram cúmplices do movimento teatral, preocupados com a sua renovação, além de interessados em formar o público; essa nova geração teve dificuldade em assimilar as novidades apresentadas no panorama teatral, não apresentando um projeto global para o exercício da crítica e mostrando uma certa indiferença frente ao público, isso acabou por não complementar a modernização iniciada quatro décadas antes. Parece-me que o ocorrido constitui uma quebra no processo de construção do que seria o "crítico brasileiro", o que influenciou diretamente na trajetória da história da crítica.

Para reforçar essa posição, recorro a Bornheim (2000, p.45):

> A crise atual da crítica deriva, ao que tudo indica, dessa dissonância radical entre dois níveis: o ato criador que gera a obra e o retardamento de uma crítica que, ainda de modo velado, insiste na visualização através de uma normatividade pretensamente objetiva.

Um fator que pode ter contribuído para esta quebra, talvez tenha sido a necessidade urgente de uma formação contínua, pois, segundo Yan Michalski (1980), historicamente, os críticos de teatro nunca se formaram como críticos, sempre foram pessoas estudiosas que saíram do teatro para esta atividade.

Realmente, trata-se de um processo histórico que está longe de encontrar o seu fio da meada. Hoje a crítica está aí, então precisamos saber com quem o crítico deve, de fato, dialogar. Precisamos entender quais os parâmetros que devem ser seguidos e quais devem ser renegados e, em especial, precisamos questionar como a conjuntura atual da sociedade vem

comportando a crítica, qual a outra forma que ela poderia ser admitida, interrogando, assim, sobre a sua função social.

Enfim, é acreditar que a herança do passado possa dialogar com o patrimônio do presente; o que implicaria em os críticos atuais poderem trabalhar, a partir da tendência e da história dos críticos teatrais que o antecederam, sem a tal "angústia da influência"[57], mas, sim, aproveitando as lições que eles nos deixaram, portanto, utilizando-se com propriedade da fusão de elementos objetivos e subjetivos, compreendendo a obra teatral com uma maior complexidade e multirreferencialidade requeridas pela contemporaneidade.

Concordando com o que disse Lourival Gomes Machado apud Bernstein (1995, p.54):

> Nós precisamos de crítica. Crítica que faça um tardio, mas imprescindível balanço dos valores do passado. Crítica que analise as condições e as tendências atuais. Crítica que propagandize e eduque, expandindo um pouco mais toda a atividade intelectual que ainda se fecha em pequenas elites privilegiadas de espírito embora desprotegidos de fortuna.

Assim sendo, precisamos conhecer os tecidos da **intellighenzia** crítica nacional e suas especificidades, para dessa maneira, saber lidar com os padrões velhos da civilização que se esvai e, simultaneamente, escapar daquilo que não funcionou. A partir daí, sabermos discernir sobre os valores que constituem a *nova* criação, e iniciarmos uma crítica contemporânea, fundamentada em *nova ciência,* sobretudo em *nova arte.*

# • Algumas Amostras

### • Machado de Assis: o mais ilustre precursor da Crítica teatral no Brasil

O rapaz franzino, gago e epiléptico, desde cedo revelou uma força de vontade inusitada: filho de um pintor de paredes e de uma lavadeira, mulato e pobre, não podendo estudar regularmente, formou sua cultura como autodidata.

Aos dezesseis anos, começou a trabalhar como tipógrafo na Imprensa Nacional, assim como, em 1858, começou a escrever para o Correio Mercantil e, pouco depois, para o Diário do Rio de Janeiro.

---

[57] Termo cunhado por Marcelo Coelho, jornalista que foi crítico de teatro do jornal Folha de São Paulo. Segundo Coelho, muitos críticos convivem com uma certa angústia de não apresentarem propostas novas, mas de serem influenciadas por outros críticos.

É dessa história de vida que surge o Machado de Assis escritor, incluído entre os precursores da Crítica de Orientação Estética no Brasil, tornando-se, desse modo, o nosso primeiro crítico importante e alinhado com a maioria dos escritores e intelectuais da época. Imbuído da finalidade educativa do teatro e em defesa da arte nacional, desenvolveu seu "instinto de brasilidade"[58], atrelado ao sentimento de nacionalidade que é, dentre outras coisas, o tecido conjuntivo de suas obras.

Foi muito grande o envolvimento de Machado de Assis com o teatro, no início de sua carreira literária. A partir de 1859 (com vinte anos de idade) até 1867, ele foi crítico teatral dramático e tradutor de várias peças francesas, ocupou-se da cobertura de eventos teatrais para publicação, produzindo, no total, dezoito folhetins.

Em setembro de 1859, estreou como crítico teatral no Jornal O Espelho, na coluna intitulada "Revista dos Theatros" onde assinava M.as. para se distinguir de M. de Azevedo, outro colunista do periódico.

Ele assistiu, durante o exercício da Crítica, ao embate de duas estéticas teatrais antagônicas: a romântica e a realista. Era a rivalidade entre o teatro São Pedro e Alcântara e o famoso Teatro Ginásio Dramático. Sabe-se que o desenvolvimento de suas primeiras idéias teatrais aconteceu à luz das peças francesas que leu e ouviu no palco do Ginásio, a exemplo da Dama das Camélias, entre outros.

Afirma Werneck (1994, p.41) que:

> O Machado de Assis, pensador de teatro, tem poltrona especial na História do Teatro Brasileiro do séc. XIX, não só porque defendeu posições lúcidas quanto ao papel do teatro na civilização da sociedade e na moralização dos costumes, mas também porque foi o mais atento espectador do repertório moderno do Ginásio que lhe serviu como verdadeira escola de teatro.

Quanto à arte do ator, reconhecia o talento de João Caetano, do teatro São Pedro, mas achava o seu estilo de interpretação antiquado. O fato é que ele não escondia suas preferências pelo

[58] A brasilidade foi um aspecto de aferição de valor estético jamais esquecido e não podemos deixar de reconhecer a justeza daqueles princípios pregados fortemente por Machado de Assis.

teatro realista, e como disse Roberto Faria (1993), Machado de Assis foi uma peça fundamental para a implementação da reforma realista.

O que importava, para esse crítico, não era a forma dramática utilizada[59], mas o modo como o teatro era tratado. Posicionando-se acima de estéticas teatrais, para libertar-se de sectarismos nos seus julgamentos, pode-se dizer, que o segredo de Machado era o tratamento original acerca das suas críticas, não perdoando, no julgamento da encenação, o desempenho dos atores e os anacronismos apresentados pelo cenografia aos quais chegava a considerações estritamente técnicas.

É interessante acrescentar que a categoria estética alcançada na obra machadiana é devida, também, ao excepcional equilíbrio que manteve entre crítica e criação, motivo pelo qual foi criticado por muitos, mas vindo, posteriormente como um dos maiores escritores brasileiros.

Outro fator que deve ser considerado também é o sentido histórico dado à obra analisada, o que consolidava a posição de Machado como um literato, reforçado ainda pelo fato de que o processo criador em literatura já constitui processo crítico.

No seu Artigo *Ideal do Crítico*, de 1865, já estão os indícios que corroboram com essa diretriz histórica. São dele estas reflexões (1865, p.22):

> [...] Outra, entretanto deve ser a marcha do crítico; longe de resumir em duas linhas – cujas frases o tipógrafo as tem feito – o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhes as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção.

Tal doutrina, Machado aplicou, no exercício da crítica literária e teatral, aos escritores e às obras que analisava. Era uma crítica concebida como uma "magistratura intelectual", com uma função orientadora, que lhe parecia dever ser pensadora, sincera, elevada e perseverante. Sobre isso, reitera Afrânio Coutinho (1959, p.55):

> Subjacente à sua criação está um código de valores estéticos e uma doutrina crítica. Para ele, a crítica tinha por função não somente a regulação da produção literária geral, mas também a normalização da própria atividade criadora do escritor, pelo que os escritores devem possuir um corpo de

[59] Diz Machado: "Entendo que o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito. (Revista dramática)

> preceitos a que obedecer e pelo qual policiar a sua produção, vale dizer autopoliciar-se. Sua teoria era de uma crítica normativa e reguladora, de que decorreria a boa literatura. Em face da crise literária de seu tempo, perguntava ele em 1865: quereis mudar essa situação aflitiva? Estabelecei a crítica!

O conceito de crítica teatral machadiana primava pela análise, exercida como ciência e consciência, e que, segundo ele, eram as duas condições essenciais para o seu exercício, além da coerência, sinceridade, independência e imparcialidade.

Afirmou Machado de Assis (1994, p.10) numa crítica teatral à peça *Mãe* de José de Alencar, que "escrever crítica e crítica de teatro não é só uma tarefa difícil, é também uma empresa arriscada. A razão é simples. No dia em que a pena, fiel ao preceito de censura, toca um ponto negro e olvida por momentos a estrofe laudatória, as inimizades levantam-se envolta com as calúnias".

Por ser uma tarefa difícil e pelo problema ontológico, tão bem tratado por Ana Bernstein, na sua dissertação de Mestrado (1995), acerca da existência ou não de um teatro brasileiro na época de Machado, é que levantam-se questões sobre a efetiva contribuição de Machado de Assis para a construção de um teatro brasileiro, em particular, a sua continuidade como crítico de teatro.

Para Carlos Sussekind apud Werneck (1994), o teatro brasileiro nunca existiu nem poderia existir, visto ser a arte teatral a culminância da cultura de um povo e por ser o Brasil uma "nação ainda em fraldas..." Mas, "Já Machado de Assis e José Veríssimo não negam que o teatro brasileiro tenha existido, mas entendem que nasceu, viveu e morreu junto com o teatro romântico".

O fato é que o crítico, que também era escritor, ainda não encontrara a si mesmo. Desde antes de terminar sua atividade como crítico teatral[60], ele já tateava, sondava, experimentava os diversos gêneros literários, buscando assim o caminho da realização.

Porém o biográfo Jean- Michel Massa(1993), autor da obra *A Juventude de Machado de Assis,* não encara sua incursão nas atividades de crítico teatral e dramaturgo como

[60] Machado terminou sua atividade como crítico de teatro em 1860, com uma revista sobre teatro dramático datada de 1938.

demonstração de potencialidade virtuosa do artista, como preferem a maioria dos historiadores de teatro, mas, segundo ele, "o interesse pelo teatro teria surgido como opção do publicista desencantado com a política".

Diante dessa inquietude, Machado começou a escrever cada vez menos como crítico teatral, além da desistência de criar uma dramaturgia para o teatro. Paralelamente, o nosso ilustre criador começa a enfatizar e a concentrar-se, primeiramente, na tradução e, logo depois, na produção literária. Afrânio Coutinho, o maior estudioso da obra de Machado de Assis, refletindo sobre essa mudança, a classifica como uma "forma peculiar de continuidade" e acha que ela não pode ser vista como ruptura (1959, p.26):

> Todavia, deve-se afastar, no exame do problema, a idéia de mutação repentina. Não há ruptura brusca entre as duas fases. É mais justo afirmar que uma pressupõe a outra, e por ela foi preparada. Há, antes, continuidade. E, se existe diferença, não há oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento. Isto sim: maturação.

Por fim, o substrato que podemos tirar desse processo é que a produção de Machado de Assis oferece-se a quem dela se aproxima como um enigma, desafiando críticos, historiadores e biógrafos a levantarem as sucessivas máscaras de poeta, dramaturgo, crítico, censor, romancista em busca de explicações para o porquê da desistência do escritor no campo da literatura dramática.

**♦Alguns Folhetinistas da Corte:**
**Machado de Assis, Martins Pena, Bellona, Délia e Estrella**

Os primeiros críticos aparecidos, no Brasil, na década de 1820, embalados pela liberdade de expressão, que vibrava nas páginas do jornal da corte, lembram as querelas pré-iluministas. É esta a época do surgimento de um tipo de escritor, que, no dizer do tempo, se costumou classificar de "folhetinista"[61] e apesar de se ligar a uma cultura adquirida com a ilustração européia, os folhetinistas buscavam elementos constitutivos de uma identidade nacional.

A crítica folhetinesca representou e conservou todo um mundo que se perdeu, e que só encontra existência nela.

[61] A origem do folhetim já foi explicitado anteriormente. Acrescento, no entanto, que foi introduzido nos jornais brasileiros assumindo diversas facetas: crônica, ficção, e até exercício crítico.

Além de retratar a vida da sociedade daquela época, esses escritos, mesclam registros de pensamentos e pontos de vista de um fenômeno artístico passageiro, fruto de análises, às vezes, superficiais e outras, repletas de convicções profundas que realçam as reações do público. Sobre esse tipo de crítica, concluiu Giron (1999, p.216):

> Para uns não passava de taquigrafia das emoções. Houve quem preferisse flanar com os ouvidos. Outros ainda foram coquetes, manifestaram paixões via texto, compraram polêmicas, tomaram partidos, fantasiaram, confundiram música com costume e política, imaginaram a fisiologia de um Rio de Janeiro que deveria imitar obrigatoriamente os *feuilletons* de Paris, centro irradiador da grande arte do séc. XIX.

Embora a pesquisa de Giron enfoque mais especificamente, a crítica musical, a situação era a mesma para a crítica teatral. Na verdade, inventar um teatro brasileiro, desde os tempos de José de Anchieta até chegar a Machado de Assis, José de Alencar, Martins Pena, dentre outros, sempre significou inventar um público e, consequentemente, uma recepção crítica, pois a história dessa crítica é marcada pela "metáfora da irrupção", ou seja, do surgimento de um teatro que sempre inauguraria o verdadeiro teatro brasileiro.

Diante disso, o papel destinado ao crítico era desconfortante e áspero, não se constituindo de um oficio de luxo, mas de um trabalho de construção que deveria pressupor uma função social definida, isto é, a função de informar e divertir por meio do teatro, leitores de todas as classes sociais.

Um bom exemplo dessa função é o relato de Machado de Assis (1938, p.14): "Firme nos princípios que sempre adoptou, o folhetinista que desponta, dá ao mundo, como um colega de além-mar, o espetáculo espantoso de um crítico de teatro que crê no teatro."

Era uma geração cheia de fervor e convicção, no entanto, além de Machado de Assis, não se pode deixar de fazer referência a Martins Pena, hoje reconhecido no teatro como um dramaturgo que deixou sua marca registrada.

Martins Pena surge como crítico[62] no cenário brasileiro, entre os anos de 1846 e 1847, caracterizando-se, ele próprio, *como um historiador fiel que somos dos acontecimentos teatrais.* Porém*,* sabe-se que a função maior da sua crítica foi a diversão.

Conforme Giron (1999, p.135):

> Autor de teatro da moda, Pena não assina o folhetim. Mas não é necessário. Todos sabem que ele está lá e trata de agradar o público por meio de gracejos, farsas e análises. [...] E seus folhetins trabalham com humor na tentativa de entender os espetáculos e influênciá-los, analisando seus fundamentos e forjando um gênero autônomo: a crítica.

Um outro fato interessante da época se revela pela presença da mulher na critica. De fato, nesse momento, é lançado o primeiro periódico feminino da época da corte, chamado o S*emanário Jornal das Senhoras* que começou a circular em janeiro de 1852, com o projeto de fornecer modas, literatura, belas artes, teatro e crítica. Era um periódico redigido exclusivamente por mulheres e com uma tendência explícita para a crítica musical. A redatora chefe, Joana Paula Manso de Noronha, apresenta e comenta algumas obras, a exemplo da comédia vaudeville *As Marujas.* Joana assinava com o pseudônimo de Bellona.

Uma das preocupações de Bellona era criticar o mau humor dos outros críticos, além de seus textos incursionarem por diversos temas (moda, trajes, comédias etc.), deixando claro, para nós, a falta de profundidade no tratamento do assunto.

Além de Bellona, passaram mais duas mulheres pela chefia da redação nos Jornais das Senhoras: Atabalipa Ximenes de Bivar e Velasco que utilizavam os pseudônimos de Délia e Gervasia Nunezia Pires dos Santos Nunes, respectivamente, essa última, assinava como Estrela.

Esse periódico tem duração de um ano, afirma Giron (1999, p.182) que as "pioneiras na crítica feminina promovem o flagrante da consolidação do gosto do público cada vez mais exigentes. Nas páginas agitadas do jornal das Senhoras, vibram noites esquecidas pela história da música."

[62] Martins Pena escreveu também crítica de música e, segundo Giron (1999), Pena é considerado o primeiro crítico musical brasileiro.

E passaram-se, assim, três décadas de crítica... Esse período pode ser definido como um exercício digressivo, com o intuito de agradar leitores da província, além de ser considerado também, um mero diletantismo de jornalistas literatos.

### ♦Alcântara Machado e seus Manifestos Modernistas

O teatro brasileiro manteve durante os anos vinte, basicamente, a mesma estrutura herdada do séc. XIX: pouca ambição de mudança na interpretação concebida pelos atores, palco ocupado pelo **ponto**, cenários com telões pintados, marcações convencionais, um repertório constituído por comédias de costumes, revistas e operetas, sem uma dramaturgia nacional atuante, além da postura de críticos diletantes, sem muito compromisso social.

Dentre os críticos teatrais diletantes da época, pode-se apontar como exceção o pernambucano Alcântara Machado, que atuou, durante praticamente toda a década (até o início dos anos 30), em diversos periódicos.

Iniciou sua atividade de crítico teatral em 1923, no Jornal do Commércio, em Recife, no qual assinava uma seção especializada, denominada *Teatros e Música,* manifestando, quase sempre com humor e indignação, o seu desagrado quanto à inércia e à falta de inovações no panorama teatral brasileiro. É dele a citação (1926, p.443/444):

> Vejam só que horror! Feita para divertir os estrangeiros que saem de suas terras, ela (a comédia) vegeta hoje nos teatros de segunda ordem.
> [...] Os autores brasileiros a receberam. Aqui se instalou com suas intrigas conjugais. Cá está o trio besta. Ela, Ele e o outro. Para maior desgraça de nosso azarado teatro.

O jovem crítico, recém formado em Direito, escrevia crônicas – como ele as preferia chamar – e essas eram escritas logo depois do espetáculo, para atender aos moldes da imprensa da época. Trabalhos curtos, leves e com a idealização de um público.

Se a Semana de Arte Moderna não exerceu nenhuma influência no teatro brasileiro, foi a partir do trabalho de Alcântara Machado que podemos considerar o surgimento de uma crítica modernista. Ou ainda, o projeto de incorporar à produção e criação da crítica teatral as propostas do movimento modernista, com doses de abrasileiramento e atualização de temas

era, para Alcântara Machado, a própria criação do teatro brasileiro que, para ele, ainda não existia. Relata assim Alcântara Machado (1926, p.1):

> A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece o brasileiro. Dá dó!

Era preciso valorizar os diversos gêneros populares, a exemplo do Teatro de Revista, a Burleta e o Circo e apontá-los como as formas dramáticas e teatrais mais afinadas com o espírito e o caráter nacionais.

Criou-se assim, o movimento chamado "teatro da bagunça" em que o público, ao invés de aprender com a crítica como assistir a um espetáculo adequadamente, era chamado a reconhecer-se como o dínamo propulsor e razão de ser de um teatro que incorpora na cena, a teatralidade da cultura popular.

Os espetáculos que vinham para o Brasil, segundo Machado, era o pior do teatro europeu.

E, diante disso, foi um crítico insistente em relação à negação das principais bases da atividade teatral de então: a invasão de companhias e textos estrangeiros.

Na crítica *O que eu disse a um Comediógrafo* (1926, p. 43), parodiando Castro Alves, ele conclama ardentemente:

> Colombo! Fecha a porta dos teus mares ao teatro estrangeiro falsificado e deteriorado! Sob o sol brasileiro ele apodrece, cai aos pedaços, desfaz-se em banalidade e estupidez. Depressa Colombo! Fecha a porta dos teus mares.

Ainda, segundo ele, as nossas comédias de costumes baseavam-se, quase sempre, nas situações – clichê das comediazinhas francesas, o que causava a *pequenez do resto;* assim como a maioria dos críticos brasileiros, Alcântara Machado vivia o dilema moral de não matar mais ainda o teatro com o excesso de crítica.

Se, de início, suas críticas eram centradas na dramaturgia, com o tempo, Alcântara ampliou o seu foco de abordagem, percebendo a necessidade de uma modernização global do teatro, incluindo reflexões sobre o espetáculo (1926, p.42):

> As tendências (admitamos tendências) da cena contemporânea nacional são assim as mesmíssimas de seu nascimento um século atrás. Continuamos com as peças de costumes. As figuras não mudaram: a sogra feroz, o genro farrista, o parasita, a moça piegas, a criada intrometida. Essas figuras eternas tem os mesmos gestos, as mesmas frases e o mesmo espírito desde que o mundo as abriga.

Em sua história de vida, no entanto, a grande virada da sua crítica acontece durante uma viagem à Europa, em 1925. Afirmou-se como modernista pau – brasil, época em que os teóricos consideravam o teatro brasileiro imerso totalmente no estilo romântico), radicaliza sua linguagem e exerce a antropofagia, tão divulgada e conhecida por nós a partir de Oswald de Andrade.

Começa assim a escrever para revistas especializadas e logo depois para o Diário Nacional, em forma de ensaio, impondo conseqüentemente ao tema, um tratamento mais aprofundado. Escrever em forma de ensaio para o Diário de Notícias foi possível, porque não existia a urgência da crítica de espetáculo escrita para o jornal do dia seguinte.

Por fim, podemos caracterizar a crítica de Alcântara Machado como uma crítica militante e empenhada na renovação estética do teatro brasileiro, o que provocou polêmicas e despertou atenções para a cena teatral dos anos 20, indo de encontro ao movimento modernista. A particularidade marcante em várias de suas críticas é o texto em forma de manifesto, como evidencia o trecho (1926, p.46):

> Teatro assim não tem tendências. Ainda não se formou, não criou o seu eu, não pensa, não luta, não caminha. Gerações têm passado sem modificá-lo. Na história da literatura brasileira não há lugar para ele.[...] é um esquecido.

### ♦Alberto D'Aversa: Um Mestre Italiano presente na história da Crítica Brasileira

A contribuição de vários artistas e intelectuais italianos para o teatro brasileiro é indiscutível. Em especial, destacam-se: Adolfo Celi, Gianni Ratto, Bellini, dentre outros. Porém, foi em depoimento ao SNT que Cleyde Yáconis, apud Mercado Neto (1979, p.276), chamou a atenção para a contribuição prestada por dois desses italianos, em específico na área da crítica teatral:

> E eu percebi que o Brasil teve uma sorte incrível, com dois homens, dois italianos. Então essas duas imagens me parecem esses vinte anos do meu aprendizado. Um aprendizado do teatro, dos que me fizeram amar o teatro. Nós não temos mais papo de madrugada com *Ruggero Jacobi*, nós não

> temos mais papo da madrugada com *Alberto D'Aversa*. Se não tivesse escorado o papo da madrugada eu poderia aprender a representar, mas não teria esse outro aprendizado do mundo que eu tive através da critica. Não tinha um diretor que não corresse de madrugada à casa do D'Aversa ou do Jacobi e às suas críticas.

Rugero Jacobi, bem como Gerd Bornheim, foram fundadores da Escola de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Jacobi retornou para a Itália no final dos anos 60.

Alberto D'Aversa, nascido na cidadezinha de Casarano, no interior da província de Lecce, inicia sua formação teatral em Roma com Silvio D'Amico, tendo feito uma estada na Argentina, até chegar à capital paulista, onde estabeleceu-se como crítico.

Sua carreira de crítico começou aos 45 anos, quando criou e publicou as famosas **Notas Críticas (NC)-** reflexões com diretrizes estéticas e culturais – estudadas por Antônio Mercado Neto (1995) em sua dissertação de Mestrado. O Trabalho de Mercado recuperou, organizou e sistematizou um acervo teórico-crítico que estava perdido e cuja importância vinha sendo ignorada.

O conteúdo das **Notas Críticas** não tem o caráter de manifesto como o de Alcântara Machado, mas constitui obra de natureza crítico-reflexiva. D'Aversa era um daqueles pensadores "particulares" que, utilizando-se da abstração, volta-se sobre o objeto estético, para compreendê-lo melhor, discernindo seus exatos contornos, posicionando-os em contexto mais vasto, e inserindo-o além da preocupação pedagógica, essa postura constitui marca registrada das suas críticas.

Embora tenham sido feitas em um período curto e restrito, compreendem os anos 1965 a 1969, perfizeram um total de 909 notas críticas, publicadas diariamente na coluna do Diário de São Paulo, coluna essa que pertencera a Nicanor Miranda e expressam uma contribuição imensurável ao campo da crítica teatral. Afirma Mercado Neto (1995, p.105):

> A crítica de D'Aversa coloca-nos diante de uma linguagem e de um estilo de extrema riqueza e alta sofisticação, cuja fluência, verve e inventividade são absolutamente excepcionais em obras do gênero. Se o teatro é ou pode ser a arte da palavra, D'Aversa foi artista do teatro também em sua crítica.

O argumento de que o crítico pode ser também, em seus escritos, um artista da palavra[63] é a confirmação de que há um processo de criação implícito à valoração estética. É a critica entendida como re-ligação entre o texto e o contexto. Em essência, um modo de vê-la como proposta essencialmente criativa e como diálogo entre teoria e práxis da encenação.

Esse crítico, que marcou uma época, jamais escondeu sua preocupação didática de ensinar a ver e a escutar teatro – e por isso pode-se afirmar, sem erro, que sua crítica tende sempre a uma função didática e pedagógica.[64]

Ocorre que existia uma preocupação constante por parte de D'Aversa em formar o leitor médio, aquele que, mesmo não tendo o hábito de freqüentar o teatro, mas que eventualmente lia jornais, poderia tornar-se potencial um espectador, a partir do fato de estar bem informado. Essas colunas, no entanto, alternavam exclusivamente críticas de espetáculo e notícias sobre o movimento teatral; coexistindo pensamento e expressão. Ou ainda, para ler a crítica de D'Aversa é importante que o leitor reconheça estar diante, não de uma coluna de crítica teatral nos moldes tradicionais, mas sim de uma coluna sobre teatro.

Afirma Mercado Neto (1995, p.258) que "o verdadeiro público de teatro, dentre os leitores do Diário fazia das Notas Críticas uma fonte diária de formação teórico-crítica e de informação sobre a arte teatral – mas esse público era qualitativamente inexpressivo".

Mas, como seus objetivos, dentre outros, eram mudar mentalidades, instaurar princípios, fomentar cultura de uma forma mais ampla, as suas críticas podem ser consideradas estudos teóricos, crônicas e ensaios, formando um todo homogêneo, integrando-se e convivendo numa dialética constante e profícua, na qual a teoria procura ir além do mero comentário, não resultando em um fim em si mesmo, mas em meios de se formar uma verdadeira consciência teatral no seu público leitor.

Para Dort (1977), o crítico tem ainda um outro papel: o de educar o público. Não no sentido acadêmico da palavra, mas iniciando-o na linguagem teatral, fazendo-o refletir em sua função: a função do público. Baseado em Brecht afirmou que existem, pelo menos, três artes no teatro: a arte do autor, do ator e do espectador.

---

[63] Argumento através do qual concordo com Mercado Neto (1995).

[64] Sabe-se também que, durante o período de 4 anos, quando D'Aversa escreveu suas Notas Críticas, ocorreram algumas mudanças no seu pensamento e na sua apreciação.

Segundo Mercado, Alberto D'Aversa compreendia uma "trindade crítica": além de homem de teatro e professor, era também um polemista.

E é como cidadão polemista, artista e como crítico que se torna cada vez mais participante, pedindo desculpas aos leitores, contudo assumindo a postura de tomar decisões, esclarecendo, dentre outras coisas, opiniões por vezes particulares dos companheiros de profissão e lamentando a falta de informações e de interesses culturais dos nossos atores; já que, como dizia ele, "escrevo para gente de teatro".

Sendo assim, sua missão de crítico não era puramente julgar, mas estabelecer novas relações, ampliar os domínios da consciência, abrir novos horizontes e, em última instância, agir sobre o mundo. Sobre isso, conclui Mercado Neto (1995, p.257):

> O leitor da crítica de D'Aversa é desde logo colocado diante de um discurso original sobre um problema que não está confinado às paredes do teatro, mas que se relaciona diretamente com sua vida e com a sociedade que o rodeia. [...] o objetivo final da crítica é, através de acurada análise do texto e do espetáculo, abrir-se novamente sobre o mundo em que convivem artistas e espectadores, leitores e críticos.

Baseado na crença de que um crítico não pode prescindir de sua sensibilidade e de sua autocrítica, D'Aversa comete a proeza de criticar o espetáculo *Maria entre os Leões,* comédia do italiano Aldo de Benedetti, espetáculo por ele mesmo dirigido e, sobre o qual escreve algumas autocríticas, publicadas em meio às suas notas críticas.

Dentre os críticos que influenciaram D'Aversa é significativa a presença de Bernard Shaw e as semelhanças entre os dois. Assim como D'Aversa, Shaw também escreveu autocríticas e empregava conhecimentos teóricos e práticos no exercício de sua crítica.

É possível que a dimensão de obra literária que D'Aversa deu à sua crítica venha do conhecimento profundo da obra de alguns críticos, pelos quais nutria reverência e admiração, a exemplo, Du Bos, Eliot e o próprio Shaw.

O contato com a obra de Charles Du Bos advém da passagem de D'Aversa pela Argentina, onde ele fazia parte do grupo da revista Sur, um grupo fechadíssimo, também chamado de

grupo Borges, em homenagem a Jorge Luis Borges, outro famoso integrante desse grupo. Segundo Mercado Neto (1995, p.34):

> Através da leitura de Du Bos, e do contato com Borges, D'Aversa consolidou suas idéias básicas no tocante à crítica que no dizer no primeiro, não se destina a julgar mas a compreender, a colaborar na plenitude da obra, tornando-se assim verdadeira recriação, ou seja, uma participação na aventura interior do autor estudado.

Por fim, não podemos deixar de ressaltar a função de professor tão exercida por D'Aversa durante sua vida, lecionou na Argentina, ajudando a fundar a Escola de Arte Dramática de Buenos Aires e, logo após, no Brasil, pois chegou a São Paulo em 1957, a convite de Alfredo Mesquita, para dar aulas na Escola de Arte Dramática (EAD).

Trabalhou também, diversas vezes, como professor convidado na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Diante da escassa bibliografia, no que tange às publicações especializados sobre crítica de teatro e sobre as artes em geral, pode-se afirmar que Alberto D'Aversa criou um modelo de crítica teatral que, sem perder a imediatez da resposta e o caráter amplamente acessível da crítica jornalística, nos trouxe contribuições importantes no campo das artes cênicas.

Esse modelo constitui, sem sombra de dúvida, a contribuição desse mestre italiano à nossa História da Crítica Teatral Brasileira.

### ♦Paulo Francis, Yan Michalski e Bárbara Heliodora: Convergências, Opiniões e Fatos sobre três grandes nomes da crítica brasileira

Praticamente, eles começaram a atuar como críticos na mesma época, no final dos anos 50. Além de exercerem a função de críticos, todos três também foram professores e compartilhavam da modernização do teatro brasileiro, apoiando o advento da *nova crítica.*

Paulo Francis, Yan Michalski e Barbara Heliodora são três nomes que já têm registro na memória e na história do teatro brasileiro, a partir de suas contribuições e, em particular, são peças específicas na História da Crítica no Brasil.[65]

Paulo Francis retornou dos EUA, onde havia morado por 3 anos, estudado literatura comparada com Eric Bentley na Universidade de Columbia. Sua estréia como crítico aconteceu na Revista da Semana em 1957, quando assinava uma coluna, sendo saudado com muita eloquência pelo então editor Hélio Fernandes, irmão de seu amigo Millôr Fernandes. Trabalhou também no jornal Diário Carioca, acumulando funções de crítico, repórter e noticiarista. Mas foi escrevendo suas críticas provocativas, que Francis contribuiu para polemizar as divergências e insultos mútuos entre a nova e a velha geração de críticos.

Exerceu a função de crítico durante 6 anos, sempre imprimindo-lhe um tom provocador, empenhado em dizer o que pensava, disposto a não fazer concessões, pois acreditava que, só assim, o teatro deixaria de ser um faz-de-conta, e cresceria com posições definidas. Como ele mesmo coloca, "cansou" da crítica teatral, optando pelo colunismo político, mas continuou escrevendo livros de ensaios, nos quais o teatro tinha um lugar de destaque.

Vale ressaltar a apresentação feita por Glauber Rocha a Paulo Francis, na orelha de um dos seus livros, citado por Moura (1994, p.211):

> Paulo Francis é um intelectual contemporâneo. Alguma coisa nova aconteceu no jornalismo brasileiro desde que este ex-ator, ex-diretor teatral trocou o palco pela crítica. [...] Vassouradas no teatro metropolitano com ares de província, informação em doses cavalares para a ignorância intoxicada do século XIX, humorismo ácido até mesmo para assuntos sagrados como religiões e ideologias, eis os tons do revolucionário estilo Francis.

O crítico Nelson de Sá, atuante na década de 80 no jornal Folha de São Paulo, declara a importância e as referências novas dadas ao seu trabalho, quando foi mandado a Nova York como bolsista, em 1987, para aprender com Paulo Francis. Uma delas, histórica na crítica de teatro no Brasil, foi a de seu caráter de uma crítica militante. Prossegue Sá (1997, p.456):

[65] Francis e Yan hoje atuam através das contribuições deixadas para nós, pelas suas obras publicadas, pois já não estão mais entre nós. Barbara Heliodora é uma crítica atuante. Escreve há dez anos para o jornal O Globo, Rio de Janeiro.

> Francis me apresentou, direta ou indiretamente, uma série de autores e críticos que serviram para a formação de instrumentos, por assim dizer, no meu trabalho. Um deles, ainda que no sentido de referência negativa foi Eric Bentley. Foi através de Francis que conheci *O Dramaturgo como Pensador*, do crítico Inglês. O livro, que é de 1946, ajudou a entender a elitização ocorrida no teatro desde então, inclusive no Brasil, o que veio dar nos conhecidos excessos dos anos 80.

A assertiva dos excessos dos anos 80, referida por Nelson de Sá, talvez seja a aflição pela qual passaram artistas, intelectuais e críticos ao lutarem para ver o teatro superar a fase árida de transição desses 15 anos de repressão, para uma liberdade de expressão maior.

Mas é com Yan Michalski que gostaria de continuar pontuando a discussão, quando ele considera, em depoimento aos Cadernos de Teatro (1980, p.13), que "as perspectivas para o futuro da crítica no Brasil parecem bastante melancólicas. O espaço de discussão da crítica está diminuindo."

O crítico escreveu ainda um artigo denominado *O Declínio da Crítica na Imprensa Brasileira* no qual analisa seu processo "involutivo" e afirma que, atualmente, se assiste à substituição da reflexão analítica pela preocupação meramente informativa.

Yan começou como crítico também em 1957, escrevendo para a revista *Leitura* durante três anos. Este polonês de aparência pacata, que falava com sotaque marcante, escolheu o Brasil para viver.

Em 1963, Bárbara Heliodora foi para Europa, para residir durante um ano e deixou Yan como crítico interino do Jornal do Brasil. Ele exerceu seu ofício com muita apetência, e perguntado sobre o que se precisa para ser um bom crítico, Michalski (1980, p.18) respondeu:

> O primordial é saber escrever bem. O instrumento primário é a linguagem escrita. E depois um certo conhecimento teórico de teatro. O fato de ter tido uma prática no teatro ajuda, mas não é fundamental. É um certo bom senso... o chamado espirito crítico.

Além de escrever bem, Yan Michalski foi sempre um defensor do estabelecimento de um diálogo entre o crítico e o leitor, dando ao leitor alguns elementos para uma fruição mais completa do ato de ir ao teatro. Era também necessário estimulá-lo a comparar a sua própria reflexão com a reflexão do crítico.

Sabe-se que ocorreram mudanças na maneira de pensar desse crítico, mas o fundamental, como disse Yan, é não perder de vista que a crítica deve sempre ir a reboque do teatro que lhe é proposto. Então é a partir de um dos "reboques" da vida, que surge Bárbara Heliodora, em 1958, escrevendo para teatro a convite de Ademar Guerra, na revista *Visão.*

Barbara começou a estudar no curso de Letras Anglo Germânicas no Rio de Janeiro e finaliza sua graduação nos Estados Unidos em Literatura Inglesa com grande ênfase em teatro.

Ela reflete sobre algumas mazelas e influências que condicionaram o teatro brasileiro (1994 p. 53/54):

> A censura prejudicou muito. E, além disso, o teatro veio de uma forma tardia. É só pensar na Grécia: veio o Homero, depois veio a poesia lírica, a prosa... o teatro só vem no fim, é a última forma artística.
> [...] Eu acho que o teatro brasileiro está aí, mas não tem uma longa tradição. A gente só não pode é se queixar disso e justificar que se não temos tradição, então não vamos ter futuro também. Temos que lutar.

Especialista em Shakespeare, além de ter alguns livros publicados, traduziu também obras desse dramaturgo inglês. Perguntado sobre o porquê da sua escolha pelo ofício da crítica, respondeu[66]:

> O que mais pesou para mim para escolher o caminho da crítica foi que eu sempre gostei muito do teatro, sempre gostei muito de história do teatro, sempre gostei da parte teórica. Eu sempre digo que as pessoas quando falam mal ou bem dos críticos esquecem que na realidade todo mundo é crítico, basta você ouvir a conversa na porta do teatro para ouvir gostou ou não gostou. A única diferença é o que o crítico tem de dizer porque ele gostou ou não gostou.

Se a questão do gosto reside na experiência estética, não podemos encará-lo como um preferir arbitrário e imperioso da nossa subjetividade, mas, sim, encará-lo muito mais como um conhecimento do que uma preferência. Afirmou Heliodora[67]:

> A verdade é a seguinte: ninguém gosta do crítico. Às vezes você tenta fazer uma crítica dizendo o que está acontecendo, da melhor maneira possível, e aí, há uma coisa muito triste: as reações dos criticados são agressões pessoais, uma coisa que eu, toda a minha vida, graças a Deus evitei.

[66] Depoimento que me foi concedido em 2001.
[67] In Revista Percevejo (1994, p.58).

Sabe-se que essa militante ativa, considerada, atualmente, uma referência polêmica, pois, quando aponta os caminhos da encenação de alguns diretores de teatro, não faz concessões e não se intimida. Apontada como uma das responsáveis pela dissidência entre a velha crítica e a nova crítica, relata[68]:

> Houve uma grande ruptura. Tanto que nós saímos: eu, o Gustavo Dórea, o Enrique Oscar, o Paulo Francis, Claudio Bueno, Luiza Barreto Leite. Saímos do ABCT porque discordávamos basicamente do que era feito lá. Fundamos o Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT).

A também professora Bárbara, crítica atuante até hoje, tão amada por uns e odiada por outros, afirma ser o crítico nada mais que um espectador bem informado, que reage ao que é apresentado, avaliando diferentes aspectos. Afirmou que a crítica tem que servir também para quem faz o teatro, como um ponto de referência de como está passando o espetáculo para o público.

Por fim, seja a postura arrebatadora, exaustivamente utilizada por Paulo Francis ou a calmaria de espírito transmitida por Yan Michalski, ou ainda a "rabugice"[69] de uma crítica como Bárbara Heliodora, o que se pode afirmar com segurança é o ponto em comum entre esses três críticos: a militância no teatro brasileiro.

Eis, portanto, as convergências de situações, as opiniões emitidas e os fatos concernentes à vida de três grandes críticos do teatro brasileiro.

**♦O Legado de Sábato Magaldi**

O mineiro Sabato Magaldi mudou-se para o Rio de Janeiro em 1948, então, com vinte e três anos, em razão de em Belo Horizonte haver muito pouco teatro. Depois de dois anos, conhecendo a escassez do que havia na área teatral, foi apresentado pelo seu amigo Paulo Mendes Campos ao chefe de Redação do jornal *Diário Carioca*, Pompeu de Souza, crítico teatral que escrevia sob o pseudônimo de Roberto Brandão. Foi assim o começo da sua carreira como crítico teatral e aposentou-se em 1988, perfazendo um total de 38 anos nesse exercício. Complementa Sábato Magaldi, apud Moura (1994, p.71):

---

[68] Depoimento que me foi concedido em 2001

[69] O ator Paulo Autran, em bate- papo com a apresentadora Hebe Camargo, dia 23/09/2002, disse que Barbara Heliodora é a crítica mais rabugenta do teatro brasileiro.

> Eu pertenço a uma geração que é hoje a geração velha do teatro. Quando comecei a fazer crítica ainda escutava ecos muito estranhos: às vezes chegava ao Rio companhias estrangeiras e o secretário de redação perguntava: quem é que tem um traje a rigor? E aquele que tinha smoking se candidatava a fazer a crítica do espetáculo estrangeiro. Eu ainda peguei isto.

Dois fatos importantes, ocorridos no decorrer da década de 50, afirmaram a importância da crítica de Sábato Magaldi: o primeiro foi quando ele foi a Paris, no início dessa década, para fazer um curso de estética, como bolsista da Sorbonne. Sabato assistiu à estréia de *Esperando Godot*, imediatamente, escreveu uma crítica para o Diário Carioca, no qual afirmaria que a peça de Beckett se tratava de uma verdadeira obra - prima, dessas que se tornam referências, e afirmava ter presenciado "o nascimento de um ponto focal na literatura dramática mundial".

O segundo foi, já morando na cidade de São Paulo, ao final da década de 50, quando pediu para ler, antes da estréia, o texto *Eles não usam Black Tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Logo em seguida ao espetáculo, encenado pelo Teatro de Arena, sob a direção de José Renato, escreveu no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo que estava diante de um marco do teatro brasileiro. Ainda sobre a peça, relata[70]:

> Eles não usam Black Tie, além de ser a primeira peça a falar de lutas de classes no meio urbano, mostrou que o país era um excelente tema de discussão. A partir daí criou-se o seminário do dramaturgo, que funcionou como uma linha de montagem de textos brasileiros, e passou-se a examinar todos os problemas nacionais. O teatro brasileiro deixou a partir daí, de ser um reduto exclusivo do autor estrangeiro.

A propósito, se diz que esse crítico jamais assistiu a uma encenação, sem antes conhecer o texto. Autor de várias obras, dentre elas o clássico Panorama do Teatro Brasileiro (1962), foi eleito, em 1995, para a Academia Brasileira de Letras.

Pode-se afirmar que Sábato Magaldi exerceu seu oficio utilizando-se de teóricos – os mais conceituados possíveis – para avaliar a qualidade da encenação, o trabalho do diretor, dos atores e sobretudo do texto. Tal procedimento fez com que percebesse a importância de autores como Beckett, Ionesco, Guarnieri, Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Nelson Rodrigues, dentre outros.

[70] In: O Estado de São Paulo, 26/08/2002.

Outro fato marcante foi, quando da proibição pela censura, na década de 70, do texto *Abajur Lilás* de Plínio Marcos, imediatamente o crítico escreveu um artigo pedindo liberação da peça. Atitudes como essas afirmam seu espírito de intelectual em ação, preocupado com a liberdade de expressão dos indivíduos e com as construções de valores.

Sobre qual deveriam ser os valores de um crítico, afirmou Sábato, apud Moura (1994, p.71):

> Uma outra prática que era comum no meu tempo era o crítico que também era divulgador do espetáculo. Ele recebia um salário das companhias profissionais para divulgar as notas em sua coluna e, eventualmente, em colunas de seus colegas. Eu achava isto esquisitíssimo, não podia imaginar como é que alguém que iria criticar tivesse interesse financeiro ligado àquela iniciativa, mas era uma prática corrente. Esses são aspectos morais da questão.

Sábato faz história com o vigor dos que percebem e sinalizam seu tempo. Sinaliza o seu tempo com a sabedoria dos que não aceitam verdades estabelecidas. Não aceita verdades prontas, pois seu compromisso é com a mudança. Talvez por isso, tenha afirmado ser contra o poder do crítico e a favor da total democracia, defendendo, inclusive, o direito do crítico dizer besteiras. Vai além:

> Sou um Pirandeliano. Eu acredito mais na relatividade das coisas. Se eu acho uma coisa, a outra pessoa pode achar o oposto. Você achar que é dono da verdade é uma coisa que não cabe no meu papel. Eu não me identifico de jeito nenhum com a idéia de que a minha opinião é infalível. Inclusive porque eu várias vezes mudo de opinião, eu vejo uma coisa que parece de um jeito, mais adiante eu reexamino e vejo de outra forma. Eu acho que em primeiro lugar a gente tem de ter esse cuidado.[71]

Mais do que um crítico, Sabato é um professor[72] e um escritor sempre em busca do aprimoramento do seu estilo. Diante disso, o uso da palavra em seu discurso tem uma dimensão muito particular, utilizando-a de uma maneira íntegra, além do que, seu olhar sobre o teatro e o texto obedecem a uma notável coerência:

> Gosto de brincar com meus alunos: a primeira virtude do crítico é saber escrever. Quem não domina a escrita pode estar imbuído das melhores idéias, que elas não se comunicam ao leitor. Até se entende o contrário do que se pretendeu dizer. O resto vem com o tempo: a autoridade fundada em conhecimento de arte tão complexa, sensibilidade para captar o novo, e cultura geral, que inscreve o teatro no conjunto da produção humana.[73]

---

[71] Sábato, In Revista E – SESC (2001, p.18)
[72] Professor aposentado da ECA-USP, Professor convidado por três vez da universidade de Aix-en-Provence.
[73] Sábato, in Revista Percevejo, Revista da Universidade do Rio de Janeiro n. 3, p.31, 1995.

Por fim, é importante concluir, afirmando que o mineiro Sábato Magaldi sempre marcou posição e caminhou ao lado da história; seja como crítico, professor, historiador, ou ainda homem de teatro, nos legando uma fortuna crítica.

**Décio de Almeida Prado: Um exercício crítico sem fim!**

É unânime, no cenário da crítica teatral brasileira moderna, considerar Décio de Almeida Prado como o maior de todos os críticos. Além de crítico, Décio foi ator, encenador, professor e, principalmente, um homem de teatro desdobrado em historiador.

Na realidade, pode-se dizer que sua trajetória pessoal confunde-se com a história do moderno teatro brasileiro e teve seu ponto culminante com a publicação do livro intitulado *Exercício Findo*, em 1987.

Publicado 20 anos após o polêmico encerramento de sua atividade crítica – jornalística, *Exercício Findo* constitui uma espécie de história vista através da crítica, de análise e discussão das idéias que estiveram em pauta ao longo desses anos, uma crítica do Modernismo no Brasil, além de ser um registro em forma de coletânea, de várias das críticas do autor.

Disse Almeida Prado, ainda em seu *Exercício Findo (*1987, p.11), que "o crítico ideal talvez seja aquele que deixou de escrever e do qual só subsistem as qualidades na memória generosa de seus admiradores". Pois é exatamente isso que ele se tornou no imaginário de muitos dos seus alunos, colegas e amigos.

Para ratificar esse crítico ideal, transcrevo, trechos dos depoimentos de dois alunos, dentre tantos outros, que conviveram com Décio. Alberto Guzik (1997,p.232), atualmente crítico do jornal O Estado de São Paulo, relata:

> Há muitos anos, um muito jovem aluno de teatro teve uma experiência inesquecível. Estudante da Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, ele vivia, como todos os seus colegas, rondando o teatro, as estréias.
> [...] Pois bem, certa noite, nos idos dos 60, um jovem aluno e um punhado de companheiros dirigiram-se ao Teatro Maria Della Costa. Era a estréia de *Depois da Queda*, de Artur Muller. [...] Por gentileza do Deus do teatro, o estudante e seus amigos conseguiram ingressos. Eram lugares separados, convites não reclamados. O jovem atravessou o saguão, achou sua poltrona e sentou-se. Foi quando percebeu que o acaso o pusera ao lado do maior dos

> críticos em ação. O rapaz tremeu. A mera vizinhança do homem deixou-o nervoso. [...] Décio de Almeida Prado foi meu guia tutelar, aquele que acompanhei ao longo do período de formação.

Assim como na experiência de Alberto Guzik, vejamos a importância de Décio para Ilka Zanotto (1997, p.78), uma estudante que o estimava e que optou também pela árdua profissão de crítica de teatro. A então estudante do terceiro semestre na EAD, no ano de 1960, afirma:

> No semestre freqüentáramos Shakespeare, Molière, Brecht, Tardieu e dezenas de autores de todos os naipes, países e épocas que passeavam os fantasmas familiares de suas criaturas pelos corredores da Escola. [...] Mais disciplinadamente, fôramos apresentados à Poética de Aristóteles, ao prefácio de Cromwell, à crueldade de Artaud, aos labirintos dos ismos dos séculos XIX e XX, às desconstruções dos vanguardistas da vez, por aquele mestre versado em letras e filosofia que nos envaidecia a todos pelo brilho do estilo e a justeza dos conceitos, a cada artigo nascido sob a rubrica de 'Palcos e Circos'.

Do crítico ideal para o crítico modelo. Afirmava Décio que não existia esta figura mítica, do crítico modelo, porém sua imagem de crítico serviu de modelo para muitos intelectuais, artistas, pensadores. O fato de pregar uma crítica cúmplice, engajada e preocupar-se sobretudo com a formação de uma consciência teatral fazia o diferencial do seu trabalho.

Foi assim que sugeriu a Gianni Rato que montasse *A Moratória* de Jorge Andrade, encenação que veio a ser um marco na história do teatro brasileiro, firmando e valorizando os autores nacionais.

Esse paulista que cursou a Faculdade de Filosofia da USP, foi aluno do francês Jean Mauguet, que dava aulas de filosofia e exerceu uma forte influência sobre a turma, a ponto de muitos da turma terem se tornado críticos ou literatos, a exemplo, Antônio Cândido. Um outro francês famoso foi Claude Lévi – Strauss, pelo qual a turma nutria uma admiração profunda. O ano era 1940 e a Universidade de São Paulo estava se estabelecendo.

A trajetória de Décio como crítico começou na revista *Movimento,* a primeira revista na qual ele escreveu, lançada por Paulo Emílio Sales Gomes. Em seguida tornar-se-ia membro da famosa revista *Clima*, criada pelo grupo mais expressivo de alunos das primeiras turmas da faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP.

Logo depois, Décio escreveria para o Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo. Segundo Bernstein (1995, p. 68) a "militância de Décio, iniciada na revista Clima passando depois para o Jornal O Estado de São Paulo, foi um dos fatores de maior peso e constância no processo de formação do teatro brasileiro, uma vez que ele nunca se contentou em discutir apenas resultados estéticos, mas sempre que pôde, apontou caminhos e colocou questões, buscando contribuir para a construção dessa nova mentalidade teatral".

Dentre as questões defendidas por Décio com muita veemência encontra-se aquela de que o encenador não deveria sobrepor-se ao autor. Quando a figura do diretor cresce em demasia, arrisca-se a se interpor perigosamente entre autor e público. Foi assim que criticou a peça *Desejo* de Eugene O'Neill que tinha como diretor Ziembinski, uma encenação do grupo Os Comediantes:

> A nossa oposição a Ziembinski não diminui em nada a admiração que lhe dedicamos, porque se origina tão somente de uma divergência do ponto de vista teórico. No fundo, tudo se resume numa pergunta: o que é mais importante, a peça ou o espetáculo? Se tivéssemos certeza da resposta, poderíamos então lançar a primeira pedra. Mas, existem, em artes, verdades absolutas?[74]

Uma verdade que pode não ser absoluta – até porque existem divergências sobre ela é a legitimidade ou não do crítico como um criador. Décio considerava que o crítico não é, essencialmente, um criador, salvo raríssimas exceções. O crítico é, segundo ele, um criador de segundo grau, críticos de vocação específica, que retiram de obras alheias a sustância de sua obra, colocando-se como intermediário entre o autor e o leitor. Ou ainda: o crítico seria o outro, aquele que observa e julga, que imprime sua experiência e revalida então se o resultado estético apresentado lhe agrada ou não, tudo em consonância com suas impressões.

De crítico modelo para crítico impressionista. Afirmava Décio que sua crítica era de cunho impressionista[75], porque ela é uma resposta imediata. Vem um estímulo e você reage; então a maior dificuldade seria extrair impressões que vão se acumulando em seu espírito durante o espetáculo, em camadas sucessivas e, às vezes, contraditórias.

---

[74] Décio de Almeida Prado, apud Bernstein (1995, p.88).

[75] Afirma Décio que o termo crítica impressionista vem de um autor teatral, Jules Lemaitre, ele publicou vários livros chamados "Impressions de théâtre".

Sabia ele que já possuía uma série de sensações agradáveis ou desagradáveis, às vezes fortes, nítidas, harmonizadas entre si, outras vezes confusas, quase indefiníveis...

Décio buscava transitar entre esses pólos, buscava ir além de uma forma final estabelecida. Pode um espetáculo me levar numa direção e um outro me levar numa outra direção, dizia ele, e "isto é o que eu chamo de crítica de teatro jornalística".

De crítico impressionista à Historicista. Foi com o artigo denominado *Despedida* que se desligou da função de crítico do jornal O Estado de São Paulo, onde exerceu a crítica, por mais ou menos 15 anos. Décio entregou o cargo em função de um desentendimento com a classe teatral, que rejeitou o prêmio Saci, oferecido pela crítica do jornal O Estado de São Paulo e elaborado por ele e outros críticos do jornal.

É importante ressaltar que o prêmio foi devolvido em protesto ao regime ditatorial vigente – meados de 68 – e isso não fazia coerência para o mentor do prêmio:

> Que a classe teatral protestasse contra ele, que redigisse moções ou programasse manifestações de rua, tudo bem. Mas que escolhesse para vítima-símbolo exatamente o prêmio que tanto se empenhara em manter-se acima das paixões, eis o que me chocou.
> [...] O que me doía não era o ataque, que eu suportaria de bom grado, mas o tom insultuoso, que nos apanhava só de ricochete como se a nossa existência e os nossos sentimentos nada dissessem à classe teatral, como se não a integrássemos também.[76]

Assim, Décio agradeceu por terem salvaguardado o seu nome, entretanto, não aceitou o que ele acreditava ser uma exclusão. Trabalhou ainda para as revistas Visão e Veja, mas não durou muito tempo por questões ideológicas, fiel ao que acreditava ser a crítica teatral.

Continuou como professor na USP, até 1982, ano da sua aposentadoria, perfazendo um total de 46 anos nesse ofício.

[76] Décio de Almeida Prado (1987, p. 21/22).

Relata Maria Sílvia Betti, apud Faria (1997, p. 97):

> A participação de Décio é fundamental para o êxito da Escola de Arte Dramática, afinal, é ele, durante toda a primeira fase de existência da escola, o responsável pelas aulas de história do Teatro, disciplina cujo conteúdo incorpora de forma exemplar a preocupação em possibilitar uma formação humanística de nível universitário aos profissionais de teatro em formação.

Por fim, pode-se dizer que esse personagem, construtor do moderno teatro brasileiro, transitou do crítico ideal para o crítico modelo. Circulou do crítico modelo para crítico impressionista. Na condição de crítico impressionista marcou sua presença como historicista.

O historicista afirmou-se pelo seu exercício crítico sem fim!

# 5. A Trama: História da Crítica na Bahia

## • O crítico nas malhas dos jornais baianos

> Uma redação não é um balcão onde notícias são empacotadas.
> e sim um núcleo encarregado de pensar. [...] Um pensar coletivo.
> Eugênio Bucci

### . O difícil caminho da construção: Dos anos 10 aos 50

Já foi dito que a crítica, tal como a conhecemos e praticamos no Brasil, é um produto que guarda ainda semelhanças com os moldes praticados no século XIX, uma crítica quase iniciante e bastante subjetiva.

Na Bahia, no início do século XX, ainda não podíamos falar de crítica teatral e sim de colunas sociais, que não eram sequer assinadas por quem as produzia. Eram colunas que registravam fatos artísticos em geral, a exemplo, a chegada de alguma companhia de teatro ou de música na cidade, comentários sobre o movimento teatral no Brasil ou na Europa, além de notícias sobre a economia do país, festas de aniversário, falecimentos etc. Esses registros refletem aquilo que Araújo (1991) afirma, quando fala da inexistência de um teatro genuinamente baiano. Trata-se de 'um teatro não exatamente regionalista' e sim, muito mais voltado para a comédia de costumes, valores importados por nossos colonizadores.

É aos jornais e aos jornalistas de Salvador[77], que ora me reporto, para apresentar alguns fatos e relatos que compõem a história da crítica baiana. Esses, também oriundos das pesquisas de historiadores do teatro, surgirão no decorrer do texto, por vezes fragmentados, na tentativa de caracterizar aspectos e circunstâncias da crítica nas malhas dos jornais baianos.

É realidade que durante o período, que vai da década de 10 até a década de 50, tem-se o registro de alguns jornalistas sobre 'o tédio crítico do público soteropolitano' diante da grande quantidade de companhias francesas, além da incômoda presença dos nossos colonizadores portugueses no dia-a-dia e nos palcos. Da produção local, existem registros de espetáculos

[77] Anteriormente, o meu foco de abordagem foi dirigido às cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. O que justifica essa atitude é a já tênue catalogação de material histórico nessas cidades, nos outros estados brasileiros a catalogação é ainda mais reduzida. Um outro fato (que não se pode ignorar!) é uma maior concentração de atividades teatrais nesse eixo.

encenados pelos *inteligentes amadores,* como os denomina Franco (1994), a exemplo da *Comédia sem Título (1902),* a revista dos costumes baianos, intitulada *A Terra do Vatapá (1904),* de Luis da Franca Imbassay da Silva, a comédia *A Viúva Alegre Acadêmica (1913),* dentre outros.

A existência de casas de espetáculos, espalhadas por diversos lugares da cidade de Salvador, no inicio do século XX, é um fato curioso da nossa história, pois, no decorrer das décadas, acontece o fechamento paulatino de muitos dos nossos espaços teatrais.[78] Um espaço que cabe ser citado é o Teatro São João, espaço que na época foi considerado o único teatro ainda existente da fase colonial, com linhas arquitetônicas bem definidas e todo ele feito com madeiras de jacarandá e de vinhático. O Teatro São João ficava na praça Castro Alves e pertencia ao Estado.

Nas duas primeiras décadas em que o São João esteve em atividade, foram aventadas algumas desvantagens quanto à sua localização. O dramaturgo e historiador Silio Boccanera Júnior chegou a afirmar que o local era afastado do centro, o que atrapalhava o deslocamento das pessoas que o freqüentavam.

Sobre isso, refutou Araújo (1991, p. 393):

> Existe aí evidente injustiça de parte do bravo historiador Silio Boccanera Júnior (ele próprio uma das fontes bibliográficas necessárias para o conhecimento das coisas do palco baiano do passado, ao lado de Affonso Ruy de Souza), quem sabe por força dos seus compromissos com o São João que andou administrando.

Ainda sobre os teatros que funcionavam no início do século, os mais noticiados foram: teatro Polytheama Bahiano, Teatrinho Arrebalde da Barra, Theatro Recreio do Bonfim, localizado na calçada ou Teatrinho Carlos Gomes em Itapagipe.

Mas a concorrência do nosso teatro baiano foi mesmo, a partir da década de 10, com o cinema mudo, que chegava a Salvador depois de já haver chegado no Rio de Janeiro e automaticamente assistimos a substituição do teatro falado pela cena muda da sétima arte. Segundo Franco (1994), com o advento do cinema na cidade, ocorreu uma mudança na distribuição dos espaços dos periódicos, que deslocaram as colunas das primeiras páginas (na maioria colunas sociais), para as segundas ou terceiras páginas dos jornais.

[78] Nota-se, na década de oitenta, a existência de pouquíssimas casas de espetáculos.

Temos nesta época, diversos jornais com suas respectivas colunas: O Jornal Moderno, O Jornal de Notícias, a Gazeta do Povo, A Hora, o Jornal A Tarde (existente até nossos dias), o Estado da Bahia e o Diário de Notícias. Esses dois últimos eram vinculados ao Diário Associado de Assis Chateaubriand e muito colaboraram para o aparecimento de reflexões sobre o teatro baiano, ainda no início do século.

O Diário de Notícias, além de ter publicado, nos meados do século, um suplemento cultural enfocando o movimento efervescente da cultura local (sendo conduzido pela arquiteta Lina Bo Bardi e pelo cineasta Glauber Rocha), se empenhava em divulgar o movimento Modernista no Brasil.

Através de consultas nos periódicos da época, Franco (1994, p.33) afirmou:

> O Diário de Notícias preocupou-se com o teatro amador soteropolitano mais do que qualquer outro jornal consultado, provavelmente porque contava com Sylio Bocaneira Júnior entre seus colaboradores.

E a disputa entre o teatro e o cinema vai atravessar décadas e provocar o surgimento de vários cinemas, empobrecendo por completo a cena teatral que perdia espaços, adeptos e freqüentadores das artes cênicas.

Uma perda literalmente espacial e histórica foi a que sucedeu no final dos anos 20, com o incêndio do Teatro São João, provocando o lamento de alguns colunistas, como o do já citado jornalista Sylio Boccanera Júnior[79], que escreveu no Diário de Notícias em junho de 1923:

> O Teatro [...] não se adaptando aos novos gêneros de representação, ao cinema frio, às revistas indecorosas de última hora, sacrificou-se. Uma nova provação o aguardava neste momento, e ele era caiado despudoradamente para se acomodar a uma outra deprimente exploração. Não resistiu e ardeu esta madrugada às duas horas.

[79] Apud Araújo (1991, p. 88).

E concomitante às cinzas do São João, surgiram algumas modificações no cenário artístico baiano. A primeira, de acordo com Franco (1994), foi o nascimento de um teatro semi-profissional em Salvador, isso veio a impulsionar a classe em geral. Uma outra modificação, muito mais uma conseqüência da nossa realidade teatral da época, e que, infelizmente, ocorre até nos dias atuais, é o êxodo inevitável de atores para o eixo Rio - São Paulo, em busca de trabalho e reconhecimento, por fim, o aparecimento das chamadas *declamadoras,* atrizes dramáticas que recitavam, optando por fazerem "carreira solo", substituindo os tão famosos teatros de revista da época.

Essas declamadoras foram assunto para muita polêmica entre nossos "críticos" e, se havia alguns que as criticavam com veemência, outros as defendiam, como é o caso do jornalista Coelho Neto.

É dessa década também a atuação do jornal A Noite que, muito embora não tivesse suas reportagens assinadas, atacava, com freqüência, o público por não prestigiar os espetáculos de teatro, preferindo a *futilidade dos filmes ou o deboche indecoroso das revistas [...]* colocando assim a Bahia na lista negra do esquecimento das boas companhias.

No entanto a cidade não parava de crescer, surgindo uma vida noturna cada vez mais exuberante na década de trinta, como a pista de dança do Palace Hotel, o cassino Antartyca e ainda o cassino Tabaris que, para o deleite dos seus freqüentadores, era menos familiar. Esse crescimento, por sua vez, era inspirado em modelos europeus, portanto, pouco preocupado com a renovação ou surgimento de um verdadeiro teatro baiano.

Era a fase também do início do cinema falado, fase que contribuiu para a criação, expansão e adaptações de cine-teatros pela cidade, satisfazendo os desejos dos espectadores que buscavam o entretenimento na sétima arte. Raro mesmo era encontrar notícias sobre a cena teatral baiana e seus respectivos atores.

Relata Franco (1994 , p.65):

> Alguns periódicos – Diário da Bahia, Diário de notícias, O Imparcial – foram mais condescendentes com as artes cênicas do que outros – A Tarde e o Estado da Bahia –, publicando matérias assinadas sobre a arte cênica brasileira e estrangeira, além de notas sobre as companhias teatrais e suas temporadas.

O marasmo teatral baiano continuou durante toda a década de 40, marasmo, talvez, justificado pela conjuntura política e econômica da época, culminando com o fim do Estado Novo e da era Vargas com sua ditadura ferrenha. Um marco cultural importante, nessa década de quarenta na Bahia, foi a montagem de *Narizinho,* obra de Monteiro Lobato, pelo baiano Adroaldo Ribeiro Costa, fundador da Sociedade Civil Hora da Criança, que se constituía por um grupo cênico radiofônico, sendo também o primeiro programa infantil surgido em nossa cidade, onde estrearam artisticamente diversas crianças, por aproximadamente três décadas.

É, ainda nessa década que se começa a construção do Teatro Castro Alves, espaço teatral tão esperado pelos artistas e pela sociedade em geral. No Rio de Janeiro e em São Paulo, o Brasil assistia ao advento do divisor de águas do teatro brasileiro – o espetáculo *Vestido de Noiva, s*ob a direção de Ziembinski – na cidade do Salvador, esse divisor nos chegou através dos comentários de Manuel Bandeira e Austregésylo de Athayde, embora Salvador fosse visitada, nesse período, por muitas companhias que aportaram[80] aqui, e muitas delas, graças à subvenção do Serviço Nacional de Teatro (SNT), ligado ao Ministério da Educação.

Sobre nossos críticos, afirma Franco (1994, p.91):

> Os críticos manifestaram-se pouquíssimas vezes sobre as temporadas dos visitantes, geralmente sob abreviaturas – Ribe, RM, FP, GG – sem ultrapassar opiniões impressionistas. Às vezes, fizeram ataques moralistas às companhias de revistas mais ousadas.

É na década de 50, entretanto, que o teatro volta a ocupar espaços nas colunas, a ser freqüentado pela classe média e a ser discutido pelos intelectuais. Acontece também a inauguração do Teatro Castro Alves que foi considerado, na época, a mais bem equipada casa da América Latina. Infelizmente, o tão esperado teatro, apenas dois dias depois de ter sido inaugurado, teve suas dependências destruídas por um incêndio, o que provocou muitos rumores e acusações por parte da imprensa acerca do fato, a exemplo do jornal A Tarde acusou o então Governador Antonio Balbino pelo sucedido.

[80] Uma visita muito quista pela classe foi o Teatro Amadores de Pernambuco – o grupo Gente Nossa – que apresentou 4 peças no cine Teatro Guarani.

Um outro fato histórico muito importante ocorrido em 1958 foi a criação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia pelo então reitor Edgar Santos e a inauguração do Teatro Santo Antônio. Assumiu a direção da escola Eros Martim Gonçalves, um dos fundadores do Tablado no Rio de Janeiro, que tinha chegado à Bahia atendendo a um convite do reitor. Complementa Leão (2003, p.115):

> [...] Enfatize-se, nesse tempo compreendido entre 1956 e 1966, a presença ímpar de Martin Gonçalves, esclarecendo de antemão que o projeto de criação de uma Escola de Teatro ou mesmo do fazer teatral não pode ser o trabalho de uma única pessoa. A história da Escola de Teatro é coletiva, mas não se pode deixar de pontuar a ação desse ' animal de teatro' que é Martim, pernambucano de origem. Cabe a ele assumir a responsabilidade de tornar real o plano do professor Edgar Santos.

Foi Martimn Gonçalves o responsável pela fundação da companhia cênica –A Barca – da Escola de Teatro. Essa companhia chamou a atenção dos jornalistas da época, que passaram a noticiar com mais freqüência os espetáculos da escola.

É dessa época também o surgimento de colunas assinadas por profissionais como Pinto de Carvalho, Zoroastro Figueiredo, Rubens Pery e outros, além de algumas matérias publicadas que traziam uma reflexão sobre o fazer e a linguagem teatral.

**. Anos 60: A tênue presença**

Já na década de sessenta, o Teatro Castro Alves novamente abriu suas portas (1967), depois do inexplicável incêndio. Outro espaço inaugurado foi o Teatro Vila Velha e sua companhia Teatro dos Novos. Além deles, que podem ser considerados os dois maiores teatros da época, aconteceu a abertura de outros espaços na cidade, como o Cruzeiro Carnavalesco Cruzeiro da Vitória (CCCU), o Teatro Oceania e o auditório da Associação Cultural Brasil –Estados Unidos, hoje Teatro ACBEU.

Era o início do começo da profissionalização do teatro baiano, manifestado pelo surgimento de mais espaços para as artes cênicas, por mais grupos de teatro que despontavam na cena baiana e, conseqüentemente, mais colunistas de teatro.

Um fato marcante é que muitos comentaristas exerciam também a função de ator ou atriz, a exemplo de Sóstrates Gentil, Jurandir Ferreira, Jorge Lindsay, Yumara Rodrigues e Helena

Ignez que assinava com o pseudônimo de Krista[81]. Conforme Franco (1994), nessa época, "os textos perderam a condescendência e o improviso dos anos passados, tornando-se tão profissionais quanto o teatro implantado na cidade por Martin Gonçalves".

O grupo emergente Teatro dos Novos, em 1961, sugeriu aos colunistas teatrais da cidade a criação de uma Associação de Críticos da Bahia, nos moldes da que já existia no Sudeste do país, o que tornaria o exercício crítico mais profissional, pois teriam o respaldo de uma associação. Foi indicado um total de 17 pessoas para formar essa associação, inclusive Adroaldo Ribeiro Costa, Zoroastro Figueredo, José Pedreira, Matilde Matos.

Além disso, havia surgido mais um jornal na cidade – o Jornal da Bahia – que, segundo Miranda (2001, p.90), era constituído por "velhos jornalistas militantes comunistas e jovens intelectuais que integraram a sua equipe e revigoraram com criatividade o jornal" e, provavelmente, tinham interesse em ampliar as atividades crítico-culturais.

Em relação aos fatos expostos, pode-se sinalizar a década de sessenta como o começo da existência da crítica teatral, propriamente dita, no cenário dos jornais baianos. Para complementar, os comentários de Franco (1994, p.140) sobre a referida década:

> O exercício crítico, negado até então pela maioria dos que o praticavam, foi assumido publicamente por jovens intelectuais envolvidos com o movimento teatral, musical e cinematográfico da cidade, interligados durante algum tempo, em saudável ebulição. Glauber Rocha, Emanuel Araújo, Caetano Veloso, Carlos Falck, Geraldo Portela, Orlando Senna, Walter Weeb, João Augusto, Luís Carlos Maciel, Carlos Coqueijo, Alvinho Guimarães e muitos outros escreveram sobre cinema, teatro e música nos jornais, tempo em que fizeram ou prepararam um dos momentos mais criativos da arte brasileira neste século.

Esta saudável ebulição pode ser definida também como uma época de muita polêmica entre os artistas, os diretores e os críticos. Um bom exemplo, dentre outros, é a discórdia acirrada que aconteceu entre o então jornalista e crítico Carlos Falck do Diário de Notícias e o diretor da Escola de Teatro Martim Gonçalves, provocando, inclusive, a expulsão de Falck da Escola de Teatro e a afirmação contundente de Gonçalves de que a escola lhe pertencia.[82] Carlos Falck, entretanto, foi citado como o crítico mais atuante da época, apesar da sua trágica morte ainda

[81] Utilizar pseudônimos foi uma prática muito utilizada desde o séc. XIX, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, conforme foi apresentado no capitulo 4, sobre a história da crítica no Brasil.

[82] Informação obtida a partir da dissertação de Mestrado de Raimundo Matos de Leão (2003) intitulada *Uma abertura para outra cena: uma história do teatro na Bahia a partir da criação da escola de teatro.*

no início da década. Ele autonomeou-se o primeiro crítico teatral da cidade, o que, para Franco (1991) podia ser considerado um excesso de vaidade.

Acontece ainda nos anos sessenta, o lançamento de duas revistas de artes cênicas – *Caderno e Repertório* – que contribuíram para a prática do exercício crítico, apresentando à comunidade baiana pontos de vista de atores, professores e teóricos de teatro como Nilda Spencer, Nelson de Araújo e Luis Carlos Maciel[83].

**. Anos Setenta: O começo da legitimação**

Com o início dos anos setenta, prosseguiam os anos de chumbo, decorrentes da ditadura militar que assolava o país desde a década de sessenta, as pessoas clamavam por uma maneira de se expressar e de promover alguma mudança para aquela situação desconfortante.

A década foi marcada também pelo movimento da contracultura, no qual, o lema era uma revolução pessoal e intransferível, apoiado pelo dinamismo de *rebeldes maduros* a exemplo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Leila Diniz, além de outros que promoviam reações à ditadura, através de manifestações de cunho cultural e fundamentalmente artístico, pois se dizia que a "cultura fazia política".

Mas existia uma outra alternativa para se fazer a revolução. Uma revolução a partir da militância política, na qual o negócio era utilizar armas e virar guerrilheiro.

O momento era de escolha: "Deixar rolar ou deixar sangrar?" Razão para ser do contra tinha-se de sobra. O alvo era a ditadura com seus políticos e militares facínoras e a classe média com os medíocres seres que a compunham, impregnados de moralismo, conformismo e necessidade de segurança. Porém, a escolha era, por si só, excludente. A necessidade de liberdade de expressão, diante da repressão, foi incorporado de uma forma tão contundente nas veias da história desse período que a década de setenta traz intrinsecamente a marca indelével de gerações que viveram essa experiência.

[83] Luis Carlos Maciel muito colaborou com a imprensa brasileira, em particular a baiana, com artigos, críticas publicadas no Diário de Notícias, A Tarde. Foi diretor artístico da companhia teatral A Barca da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

O jornalista **Jorge Lindsay** [84] relatou que foi 'convidado para fazer uma coluna diária no Jornal Diários Associados que funcionava na rua Carlos Gomes, onde hoje se encontra o Centro Cultural da Caixa Econômica. Era uma página ligada à cultura, com colunistas também de rádio e de cinema. Segundo Lindsay, a coluna tinha um espaço permanente e se a reportagem em torno do espetáculo não coubesse na coluna, a depender da importância do espetáculo, teria mais espaço.

Dentre os críticos da época, o mais ressaltado por Lindsay foi Vieira Neto, do jornal A Tarde, 'que escrevia uma coluna de espetáculo, mas como ele era também teatrólogo e diretor de teatro, manifestava sua preferência pela crítica teatral'.

Esse crítico foi enfático também em descrever a censura e a repressão por parte do governo, ao afirmar que, naquela época era preciso ter cautela nas palavras pronunciadas ou na análise do espetáculo, era um modo de estar sempre "de olho no furacão". Mas, segundo ele, o colega Vieira Neto não atentou para o "furacão" e montou uma peça que estrearia no Teatro Castro Alves, sendo preso no dia da estréia juntamente com o ator e jornalista Álvaro Guimarães. Para completar, Vieira perdeu o emprego no jornal.

Apesar de ter iniciado sua carreira de crítico no Diário de Notícias e ter uma coluna intitulada *Bahia Artística,* Lindsay trabalhou também no Jornal da Bahia onde teve uma coluna intitulada *Tablado* que saía aos sábados, dia em que circulava um suplemento cultural.

'A função de quem escrevia era divulgar o máximo possível, porque divulgar era uma forma de estimular, colaborar, incentivar e deixar um espaço aberto, sem preconceitos.' Vem daí seu atrito com o então amigo e crítico Cid Seixas Braga Filho que fazia críticas e provocava muitas polêmicas. Algumas até desnecessárias, segundo Lindsay, pois era preciso considerar o momento político que estavam vivendo.

Francisco Barreto é um outro colega seu, crítico que trabalhou no jornal A Tarde, e que vem nos fragmentos da memória de Lindsay, como um grande agitador cultural, tanto em Salvador como em Feira de Santana, atualmente, encontra-se recolhido no asilo D. Pedro II.

---

**84** O depoimento de Jorge Lindsay me foi concedido em 14/05/2003. Ele, atualmente, trabalha na área de polícia no jornal *A Tarde*. Fato curioso comentado informalmente por alguns de seus colegas é seu jeito melodramático, com forte inclinação na escrita para apontar detalhes e dramatizar os fatos.

Pode-se constatar, a partir das informações de Lindsay, um desejo de denunciar como era cerceadora a atividade da censura na época, tanto nas artes quanto na imprensa.

Fato cômico ocorrido foi o caso, no qual, o departamento de censura vetou um espetáculo do autor grego Sófocles, anexando uma expedição de uma ordem de prisão contra o autor, nascido há aproximadamente 400 anos a. C.

São nomes como Luis Carlos Maciel, João Ubaldo Ribeiro, José Carlos Capinam, outros tantos *rebeldes maduros* da época, que já tinham feito a difícil travessia dos anos sessenta, e aparecem na cena artística e jornalística baiana, dando forma e direção a essa onda contracultural.

O jornalista e ator **Carlos Ribas** também atuou tanto nos palcos como nos jornais, nesta época do desbunde geral e possuiu uma coluna de teatro no extinto *Jornal da Bahia.* Relatou que escrevia uma média de duas laudas para essa coluna, e inseria fotografias conforme a oportunidade. Por ser um jornal de oposição ao regime militar, à ditadura, era um jornal menos preocupado com a tradição, o que possibilitava a Ribas uma certa autonomia sobre o que escrever na coluna.

Um dado novo e inesperado para quem atuava em jornais foi a obrigatoriedade do diploma universitário para obter seu registro de jornalista, o que tornava cada vez mais escassas as contratações por amizade, apadrinhamento político ou, até mesmo, nepotismo dentro do jornal; significando um alerta contra práticas dessa natureza, porém isso ainda não se traduzia na sua total extinção.

O crítico e colunista em questão é um exemplo das pessoas que entraram para o jornal sem possuir ainda uma formação adequada. Para ele, o Jornal da Bahia foi uma ‘excelente escola de jornalismo escrito’, tendo experimentado o “privilégio de entrar para a faculdade com uma grande bagagem”.

Por estar começando, preferia Ribas, “fazer uma coisa pequena sobre várias coisas”, ou seja, fazia uma coluna com notinhas, com algumas informações sobre a comunidade teatral, sobre o “métier”. O peso maior era promover uma crítica sobre o momento: o pensamento, o fazer teatro, as pessoas em suas ações no palco, no bastidor, enfim, na luta pelos financiamentos e

distribuição das verbas; sobre a censura e a própria vaidade das pessoas, no "disse-que-disse", etc.

A crítica não era necessariamente sobre o espetáculo, apesar de existir também uma crítica sobre o espetáculo, mas, ainda segundo ele, o mais importante era tentar traduzir o que se chamava teatro baiano naquela época.

Sobre sua coluna, afirmou ter escolhido "os piores do ano, os melhores do ano e os mais ou menos do ano. Foram três colunas consecutivas e foi uma loucura porque escolher os piores é péssimo".

Foi, inclusive na sua própria coluna, que Carlos Ribas autoelegeu-se um dos melhores atores do ano, em 1972; isso causou-lhe alguns constrangimentos – conforme ele – e também pelas suas opiniões independentes. Lembra-se bem de um episódio, no qual, pessoas ligadas ao teatro baiano: atores, técnicos e produtores constituíram um grupo e foram solicitar ao então diretor – o senhor João Falcão – que a coluna fosse suprimida do jornal:

> E durante uma ou duas semanas, a coluna foi suspensa, mas em seguida eu reagi e fiz ver que isto era mais um tipo de censura que estávamos cansados de viver, que seria muito estranho que, os próprios artistas, aqueles que bradavam na rua contra a censura, ao mesmo tempo iam aos jornais pedindo o cancelamento, a troca de uma pessoa, isto era uma coisa horrorosa.

Sobre as coisas que havia feito naquela época, respondeu-me que, provavelmente, não faria da mesma maneira, pois foram atitudes ligadas a um contexto. Acha, inclusive que faria diferente, por dois motivos: O primeiro é que, atualmente, acredita numa necessidade maior da sistematização da crítica, da importância de mais informações para se praticar uma crítica responsável. E o segundo motivo seria dar um outro "tom" àquelas críticas.

Ribas faz questão de reconhecer que dava um "tom pesado" às suas críticas, e que se tornou hoje uma pessoa "mais leve". Complementa ainda que escrevia um pouco a rebeldia da época, e reforça: rebeldes com causas. A rebeldia tinha sustança, tinha raízes. E finaliza reconhecendo que a rebeldia tinha também muita "maluquice, muita loucura, mas tinha muita razão de ser".

Um outro remanescente da década de setenta é o jornalista **Jacques de Beauvoir**[85], que também atuou nos palcos baianos. Começou a trabalhar em jornal, no *Diário de Notícias,* praticamente no período de seu fechamento, no ano de 1972, onde escrevia a Coluna Social. No final da década, em 1979 foi trabalhar no recém criado *Jornal Correio da Bahia,* no qual começou colaborando com Moda, e, logo depois, conseguiu um espaço para escrever sobre teatro. Porém a época áurea de Jacques como colunista ativo de teatro, vai acontecer a partir da década de oitenta, quando contribuiu intensamente também com outros jornais.

É sabido que o momento político pedia espaços e clamava por movimento, surgindo assim experimentações em áreas como a comunicação e a cultura em alguns jornais da cidade. O jornal *Tribuna da Bahia,* por exemplo, originário daquela época, chegou com atitudes inovadoras, como explica Franco (1999, p.201):

> Os anos setenta mexeram também com a imprensa local, que nos últimos meses de 1969 foi revolucionada pelo aparecimento da *Tribuna da Bahia*, com uma nova cara –quase psicodélica- diversa em tudo da dos órgãos existentes [...], lançando novos cadernos, nova diagramação, ilustrações inusuais e uma linguagem contemporânea.

Concomitantemente às inovações do J*ornal Tribuna da Bahia* surgem as propostas ousadas do *Jornal da Bahia*. São dessa época[86] as páginas *All Inform* do Jornal *Tribuna da Bahia*, dedicadas às artes em geral e a página *Pflat – Jornal I da Era de Aquarius –* do *Jornal da Bahia* sob o comando de Bisa Junqueira Aires. São páginas que surgem com títulos e temáticas exóticas, configurando espaços onde se pode e se deve interrogar os sentidos, impulsionar o espírito crítico e aguçar o pensamento, por vezes, adormecido pelo sistema. Afirma Franco (1991, p.201) que "esses espaços não duraram muito, mas impuseram uma mudança irreversível aos periódicos locais"; ainda que, no que concerne à área de crítica teatral, as mudanças fossem insignificantes.

Insignificantes para a crítica, mas significantes para os periódicos locais foi o surgimento de publicações alternativas, como o *Jornal O Verbo Encantado*, uma publicação de cunho basicamente tropicalista, que depois de estar nas ruas como produção independente, foi

[85] Jacques de Beauvoir, atualmente, trabalha na área de coluna social no jornal Correio da Bahia, jornal ainda não existente na década de setenta.

[86] O que ocorreu nessa época, foi: diante da insatisfação do leitor com a imprensa dita tradicional numa época do "desbunde", da revisitada dos valores culturais e da coincidente emergência de uma profissionalização cada vez maior no campo cultural, os jornais resolvem investir numa mudança, tanto de forma, quanto de conteúdo.

encartada pelo *jornal Tribuna da Bahia.* A criação foi uma autoria de intelectuais e artistas atuantes da cena cultural baiana: Carlos Ribas, Luciano Diniz, Armindo Bião, Sonia Dias e Pedrinho Karr.

Entretanto as inovações da Tribuna da Bahia não pararam por aí. Foi implantada a coluna *Teatro*, que era elaborada por alguns jornalistas, dentre eles, **Jacques de Beauvoir** que declara ter feito várias notas para a coluna – que não possuía fotos -, mas era muito empenhada em noticiar fatos sobre o teatro baiano.

Além da coluna na *Tribuna da Bahia*, Jacques de Beauvoir começou a trabalhar também no *Jornal da Bahia.* Os dois jornais funcionavam no mesmo prédio e no início eram concorrentes.

Uma outra inovação dos jornais locais foi a criação, a partir do ano de 1970, dos roteiros dos espetáculos que anunciavam e registravam, dentre outras coisas, o elenco, o diretor, o autor e uma pequena sinopse das peças teatrais. Esses roteiros são importantes na construção da história do teatro e, conseqüentemente, da crítica de teatro, pois fixa o registro escrito de dados e informações sobre os espetáculos, ainda que alguns dados possam ser encontrados também nas colunas. É importante salientar a importância delas na ocupação de espaços no jornal. Eram colunas de teatro, a exemplo da coluna *Intervalo*, do jornal *A Tarde* e tinha como condutor chefe o jornalista Sóstrates Gentil, a coluna intitulada *Teatro*, tanto no *Diário de Notícias* como no *Jornal da Bahia.*

Por falar em colunas, é fato que a maioria das pessoas que escrevia para as colunas era constituída por atores ou diretores em pleno exercício de suas atividades.[87] Essas matérias informativas, agendamento de shows, espetáculos, roteiros e críticas de arte, em geral, são denominadas de jornalismo cultural e, geralmente, estão localizadas nas páginas dos cadernos culturais (o segundo caderno).

[87] Atualmente, não existe nenhuma coluna de teatro em nenhum jornal baiano. No decorrer do texto, cito os vários atores que, às vezes, também eram jornalistas, e que possuíam colunas de teatro. A única ressalva na história da crítica é a coluna Platéia do jornalista Marcos Uzel, década de 90.

O jornalismo cultural, em particular, segundo Miranda (2001, p.54):

> [...] Apresentam-se através de pautas que enfocam questões referentes a temas específicos da cultura, da arte, do comportamento e do lazer. Determinam-se, ainda, pela análise, desdobramentos e aprofundamento de questões relevantes para a vida social, atualizando temas e personalidades da cultura humanística.

Sobre o tipo de crítica em questão – a crítica no jornalismo cultural – **Fátima Barreto**[88] a denomina de jornalismo opinativo e afirma que ele tenta apresentar os fatos sem trabalhá-los de maneira a induzir uma interpretação, muito embora a jornalista diga estar consciente de que nenhum texto é neutro, ou ainda, de que qualquer texto está selecionando informações. Para ela, a própria maneira de organizar um discurso já é, em si, uma forma de interpretação.

Na opinião da jornalista **Suzana Varjão**[89]**,** a função primordial da crítica é referenciar o público. Se essa referência se dá de uma maneira informativa, analítica ou opinativa é um desdobramento: 'Eu prefiro sempre a analítica, porque reúne informação e opinião de uma forma mais equilibrada'. Prossegue Varjão com a afirmação de que o crítico tem de se convencer de que ele é um prestador de serviço e que está escrevendo para o público.

É preciso atentar para a mudança significativa ocorrida nos cadernos de cultura ou "segundos cadernos", como são intitulados a partir dos anos setenta, onde além das novas exigências visuais como a diagramação, a criatividade nos títulos e a utilização de imagens, aparece "a subjetividade e as idiossincrasias dos redatores" (Miranda, 2001)

Essas inovações já vinham acontecendo nas colunas e se caracterizavam por apresentar textos breves, por vezes subjetivos; nos quais, a possibilidade de experimentação e de vazão, por parte de quem escrevia, era maior. Sobre isso, reflete Miranda (2001, p. 63): "temos, assim, a via clássica do pensar e representar a informação, e a via do estímulo à fragmentação, promovida pelo meio ambiente moderno, que se configura contemporaneamente na cultura em mosaico".

[88] Depoimento concedido em 01/04/2003.
[89] Outra depoente. Suzana foi durante mais de 15 anos a editora chefe do caderno 2 do jornal A TARDE.

Um outro jornal, nascido na década de setenta, é o jornal *Correio da Bahia,* um empreendimento que desfruta de "boa saúde financeira" desde a sua fundação, embora não seja o jornal mais vendido do Estado, tem um diferencial dos outros jornais, pois o seu caderno de cultura foi considerado como o caderno de maior qualidade da cidade[90].

Ainda na década de setenta, o caderno de cultura do Correio era chamado de *Arte e Lazer* e teve como editor chefe o jornalista **Vanderlei Carvalho**[91]**.** Afirmou esse que o diferencial foi feito pelas manchetes, pela diagramação e pelas fotos utilizadas de uma maneira inovadora e com muita ousadia.

O jornalista **Clodoaldo Lobo**[92] começou suas atividades na década de setenta, no *Jornal Tribuna da Bahia*, como redator, fazia textos para o jornalismo cultural, mas não especificamente sobre teatro. Trabalhou também no extinto *Jornal da Bahia,* fazendo entrevistas específicas com artistas de música. Passou pelo *Correio da Bahia* – quando seu caderno cultural já se chamava *Lazer e Informação* –, segundo ele, começou fazendo entrevistas com diversas pessoas na área de cultura, mas a prioridade era entrevistar pessoas de teatro: 'Então diretores e atores que não tinham tido uma voz maior na imprensa se encantavam com isso'. E foi assim crescendo a ligação desse crítico com o teatro.

Ainda trabalhando no *Correio da Bahia,* turno da manhã, Clodoaldo começou a trabalhar no jornal *A Tarde,* no ano de 1984, como revisor, à noite. Sobre o porquê da situação relatada – a de trabalhar em campos (redator e revisor) tão diferentes – respondeu-me: 'era pra ficar ganhando legal'.

Numa tentativa de se desdobrar paulatinamente as possíveis imbricações da realidade profissional dos jornalistas, utilizo a reflexão de Rubim e Mariano, apud Miranda (2001, p.126):

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

[90] Segundo pesquisa realizada por Helena Gouveia – Monografia de conclusão de curso da FACOM (1992).
[91] Depoimento cedido à jornalista Nadja Miranda, em 10/02/2001.
[92] Depoimento que me foi concedido, em 31/03/2003.

É possível que o leitor do jornal, pelas próprias circunstâncias socioeducativas, não possua uma riqueza de informações e, venha a se defrontar com textos sem consistência, e, às vezes, até mesmo de conteúdo leviano.

O ator e Jornalista **Gideon Rosa**[93] complementa as reflexões sobre a realidade dos textos jornalísticos, afirmando que os jornalistas não são bem pagos, o que é, segundo ele, um problema grave, gerador de uma série de distorções.

A primeira delas é o excesso de trabalho, às vezes prestando serviços em vários jornais simultaneamente, como foi o caso de Clodoaldo no início da carreira. O trabalho em demasia, continua ainda Gideon Rosa, faz com que você mergulhe em determinados assuntos flutuando. Flutuar é um outro modo de permanecer na superficialidade.

O jornalista **Lago Junior**[94] começou a trabalhar em jornalismo cultural na extinta *Tribuna da Bahia,* na década de oitenta, precisamente em 1986, e trabalhava na "geral" como qualquer repórter, quando chega a um jornal. O repórter é designado para fazer cidade, fazer polícia etc... Perguntado se o começo da carreira de um jornalista pela "geral" é uma atitude típica do sistema do jornal, Lago respondeu:

> Geralmente é assim porque a área cultural é uma área mais opinativa, então se colocam pessoas que você já conhece, que se sabe mais ou menos o comportamento, que sabe o que pensa, como pensa. Então é uma questão mais de confiabilidade. Você tem mais objetividade, digamos assim, no jornalismo policial do que na área cultural, que muitas vezes suas contribuições aparecem nas entrelinhas.

Contribuir nas entrelinhas pressupõe, seguramente, uma boa dose de subjetividade naquilo que o jornalista cultural escreve. É preciso ainda acrescentar sensibilidade.

Na opinião de **Clodoaldo**, mais importante do que informação é a afinidade com o tema. A informação, em si, enriquece a crítica, mas o que conta muito na prática é a percepção, a sensibilidade.

---

[93] Depoimento concedido em 04/05/2003.
[94] Depoimento concedido em 21/05/2003.

Uma decisiva imbricação da realidade do jornalismo baiano – pois não podemos esquecer que vivemos em uma sociedade capitalista – é a questão da estrutura do veículo, além da representatividade dele, em seu aspecto mercadológico.

O mercado é o do trabalho, o que pressupõe consumo. Consumir jornal é consumir informação, algumas com um nível elevado de precisão, como é o caso do Caderno de Classificados; outras mais imprecisas que só nutrem os conceitos do leitor, sua visão de mundo, além de aumentar a bagagem de conhecimento e, até mesmo, alimentar a alma.

Mas, infelizmente, não alimentam o estômago de milhões de brasileiros que não são sequer leitores. Sobre mercado relata **Gideon Rosa:**

> Nós não temos mercado. Acho que o problema maior não é o da produção. Temos pessoas que podem escrever boas críticas, temos boas gráficas que podem produzir revistas, jornais. Mas não temos mercado. Que leitor? Que anúncio? Se você pensa um jornal como A Tarde, que é o primeiro do Norte e Nordeste e pergunta qual a tiragem deste jornal? 130.000 exemplares. Só na Bahia são doze milhões de habitantes. Isso é uma correlação banal, ínfima. Então é porque não se lê, nosso mercado não lê. Se nosso mercado não lê, não vão existir jornais ou revistas. Ainda estamos na era do rádio, da televisão, não estamos na era do impresso. Vamos ter que alcançar isto em algum momento, mas é uma questão estrutural mesmo da nossa sociedade. É uma sociedade que não é educada, alfabetizada.

As considerações de Gideon Rosa sobre a questão da estrutura social, com uma visão macro da questão, aponta a necessidade de uma política mais arrojada na área educacional. Entretanto gostaria de ater-me à micro-estrutura, ou seja a estrutura dos veículos impressos em foco e algumas das implicações sobre a produção da crítica teatral.

A jornalista **Simone Ribeiro**[95] concebe o jornal como uma produção industrial e os repórteres fazem parte da engrenagem dessa indústria. A indústria não pára e contida nela está o caderno de cultura. A afirmação e rearfimação da jornalista são de que produzir cultura é diferente de você produzir um texto sobre rua, sobre um evento corriqueiro: ‘Os pesos não podem ser iguais’.

[95] Depoimento que me foi concedido, em 01/05/2003. Atualmente, Simone Ribeiro é editora do caderno A Tarde Cultural.

Outro ponto de cunho estrutural foi levantado pela jornalista **Iza Calbo,**[96] e refere-se às condições de trabalho. Ela atenta para o exercício freqüente dos jornalistas de fazerem uma entrevista pelo telefone, sem o aparelho que se acopla ao fone e que grava a entrevista. Iza descreve a correria que exige ir escutando e, simultaneamente, anotando, além da dificuldade que pode haver de futuramente o jornalista ter que fazer uma outra consulta ao entrevistado, devido ao fato de ter perdido alguma frase, algum detalhe durante a entrevista[97].

No entanto experimentos e preocupações de ordem estéticas e intelectuais ocorreram e possibilitaram algumas transformações no exercício da crítica e do teatro baiano. Entre meados de 70 e início de 80, surgiram e fizeram sucesso alguns grupos teatrais de origem universitária. Esses grupos se uniram, invariavelmente, em torno de uma militância cultural, e essa união era, em geral, direcionada a uma proposta política de transformação social e econômica.

Conforme Silva Faria (1997, p.28):

> Toda uma estrutura de espaços cênicos e jornalísticos parecia estar a favor do teatro baiano que somada às novas experiências teatrais; aos espetáculos comerciais, experimentais e políticos populares atraíram o público nos anos 70 para assistir o teatro de Salvador, o que fez com que este crescesse naqueles anos. Fora a época de criação do Troféu Martin Gonçalves – promoção da Tribuna da Bahia e da TV Aratu – que premiava profissionais ligados ao Teatro baiano.

Assim, a década de setenta pode ser apontada como o começo da legitimação profissional[98], tanto da crítica teatral como do teatro baiano.

**. Anos 80: Novas oportunidades**

A era da imagem invade os anos oitenta, consolida a televisão como o mais poderoso meio de comunicação do país, facilitando também o crescimento da indústria da cultura e da moda, que só foi brecada pela forte crise de inflação que se abateu sobre a sociedade brasileira no final da década.

---

[96] Depoimento que me foi concedido, em 26/05/2003.

[97] O relato da jornalista faz referência à experiência vivida no *jornal A Tarde.* Mesmo tendo saído do referido Jornal no ano de 2002, ela acredita que, ainda hoje, os colegas trabalham sem esse aparelho.

[98] **P**or exemplo, fato como o relatado por Carlos Ribas, que afirmou não receber remuneração nenhuma para escrever sua coluna, pois 'a coluna em si era o pagamento', começa a ser cada vez menos freqüente.

Sobre essa década, afirmou Franco (1999, p.277):

> O substantivo mais usado no decênio foi o lobby, sinal de que essa ânsia de comprar e vender não foi idéia nossa, e se nos anos 60 a arte foi feita para o povo e nos anos 70 para os *entendidos,* nos 80 ela foi feita para quem pudesse pagar, medindo geralmente a importância de um produto artístico pelo número dos seus compradores.

Se não conseguimos tanto "compradores" de teatro, ao menos, tivemos bons "fazedores" de teatro com o surgimento de novos atores e novos diretores, apresentando e experimentando novas propostas estéticas. É evidente que, com o crescimento da cena teatral baiana, ocorreu o aumento de pessoas escrevendo sobre teatro, a maioria delas assinava colunas teatrais, outras escreviam matérias especiais de cunho informativo sobre o teatro local e outras tantas assinavam críticas jornalísticas, propriamente ditas.

Dentre as pessoas que possuíram colunas nessa década, pode-se afirmar que a única que se restringiu a praticar somente o colunismo teatral foi a atriz Nilda Spencer que exerceu essa tarefa – por puro diletantismo – até final da década de noventa.

Por outro lado, a política cultural do estado da Bahia, no início da década, foi muito elogiada pelos jornalistas da área cultural, tendo Geraldo Machado, à frente da presidência da Fundação Cultural do Estado da Bahia, e na direção administrativa e artística do Teatro Castro Alves, respectivamente José Augusto Burity e Theodomiro Queiroz.

O Ator e jornalista Gideon Rosa relembra a época do teatro Castro Alves (1978/1982), que considerou como época áurea, ressaltando a importância da política cultural adotada:

> Quando eu saí do primeiro curso livre eu fui contratado pelo Teatro Castro Alves para trabalhar com eles. Então eu fazia o receptivo, eu era uma espécie de relações públicas. Era uma época em que havia muitos projetos, o TCA estava se reconstruindo e recebia muita gente. Anos 80, mês da dança, do teatro e recebíamos muitos grupos do mundo inteiro, do Brasil inteiro. E quem recebia essas pessoas? Eu. Então tive contato com estas pessoas, os recebia, os colocava nos hotéis, acertava a agenda deles, fechava o teatro, os horários etc... Era fascinante e muito estimulante. Eu via os ensaios, e estava sempre ligado ao teatro, à dança.

Ao se falar dessa época, merece destaque a presença do departamento de censura na cena teatral. Existem registros de que ele agia ainda nos anos oitenta, embora de forma mais

branda, vetando a montagem *Blecaute do Araguaia,* em 1983, e também *Vigarice no País das Armadilhas* do teatro da Encruzilhada,[99] em 1984, tendo sido apontada como uma das últimas peças a serem censuradas pelo referido departamento.

No entanto o que provocou, realmente, muitos protestos da imprensa cultural, em meados da década, foi mesmo a política do governo do estado para a área de cultura, que transformou a Fundação Cultural do Estado da Bahia e alguns dos teatros comandados por ele, em espaços estagnados com atividades desprovidas de espírito crítico e artístico.

Um dos críticos que mais reagiram à política cultural da senhora Olívia Barradas (presidente da Fundação Cultural do Estado da Bahia) foi Luis Portugal que, em uma das suas críticas (jornal *A Tarde* 03/09/1983), pediu – em nome da imprensa – literalmente socorro, pois 'a dificuldade de pôr em cena algo belo e lúcido só se compreende como meio de liquidação da estética provocada pelo estado, por fins políticos".

Luis Portugal foi também vítima da censura, porém da censura interna do jornal *A Tarde,* que o demitiu[100], em 1984. Outro caso, vítima da censura nos meios jornalísticos, foi o do crítico cultural da área de música, o jornalista Hagamenon Brito, demitido do jornal *A Tarde* por ter concedido uma entrevista ao jornal Litoral, (1989) – um jornal de circulação bem menor na cidade – e fazer restrições ao caderno cultural do J*ornal A Tarde* e concomitantemente elogiava o trabalho do *Jornal Correio da Bahia,* concernente à área cultural.

Mas não só Hagamenon foi demitido na época do incidente: o jornalista Fernando Queiroz, que também prestava serviços esporádicos para o caderno cultural, foi acusado de haver instigado, enquanto entrevistador, Hagamenon a falar, ganhando assim um "passe de saída". Hagamenon foi imediatamente absorvido pelo concorrente, o Jornal Correio da Bahia, onde trabalha até hoje no caderno de cultura.

Já Luis Portugal resolveu, ainda no calor da demissão, trocar de posição, passando do ofício de crítico ao de diretor teatral, no espetáculo chamado *Enigma de Adão e Eva* (única

[99] O teatro da Encruzilhada era um grupo formado basicamente por estudantes da Escola de Teatro da UFBA. Era um teatro basicamente de rua, e as apresentações ocorriam, geralmente, nas encruzilhadas do bairro do canela. Foi formado inicialmente por Eliene Benício, Fernando Belens, Fafá Pimentel, dentre outros. Fiz parte deste grupo – como atriz – e sua maior época de atuação foi na década de oitenta.

[100] Recordo-me de que, na época, o fato era comentado por intelectuais, estudantes e artistas, em bares e eventos da cidade do Salvador: se dizia que ele era comunista e "metia o pau" no jornal.

experimentação de sua carreira como diretor), apresentando um resultado que não foi tão agraciada pelos seus colegas que escreviam sobre teatro. Sobre a encenação do Enigma de Adão e Eva, escreveu Jacques de Beauvoir (*Jornal Correio da Bahia* –31/03/1984):

> Muitas vezes no teatro, existe uma distância muito grande do que um diretor tem na cabeça e daquilo que acontece no palco. [...] Luis Portugal parece ser possuído de uma filosofia bastante subjetiva. [...] Seu trabalho de direção demonstra seriedade e certo conhecimento, faltando, contudo o devido amadurecimento e o saber lidar com o mise-en-scène.

Episódio que considero curioso, ocorrido na década de oitenta, mais precisamente em 21/03/1984, foi uma matéria publicada no *Jornal da Bahia,* de autoria do jornalista Rogério Menezes, assinando sob o pseudônimo de *Patrícia Stroessener*.

A matéria fazia uma crítica feroz ao resultado do prêmio troféu Martim Gonçalves; apesar o fato em questão não ter sido um acontecimento freqüente na história do *Jornal da Bahia,* nem no universo da crítica jornalística baiana, sabe-se que na história da crítica teatral brasileira, em meados da década de vinte, assinar com pseudônimos era fato corriqueiro.

Mas não se pode chamar de corriqueira a comemoração: "Vinte anos de atividades teatrais do Teatro Infantil de Manoel Lopes Pontes", que ocorreu em 1984, além de um crescimento potencializado de grupos e montagens de teatro infantil durante a década em questão; que, segundo Franco (1994) 'trouxe muito mais novidades do que o teatro adulto em suas estréias'. Um bom exemplo é o surgimento do Grupo Via Magia, um grupo de teatro voltado para experimentos e com o objetivo muito forte e determinado de promover a educação através da arte, e o grupo Gnomo – companhia de teatro dança, que tinha como mentor Dailton Araújo.

Infelizmente, o teatro infantil ocupa um espaço ainda mais irrelevante no jornalismo crítico baiano que o teatro adulto. **Jacques de Beauvoir** pode ser considerado como aquele que mais escreveu sobre as peças de teatro infantil na década de 80. Ele mesmo conta que recebeu um prêmio por ser tão assíduo ao teatro, onde via todo tipo de peça, sem exceção – até teatro infantil, pois é sabida a resistência dos críticos baianos em assistirem à peça infantil.

Mas a resistência era também em manter uma mentalidade que insistia em pensar o "fazer cultura", como na época da repressão que assolava o país. O panorama político havia mudado e o momento clamava por se assumir uma outra postura, uma nova percepção em que a

cultura, de um modo geral, passasse a ser vista também como um produto rentável e direcionada a questões de ordem mercadológicas.

Em meados da década de oitenta, dois jornais disputaram a primazia de serem os melhores cadernos culturais da cidade. Afirmou Franco, apud Miranda (2001 p.134):

> Até 86, O Correio da Bahia manteve um caderno cultural que privilegiou o movimento artístico baiano, posição assumida pelo Jornal da Bahia entre 86 e 88. No final da década, esses projetos foram desarticulados e, dos quatro jornais editados no estado, apenas a Tribuna da Bahia manteve colunas cênicas e a publicação eventual de críticas.

No que tange ao Jornal da Bahia, o jornalista **Marcelo Dantas** relatou sua experiência no caderno cultural, que se chamava *Revista:* 'um tablóide de 16 páginas com comentários sobre teatro, televisão, dança e artes plásticas, cinema, música, comportamento', que possuía uma publicação diária e tinha como editor o jornalista Antonio Moreno. Segundo ele, o caderno foi o produto mais importante do jornalismo cultural nos últimos tempos, embora tenha feito também crítica de música e de televisão, foi nesse caderno que se estabeleceu como crítico de teatro:

> Eu trabalhei de 86 a 88 exatamente. A crítica de teatro começou a ser fixa. Além disso, nós éramos multidisciplinares, então, no mesmo dia em que a página central era uma entrevista feita por mim a um artista como Ângela Rorô, por exemplo, naquele mesmo dia tinha também minha crítica de teatro, assim como tinha também a crítica de cinema, de música feita por outros integrantes da nossa equipe.

A equipe era formada por Isabela Laranjeira, Antonio Moreno, Vanderlei Carvalho, Luis Lasserie, Samuelita Santana, Fred Burgos, dentre outros. Para ele, o talento dos colegas aliado à independência e autonomia que o caderno *Revista* possuía faziam a grande diferença:

> Era uma equipe que trabalhava de manhã no jornal, e à tarde e à noite estava em tudo. Eu ia fazer crítica do espetáculo determinado, mas os outros colegas estavam lá, assistindo também... Além do que, se um colega não podia ir ou faltava por algum motivo, ia um outro sem problemas.

O jornalista crê que a consistência e qualidade atual do caderno cultural do Jornal da Bahia – *Folha da Bahia* – advêm da experiência do caderno *Revista* e citou como exemplo a atual editora do Folha, a jornalista Isabela Laranjeira, que trabalhava no *Revista.* A única restrição que ele faz ao *Folha,* assim como ao jornalismo cultural no estado da Bahia é a "antecedência", ou seja, tudo antigamente 'era feito no calor do dia', apesar de a tecnologia ter tornado as coisas mais rápidas, ao invés de aproveitar disso para fazer 'o pão quente saindo do forno', o pessoal entrou numa organização burocrática em que, por exemplo, a capa do *Folha* de sexta-feira é preparada na segunda, o que torna tudo 'morno'.

Parece que é consenso a importância do caderno *Revista* na década de oitenta, pois o jornalista e ator **Gideon Rosa** também se reporta a esse caderno, faz menção à competência do editor Antonio Moreno e diz que foi um grande momento de aprendizado para ele porque se tratava de 'um conceito'.

*O Jornal da Bahia* já não existe mais; no final da década de oitenta, assistimos à sua decadência progressiva, assumindo uma linha de trabalho sensacionalista, vindo a negar toda a filosofia da época de sua criação.

**Marcelo Dantas** informou ainda sobre a primeira greve ocorrida na história do jornalismo baiano, seguramente a primeira da segunda metade do século, desde a ditadura, greve promovida pelos jornalistas que trabalhavam no *Jornal da Bahia*, inclusive toda a equipe do caderno *Revista.* Em 1988, o jornal ficou uma semana sem circular e a equipe pediu demissão coletivamente.

O jornal *Tribuna da Bahia*, apesar de ainda existir, passa por uma crise violenta, que se agravou no final dos anos oitenta. O jornal circula somente de segunda a sábado, além de não haver uma redação satisfatoriamente informatizada. Sobre a crise, afirmou Miranda (2001, p.131-132):

> Assim, os jornalistas da Tribuna conviveram com a crise sentida principalmente pelo atraso constante de seus salários por todos os anos 80 [...] O caderno de variedades, que era diário, passou por várias mudanças – de nome, estrutura, tamanho, linha editorial, etc. [...] Em certas épocas houve colunas específicas de música, cinema, teatro, literatura, social e outros.
> O foco maior era para os acontecimentos locais. O roteiro cultural também se restringiu bastante. Só divulga sistematicamente alguns eventos.

**Iza Calbo** começou sua carreira no Jornal *Tribuna da Bahia* fazendo crítica de música para o caderno cultural. A pedido do editor da época (1985), Cláudio Madeira, a jornalista também "cobria" algumas peças de teatro. Este foi seu exercício durante, aproximadamente, 10 anos na Tribuna: 'Quando eu saí da *Tribuna*, em 1987, dois dias depois fui chamada para trabalhar no *Jornal A Tarde'*.

Seguramente Iza Calbo já encontrou no jornal *A Tarde*, dentre outros colegas, o jornalista Clodoaldo Lobo, que afirmou ser o nível do caderno cultural do jornal naquela época muito ruim, 'uma coisa bem arcaica, não tinha um sopro, eram jornalistas bem mais velhos, velhos no sentido de uma mentalidade antiga'.

E por falar em antiga, cabe ao jornal *A Tarde* o título de jornal mais antigo do Estado. Tendo sido fundado em 1912, sustentou uma política de defesa de interesses próprios e de interesses do governo, com o qual manteve boas relações até o ano de 1999.

Porém, segundo Miranda (2001), é importante que fique "claro aos olhos dos leitores atentos, que não se trata de um momento de oposição ou combate ideológico", mas de uma fase de alternância entre atacar a política vigente e, ao mesmo tempo, omitir denúncias e até exaltar o trabalho de algumas pessoas influentes da política governamental.

Voltando ao crítico Clodoaldo Lobo e à sua inserção nas malhas do jornal mais antigo do Estado, conta ele que, quando veio para o caderno de cultura, trabalhou com a jornalista Margarete Lemos, que era a editora, e fizeram uma boa parceria:

> O jornal não tinha uma percepção crítico-estética, mas houve uma mudança que quando eu falo isso, as pessoas dizem que estou sendo pretensioso. Quando me botaram para trabalhar juntamente com Margarete que já estava lá, mudou a feição do jornal, porque mudou o diagramador, mudou tudo. Então era só eu de repórter, depois chegou Julio César Lobo. Aí, foi mudando gradativamente... Colocaram o Carlixto Sabatini como sub-editor, pois ainda não existia este cargo no caderno 2.

*Caderno 2* é o nome do espaço específico para publicações referentes à cultura do jornal *A Tarde,* apresentado ao público diariamente; desde 1990, reforçado pelo suplemento A Tarde Cultural, que sai aos sábados, acolhendo além de outras publicações: conto, poesia, crítica literária e crítica de artes. Também pode -se encontrar notícias sobre cultura e sobre a arte local nas páginas da Revista da TV, que sai em circulação aos domingos.

Na continuação do relato de Clodoaldo, Margarete Lemos volta a ser lembrada, pois sua postura aberta o deixava bastante à vontade para marcar entrevistas, muitas delas até sem um consentimento prévio. Sobre o trabalho dos jornalistas da área de cultura, que crescia cada vez mais, Clodoaldo Lobo mencionou também a contribuição de Hagamenon Brito. Ambos escreviam para o *Caderno 2,* nesse período, além dos jornalistas Hamilton Vieira, Albenísio Fonseca, e outros.

Uma outra jornalista que muito contribuiu com o caderno cultural do jornal A Tarde foi Suzana Varjão. Sua entrada nas malhas da engrenagem jornalística começou em meados de 1985, quando foi, primeiramente absorvida como estagiária, e, ao final deste mesmo ano, contratada para trabalhar no geral. Sua trajetória inclui passagem como redatora pelo *Caderno 2*, culminando no cargo de editora do *Caderno*[101]*,* em 1989. Suzana foi uma editora que, como ela mesma afirma, causou muita polêmica. Arriscaria até em dizer, a partir das coisas que me foram relatadas, que muitas das relações profissionais travadas, naquela época, com a editora, oscilavam entre sentimentos de amor e ódio. Sobre o seu papel de editora, afirmou Miranda (2001, p.142):

> Quando assumiu a editoria ainda nos anos 80, Suzana Varjão promoveu uma reforma gráfica e editorial no caderno dois, 'com o objetivo de torná-lo mais atrativo e com uma identidade mais definida'. Para resolver assuntos industriais, ao *caderno 2* sempre foram misturados assuntos/páginas que nada tinham a ver, diretamente com o que se pensava ser *cultura*.

Segundo Suzana Varjão, não podemos esquecer de que o jornalismo é uma empresa, e os patrões da empresa não têm interesse de apostar em cultura ou talvez não tenham uma estrutura para manter, formar ou ainda absorver pessoas 'setorizadas'. Encontram-se pessoas que, de uma maneira muito incipiente, têm noção geral de cultura, 'gente que faz de tudo'. Ou seja, não se encontra nos cadernos de cultura pessoa que seja especializada somente em teatro, ou em música etc... 'Ele não pode mergulhar e só cobrir teatro, por exemplo'. Disse também:

> Não há um padrão. A gente tenta é atender o mercado. Mas é muito difícil atender à Bahia, particularmente. [...] É muito volume de coisas para fazer e pouca gente para trabalhar, para executar [...] Eu diria também que formar um jornalista é mais difícil do que formar um médico.

[101] Suzana Varjão deixou a função de editora no ano de 2002, passando a atuar na editoria Social e, atualmente, não trabalha mais no jornal A Tarde.

As reflexões feitas por Varjão nos remetem mais uma vez à questão econômica, o que torna as malhas dos jornais um emaranhado difícil de ser desfeito, ou ainda, a constatação de um "nó" na política econômica entre os jornais e seus contratados. A jornalista, no encadear do raciocínio, aborda a questão salarial e afirma de forma contundente 'o que segura uma pessoa no exercício profissional do jornalismo é o salário'. Pode-se verificar que o problema em questão não é só uma questão de mentalidade, é também uma questão econômica, o que implica ainda em questão de prioridade: 'Então, se o jornal, se os donos dos jornais, se os empresários que dirigem os jornais acreditassem que escrever sobre teatro vende jornal; se eles acreditarem nisso, o jornal vai passar a absorver, a achar que pode absorver economicamente uma pessoa especializada apenas em teatro'.

A jornalista chama a situação econômica, particularmente hoje, de perversa:

> Quando as universidades estão jogando as pessoas preparadas nas ruas é quando está havendo a crise mundial no setor da comunicação impressa, especificamente. Falo da imprensa porque é minha área, mas a crise na verdade é nos meios gerais.

É a redefinição de papéis em função da globalização. E a crise, acredita Suzana, não é passageira e lhe parece ser igual à crise do livro – eterna crise – porém o livro não desaparece, está, a todo o momento, redefinindo o seu papel dentro do mercado.

A convivência da sociedade brasileira com a crise econômica vem desde a sua formação, mas pode-se afirmar que, no final do século, ela se acentuou. Essa, no entanto, desencadeia outras crises. Na Bahia, a necessidade de afirmação e de identidade das manifestações culturais afrobaianas emergiu de uma maneira mais organizada, no final dos anos 80. Era a cultura de blocos carnavalescos como o Ilê Aiyê integrados por negros, a cultura do candomblé, grupos artísticos e de capoeira, clamando por seus espaços, por sua visibilidade, e fazendo circular idéias, valores, informações, sobretudo a partir da tradição oral e de uma cultura imagética.

Em face desse clima de busca de nossas raízes africanas é que surge o axé-music, uma música produzida na Bahia com ritmos, essencialmente, alucinantes e letras, verdadeiramente, caóticas. O teatro deu também sua contribuição a este momento com a criação casual do

espetáculo Recital da Novíssima Poesia Baiana[102] que se propunha, dentre outras coisas, à interpretação pelos atores das letras do axé-music.

Mas a contribuição veio seguida de muita celeuma nos meios da crítica teatral jornalística, sobretudo porque jornalistas ligados ao movimento negro –Fernando Conceição e Hamilton Vieira – que trabalhavam no jornal A Tarde, reagiram, criticando o espetáculo, acusando-o, dentre outras coisas, de imprimirem uma visão elitista e burguesa da cultura, chegando, em alguns momentos, a passar uma visão preconceituosa e racista. A polêmica durou cerca de três anos e teve críticas publicadas, debates sobre a questão, resposta por parte do diretor do espetáculo.

A jornalista Suzana Varjão, apud Franco (1994, p.359) também participou da polêmica:

> [...] Ouso dizer que Los Catedrásticos tem na carpintaria teatral seu traço mais forte. Sua espinha dorsal é o confronto de linguagens. Dourado num momento iluminado apropriou-se da literatura musical e a pôs a serviço da carpintaria teatral [...]. Dessa alquimia [...] resultou a mais mordaz, cruel, sutil, sagaz e contundente crítica à moderna (?) poesia musical baiana [...]. Bobagem não tem cor, credo e muito menos é privilégio de determinada classe [...].

Embora Varjão tenha discordado das acusações dos outros colegas, teve sua crítica "interpretada" no referido espetáculo: os atores faziam uma alusão ao não entendimento das suas reflexões críticas[103]. O que causou ainda mais polêmica, foi a censura velada por parte do jornal A Tarde ao Recital, no qual o material de divulgação não era devidamente publicado, os nomes do diretor e de alguns atores não saiam no roteiro etc.

Interrogada sobre aquele momento, Suzana se manifestou decidida a acabar com os ruídos de comunicação do processo, fazendo uma auto reflexão:

> O ontem para mim... [...] Honestamente eu não tenho orgulho do meu passado em teatro. Acho que devo ter contribuído com alguma coisa porque havia um paradeiro muito grande e eu provoquei. Foi importante provocar. Mas eu só provoquei e não apontei saída. Eu acho que provoquei de uma forma incorreta. Hoje eu faço esta reflexão e não tenho orgulho disso. [...] Não quero mais ser polêmica na minha vida. Hoje eu já escrevo de uma outra forma.

---

[102] O Recital foi criado para integrar a programação de atividades de greve da UFBA, e tornou-se um sucesso de público, ficando em cartaz praticamente toda a década de 90. Foi encenada por Los Catedrásticos, que se tornaram um grupo que atuou ao longo da década, tendo como diretor Paulo Dourado e, no elenco, os atores Cyria Coentro, Jackson Costa, Ricardo Bitencourt, Maria Menezes, em meio a outros.

[103] A atriz Cyria Coentro que narrava a crítica, concluía com uma pergunta: Entendeu?

**. Anos 90: A consolidação**

A última década do século XX foi marcada pela continuidade da crise econômica, social e política deste país, transcorrida com a constante esperança de que poderia ser uma década mais produtiva para a cultura brasileira[104].

Os artistas, por sua vez, pediam passagem para a continuação de uma maior profissionalização da arte, para a construção e experimentação de formas de comunicação mais adequadas à contemporaneidade. Pode-se dizer que essas formas vieram traduzidas na criação de outras alternativas de trabalho, sobretudo para os profissionais que trabalhavam com jornalismo, seja ele escrito ou televisivo.

Demonstram bem isso a profissionalização dos assessores de imprensa[105] e dos produtores de teatro, que atraídos pela possibilidade de um retorno financeiro na área teatral, começam a tratar o espetáculo como um produto cultural.

Ainda sobre a profissionalização dos produtores, afirma Miranda (2001, p.103):

> Apesar da profissionalização não se constituir ainda um modelo acabado, o período caracterizou-se, sobretudo pela mudança de mentalidade pela qual se vislumbrava o espetáculo-produto produzido na perspectiva profissional – especialização de tarefas, remuneração das equipes, permanência em cartaz e qualidade, assumindo-se inclusive a sua comercialização, o uso de marketing.

Contudo, para a profissionalização acontecer, foram necessários muitos esforços, tanto da parte dos produtores, como também da parte dos artistas na busca por subsídios e melhores condições de trabalho. Começam a surgir assim, divulgações e produções de espetáculos de cunho profissional.

---

[104] A década se iniciou com o governo Fernando Collor de Melo, que tinha como lema "cassação aos marajás". Resultou na sua própria cassação, e o Brasil, a partir de 1994, começou a ser dirigido pelo professor universitário Fernando Henrique Cardoso. Fernando Henrique governou um total de oito anos, pois foi reeleito. O fato de termos um intelectual como dirigente, nos enchia de esperança.

[105] O surgimento e a consolidação do Assessor de Imprensa, foram abordados de forma mais detalhada no capitulo 7 desta tese.

O ator e jornalista **Edson Rodrigues** revela, por onde andava o pensamento dos críticos naquele momento histórico. Apesar do fato de que na década de noventa, se passou a ter menos veículos, ocorre que as televisões – pelo fato de não possuírem especialistas em cultura – começam a se pautar pelo jornalismo cultural. Então, segundo Edson, encontramos 'o cara que se chama de produtor, ele amanhece na redação do jornal para ver o que está acontecendo e daí produz sua matéria televisiva, [...] chama determinado ator ou diretor para dar uma entrevista'.

Pode-se dizer que é o jornalismo escrito, dando suporte ao jornalismo televisivo. Além do mais, ' a verdade infelizmente é que a mídia televisiva é mais impactante sobre esse possível público que vai ao teatro do que a mídia impressa'.

Em meio a circunstâncias – algumas favoráveis, outras ainda desfavoráveis – nos anos 90, a produção da arte teatral se consolidou e reecontrou-se com a vocação cultural histórica da Bahia. Pode-se afirmar que aconteceu uma transformação qualitativa e quantitativa nessa produção[106]. Ocorre perguntarmos a quem, ou a quê atribuir essa referida transformação.

**Edson Rodrigues**, por exemplo, acredita que isso se deve muito à profissionalização dos cadernos de cultura da cidade do Salvador, que deram uma maior visibilidade aos artistas locais e, conseqüentemente, ao teatro local. Entretanto continua dizendo, em seu relato, que já teve muita discussão sobre esta atribuição e que a resposta de cada pessoa envolvida com a questão é diversa: "Theodomiro Queiroz[107] acha que uma coisa que ajudou a profissionalizar o teatro baiano foi a revitalização do Teatro Castro Alves; Já Maria Prado[108] acredita que o responsável foi a profissionalização dos produtores".

Retornando à profissionalização dos cadernos de cultura impressos; e adentrando nos anos noventa com o sinal que o tempo usa para tocar a impetuosa corrente das transformações, pode-se apontar os meados da década, como a possível época da consolidação do jornalismo cultural em dois suplementos dos jornais baianos: *Folha da Bahia* do Correio e o *Caderno 2* da Tarde.

---

[106] Miranda (2001) aponta alguns indicadores dessa transformação: diversidade, qualidade, freqüência de público, sucessivas temporadas locais, e crescimento do tempo de permanência em cartaz.
[107] Theodomiro Queiroz é diretor do Teatro Castro Alves, desde 1992.
[108] Maria Prado é atriz e produtora cultural.

Foi no ano de 1992, que o caderno cultural do *Jornal Correio da Bahia* passou a se chamar *Folha da Bahia* e revelou-se no decorrer da década, como o melhor caderno de cultura do Estado[109], caderno que cobre todas as áreas de espetáculos, com páginas dedicadas a discos, teatro, dança, artes plásticas, música etc.

Uma outra característica marcante do caderno *Folha,* na afirmação de **Isabela Laranjeira**[110], é a prioridade que se dá às noticias locais: "Elas têm prioridades para fortalecer nossa identidade e não nos transformarmos num subcaderno do Sudeste".

É importante que se reflita sobre a idiossincrasia intrínseca à realidade do Jornal da Bahia e seu ilustre caderno, O *Folha.* Mesmo sendo de conhecimento público a parcialidade do *Jornal Correio da Bahia,* pertencente ao senador Antonio Carlos Magalhães e sabendo-se do comprometimento dos seus cadernos com os interesses do seu dono, ainda assim, encontra – se, no referido caderno, uma exceção, pois esse é apontado como de qualidade e de respeitabilidade no meio jornalístico. Ou seja, o caderno *Folha* faz o diferencial na própria estrutura do jornal e é tido como sua única vertente democrática.

Sobre esta idiossincrasia, a jornalista **Claudia Pedreira**[111], advinda do *Jornal Tribuna da Bahia*, relatou que, quando chegou para o jornal, já encontrou pessoas com o propósito de cada vez mais modernizar O *Folha.* 'O caderno sempre teve essa intenção de conquistar o público pela aparência, pela fachada do moderno. Porque têm pessoas aqui que têm o pensamento moderno'. E pelo fato de que todos sabem do direcionamento político do jornal, ou seja, bem delimitado, acredita ela que houve e há a intenção de que na área de cultura se faça um jornalismo bastante ativo.

Pode-se somar o parecer de Claudia Pedreira ao do seu então colega **Edson Rodrigues,** que apontou como resposta, o trabalho de marketing promovido pelo jornal, o que o torna "encantador de alguma forma". A editora do caderno, a jornalista Isabela Laranjeira, apud Miranda (2001, p.145), também assegurou sobre a polêmica:

---

[109] Segundo a pesquisa realizada por Helena Gouveia – Monografia de Conclusão de Curso da Faculdade de Comunicação- FACOM-UFBA, 1992.
[110] Depoimento concedido à jornalista Nadja Miranda em 04/06/2001. Isabela é editora do Folha da Bahia desde 1992.
[111] Na época em que me foi concedido este depoimento, Claudia Pedreira era editora do caderno moda.

> Posso garantir que não temos pressão comercial, administrativa, pessoal ou política e creio ser até privilegiada por isso. Muito desse caráter de liberdade se dá em função da orientação do Diretor de redação Demóstenes Teixeira, que nos dá total autonomia sobre os rumos do caderno. Só respondo a ele.

Sobre esse fato, o jornalista **Marcos Uzel** afirmou que, mesmo sendo o *Correio da Bahia* um jornal de propriedade de um político, isso não significa, necessariamente, que as pessoas que lá trabalham se identifiquem ou tenham a ideologia do referido político. A contradição existente no contexto do problema é ainda, segundo ele, interessante: 'é como se ele (o caderno) fosse o cartão postal daquele veículo, então se investe muito para que o caderno mantenha essa imagem, investe-se muito no espírito democrático do caderno'.

Existe uma equipe à frente do *Folha da Bahia*, e 'não vou ser hipócrita de dizer que é um caderno ilhado do resto do jornal. Mas, especificamente no universo artístico, é um caderno que é muito atento a uma abrangência desse universo cultural, ele não tem preconceitos, além de ser muito aberto à diversidade, e teatro se encaixa nisso tudo'.

Marcos Uzel começou a trabalhar em jornal, no extinto *Bahia Hoje*[112], onde fazia matérias para a editoria do geral, cobrindo o dia- a- dia factual da cidade, em 1993.

O Jornal não possuía um caderno de cultura. Tinha um caderno chamado *Cidade da Bahia* que 'entendia a cultura não sobre um viés só artístico, mas falava de comportamento, de moda, de cultura etc... E com o desenrolar do jornal, eles resolveram lançar duas páginas de cultura e escolheram dois repórteres para assumi-las. João Sampaio para a área de cinema'. E Uzel para a de teatro. O jornalista relata que começou a escrever sobre teatro apenas por conta de uma vivência, da intimidade que ele tinha com o espectador: "Então, o embrião da minha entrada nasce da paixão".

Foi em 1995, que entrou no jornal *Correio da Bahia*, explicou sua chegada ao jornal não mais como um iniciante, mas já com referências de um repórter ligado ao teatro. Começou assim a

[112] O jornal Bahia Hoje circulou de 1993 até 1995. Muito embora sua passagem tenha sido meteórica, sua importância se traduz segundo o jornalista **Jânio Rêgo,** que foi redator chefe do jornal (depoimento concedido em 08/04/2003) na modernidade do seu parque gráfico, além da introdução inovadora das fotos coloridas; o que automaticamente instigou e acelerou o processo de modernização dos outros jornais. Um outro fato de importância na construção da história do jornalismo baiano foi o pioneirismo de se colocar a edição de domingo para circular já na tarde de sábado, o que naturalmente forçou um dos concorrentes –o jornal A Tarde – a fazer o mesmo. Para mim, em particular, o Bahia Hoje tem um significado afetivo, pois meu gosto por crítica teatral jornalística foi aguçado a partir das leituras que fazia nas suas edições.

trajetória do jornalista **Marcos Uzel** que completou seu decanato como crítico de teatro na Bahia, no ano de 2003:

> Aí no Correio realmente desabrochou o 'personagem' do crítico.
> E aconteceu uma coisa muito bacana e que era inédito aqui na Bahia que foi a criação de uma página inteira dedicada ao teatro baiano: a coluna platéia.

A coluna *Platéia* foi resultado de uma parceria entre os jornalistas Marcos Uzel, Edson Rodrigues e Cláudia Pedreira, que se aproximaram com o intuito de realizarem um mesmo objetivo. O objetivo desses jornalistas foi alcançado a partir de reuniões, e do interesse coletivo deles em contribuírem para a proliferação do teatro baiano na cena jornalística. Mas, no decorrer do processo cotidiano da coluna, a responsabilidade ficou somente por conta de Marcos Uzel, que a assumiu e, semanalmente, escrevia sobre teatro, reportagens, críticas e entrevistas sobre o teatro baiano. Ainda segundo o crítico, criou-se uma identidade do público com a coluna, resultando numa visibilidade da crítica e na credibilidade maior no teatro local.

Na década em questão, tem-se ainda o registro da coluna *Palcos*, do Jornal Bahia Hoje que funcionou durante o ano de 1993 e tinha a figura do ator, diretor e professor Armindo Bião assinando como colaborador. A coluna, segundo Borges (1993), variava entre perfis de artistas e notas sobre peças em cartaz nos palcos da cidade.

E já que voltei a fazer referências ao *Bahia Hoje*, é importante o registro histórico da segunda greve ocorrida no jornalismo baiano, em 1995, deflagrada pelos jornalistas do *Bahia Hoje*, quando foram demitidos (cerca de 90%) coletivamente[113].

Convém ressaltar que a referida década foi marcada, de um lado, pela profissionalização do fazer teatral com o surgimento de alguns espetáculos que representaram o teatro baiano no Brasil e no exterior; e de outro lado, pela crise nos periódicos com uma redução quantitativa dos cadernos culturais, restando, como já foi dito, somente em cena *O Caderno 2* (do jornal A Tarde) e *O Folha da Bahia* ( do jornal Correio da Bahia).

Diante da constatação de que somente esses dois cadernos culturais funcionaram ativamente na década de noventa, pretendo concluir apresentando fatos e reflexões sobre etapas, entraves

[113] Segundo **Eduardo Bastos** (depoimento concedido à jornalista Nadja Miranda em 01/03/2001), o fechamento do Jornal Bahia Hoje aliado ao fechamento do jornal da Bahia, marca "o início da crise que hoje atinge o mercado jornalístico soteropolitano".

e conquistas dos referidos cadernos, e seus reflexos para a possível consolidação de um fazer crítica mais consistente.

Uma das pioneiras na contribuição desse processo de estabilização do caderno cultural do jornal A Tarde foi a jornalista **Simone Ribeiro** que trabalhou, como ela define, escrevendo 'uma quantidade razoável de textos para teatro'.

Sua atuação *no Caderno 2* vai do período de 1993 até 1997. Em seu relato, aponta algumas dificuldades da época:

> Se você era pautado para fazer uma estréia de um espetáculo, você não tinha o direito de dizer sim ou dizer não. Você tinha que fazer e escrever, não importasse como. Parece-me que hoje existe um critério maior de escolha a partir do interesse, da sua decisão própria.

Surgido no final da década de oitenta, o *Caderno 2* circulava somente aos domingos, mas, a partir de 1990, teve a sua circulação veiculada diariamente, com uma relevância de espaço para o teatro – então relegado a segundo plano- em detrimento da música ou do cinema.[114]

Algumas tentativas de inovações na área da crítica foram feitas, apesar de que não se possa dizer que vingaram. Uma delas foi a designação de dois ou mais jornalistas para escreverem sobre o mesmo espetáculo; essas críticas eram publicadas na mesma página e no mesmo dia, numa tentativa de mostrar diferentes visões sobre o mesmo espetáculo. Participaram, mais freqüentemente, dessa experiência, que durou basicamente o ano de 1997, os jornalistas Clodoaldo Lobo, Fátima Barreto, Iza Calbo e Lago Júnior.

Na opinião da jornalista **Fátima Barreto,** a experiência foi "bacana", as críticas nem sempre eram convergentes, e o leitor apreciava opiniões mais favoráveis, outras menos favoráveis e podia ter mais subsídios para fazer a sua avaliação.

Ainda que esses jornalistas tenham achado a experiência positiva, a dificuldade era o tamanho da equipe, que, ainda hoje, é muito pequena, acarretando uma carência de cobertura em outras vertentes do caderno cultural.

---

[114] É dessa época também a página Zoom, uma espécie de crônica da imagem, onde se valorizava uma temática e era exposta através de fotografias.

A outra inovação foi a criação do "backstage", que era a visita do crítico ao ensaio, feita a partir de uma autorização obtida previamente entre o sub- editor do caderno cultural e o diretor do espetáculo. A jornalista **Iza Calbo**, recorda-se de haver participado de algumas dessas experiências não só assistindo aos ensaios dos espetáculos de teatro, mas também a espetáculos de música. Apesar de achar o trabalho interessante, pois o crítico acompanhava o ensaio por várias horas, e assim podia observar o processo de construção; o que, conseqüentemente, possibilitava mais subsídios para escrever sua opinião; afirmou Iza que o jornal, infelizmente, não oferecia condições razoáveis de trabalho:

> Eu trabalhava pela manhã, ia assistir ao ensaio à noite e deveria escrever em seguida a matéria. Então você se tornava um refém do jornal sem uma recompensa por isto. Porque como você não recebia hora extra, não tinha às vezes dinheiro nem para fazer um lanche.

Torna-se impraticável uma reflexão sobre os críticos nas malhas dos jornais sem que apareça freqüentes confrontos, quanto à questão da remuneração, da formação e do que constituem as prioridades desses jornais. Um outro fator de confronto e questionamento é a determinação de critérios para se encaminhar o jornalista que irá "cobrir a pauta".

**Simone Ribeiro** manifestou sua insatisfação pela forma descriteriosa como os jornalistas eram encaminhados, pois não havia uma conversa prévia, nenhum tipo de orientação para saber como seria o texto a ser produzido, o que deveria se privilegiar, sobretudo a razão para indicar aquela pessoa e não se encaminhar outra. O que se podia esperar daí eram matérias superficiais, soltas, e, em conseqüência, resultados questionáveis.

Um outro entrave apontado pelos jornalistas foi o fator tempo: hiper- reduzido. O que, em geral acontece é que, depois de assistirem a um espetáculo ( os espetáculos são à noite), no dia seguinte, o texto tem que estar pronto.

**Fátima Barreto** aprofundou essa reflexão:

> Seria normal se você pudesse burilar um pouco mais o seu texto, e não ter que produzir com a rapidez que o veículo exige. Você tem que estar treinado para rapidamente ter sua opinião a respeito daquele espetáculo. E se esta pudesse ser amadurecida mais um pouco as referências seriam outras.

Um outro encaminhamento para a escrita dos textos, que vem sendo utilizado atualmente, segundo **Kátia Borges**, é fazer uma crítica como parte de uma coisa maior, 'você fazer um link entre um tema de uma peça e não fazer simplesmente uma crítica; enquadrando-a numa matéria de comportamento, por exemplo.'

Isso difere do que Kátia chamou de "geralzão cultural", que ocorria muito nos anos noventa, o jornalista era designado para cobrir tudo: show, lançamento de CD, Forró, Exposição de Artes Plásticas; trabalhando com "recortes da realidade" da cultura baiana. Era um jornalismo muito pautado pelo show *Business*, com lugar, momento e hora determinada para acontecer.

O avanço no jornalismo que se produz hoje, no *Caderno 2,* compreende a priorização de temas transversais, nos quais o que interessa – relatou também **Simone Ribeiro-** é divulgar, por exemplo, que em tal periferia está se usando teatro como meio de educação, como meio de acesso à cidadania. E complementou: 'acho que a visão de cultura muito ligada ao espetáculo, ao evento em si, é uma visão estreita da cultura, e naquele momento (década de noventa), infelizmente era assim.

O caderno do Correio da Bahia – *Folha da Bahia*—, na década de 70, era denominado de *Segundo Caderno.* Depois passou a ser nomeado de *Arte e Lazer* ainda no início da década de 80, e consolidou-se perante a opinião pública baiana, conforme já foi dito, como melhor caderno de cultura. As mudanças ocorridas até o final da década de noventa foram poucas, e os jornalistas do caderno, que exerciam a atividade de julgar, foram conquistando seus espaços paulatinamente. Complementa Miranda (2001, p.147):

> Percebe-se que se dedicam a esta tarefa quase sempre os mesmos e embora realizem também o trabalho de cobertura, a sistemática permite uma maior possibilidade de reflexão sobre a obra, e a continuidade de trabalho no setor, um maior aprimoramento.

Até meados da década de noventa, a cobertura de teatro ficava por conta das jornalistas Claudia Pedreira, Edson Rodrigues e Neyse Cunha Lima. Já o jornalista Joceval Santana era responsável pela cobertura dos espetáculos de dança.

**Edson Rodrigues,** que foi também vice-editor do caderno, relatou o cuidado da escolha de quem vai criticar, atentando para o fato de que esse procedimento vem desde Luis Lasserrie e Isabela Laranjeira, quando faziam a parceria de editores do caderno:

> Concordo com as críticas que fazem quando você vê uma pessoa que surge do nada e começa a fazer crítica de espetáculo. A pessoa entra e, nem sequer, é público de teatro, mas porque é jornalista começa a escrever sobre teatro. Isso eu acho arrogante e acho um descuido com relação à produção local. Eu sei que você tem que formar este crítico e para formar ele tem que começar a escrever. É evidente. Mas eu acho que a função do jornal é pegar e ir encaminhando essa pessoa para que ela chegue ao momento de escrever.

Conta Edson Rodrigues que o repórter do *Folha* que vai escrever sobre teatro ou dança, por exemplo, primeiro começa a freqüentar os espetáculos. Os editores estimulam os jornalistas a irem assistir, dando convites, sugerindo espetáculos: 'Aí sim, a gente designava que essas pessoas começassem a falar sobre isto'[115].

O caderno, ainda segundo Rodrigues, tem procurado dar cada vez mais espaço para as produções locais, "sem perder de vista o gosto do público", assim como vem observando tendências, repercussões e estimulando reflexões sobre a qualidade das encenações baianas.

No referido caderno, encontra-se tanto a crítica como o roteiro dos espetáculos. O detalhe é o enunciado, denominado de "opinião", em vez de ser denominado "crítica"[116]. **Marcos Uzel** afirmou que a idéia é você abrir o jornal no final de semana e ter aquele leque de opções para se divertir e, simultaneamente, encontrar uma reflexão sobre determinado produto artístico, seja dança seja teatro.

Uma situação desfavorável ao crítico é a exigência de exercitar o poder de síntese, apresentando textos mais curtos para publicações, porque são poucos os espaços. Para Uzel, essa situação tornou-se um exercício diário, mas, infelizmente, não se pode escapar dessa realidade:

---

[115] Na época da entrevista (2001), Edson era vice-editor do caderno *Folha*. Atualmente não trabalha mais no jornal *Correio da Bahia.*

**[116]** É importante salientar a influência que esse enunciado pode vir a exercer no público leitor, pois o que está em jogo é a própria semântica, e fica evidente que no conceito de crítica jornalística, como já refletimos sobre isto, está implícito o exercício de opinião. Porém, não se pode dizer que uma opinião seja uma crítica.

> Na opinião ninguém mexe. Você é livre para dizer exatamente o que pensa. Então se sabe que ninguém vai privilegiar ninguém, ninguém vai proteger porque é amigo, é namorado, ou porque tem algum tipo de interesse outro. Isso não existe, é muito transparente. Então tem espetáculos que o editor não gostou e o crítico gostou, e o espetáculo sai exatamente como foi escrito.

Porém, a crise econômica também atingiu o caderno do jornal *Correio da Bahia*. Sobre a equipe do *Folha,* que já foi bem mais numerosa, afirmou **Edson Rodrigues:**

> Estamos atravessando um momento de enxugamento. Já tivemos ali (no caderno do *Folha*), aproximadamente 20 pessoas. A gente cobria tudo na cidade, era fortíssimo. Mas aí vem um grave problema também: a classe artística não lê jornal, reclama, mas não lê jornal. Então, como não lêem, não cria um ambiente crítico na cidade.[117]

A ida ao teatro foi também muito estimulada pelo *Jornal Correio da Bahia*, através do benefício oferecido pelo "Clube Correio", que é uma campanha promocional dos espetáculos em cartaz, com descontos para os assinantes.

Outro recurso utilizado, na década de noventa, nos dois cadernos culturais, foi o emprego de "estrelinhas" ou "mascotes" para valorar os espetáculos, enquadrando-os no pólo bom, ruim etc. Na opinião da jornalista Suzana Varjão, isso representa uma atitude arrogante e autoritária, portanto, essa prática foi reavaliada: 'Eu achava conceitualmente estranho e acho que tem que ser referência e não julgamento'.

O fato é que durante algum tempo, os cadernos culturais do Correio e da Tarde atribuíam nos roteiros uma cotação para os espetáculos.

Em balanço conclusivo da última década do século XX, a maior conquista do teatro baiano foi a consolidação da sua profissionalização, com o reconhecimento pelo público de alguns grupos e seus espetáculos[118]. Afirma Silva Faria (1997, p. 97):

---

[117] Em dezembro de 2003 aconteceu uma redução do quadro de pessoal no jornal Correio da Bahia. Foram 40 os demitidos. Dentre eles, a jornalista Claudia Pedreira e o jornalista Sandro Lobo. Atualmente o jornalista Sandro Lobo trabalha no jornal A Tarde e a jornalista Claudia Pedreira retornou ao jornal Correio da Bahia.

[118] Alguns exemplos são: Companhia Baiana de Patifaria – o espetáculo A Botefada -, o grupo Intercena com as montagens Dendê e Dengo e Merlin; além do surgimento do Bando de Teatro Olodum e a reinauguração do Teatro Vila Velha que, "no ano de 1994, tirou do ostracismo um dos mais importantes patrimônios públicos de Salvador", como afirmou o crítico Marcos UZEL (2003).

> Aliás, profissionais de teatro sempre existiram. Faltava-lhes reconhecimento social e retorno financeiro, já que cursos de formação e a legalização formal de suas atividades já tinham sido conquistadas. Assim, a aparição, aos olhos de um determinado público desacostumado a ver espetáculos feitos por baianos, de uma determinada quantidade e qualidade de artistas e espetáculos, trouxe à tona um determinado tipo de discussão e de realidade profissional diferente da que se buscara, ou se conhecera até então.

O mérito dessa profissionalização pode ser extensiva à consolidação da função de produtores teatrais, do empenho da Escola de Teatro da UFBA que se expandiu, criando também o Programa de Pós - Graduação em Artes Cênicas, e da acentuada participação de assessores de imprensa, conquistadores de muitas páginas dos jornais com seus *realeases.*

Desse modo, entramos na era da imagem e também em uma fase, na qual, a valorização da imagem dos intérpretes, dos encenadores e do teatro baiano vêm crescendo. Ficam, entretanto, as indagações: E a apreciação dos espetáculos por parte da crítica jornalística? E os críticos de teatro nas malhas dos jornais? E a contribuição dos críticos para o teatro baiano?

Sabendo-se que é determinante o caráter profissional de uma atividade para a possibilidade de uma boa formação, seja ela de caráter técnico seja universitária ou mesmo autodidata, conclui-se que as possibilidades de formação do crítico jornalístico não avançaram nas últimas décadas.

Também a imprensa baiana, durante a década de noventa, limitou sua área de atuação em crítica cultural apenas ao *Caderno 2* e ao *Folha da Bahia*, sem muitos avanços na área de institucionalização e profissionalização do crítico de teatro.
Sobre isso, afirmou **Gideon Rosa:**

> Não queria ser agressivo e dizer que os críticos são despreparados. Por conhecer o dia- a- dia dos críticos que na verdade são repórteres, são jornalistas que se vêem jogados nisto, não são críticos como você pode imaginar um Ian Michalski, um Sábato Magaldi, um Décio de Almeida Prado. Como nós nos utilizamos dos repórteres, vamos ter críticas incipientes, só vamos mudar esta realidade quando um jornal resolver contratar uma pessoa para apenas ser crítico. Uma pessoa que se senta num espetáculo e volta para sua casa, nem pisa na redação, porque o mundo dele é o mundo da arte e ele não se envolve com a redação do jornal, porque o que interessa a ele é compreender os processos de criação e fazer seus discursos, suas formulações.

> Um jornalista não pode viver um dia-a-dia de uma redação de jornal, ou seja, produzir matérias informativas, reportagens e ainda escrever críticas bem.Isso é injusto. Então é um problema novamente de mercado. Eu acho que nós temos que aplaudir ainda esses jornalistas que se arriscam.

Do ponto de vista histórico, o crítico teatral na Bahia vem sendo considerado, desde seu aparecimento, como mais um, dentre outros repórteres, que foi lotado para produzir na área cultural. Seu trabalho é ainda pouco valorizado dentro do mercado jornalístico e no universo teatral é visto com ressalvas. Trata-se da imagem do jornalista e do provável crítico nas malhas dos jornais baianos e seu processo de afirmação, aceitação e legitimação profissional ainda está, evidentemente, em curso.

**.Os Críticos e seus modelos de Críticos**

Para o público e as pessoas de teatro, em geral, tomar conhecimento da precária realidade em que se produz crítica de teatro nas malhas dos jornais baianos significa, de imediato, a necessidade de refletir sobre essa árdua realidade e também cultivar qualidades, como tolerância, compreensão e condescendência em relação ao crítico baiano.

No entanto, para a construção dessa crítica jornalista mais eficaz e, sobretudo mais profissional, é necessário, em primeira instância, tomar consciência dos aspectos políticos e estruturais que a dificultam.

Um outro modo de enfrentar a questão reside na possibilidade de conhecer situações ou realidades semelhantes a essa, e tentar compreender como outros críticos trabalham e encaram a tarefa, qual a postura assumida diante da realidade de se fazer crítica teatral, ou, até mesmo, saber se existem profissionais que o inspiram no exercício da profissão.

Sobre o ofício de ser crítico, afirmou Yan Michalski [119]:

> Radicalizando um pouco, ser professor de artista, não! Não há campo para isso na crítica jornalística. E ainda aí, acho que é o caso de acrescentar que as perspectivas para o futuro da crítica no Brasil me parecem bastante melancólicas, na medida em que muitos jornais que tinham coluna de crítica, ou os próprios jornais desapareceram ou deixaram de ter colunas, e o espaço da discussão da crítica do teatro está diminuindo muito.

[119] In cadernos de teatro n.13, 1984. No capitulo 4, foi feita uma abordagem sobre algumas contribuições de Yan Michalski para a crítica brasileira. Alguns fragmentos da sua história de vida também foram apresentados.

Apontado, de início, por **Jorge Lindsay** como o cânone da crítica teatral brasileira juntamente com Sábato Magaldi, Yan foi ainda lembrado por **Clodoaldo Lobo** e **Gideon Rosa** como modelo de crítico.

Para Michalski, um modelo foi o paulista Décio de Almeida Prado que, sempre esteve preocupado em estimular a formação de platéia e estabelecer a transmissão de uma cultura teatral aos leitores que, segundo ele, seriam os prováveis espectadores, além de ter defendido, com afinco, o exercício da liberdade crítica de expressão.

Através do depoimento de Gideon Rosa sobre o seu crítico modelo, a importância de Yan Michalski torna-se evidente:

> Eu tive o prazer na vida de conhecer um camarada chamado Yan Michalski, que eu conhecia de ler. Eu passei os anos 70 lendo o Yan no Jornal do Brasil e, quando eu cheguei em Salvador, teve esse curso de Yan que me abriu os horizontes. Lemos e discutimos muita coisa, o que era o processo do crítico e como ele produzia uma crítica.

O fato é que Gideon Rosa foi além do modelo de crítico e discorreu sobre um modelo de intelectual preocupado em discutir com profundidade a crítica de teatro brasileira:

> Na verdade, menos o conteúdo e mais o homem Yan Michalski foi que me deu um norte bom para a vida mesmo. Yan Michalski era um homem de um conhecimento tão vasto, ele conhecia o objeto, isso é a chave. Você tem que conhecer o objeto, você não deve ousar falar sobre uma coisa que você não conhece. Ele era estrangeiro (polonês) e tinha uma visão global daquilo que comentava. Aquilo me fascinou, então me joguei nos espetáculos, ver coisas, ler coisas, entender as coisas.

Diante do relato de Rosa, pode-se afirmar que o compromisso do crítico é para com a instituição teatral, para com o bom teatro, um teatro cada vez melhor e não com os interesses internos da classe ou, ainda, interesses escusos dos veículos de comunicação.

Na tão polêmica década de setenta, o diretor João Augusto[120] muito contribuiu com a crítica, escrevendo, praticamente, durante toda a década no Jornal A Tarde. Artista de reconhecido valor – com seu nome já perpetuado na história do teatro baiano – foi indicado pelo jornalista

[120] Foi um dos fundadores do grupo Teatro dos Novos e participou ativamente também do grupo Teatro Livre da Bahia, na década de setenta.

e crítico **Jacques de Beauvoir** como crítico modelo: 'Aqui em Salvador, eu acho que a pessoa que escreveu melhor sobre teatro foi João Augusto. Ele tinha uma bagagem muito grande'.

O produto da cultura jornalística, na época, prezava a informação alentada e textos longos, às vezes de cunho pessoal; o próprio João Augusto, como artista que era, também privilegiava um teatro de cunho popular e foi um ativista histórico do teatro de cordel.

O jornalista e crítico **Carlos Ribas**, contemporâneo de João Augusto, afirmou não ter nenhum crítico como modelo, pois tinha um fazer crítico bem egocêntrico e preocupava-se muito mais com uma linguagem própria da crítica e não um paralelismo ou um comparativo das encenações apresentadas:

> A ignorância me levava a construir uma coisa própria. Voltado para uma descoberta de linguagem muito minha, é como se eu dissesse assim: já que eu não me considero mesmo um crítico, então eu vou criar um modelo de ser crítico.

Da era jornalística, na década de 70 até o final do século XX, diga-se década de noventa, é preciso reafirmar o que já foi dito: houve muitas mudanças na imprensa baiana. Isso pode ser conferido nos conteúdos dos textos jornalísticos, o que demonstra que a mudança significativa ocorreu, sobretudo na mentalidade de quem escrevia as críticas. Essas (críticas de opinião e adaptadas às quantidades de laudas concedidas pelo jornal) passaram a ser analisadas de um ponto de vista mais imparcial, priorizando-se os valores estéticos da encenação.

A crítica teatral Bárbara Heliodora, considerada um ícone da crítica teatral brasileira, foi citada por alguns baianos. Embora Bárbara Heliodora, que já completou 80 anos de idade e, aproximadamente 50 anos de carreira no ano em 2003, não seja um exemplo genuíno da mudança de mentalidade do crítico, ela pode ser considerada a referência feminina mais famosa do país.[121] A jornalista **Simone Ribeiro** recorda-se que, quando escrevia para teatro na década de 80, lia muito o *Jornal do Brasil* e as críticas de Heliodora. No entanto, mesmo não considerando Bárbara Heliodora como a pessoa que a inspirava, afirmou que a respeita muito. "Eu confesso que na hora de escrever eu não me baseava em ninguém. A literatura para mim sempre foi o referencial maior de tudo".

[121] As contribuições de Bárbara Heliodora também foram apresentadas no início deste capítulo. A sua crítica é simultaneamente temida e respeitada pela classe teatral.

Ainda sobre Heliodora, **Fátima Barreto** declarou que tem uma certa admiração por ela, apesar de achá-la muito severa. **Sandro Lobo**, de uma geração de críticos mais recente, relatou que ouvia falar muito mais da Bárbara Heliodora do que realmente lia o que ela escrevia: 'mas não me inspira muito não!'.

Afirmando ter um estilo pessoal de escrever, Fátima Barreto atribuiu suas influências a suas leituras sobre teatro, literatura, filosofia, sociologia. E apesar de ser uma leitora assídua do caderno *Mais* do jornal *Folha de São Paulo*, acredita que no caso da Bahia os veículos é que não estão dando espaço a quem sabe escrever sobre teatro:

> Quem tem condição de escrever sobre teatro é um Marcos Uzel, por exemplo. É um cara que já está fazendo isto há um tempão, quase 10 anos. Mas o que acontece com outros veículos é o surgimento de pessoas esporádicas. Clodoaldo Lobo também pode ser considerado um crítico de teatro, mas não está atuando com freqüência atualmente.

Ao se referir aos críticos Marcos Uzel e Clodoaldo Lobo como jornalistas credenciados para escrever sobre teatro, Fátima Barreto traz à tona a discussão de que, para se fazer crítica de teatro, é preciso que se conheça sobre teatro: 'tem que estudar estética, história da arte, do teatro.'

A essa altura, torna-se importante investigar se a pessoa que escreve para teatro precisa, necessariamente, ter experiência em alguma função no teatro. O jornalista **Lago Junior,** que já trabalhou como ator, acha dispensável que o crítico tenha uma prática teatral, mas que ele conheça a teoria do teatro. Entretanto, se o crítico já pisou no palco, se já trabalhou em alguma função no teatro (como a cenografia, por exemplo), isso amplia a sua visão, a experiência automaticamente faz o crítico "compreender de dentro e perceber de fora". Concluiu, afirmando que o fato do crítico ter experimentado teatralmente é um facilitador e não uma obrigatoriedade.

Além de João Augusto, foram muitos os artistas de teatro da Bahia que contribuíram com a crítica de teatro, trabalhando em colunas e colaborando com os jornais de Salvador, a exemplo, Jurandir Ferreira, Deolindo Checcucci, Marcio Meireles, Armindo Bião, e outros. Encontramos ainda na história da crítica teatral, aqueles que se interpõem entre o espetáculo, a gente de teatro e o seu público, afirmando conhecimentos que nem sempre parecem possuir.

Atualmente, a importância do crítico de teatro vai além da pessoa que apresenta um parecer apreciativo-estético. Alguns teóricos perceberam também que o crítico era um dos sujeitos que, através dos seus escritos, poderá colaborar com uma documentação das experiências estéticas[122] .

Uma outra *voz* da crítica teatral baiana que nunca se considerou como tal é a jornalista **Suzana Varjão.** Quando indagada sobre quem seria modelo de crítico na Bahia, respondeu que tem algumas referências e não modelos. Segundo Varjão, a primeira grande referência é o jornalista Clodoaldo Lobo.

Suzana Varjão trouxe à luz das suas reflexões outras três pessoas que são referências para ela: a dramaturga e escritora Aninha Franco, Jacques de Beauvoir (no sentido prático, como afirmou) e o jornalista Marcos Uzel.

De forma quase contundente, a jornalista circunscreve a função do crítico de jornal:

> O crítico, ele tem de se convencer que ele é um prestador de serviços. Então ele tem que pensar para que e para quem se dirige o espetáculo. E ele tem que pensar sempre: é para o público. E de que forma ele vai escrever? Aí ele escolhe. Ele pode fazer de forma informativa, analítica ou opinativa. Eu prefiro sempre a analítica porque reúne informação e opinião de uma forma mais equilibrada, digamos assim. Agora, ele tem que escolher de acordo com a capacidade dele no momento. Se no momento ele não tem condição de analisar, então pelo amor de Deus, informe. As pessoas não entendem quando eu falo isso.

O problema, apontado por Varjão, da crítica jornalística vista como um juízo objetivo ou mesmo como informação, atinge as pessoas que escrevem sobre crítica de teatro e não tiveram ao longo do seu processo de formação profissional, uma orientação básica, ou até mesmo, um exercício freqüente e específico de só escrever sobre a temática. Sabendo-se que os críticos que transitam por várias áreas não podem produzir tanto, uma referência de crítico dedicado ao ofício, que foi paradigma modelo para vários outros críticos é Décio de Almeida Prado. Segundo Alberto Guzik (1997, p.231):

---

[122] Um bom exemplo da importância dos escritos do crítico é a criação do Laboratório de Informação e Memória da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, a partir da documentação, recolhida pelo prof. Dr. Clóvis Garcia que atuou, aproximadamente, 50 anos como crítico de teatro.

> É a pura verdade. Se tive um modelo, foi Décio. Há outros críticos excelentes em sua geração, Sábato, Francis, Bárbara Heliodora, a única da tropa que continua na ativa. O estilo de Décio, no entanto, foi o que sempre me seduziu.[...] Com um tempero impalpável, a busca obstinada da elegância da frase, a percepção de seus ritmos, de sua musicalidade, obtém o delicado equilíbrio de seus melhores textos, algo que é crítica, mas com um rendilhado especial, que se afasta do exercício de objetividade jornalística para namorar a crônica.

O próprio Alberto Guzik foi apontado pelo jornalista Sandro Lobo e **Marcos Uzel** como um modelo. Uzel aprofundou o porquê da escolha, apontando o "olhar aberto" tanto de Alberto Guzik como do crítico carioca Mackensie Luis.

No prosseguimento do porquê, o reconhecido crítico do Correio da Bahia mostrou-se dividido entre uma paixão teórica por Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. E, por fim, reafirmou que a inspiração cotidiana vem de Alberto Guzik e Mackensie Luis.

O jornalista **Marcelo Dantas** alegou não ter tido modelos. Na época em que ele atuou como crítico (década de 80), o momento era de modernização do jornalismo brasileiro, modernização no sentido de se aproximar da rapidez da televisão e da "curteza" do rádio. Afirmou ainda Marcelo que percorria um caminho na contracorrente, pois, enquanto ele produzia matérias grandes de páginas inteiras, o mundo estava indo para as críticas de dois parágrafos.

Evidente que a inexistência de modelo, não esgota o imaginário e a inspiração dos críticos de teatro em geral. Muito importante é, a atitude de resistência à indústria cultural que se manifesta nos sujeitos mais conscientes, e essa atitude é sustentada na maioria das vezes, por posições definidas sobre a não subordinação da cultura a uma mera mercadoria.

Acontece que textos grandes foram expulsos das páginas diárias e a brevidade começou a reinar no mundo da crítica jornalística, onde mais coisas passaram a fazer parte da cultura, havendo uma explosão quantitativa de novas formas de produção como discos, filmes, livros; legitimando uma cultura de massas que, com seu turbilhão de informações, tornou o jornalismo crítico um escravo da indústria cultural.

Sobre alguns críticos modelos da crítica baiana, afirmou **Iza Calbo**:

> Eu lia tudo que Clodoaldo escrevia. Para mim era o mais centrado e o que tinha mais sensibilidade e até diria cuidado mesmo em usar os termos adequados. Em segundo lugar, se eu for fazer uma classificação seria Lago Júnior, porque Lago tem uma experiência como ator que lhe facilita escrever. E depois surgiu Marcos Uzel que eu acho que faz uma coisa mais leve e que é muito bem feita.

A jornalista **Kátia Borges** afirmou ter participado de uma época áurea do jornal A Tarde, na década de noventa. Foi a época do "geralzão cultural" em que os críticos eram todos designados para cobrirem as pautas que eles recebiam. Exemplo de modelos para Kátia Borges é Clodoaldo Lobo e sua contribuição para o *Jornal A Tarde,* e Marcos Uzel.

**Edson Rodrigues** também sinalizou seu modelo de crítico na Bahia:

> Ossos do Ofício: eu leio freqüentemente os críticos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Na Bahia, eu tenho uma pessoa que eu admiro demais e que acho que ela é extremamente importante pelo menos para esse período todo que eu atravessei – a década de 90 – que é Clodoaldo Lobo. Clodoaldo é uma memória viva da crítica de teatro baiano nas décadas de 80 e 90.

Sem dúvida, a representação para o leitor daqueles que são modelos dos críticos baianos é também uma indicação das pessoas que têm se destacado na cena do jornalismo cultural. Porém mais importante do que o destaque deles é perceber que esses críticos influenciaram pessoas, inspiraram textos e se afirmaram como o modelo do que seria um bom crítico de teatro no imaginário daqueles que escrevem, e, por isso, podem ser consideradas pessoas que colaboraram, ou ainda colaboram com a cena teatral baiana através dos seus discursos e reflexões estéticas sobre as encenações.

## .Os Críticos: Desfiando histórias de vida

Mais do que o passado, as histórias de vida pensam o futuro.
Antonio Nóvoa

Se histórias de vida são o relato de um narrador sobre "existências" através do tempo, aqui se relatam fragmentos das histórias de vida dos críticos de teatro, que contribuíram com seus depoimentos, para a construção da trajetória da crítica de teatro na Bahia.

O aproveitamento de algumas passagens de suas histórias de vida se faz no sentido de explorar relações da história individual com o contexto social e buscar entender como essas relações estão operando as inserções do indivíduo com seu grupo, com seu trabalho, com a sociedade.

### Carlos Ribas

Foi no colégio Aplicação, escola modelo da Universidade Federal da Bahia, que Ribas, ainda adolescente, iniciou-se no universo do teatro: "Tínhamos um ensino maravilhoso, onde se estudava Filosofia, Sociologia, Teatro etc. A cadeira de Teatro era ministrada por Haroldo Cardoso, que, naquela época, trabalhava no Teatro dos Novos, grupo residente no Teatro Vila Velha".

Inicio da década de 70, a década mal começara e dois outros artistas baianos – Caetano e Gil – estavam longe da cidade, em Londres, depois de serem "convidados" a deixarem o país. Era a contracultura, movimento contra a ditadura, que assolava o país e que tinha como alvo a classe média, com seus valores conformistas, cheios de moralismos e necessidade de segurança. A contracultura foi marcada pelo desbunde e pela militância política. Na opinião de Dias (2003, p.160):

> Os *desbundados* só acreditavam no processo individual como saída, na busca do revolucionar-se; já os guerrilheiros reprimiam os sentimentos pessoais, seguindo um rígido manual de conduta que desvalorizava as questões individuais em prol do coletivo e de uma revolução social que viria.

Ribas, por sua vez, optou pelo desbunde, incentivado pelo professor Haroldo Cardoso, foi além do teatro colegial, atuando, de início, no grupo do Teatro dos Novos – "mas não diria na sua fase mais conhecida e mais ápice, já era numa outra fase, quando o grupo estava se desestruturando de um jeito para se estruturar de outro" – depois trabalhou com outros diretores *desbundados* da década, a exemplo do então diretor da Escola de Teatro, em 1972, Jesus Chediak.

Chediak, assim como tantos outros artistas naquele momento, tinha como lema a loucura. Esta era adotada por aqueles que queriam romper com a lógica da racionalidade existente e a utilizavam como possibilidade de questionamentos da sociedade vigente. Talvez por isso, Ribas tenha sempre atuado como um autodidata, seja em relação ao teatro ou à crítica, não manifestando interesse por fazer um curso universitário de teatro: "Teatro era uma necessidade para mim. Mas eu parei de estudar durante algum tempo, aliás eu não passei no vestibular e interrompi um período para viajar. Queria virar hippie, aquelas coisas da época da contracultura" .

O *desbundado* atuou como um crítico e colunista bastante polêmico no *Jornal da Bahia* e depois ingressou na Universidade como estudante de Comunicação na UFBA, deixando de trabalhar efetivamente em jornal para somente estudar:

> Quando eu entrei para a faculdade, o Jornal da Bahia era uma excelente escola de Jornalismo escrito. Então eu tive esse privilégio de entrar para a faculdade com uma grande bagagem de imprensa escrita e para mim foi um facilitador imenso.

As publicações de Ribas eram o reflexo da sua rebeldia na época, uma rebeldia que tinha fundamento e causa para a sua geração. 'Tinha muita maluquice, muita loucura, mas também muita sustança e raiz naquilo que se escrevia'. Além do mais, consistia em trabalho não remunerado, o jornal era de oposição ao regime militar, à ditadura, e os jornalistas tinham liberdade e autonomia para escrever. Recorda-se que os textos eram 'deixados' semanalmente no escaninho do Jornal. A missão era ser criativo e transformar a própria vida.

## Claudia Pedreira

A formação de Claudia até o ensino médio foi marcada por deslocamentos e mudanças.

Como seu pai era militar, ela se deslocava freqüentemente de uma cidade do interior para outra, onde o foco de aprendizagem era "prestar atenção na cultura dos outros" e assim descobrir em cada lugar o seu singular e plural.

Mudanças porque, ainda por responsabilidade do seu pai, que também pintava e desenhava, resolveu em 1979 se reformar do Exército e montar uma galeria de arte:

> Ele chegou a expor no Teatro Castro Alves e decidiu que ia mudar totalmente de vida. E começou a ter outras amizades. Imagine minha mãe, que freqüentava "chazinhos" da Vila Militar, encontrando os colegas novos do meu pai, que davam beijinhos no rosto e tinham uma outra atitude diante da vida.

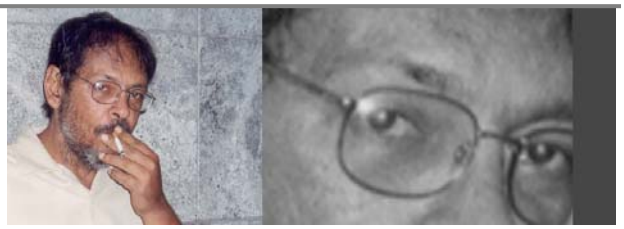
Foi assim que a filha dos "*figli dei Fiori*" ingressou na vida cultural soteropolitana, então com 18 anos de idade, foi cursar História, o que demorou pouco, pois resolveu trocar para Terapia Ocupacional e, antes de finalmente optar por Comunicação, retornou para História.

Mas, apesar do tempo de indecisão e de buscas, Claudia concluiu o curso de Comunicação na UFBA, o que durou sete anos: "Eu entrei na FACOM em 1982 e saí em 1989, porque eu trabalhava também como professora de pintura. Então ficava sempre em dúvida se o que eu queria era ganhar dinheiro trabalhando ou, naquele momento, só estudar. Acabei optando por largar a pintura e me envolver com o curso de Comunicação".

Recém formada, começou a trabalhar no jornal Tribuna da Bahia no caderno cultural, através de uma informação da colega de faculdade Iza Calbo e do convite do editor Cláudio Bandeira. Sua passagem pela Tribuna foi mais um deslocamento em sua vida. Depois de três meses,

migrou para o jornal *Correio da Bahia* onde exerceu o ofício de crítica de cultura (escrevendo basicamente sobre teatro e cinema) durante outros sete anos, ou seja, de 1990 a 1997. Seguramente, o número sete está presente na história de vida da jornalista que se encantou também pela história do teatro baiano quando, juntamente com Edson Rodrigues e Marcos Uzel, pesquisaram sobre essa temática. Infelizmente, e por razões que o mercado conhece, Claudia Pedreira deixou de fazer parte do quadro de funcionários do jornal *Correio da Bahia,* em 2003, e não completou mais um ciclo de número sete.

## Clodoaldo Lobo



Em Canavieiras, extremo sul da Bahia, nasceu Clodoaldo Lobo.

Foi com sua professora primária, que montava peças de teatro que ele começou a conhecer o universo artístico cultural. Então com 7 anos, Clodoaldo gostava de ler tudo que sua idade pudesse alcançar. Eram livrinhos para crianças, "ingênuos, mas que tinham a sua graça e uma certa eficácia também". A professora, às vezes, montava as histórias com as meninas e Clodoaldo lia, relia e ficava sonhando em encenar também.

E montou, quando cursava o ginásio, assumindo o posto de diretor da peça numa festa que aconteceu na escola, além de escrever diálogos para trabalho dos colegas que solicitavam a sua ajuda.

> Aí quando eu cheguei a Salvador, meu universo foi se ampliando com a adolescência. Cedo eu passei a ler coisas, como por exemplo, aos 14 anos eu li Clarisse Lispector. Aos 13, eu já tinha lido Tolstoi e mais alguma coisa de literatura russa. Li também Machado de Assis, quem fui entender bem melhor depois. E fui lendo cada vez mais: revista, jornal e me inteirando de tudo que acontecia na época.

Era uma época fervilhante: final dos anos sessenta. Em 1968, Clodoaldo tinha 15 anos.

Ainda como estudante secundarista começou a freqüentar teatro e foram muitas peças a que assistiu, assim como, são muitos os atores e encenadores de espetáculos baianos de quem ele se lembra, a exemplo, Harildo Deda, Benvindo Siqueira, João Augusto (um dos fundadores do Teatro dos Novos) e Álvaro Guimarães, dentre outros.

Dos atores que moravam no eixo Rio – São Paulo, Clodoaldo recorda que ficou deslumbrado com a atuação de Glauce Rocha, que compunha o elenco do espetáculo com Rubens de Falco, na época, em cartaz no Teatro Vila Velha, além de ter lido a crítica de Luis Carlos Maciel sobre o espetáculo.

Em 1970, já cursando a faculdade de Comunicação da UFBA, Clodoaldo viveu algumas poucas experiências como ator. Época rica em laboratórios teatrais, com grupos de teatro em geral e grupos de teatro universitários surgindo por todos os lados, ele foi trabalhar com o diretor João Augusto:

> Diziam que eu não conseguia botar as coisas todas para fora, apesar de eu ter uma boa voz na época. Mas diziam que o corpo era preso, não correspondia tanto. Tinha gente que chegou a dizer que meu corpo era preso, mas expressivo.

Porém, sua carreira no universo do teatro tomou outro viés: "Minha vocação mesmo é escrever. Eu não tinha a ambição de ser ator e esse negócio de dizer que todo crítico é um ator frustrado, eu não concordo. Acho que o exercício como ator era uma maneira de tentar vencer minha timidez".

Ainda estudante, em 1972, publicou uma crítica de teatro, no Jornal Laboratório da faculdade, sobre o espetáculo *Marilyn Miranda* (direção de José Possi Neto e sucesso de público na época).

O estudante atuou, também, como entrevistador, no caderno de cultura do jornal *Diários Associados,* caderno que saía aos domingos. Já como profissional, foi trabalhar no jornal *Tribuna da Bahia* como "copy desk", o editor era João Ubaldo Ribeiro.

As leituras sobre teatro e suas teorias aconteceram de maneira informal e fruto do contexto da época: “Eu morei numa casa – como a maioria dos jovens da minha idade – com várias pessoas, onde dividíamos o espaço e, para minha sorte, Fernando Fulco (que é ator) morava nessa casa e assim eu lia os livros de teatro dele”.

A experiência de Clodoaldo foi vasta, pois trabalhou em praticamente todos os jornais baianos, e ainda em alguns jornais alternativos da época, assim como na Revista Pop e Jornal Repórter em São Paulo. Exerceu também as mais variadas funções: redator, revisor, repórter, entrevistador, assessor de imprensa, enfim crítico de teatro. Seu período mais atuante, como crítico teatral, foi de 1986 a 1997, no jornal *A Tarde.*

O filho de Canavieiras entrou para a história da crítica e está na memória dos seus contemporâneos como um legítimo crítico de teatro baiano.

## Edson Rodrigues

A ligação do paulista Edson Rodrigues com o teatro vem desde menino, quando aos oito anos e por causa da religiosidade da mãe, começou a participar do grupo de teatro da igreja católica: “E a isso eu emendei também o teatro em escola. E continuei fazendo teatro, tanto na igreja quanto na escola, todo o tempo que fiquei em São Paulo”.

Esse tempo durou até os treze anos, e de São Paulo, onde seu pai baiano e sua mãe mineira se conheceram e vieram morar em Ribeira do Pombal, cidade interiorana da Bahia. Desde quando chegou ao sertão baiano, em 1984, Edson participava da vida cultural da cidade – por sinal, escassa – e atuou em alguns grupos teatrais:

> Tudo sob um aspecto amador. Mas, nessa época, já me interessava bastante em pegar os jornais que chegavam na cidade, que eram o Correio da Bahia e o Jornal A Tarde e ler sobre teatro. E também eu lia livros sobre autores teatrais, sobre as idéias teatrais.

> Nós comprávamos livros por correspondência, porque em Pombal não têm livrarias e o livro passava pelas mãos de todo o grupo. Mesmo que superficialmente a gente falava sobre essas idéias.

Com 18 anos, Edson veio para Salvador fazer faculdade. A decisão era prestar vestibular para o curso de comunicação ou o curso de Letras da UFBA. Mas, aliado ao vestibular, pensava em realizar o seu grande sonho: fazer teatro profissional.

O ano era 1989, além de ter ingressado na Faculdade de Comunicação, Edson participou de uma Oficina de Teatro com o diretor Fernando Guerreiro, ingressando logo depois para fazer o Curso Livre de Teatro da Escola de Teatro da UFBA.

> Fiz o Curso Livre até a metade, porque eu fui convidado pela Companhia Avatar para substituir o ator Paulo Pereira no espetáculo *Morangos Mofados*. Já era a minha inserção no teatro profissional e nós (Companhia Avatar) fizemos *Viva o Povo Brasileiro* e alguns outros espetáculos, inclusive infantis.

A opção por fazer um curso universitário de Comunicação vem do fato de que, desde menino, ele gostava muito de ler e escrever: "Então, eu achava, intuitivamente, que poderia fazer teatro ao lado de uma outra coisa que pudesse desenvolver mais, digamos assim, o meu lado intelectual".

Foi, ainda como estudante de jornalismo, que iniciou sua carreira de Assessor de Imprensa da Companhia Avatar, pois sabendo as pessoas do grupo que o ator era um estudante de jornalismo, o designou para a função de escrever os releases e distribui-los para a imprensa. E foi trabalhando como ator e como Assessor da Companhia Avatar que recebeu o convite do então vice-editor do caderno de cultura do Correio da Bahia, Luis Lasserie, para trabalhar nesse jornal. Edson fazia ainda o segundo ano na faculdade de Jornalismo:

> Na época, ele (Luis Lasserie) foi muito claro comigo. Disse-me que tinha três opções e que eu era a terceira. As outras duas eram pessoas já formadas e, por algumas razões, essas outras duas pessoas declinaram do convite e eu entrei. Fui direto para o cultural e o meu ofício era escrever para teatro, "mexer" com artista etc.

Edson trabalhou inicialmente no *Correio da Bahia,* de 1991 até 1996. Afastou-se para cursar o Mestrado em Comunicação da UFBA e, durante esse período, fazia esporadicamente críticas como colaborador do jornal. No seu retorno, ele também atuou fazendo críticas de dança. Exerceu a função de sub – editor do caderno cultural, até o ano de 2004.

## Fátima Barreto

Ainda na escola primária e com muita paixão, Maria de Fátima escolhia para interpretar personagens que considerava as mais difíceis, a exemplo, velhas e mendigos.

O difícil e o proibido foram também a paixão da menina de 15 anos que fazia teatro escondido dos pais, pois, segundo ela, não aceitariam a filha ensaiando à noite. Além do mais, vivia-se uma época – meados da década de 70- em que o preconceito para com as pessoas que faziam teatro era ainda muito arraigado.

Escondida dos pais foi também a matrícula que Maria de Fátima fez para o curso livre de cinema, ministrado, na época, pelo cineasta Guido Araújo e patrocinado pela Universidade Federal da Bahia.

A alegria da adolescente rebelde durou pouco, pois os pais descobriram e não autorizaram nenhuma das duas possibilidades: “Ia ser uma maravilha, eu estrear no Teatro Castro Alves, fazendo uma prostituta ”.

Maria de Fátima só participou como atriz – atuando em praças, logradouros públicos e teatros da cidade, quando atingiu a maioridade. Porém, durante esse período:

> Eu fiquei uma espécie de agregada do *Livre Teatro Livre da Bahia* (grupo), porque era espectadora freqüente de todos os espetáculos. Fiquei amiga de João Augusto e Benvindo Siqueira (integrantes do grupo) e achava que os dois estimulavam minha paixão pelo teatro, mas sabiam que minha família não iria dar autorização.

A estréia da "agregada" aconteceu em 1976, no Teatro Gamboa sob a direção de Álvaro Guimarães, Marcos Rebu e Eduardo Cabus. Estreou também na imprensa com intensa divulgação e direito a uma fotografia de mais de meia página.

Nessa mesma época, dos "anos de chumbo, piração e amor", a atriz ingressa no curso de Comunicação da UFBA, mas fazia também o curso de formação de ator da Escola de Teatro, que cursou somente durante um ano, e atuou em alguns espetáculos montados na cidade.

> Interrompi o curso de Comunicação e fui ao Rio (de Janeiro) para ingressar no curso de cinema na Fluminense [...]. E logo me apareceu a oportunidade de fazer cinema mesmo, o longa-metragem *O Boi de Prata*, gravado em Caicó, no Rio Grande do Norte.

A experiência em Caicó foi intensa e Fátima, além de atriz, acumulou outras funções: assistente de direção, escreveu diálogos, fez decupagem de texto, montagem, continuidade técnica.

Aconteceu ainda ser mãe, isso arrebatou a atriz e estudante de jornalismo de volta para casa, para dar à luz a Pedro perto da sua mãe e da sua família.

O exercício de atriz ainda continuou até 1984, quando se afastou do teatro, retornando somente em 1993. Mas, de volta para o aconchego baiano, Fátima se empenhou também em terminar o curso de Comunicação e se dedicar ao jornalismo. Sua experiência como jornalista é grande, tendo trabalhado em jornais, fundações, empresas de assessorias e em funções também variadas, como a de repórter, assessora, divulgadora e editora.

Seu início como crítica de teatro aconteceu no ano de 1997 e de forma inusitada:

> Eu trabalhava no caderno 2 do Jornal A Tarde, como repórter. Era a cerimônia do Troféu Bahia Aplaude, quandoe foi apresentado um espetáculo de Denise Stolkes, atriz do Teatro Essencial. No final do evento, exatamente no foyer do Teatro Castro Alves, a editora do caderno 2 – Suzana Varjão – me surpreendeu, pois encomendou-me para o dia seguinte, a crítica do espetáculo a que tínhamos acabado de assistir.

Assim, a atriz e jornalista acumulou mais uma função: crítica de teatro. Seu ofício mais intenso como crítica durou praticamente todo o ano de 1997.

É importante registrar que a passagem de Fátima Barreto pela atividade da crítica teatral foi marcada por competência, qualidade e respeito. Tanto no Teatro quanto no universo do Jornal.

## Gideon Rosa

No inicio dos anos setenta, o grapiúna Gideon foi morar em São Paulo.

> Sempre gostei de ler, eu lia até os pedaços de jornal que o povo jogava na rua...
> Às vezes eu pegava aquilo para ler- um fragmento – porque na minha casa não tinha biblioteca. E eu tomava livro emprestado...
> Quando eu cheguei a São Paulo eu vi o mundo... Eu vi o mundo.

São Paulo, 1974, Gideon tinha então 17 anos. Descobriu a Biblioteca Infantil Monteiro Lobato, a Academia Juvenil de Letras e começou a freqüentá-las. Escrevia contos e pecinhas de teatro. Na Biblioteca, participou da sua primeira oficina de teatro com o ator e dramaturgo Marcos Caruso. Ingressou, nesse mesmo ano, no jornal *Folha de São Paulo* para trabalhar como auxiliar de escritório.

> Era a época da ditadura e a gente vivia com medo. Nesse escritório que era o escritório de seleção onde eu trabalhava, a gente fazia a lista das pessoas que podiam, ou não, trabalhar. E mandava para os militares, para o serviço do DOI-CODE. Aí voltava no outro dia: quem vinha com a tarja azul podia ser contratado, quem vinha com a tarja vermelha o jornal não podia contratar.

Gideon conheceu também a equipe de criação do Mauricio de Souza: “Foi uma coisa genial. Eles trabalhavam no sexto andar. Tinha muito japonês, todo mundo gentil, a questão da criação me fascinava”.

E ainda em terras paulistas, o baiano começou a publicar pequenas crônicas no jornal *Notícias Populares* e contos para *O Folhinha* do jornal *Folha de São Paulo.*

Depois de mais ou menos 18 meses, Gideon voltou para sua terra natal. Mas já não era o mesmo grapiúna de antes, pois voltou "com a corda toda". Começou a traduzir umas peças de teatro em Espanhol; montou um grupo de teatro; um grupo de estudos chamado Tablado Literário. E esse grupo fez também jornalzinho: "Começamos a escrever umas histórias e depois a gente gravava, editava e lançava no rádio, como rádio - teatro, na Rádio Clube Itabuna".

Gideon, então com 19 anos, cursava a Escola Agropecuária Média, em Uruçuca, quando um amigo o incentivou a trabalhar como ator num monólogo que eles estavam montando:

> Eu ensaiava em casa. E minha avó ficava chocada, achava que eu estava possuído pelo demônio. Enquanto eu ensaiava, ela rezava O Crê em Deus Pai, e quando eu descobri isso, eu ria muito. O monólogo foi sucesso absoluto e eu saquei o que era estar no palco e não parei nunca mais.

Terminado o curso de Agropecuária e os diversos exercícios teatrais no sul da Bahia, Gideon veio para Salvador fazer o curso de Comunicação da UFBA. Já no primeiro ano da faculdade começou a trabalhar no Jornal da Bahia e, paralelamente, ingressou no Primeiro Curso Livre de Teatro do Teatro Castro Alves.

O ator e jornalista foram "o eu e o seu duplo" durante vários anos.

> De 1979 até 1995, eu trabalhei com teatro e jornalismo e assim tentei servir ao jornalismo com o teatro e ao teatro com o jornalismo, com as técnicas de jornalismo que eu tinha. A partir de 1995, decidi abandonar o jornalismo e ficar com o teatro que é minha casa original.

Até 1995, as atividades de Gideon foram diversas. Como jornalista trabalhou no Teatro Castro Alves, na Fundação Cultural, no caderno *Revista* do *Jornal da Bahia*, jornal *A Tarde* etc. Como ator, ingressou na Companhia de Teatro da Universidade Federal da Bahia e participou de várias montagens da Escola e também fora dela.

De 1995 até 2001, Gideon escrevia como crítico de dança *free lancer* para o jornal *A Tarde.* O mergulho na crítica de dança foi por questões de princípios, pois "se eu era uma pessoa de teatro, eu não poderia escrever sobre teatro. Além de ser desconfortável, muitas vezes eu estava em cartaz. Então como é que eu ia escrever sobre aquilo?".

Seu exercício como crítico de dança, atualmente, é muito esporádico, pois Gideon está residindo com muita intensidade em sua casa original: o teatro.

A casa, por sua vez, ganhou mais área de trabalho. Gideon além de estar exercendo a função de professor da Escola de Teatro, tornou-se também estudante do Curso de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

## Iza Calbo

Apesar de se considerar baiana, a paulista Iza veio para Salvador com 7 anos.

A primeira vez que seu nome apareceu num jornal não foi exatamente como jornalista, mas como desenhista, pois Iza teve seu desenho publicado no "Jobinha", o caderno infantil do Jornal da Bahia. O desenho era um pateta e a autora estava, na época, com 12 anos. Aos 17 anos, ingressou no curso de Jornalismo da UFBA. Não era o seu maior desejo, já escrevia poemas e a sua primeira opção para o vestibular tinha sido exatamente Artes Plásticas. O ano era 1982:

> Eu era a mascote lá da Faculdade de Comunicação. Fui me adaptando aos poucos e convivendo com aquele pessoal maluco. Nunca tinha visto maconha na minha vida, foi quando eu vi. Tinha aula que eu gostava, tinha aula que eu filava. E com 19 anos eu engravidei.

Depois de, aproximadamente, 6 meses, Iza retornou à faculdade para terminar o curso.
A luta por um emprego durou exatamente um ano. A recém formada jornalista conta que chegou a receber um convite para trabalhar na área de polícia, mas: "Polícia, nem pensar!"

O início de carreira começou na Tribuna, no ano de 1987, onde foi trabalhar na geral.
A passagem da geral para o caderno de cultura não foi muito difícil, devido ao seu interesse e, recorda Iza, que o jornalista José Olímpio da Rocha, sempre dizia a ela:
"_ Minha filha, no jornalismo 10% é fato, o resto é literatura".

Esta afirmação ainda hoje soa para Iza como um grande estímulo. Na Tribuna, começou fazendo crítica de música e, em virtude disso, manteve contato com o músico Almir Chediak durante cerca de 10 anos. Embora escrevesse sobre música, algumas vezes era indicada pelo então editor na época, Cláudio Madeira, para "cobrir espetáculos".

Foi em 1997, exatamente dois dias depois de ter saído do jornal *Tribuna da Bahia* que Iza Calbo começou a trabalhar no jornal *A Tarde*, onde permaneceu até o ano de 2002:

> Fui convidada para a geral, para tirar férias de alguém. E comecei a fazer algumas matérias para o (caderno) Lazer e Informação. E Suzana Varjão (a editora do caderno 2, na época) – eu já tinha feito algumas matérias para ela – a primeira vaga que surgiu, ela pediu a minha contratação. Entrei no caderno de cultura. E vivi entre idas e vindas, "tapas e beijos", porque eu entrava e saía. Cada vez que a gente brigava eu saía e voltava para a geral.

E assim, a paulista-baiana contribuiu para a história da crítica de teatro na Bahia.

## Jacques de Beauvoir:

Inhambupe se orgulha de seu filho ilustre, desde a década de sessenta. Era a época da pílula e de esperar para ver *A Banda* de Chico Buarque passar. O filho ilustre, então com seus 12 anos, não ficava em casa esperando a banda passar, pois estava ocupado em firmar sua história como jornalista:

> Eu escrevia desde criança. Sou apaixonado por cinema e, naquela época na minha cidade, os filmes eram projetados três vezes por semana. Eu adorava tanto cinema que pedia ao dono que me deixasse escrever sobre o filme.
> Na escola, escrevia o comentário e depois saía afixando nas paredes pela cidade, além de às vezes ir com o cartaz na mão, pelas ruas mais distantes mostrando nas portas qual era o filme.

Com 15 anos, início da década de setenta, o filho de Inhambupe se despediu da região e veio estudar em Salvador, no Colégio Central. O jovem, que tinha paixão por escrever, ingressou no curso de Psicologia da UFBA. “E nesse meio tempo que eu estava cursando Psicologia, um rapaz que escrevia sobre teatro na Bahia me convidou para conhecer o Vila Velha”.

No Teatro Vila Velha, o então estudante de Psicologia se arvorava como contra – regra, figurinista e até mesmo na função de cenógrafo. Do Vila Velha para a Escola de Teatro foi responsabilidade de Lia Robatto ( dançarina e professora de dança da UFBA) que o convidou para fazer um anjo.

E então, o “anjo” resolveu fazer teatro. Virou aluno do curso de formação de ator, foi colega, dentre outros, de Orlanita Ribeiro e Cacá Nascimento, além de ter trabalhado com diretores como José Possi Neto, João Augusto.

Mas o jornalismo continuava sendo um chamado, e, por isso, ingressou no curso de Comunicação. Construiu sua carreira de Jornalista e Colunista Social com afinco, e trabalhou em praticamente todos os jornais baianos, inclusive no pioneiro Diário de Notícias. Ajudou a construir a história da crítica de teatro na Bahia, escrevendo até mais ou menos a década de 80; atuou ininterruptamente durante 10 anos, como membro da Comissão de Julgamento do Troféu Martin Gonçalves, atualmente, Prêmio Braskem de Teatro, que segue premiando os melhores do teatro baiano.

É conhecido como Jacques de Beauvoir e continua sendo o orgulho de Inhambupe.

## Jorge Lindsay

“Silêncio. Não se mexa, não fale, não pense”.
Mas era impossível. Maio de 68 incendiava não só Paris, mas também Salvador da Bahia e tantas outras cidades do mundo.

Jorge Lindsay, então com 17 anos, fazia o Magistério.

Como gostava muito de ler sobre arte, surgiu a oportunidade de trabalhar no *Diários Associados,* jornal que era vinculado ao Diários Associados de Assis Chateaubriand, e que, na Bahia, reunia duas ramificações: O *Estado da Bahia* e o *Diário de Noticias.*

> Era uma página interessante, ligada à cultura, havia também colunistas do rádio, de cinema e isso me deu um incentivo maior para começar a penetrar nos movimentos culturais, e no mundo artístico propriamente, e eu fiz uma coluna chamada *Bahia Artística*.

Por estar tão seduzido pelo mundo artístico, Lindsay resolveu ingressar na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia para cursar Direção Teatral, exercitando assim o seu lado artístico. Resolveu parar um pouco seu exercício de escrever para jornal, pois, segundo ele, ficava "meio antiético" fazer crítica e trabalhar com o mesmo objeto: teatro.

> Eu fiz a escola durante dois anos e larguei, porque aí já havia a necessidade de voltar para trabalhar, e eu tinha que trabalhar. Foi quando entrei para o Jornal da Bahia e escrevi de 1973 a 1978. Tinha uma coluna chamada *Tablado,* que saía aos sábados, num caderno que era um suplemento cultural.

Para quem escrevia, no caso de Lindsay, existia uma gama de possibilidades, além da chamada grande imprensa, que, praticamente, controlava todo o fluxo de informações do país, por meio das rádios e dos jornais, havia a presença da chamada imprensa alternativa, a exemplo, *Pasquim, Opinião, Movimento, O Lampião etc.*

> Mas eu queria falar do papel preponderante da Biblioteca Pública da Praça Municipal. Essa biblioteca estadual e não municipal, abrigava uma galeria de arte e também grupos de teatro.
> Havia um grupo que utilizou, durante muito tempo, esse espaço e era formado por Jurema Pena, Reinaldo Nunes, Leonel Nunes. Eu participei desse grupo, que teve como diretor Silvio Ferreira, ele tinha vindo do setor de arquivo da Rede Globo.

Paralelamente ao trabalho no jornal, já na década de 70, o jornalista também trabalhou como professor do Estado na Escola Luis Tarquínio. Ensinava História, porque, na época, não existia a disciplina Educação Artística e procurava sempre estimular a atividade teatral.

Jorge Lindsay, atualmente, trabalha na página policial do jornal *A Tarde.* Suas lembranças e reminiscências são a voz do passado e pode ser considerada como o remanescente vivo mais antigo da história da crítica baiana.

A voz do passado, por sua vez é de extrema importância para o presente e o futuro.
Assim, aqui fica um convite, que pode ser sedutor, para aqueles que desejam continuar a desvelar, descolar e cavar fundo as camadas da memória, contribuindo ainda mais para a construção da história da crítica de teatro na Bahia.

## Kátia Borges

A jovem curiosa e atenta às questões de arte sempre quis ser jornalista e era freqüentadora assídua da Biblioteca Central dos Barris, em Salvador. Kátia Regina ia sempre à Biblioteca para estudar e também para encontrar as pessoas que faziam e pensavam a arte:

> Eram pessoas – artistas e intelectuais – que circulavam por ali. E eu ia para entrar em contato com elas. Tinha Célia Aguiar e Maria Sampaio que agitavam alguma coisa de fotografia. Tinha Aninha Franco, e eu vivia atrás dessas pessoas, ia batendo papo, fazendo contato.

Em 1989, ingressou na faculdade de Comunicação da UFBA e, coincidentemente, na oficina de teatro que o diretor Paulo Cunha ministrava no Espaço Xis, também nos Barris.

> Eu fiz essa oficina, que não foi muito adiante... Eu vi que não dava para conciliar faculdade com o teatro. Eu acho que teatro é uma coisa que exige uma entrega total, tem que se dedicar mesmo. Perdi três matérias na faculdade já no primeiro semestre, porque você sai do ensaio onze e meia, meia noite vai para a farra. E, no outro dia, não tem condição de acordar. Aí eu optei por fazer jornalismo e deixar o teatro.

Apesar de sua prática teatral ter findado nessa época, a paixão pela arte teve continuidade na faculdade e resultou na monografia do final do curso:

> Quando eu fui escolher o tema do meu trabalho de conclusão de curso, eu escolhi falar sobre crítica teatral. A opção veio justamente porque tinha essa relação com o teatro, com a interpretação, o texto etc.

Iniciou-se como profissional no jornal *A Tarde,* onde trabalhou no caderno 2, escrevendo sobre teatro, no período de 1995 até 2000. Kátia teve como colegas, na época, Clodoaldo Lobo, Iza Calbo, Simone Ribeiro, Lago Júnior.

Embora tenha afirmado que adquiriu uma boa formação no caderno 2, com o passar do tempo, a jornalista foi se desinteressando por escrever sobre teatro, e outras áreas de interesse foram surgindo, a exemplo de literatura: "Na verdade, literatura é a minha vocação. E jornalismo é um vacilo de vocação".

E assim Kátia Regina Macedo Borges vem dando vazão à sua vocação.

## Lago Junior

Ainda que nascido em Salvador, Lago Junior passou a infância em Santo Amaro da Purificação: "Eu não nasci com vontade de ser jornalista, eu queria mais ser ator. Desde criança, eu achava que iria ser ator e por circunstâncias da vida, terminei saindo desse caminho, mas sempre muito ligado em teatro".

O ano era 1976 e já adolescente, morava em Salvador, quando montou *Casa de bonecas* de Ibsen, no antigo colégio Tomas de Aquino. Mas o destino sempre oferecia a Lago uma outra possibilidade, pois além de fazer teatro, também escrevia sobre teatro no jornalzinho do colégio.

Essa outra possibilidade o acompanhou também quando adulto, numa época em que já formado em jornalismo pela UFBA, trabalhava como ator e também escrevia para o caderno cultural. “Na verdade, durante a faculdade eu não tinha envolvimento com teatro. Entrei na UFBA em 1979 e saí em 1981, mas só comecei a fazer teatro em 1983”.

A sua experiência como jornalista começou, ainda estudante, na Televisão Itapoã, e logo depois trabalhou na área de publicidade na agência DM9. Já profissional, trabalhou no *Jornal da Bahia* e, depois de um ano, subiu, mudando-se para o jornal *Tribuna da Bahia.*

Subiu, aqui empregado, é literal, visto que, antigamente, o Jornal da Bahia funcionava no primeiro andar de um prédio na rua Djalma Dutra e a Tribuna da Bahia ficava no mesmo prédio, no segundo andar.

Mas foi, ainda na *Tribuna*, que Lago começou a escrever para o caderno de cultura. E trabalhou, Alem de outros, no *Jornal da Bahia, Correio da Bahia, Correio Brasiliense*, Secretaria de Comunicação da Prefeitura Municipal do Salvador, Assessoria de Comunicação da Fundação Onda Azul e jornal *A Tarde.*

Como ator, vivenciou algumas experiências marcantes, participou do Curso Livre do Teatro Castro Alves, fez algumas oficinas de teatro e protagonizou o espetáculo *O Inspetor Geral* de Gogol. Porém concluiu:

> Chegou um momento em que eu cansei dessa dupla face e optei pelo jornalismo, apesar das pessoas dizerem que eu tinha talento para o teatro. Mas, essa é a análise final: Eu não tenho vocação suficiente para me entregar ao teatro, e além do mais, fazer teatro é muito difícil aqui na Bahia.

Lago trabalha no jornal *A Tarde* há 10 anos, continua de antena ligada ao teatro e, em 2005, fará “Bodas de Prata” no exercício de jornalista.

## Marcelo Dantas

No sertão baiano, numa cidade chamada Serrinha, nasceu Marcelo.
Numa época em que televisão era ainda um artigo de luxo e que não havia então aparelho de televisão na casa do menino sertanejo, ele assistiu ao primeiro filme da sua vida, no cine Marabá.

> Ao assistir ao filme, eu descobri o tamanho do mundo, que era muito além do que meus olhos costumavam ver no cotidiano. Então, o cinema foi o primeiro elemento que me trouxe para fora do mundo familiar e eu nem tava na escola ainda.

Não estava na escola ainda e aprendeu a ler nas revistas em quadrinhos e fotonovelas.

Esse foi o segundo impacto ocorrido na infância de Marcelo que estava com idade de 7 para 8 anos, o que, segundo ele, reforça a conspiração do universo para que seu lugar no mundo estivesse relacionado com o campo das imagens e das encenações.

Morando em Cícero Dantas, Marcelo ia ao cinema sozinho e o seu irmão mais velho o levava para sessões noturnas: “E eu comecei a ter gosto pelo cinema também à noite, junto com gente grande. Foi aí que eu vi os primeiros filmes de 007 e também *Juventude Ternura* com Vanderléia, o filme que ela fez como atriz”.

A paixão por Vanderléia foi também construída, a partir das músicas da Jovem Guarda, juntamente com Vanderlei Cardoso e Jerry Adriani, que o encantavam e o inspiravam, pois “a jovem Guarda tinha um visual teatral e a Vanderléia sinalizava isso”.

O menino que, pouco a pouco, descobria as pessoas, as imagens e suas possibilidades, desejava conhecer um mundo maior e lembra-se: “Quando eu rezava antes de dormir, meu pedido era ir morar na capital”. Pedido que foi atendido aos 12 anos, quando veio morar em Salvador.

> Não tive nada a ver com teatro até os 16 anos, quando eu soube de um Festival de Teatro Amador no Vila Velha. Tenho a impressão que era 1976, e eu cursava o segundo ano do segundo grau. Eu não conhecia ninguém que fizesse teatro, morava no bairro da Liberdade. A entrada era gratuita e eu vi vários espetáculos, um painel de linguagens teatrais variados. Amei. E outra coisa, eu ia sozinho e ficava ansioso, preocupado em perder o último ônibus – das 11 da noite – para voltar para casa e que saía do campo Grande.

No ano seguinte, entrou para a faculdade de Comunicação da UFBA e logo ingressou para fazer teatro no movimento estudantil. O calouro chegou a participar da peça para receber os calouros.

Como estudante de jornalismo, sua primeira publicação – uma crítica de cinema sobre o filme *Júlia* com Jane Fonda – foi no jornal *Diário de Notícias.*

O ano era 1978, "eu sabia que existia a censura e que essa era uma expressão da ditadura". Nesse mesmo ano, começou a estagiar no jornal Tribuna da Bahia e teve, como primeira pauta, os mesários na eleição. "A ditadura me incomodava", dizia ele, e o exercício como jornalista pode ser considerado um instrumento contra essa ditadura. Finalmente, Marcelo começou a escrever textos para o jornalismo cultural.

> Eu e uma amiga – Rita Borges -, que também se interessava por teatro, começamos a usar todas as nossas horas vagas para escrever matérias da área de cultura. Nossa mais valia extra para o jornal eram artigos de cultura. Fizemos páginas inteiras, entrevistas com celebridades. É inesquecível nossa primeira entrevista com Caetano Veloso – tão impactante – que, no dia seguinte foi reproduzida pelo O Globo, final de 78.

Paralelo ao estágio na Tribuna, Marcelo começou a fazer teatro universitário, o grupo chamava-se *O Ovo*, era formado por três estudantes de Comunicação e um de Arquitetura.

> Éramos dois atores nus em cena e você imagina que loucura. O espetáculo que se chamava *Pra lá do Coração Selvagem* fazia uma homenagem a Clarice Lispector e foi vetada pela censura na véspera da estréia. Tivemos a glória do espetáculo ser assistido por Caetano Veloso e Regina Casé no colégio Aplicação, numa sala que era chamada "Sala de Ensaios". Teve também a exposição fotográfica do espetáculo que também não pôde ser vista. E foi o último espetáculo baiano proibido pela censura. Um marco.

Já profissional de Comunicação, estudou cinema como autodidata. Sua experiência como crítico de teatro foi intensa no Caderno *Revista* do Jornal da Bahia e durou de 1986 até 1988. Seguiu no intuito de desvendar, de outras maneiras, o tamanho do mundo.

Atualmente, Marcelo é Professor Doutor da Faculdade de Administração da UFBA e continua ampliando o(s) seu(s) mundo(s): dos conhecimentos, das cidades vividas e das histórias para serem contadas.

## Marcos Uzel

O menino magro, de olhos verdes e nascido em Salvador da Bahia, foi uma criança, fruto da geração televisiva.

A paixão pelo ator veio muito mais do cinema e da televisão, embora, ainda menino, chegasse a assistir a algumas montagens infantis do diretor Manoel Lopes Pontes e a algumas peças clássicas do teatro infantil.

Foi no ano de 1987 que Uzel descobriu o teatro baiano:

> Eu sou da geração A Bofetada. Aquela que descobriu o teatro baiano com o espetáculo A Bofetada (direção de Fernando Guerreiro). Engraçado eu lembrar disso, pois nem sei se comecei a gostar de teatro a partir daí, mas comecei a perceber o teatro vendo espetáculo besteirol. Me chamava muito a atenção no espetáculo – independentemente da coisa do escracho, da comicidade – o trabalho dos atores. Fiquei encantado com a atuação de Franklin Menezes, particularmente. Claro que eu tinha noção de que existem artistas como Nilda Spencer, Yumara Rodrigues, Márcio Meireles etc.

Mas tudo começou pelo jornalismo. Muito embora Uzel tenha ingressado para o curso de Matemática, descobriu a tempo que não era isso que queria. Entrou para a Faculdade de Comunicação da UFBA, interessado no universo cultural. Já como estudante de jornalismo fez algumas matérias no *Jornal da Bahia.* Foi, no entanto, no jornal *Bahia Hoje*, por onde ingressou primeiramente para trabalhar na geral, que Uzel iniciou sua carreira de crítico teatral: “Com o desenrolar do Jornal, eles resolveram lançar duas páginas de cultura e me

chamaram para cobrir teatro. Imagine, um jornal com mais de 80 pessoas e a minha oportunidade de entrar para o caderno de cultura".

Em 1995, ocorreu uma greve histórica no Bahia Hoje, a qual Uzel aderiu e foi demitido, juntamente com a maior parte das pessoas da redação:

> Sem o Bahia Hoje, restava o quê? Ir para o jornal A Tarde ou ir para o Correio da Bahia. Foi aí que encontrei Beto Metig (ator e jornalista) no baile das atrizes e ele me falou que surgiria uma vaga no Correio da Bahia, em virtude da sua saída para se dedicar ao espetáculo da Companhia Baiana de Patifaria. No que ficou essa vaga, Isabela Laranjeira (editora do caderno cultural do Correio da Bahia) me chamou. Já tinham lá umas referências minhas como repórter e como repórter ligado ao teatro.

Dessa forma, ingressou Uzel no caderno cultural Folha, onde se juntou a Claudia Pedreira e Edson Rodrigues que já escreviam sobre teatro no Caderno.

Foi escrevendo semanalmente sobre teatro, na coluna intitulada *Platéia,* uma página inteira dedicada ao teatro local com críticas, entrevistas e matérias de divulgação, que Uzel consolidou-se como crítico de teatro: "No Correio, realmente, desabrochou o personagem crítico"

Assim, o homem magro, de olhos verdes e fruto da geração A Bofetada, é, atualmente, um crítico de teatro querido, conceituado e bastante respeitado.

## Sandro Lobo

Sandro, ex-aluno do colégio Sartre em Salvador, recorda-se de ter feito algumas encenações teatrais ainda como secundarista, mas nada tão arrebatador.

Foi cinema sua opção para o vestibular da Universidade de Campinas, e apesar de ter sido classificado, não foi possível concretizar o seu desejo: “Acabei ficando, porque eu tinha 17 anos, a minha família não tinha como me sustentar em São Paulo”.

Assim, resolveu cursar Direito e, depois de oito meses, largou a faculdade e foi viajar um pouco pelo Brasil, para aproveitar “tudo aquilo que você faz aos 18 anos”.

> Depois meu pai começou a me pressionar e eu fiz outro vestibular. O que tinha na época e que podia me agradar, era Publicidade e Jornalismo. Passei nas duas, mas, depois de dois anos, eu abandonei Publicidade e fiquei só com Jornalismo.
> Em 1992, Sandro ingressou no curso de Jornalismo e também no Curso Livre de Teatro da Escola de Teatro da UFBA. O espetáculo da montagem final foi *Noites Vadias* com direção de Hebe Alves.
> No meu caso, por exemplo, eu fiquei ansioso para saber o que o crítico ia dizer sobre o espetáculo. E fiquei decepcionado quando Clodoaldo (Lobo) não mencionou o meu nome e eu tinha o papel principal na peça. Mas ele estava certo, ele acabou vendo outras pessoas e eu não era ator. Eu estava ali brincando de fazer teatro. Clodoaldo é um cara que já viu muitas coisas.

Como jornalista, é fruto da década de noventa e sua experiência como crítico começou ainda nessa década, no caderno cultural do jornal *Correio da Bahia:* “Comecei a escrever mesmo em 1996. Rolavam alguns comentários, eu não era nem do caderno *Folha,* mas pedia para fazer, porque gostava de fazer”. Sua trajetória foi assim sendo construída, e Sandro chegou a acumular a função de crítico com a de editor assistente do caderno *Folha.*

Atualmente, o caçula dos “Lobos” (Clodoaldo Lobo e Sandro Lobo) e também dos críticos que emprestaram sua voz para esse trabalho, não está mais no Correio da Bahia, mas, sem dúvida, continuará utilizando o seu sobrenome, Lobo, para causas altivas e relevantes, como a história da crítica de teatro na Bahia.

## Simone Ribeiro

Desde criança, Simone era interessada pela literatura. Seu primeiro vestibular foi para Arquitetura. “Eu fiz Arquitetura durante 6 meses e descobri que o meu caminho não era aquele, que eu, realmente, precisava de uma estrada mais cultural, mais intelectual. Aí, fiz vestibular para Comunicação”.

Como estudante, Simone resistiu ao máximo em entrar no mercado de trabalho, porque queria aproveitar tudo que a vida acadêmica poderia lhe dar.

> Então eu fui bolsista de Iniciação Científica. O tema da pesquisa era Comunicação e Cultura nos anos 50 e 60, orientado pelo professor Albino Rubim. E como bolsista havia além de mim, Paulo Henrique Alcântara que hoje é diretor teatral, jornalista e também um grande amigo.

Em 1991, já graduada, a jornalista teve uma breve experiência no jornal *Bahia Hoje* como repórter de geral e na Fundação Casa de Jorge Amado, onde permaneceu até 1993. Mas o universo já havia fecundado o seu ninho nas entranhas da cultura:

> Eu era praticamente recém formada, aceitei o convite e fui direto trabalhar no caderno 2, do jornal *A Tarde.* Fui trabalhar numa editoria que tinha colegas que eu admirava, que eu já tinha lido durante a minha fase de estudante como Clodoaldo Lobo, Gideon Rosa e outros. Essa editoria estava sendo chefiada por Suzana Varjão e dava muita ênfase ao teatro.

A vida profissional de Simone foi basicamente construída no jornal *A Tarde,* mesmo tendo a oportunidade de tornar-se editora de um caderno regional no jornal *Gazeta Mercantil.*

No entanto, mais uma vez, o destino foi determinante e a trouxe de volta ao seu “berço cultural”: o caderno 2, do Jornal A Tarde. A jornalista revelou-se escrevendo crítica de artes plásticas e crítica literária: “literatura é um lugar onde eu me sinto mais à vontade”.

Atualmente, Simone não só faz uso do seu "berço cultural", mas esse se tornou parte da sua história e um legado da sua memória. A jornalista tem utilizado um "leito cultural", consolidado e conceituado – fruto da sua conquista – assina, como editora-chefe, o caderno *A Tarde Cultural.*

## Suzana Varjão

A soteropolitana, originária de classe média baixa, afirmou que sempre acreditou no poder da palavra, do conhecimento e, apesar de todas as dificuldades, formou-se em Comunicação pela UFBA.

Ainda estudante da Escola Técnica Federal da Bahia, foi aluna do professor Jacques de Beauvoir. Logo depois participou, como atriz, do Teatro Universitário e chegou a trabalhar com Teatro Profissional, numa peça infantil, intitulada *As Cigarras e as Formigas* sob a direção de Dailton Araújo.

Quando eu era estudante de Comunicação, trabalhava e fazia teatro também. Teatro era quase um lazer. Não tinha pretensões, inclusive. Era a parte em que eu relaxava ".
Em 1985, Suzana Varjão foi contratada pelo jornal *A Tarde,* onde já trabalhava como estagiária: "Havia essa coisa de estagiária que depois foi suspensa".

A jornalista começou como repórter de *geral* e depois foi remanejada para trabalhar no caderno cultural e, logo depois, veio a se tornar editora do caderno, exercendo a função cerca de 12 anos. Porém, "eu tenho muito orgulho de dizer até hoje que sou uma repórter. Ainda que editora – no cargo de editora – eu sou repórter".

Ainda nessa função no Caderno 2, do jornal *A Tarde,* teve uma experiência também como dramaturga e escreveu uma peça de teatro, atendendo ao pedido do diretor Fernando Guerreiro e da profissional de Iluminação, Irma Vidal.

Escreveu várias críticas de teatro, durante seu exercício como editora, mas "na verdade, eu não sou crítica de teatro. E muito embora eu tenha uma noção exata do que deva ser crítica em qualquer área, nunca pude parar para me enquadrar num perfil da personagem crítica de teatro".

Sua história de vida como editora, foi cercada de muita polêmica – tanto com os artistas, quanto com os jornalistas e críticos de teatro que trabalharam no caderno 2 – mas é inegável a contribuição de Suzana Varjão, com seu trabalho e sua dedicação, para a consolidação do caderno de cultura do jornal *A Tarde.*

**•Relação de autores que escreveram críticas teatrais, veículos e períodos correspondentes: Anos 20 aos Anos 90**

O levantamento que se segue foi feito com o intuito de apresentar pessoas que contribuíram e vem contribuindo para a construção da história da crítica na Bahia a partir dos anos 20 até os anos 90.

A fonte mais utilizada foi o trabalho realizado pela jornalista Aninha Franco no livro intitulado O Teatro na Bahia através da Imprensa – Século XX (1994), no qual a autora chega mesmo a apresentar trechos de algumas críticas.

Ressalto, entretanto, que para esse levantamento optei por apresentar os autores numa classificação anual, sem uma definição mais detalhada dos meses correlatos, ou até mesmo a determinação de quais foram os autores eventuais com suas críticas avulsas.

Por fim, é importante ressaltar que um levantamento específico sobre autores que escreveram ou escrevem críticas de teatro na Bahia, complementa o capítulo em questão e poderá auxiliar pesquisas e projetos futuros.

| Autor | Veículo | Período |
|---|---|---|
| **Anos 20** | | |
| Leopoldo Fróes | Diário de Notícias | 1921 |
| Sylio Boccanera Jr. | Jornal de Notícias | 1923 |
| Francisco Matos | Diário da Bahia | 1927 |
| Coelho Neto | Diário da Bahia | 1927 |
| | | |
| **Anos 30** | | |
| Afonso Celso | Diário da Bahia | 1930 |
| Laffayette Silva | Diário da Bahia | 1931/1939 |
| Martha Oliveira | O Imparcial | 1932 |
| Oto Prazeres | Diário de Notícias | 1932 |
| Bastos Tigre | O Imparcial | 1932 |
| Rômulo Almeida | O Imparcial | 1934 |
| Carlos Schwarz | O Imparcial | 1934 |
| Humberto de Alencar | O Imparcial | 1935 |
| Affonso Ruy | O Imparcial | 1935/39/60 |
| Mário de Andrade | O Estado da Bahia | 1936 |
| | | |
| **Anos 40** | | |
| Gilberto Guimarães | O Imparcial | 1940 |
| Wilson Lins | O Imparcial | 1942 |
| Genolino Amado | O Estado da Bahia | 1943 |
| Jorge Amado | O Imparcial | 1943 |
| R.J. da Mata | Diário de Notícias | 1946 |
| Maria Patrícia | O Estado da Bahia | 1949 |
| **Anos 50** | | |
| Samuel Wainer | Diário de Notícias | 1950 |
| Rubens Pery | O Estado da Bahia | 1951/53/54 |
| Zoroastro Figueredo | O Estado da Bahia | 1952/54/55 |
| Weldon Americano da Costa | A Tarde | 1953 |
| Valdemar Oliveira | A Tarde | 1953 |
| Gilberto Freire | Diário de Notícias | 1954 |
| José Moraes | O Estado da Bahia | 1955/56/58 |
| V. Sá | Diário da Bahia | 1955 |
| Gustav Faber | Diário da Bahia | 1955 |
| Mário de Bruna | O Estado da Bahia | 1958 |
| Cruz Rios | A Tarde | 1959 |
| | | |
| **Anos 60** | | |
| Newton Sobral | Jornal da Bahia | 1960 |
| Sostrates Gentil | Jornal da Bahia | 1965/67/68/69/70/72/73/74 |
| Renot | Jornal da Bahia | 1960 |
| Krista | Diário de Notícias | 1960 |
| Glauber Rocha | Diário de Notícias | 1960/1963 |
| Adroaldo Ribeiro Costa | A Tarde | 1960/1961 |
| Napoleão Lopes Filho | A Tarde | 1960/61/66/72 |
| Paulo Francis | A Tarde | 1960/1961 |

**Continuação...**

| Autor | Veículo | Período |
|---|---|---|
| Vital Cavalcanti | Jornal da Bahia | 1961/1962 |
| Carlos Falck | Diário de Notícias | 1961/62/63 |
| Raimundo Andrade | A Tarde | 1961 |
| Vasconcelos Maia | Jornal da Bahia | 1961/1962 |
| Odorico Tavares | Diário de Notícias | 1962 |
| Luis Carlos Maciel | Diário de Notícias | 1962 |
| Ary Guimarães | A Tarde | 1962 |
| Sylvio Lamenha | Diário de Notícias | 1963 |
| Orlando Senna | Jornal da Bahia | 1963/1968 |
| Alvinho Guimarães | O Estado da Bahia | 1963 |
| Emanuel Araújo | Jornal da Bahia | 1964 |
| Sálvio Catrane | Jornal da Bahia | 1964 |
| Francisco Barreto | A Tarde | 1967 |
| Domingos Leonelli | Jornal da Bahia | 1967 |
| João Carlos Teixeira Gomes | Jornal da Bahia | 1967 |
| João Augusto | Jornal da Bahia | 1967/68/75/76/77/78/79 |
| Jeronimo Almeida | Jornal da Bahia | 1968 |
| Jurandyr Ferreira | Diário de Notícias | 1968/70/72 |
| Judith Grossman | Jornal da Bahia | 1968 |
| Jorge Lindsay | Diário de Notícias | 1968 |
| **Anos 70** | | |
| Francisco Barreto | A Tarde | 1970 |
| Bisa Junqueira Ayres | Jornal da Bahia | 1970 |
| Matilde Matos | Jornal da Bahia | 1970/71/72/74/77/81 |
| Jorge Lindsay | Jornal da Bahia | 1973 / 75 |
| Alvinho Guimarães | Jornal da Bahia | 1974 |
| Márcio Meirelles | Jornal da Bahia | 1975/82/84/85 |
| Gilson Nascimento | Jornal da Bahia | 1976 |
| Carlos Borges | Tribuna da Bahia | 1977/1982 |
| Nilda Spencer | Tribuna da Bahia | 1977/1982 |
| Cleise Mendes | Tribuna da Bahia | 1977/1980 |
| Hamilton Celestino | Tribuna da Bahia | 1977/1978 |
| Carlos Ribas | Jornal da Bahia | 1977/78/79 |
| Zelito Miranda | Jornal da Bahia | 1979 |
| Vieira Neto | Diário de Notícias<br>A Tarde | 1979<br>1980 |
| | | |
| **Anos 80** | | |
| Rogério Menezes | Correio da Bahia | 1980/82/83 |
| Fernando Pinho | Jornal da Bahia | 1980 |
| Jacques de Beauvoir | Correio da Bahia | 1980/81/82/83/84/85/86/88/90 |
| Deolindo Checcucci | A Tarde | 1980 |
| Luis C. Garrido | Correio da Bahia | 1980 |
| Paulo Emanuel | Correio da Bahia | 1980 |
| Gefferson Del Rio | Jornal Do Brasil | 1980 |
| Gutemberg Cruz | Correio da Bahia | 1981/83/84 |
| Eleonora Ramos | Tribuna da Bahia | 1981 |

**Continuação...**

| Autor | Veículo | Período |
|---|---|---|
| Jorge Gaspari | Correio da Bahia | 1981 |
| Osmar Martins | Correio da Bahia | 1981 |
| Benvindo Siqueira | Jornal da Bahia | 1981/83/83 |
| Leônidas Ribeiro | Correio da Bahia | 1981 |
| Maristela Bouzas | A Tarde | 1982-1985 |
| Portugal | A Tarde | 1983 |
| Cesar Romero | Correio da Bahia | 1983 |
| Norberto Bornéo | Jornal da Bahia | 1983 |
| Patrícia Stroessner (Pesudônimo de Rogério Menezes) | Jornal da Bahia | 1984 |
| Marcos Uzel | Bahia Hoje<br>Correio da Bahia | 1984<br>1985 até atualmente |
| José Enrique Barreiro | A Tarde | 1986/1987 |
| Vera Violeta | Jornal da Bahia | 1986 |
| Isabela Laranjeira | Jornal da Bahia | 1986,87,88,89,90 |
| Suzana Varjão | A Tarde | 1987/88/89/90 |
| Vanderlei Carvalho | Jornal da Bahia | 1987 |
| Marcelo Dantas | Jornal da Bahia | 1987/1988 |
| Guilherme Filho | Jornal da Bahia | 1987 |
| Iza Calbo | Tribuna da Bahia | 1987 |
| Fátima Barreto | A Tarde | 1987 |
| Albenísio Fonseca | A Tarde | 1987/1988 |
| Edson Rodrigues | Tribuna da Bahia | 1987-1980 |
| Clodoaldo Lobo | A Tarde | 1988/89/90/91/92/93/94/95/96/97 |
| Hamilton Vieira | A Tarde | 1988/1990 |
| Joseval Santana (crítico de dança) | Correio da bahia | desde 1988 |
| Lago Júnior | A Tarde | 1990/91/92/93/94/95 |
| Cláudia Pedreira | Tribuna da Bahia | 1989 |
| | Correio da Bahia | 1990/91/92/93/94/95/96/97 |
| | | |
| **Anos 90** | | |
| Borsalino | A Tarde | 1990 |
| Isabela Laranjeira | Correio da Bahia | 1990/91/92/93/94/95 |
| Suzana Varjão | A Tarde | 90/91/92/93/94/95 |
| Fernando Conceição | A Tarde | 1991 |
| Luis Lasserre | Correio da Bahia<br>A Tarde | 1991/92/93/94/95/96/97<br>1998,99,2000 |
| Simone Ribeiro | A Tarde | 1993-1997 |
| Lia Rodrigues (critica de dança) | Bahia Hoje | 1995 |
| Armindo Bião | Bahia Hoje | 1995 |
| Sandro Lobo | Correio da Bahia | 1997-2003 |
| Iza Calbo | Tribuna da Bahia<br>A Tarde | 1997<br>1997/1998/1999/2002 |
| Aureliano Chaves | A Tarde | 1998/99/2000 |
| Katia Borges | A Tarde | 1995/96/97/97/98/99/2000 |
| Maristela Bouzas | A Tarde | 1999 |
| Aninha Franco | A Tarde | 1992 |

# 6• **O Molde e a Medida**:
Memória da crítica teatral baiana (1970-2000)

**.Os moldes de crítica apresentados pelos críticos baianos**

Na tentativa de (re) conhecer o que os críticos baianos consideram uma boa crítica de teatro, de definir a função da crítica e de apresentar alguns limites encontrados no exercício da profissão, apresento as *vozes (*às vezes, alguns ecos!) das pessoas que produziram ou ainda produzem a crítica nos jornais baianos.

O papel do crítico de teatro, para o jornalista **Jorge Lindsay** é de muita responsabilidade, pois pressupõe emissão de opiniões e sobretudo conhecimento sobre teatro. Esse conhecer é o que legitima o crítico a exercer a função. Segundo ele, uma boa crítica é percebida a partir da forma como o crítico se expressa, apresentando uma linguagem acessível, que possa atrair e despertar, mesmo num público leigo, a vontade de assistir ao espetáculo: 'Não é necessária a utilização de uma linguagem clássica, acadêmica'.

A crítica deve ser ainda descomprometida de interesses pessoais ou do desejo de projetar determinados grupos ou pessoas, em particular. Fatos do tipo: "o diretor é um amigo, por isso, merece mais destaque", ou "abrir" mais uma foto em decorrência dessa amizade é um grande equívoco:

> Dr. Jorge Calmon, que foi durante muito tempo o redator-chefe da *Tarde,* falava: lembremos de que tudo que é impresso, um dia, pode virar história. Daqui a 100 anos, talvez, quando alguém pesquisar alguma coisa, os fatos têm que refletir a verdade, porque a história continua.

Foi, a partir dos conselhos do Dr. Jorge Calmon, que Lindsay afirmou que não iria falsear uma realidade. Insiste em dizer que se ele for tendencioso, fatalmente passará uma informação errada para o futuro. 'E aí você não acompanha a história'.

Uma outra característica da época era evitar contatos mais diretos com os artistas, reservando-se o máximo possível, embora isso trouxesse uma forte impressão de pedantismo para quem via de fora, mas era um procedimento necessário. Um bom crítico de teatro deve ser, principalmente, dizia Lindsay, apaixonado pela literatura teatral; procurar ler e analisar o

máximo, isso significa que, à medida que essa pessoa estuda, vai amadurecendo e formulando outras questões:

> Eu posso ter a minha concepção do espetáculo, mas o diretor que projetou o espetáculo tem a dele. Mas será que a minha concepção, aquela que eu imagino, ela terá mais valor do que a do diretor? Esse é o grande drama, esse é o âmago do crítico, o que é bom para você pode não ser bom para mim, o que é belo para você, para mim, pode não ser tão belo assim. O bom crítico tem que respeitar não só a opinião como a idealização do espetáculo.

Dessa maneira, a crítica ideal, para Lindsay, é aquela em que se consegue transitar entre a imaginação do crítico e a imaginação do diretor, tendo idoneidade e imparcialidade para perceber e colocar isso. O nosso relator avança nas reflexões, alegando que, se exercesse atualmente a crítica, é possível que experimentasse "uma abordagem mais sociológica e menos uma reação política", pois acredita que a preocupação daquela época era basicamente formar uma platéia e divulgar o espetáculo, sem penetrar com mais profundidade, segundo ele, no que o teatro pode fazer: promover uma mudança social. Naquela época, apenas era feito esporadicamente, quando havia margem para isso e só, eventualmente, se fazia uma abordagem mais profunda.

> Uma crítica bem feita exige conhecimento. Eu posso ver aquele espetáculo seu e dizer eu não gostei, mas tem de dizer por que eu não gostei. Senão o outro lado (o artista) está lá se esbaldando para fazer um trabalho e você dizer simplesmente não vá por que não presta. Isso não existe! Tem que apontar o que você acha que seja deficiência de montagem, deficiência de interpretação, numa linguagem simples e despretensiosa.

Por fim, voltou a afirmar que a leitura é um dos pontos fundamentais para dar ao crítico uma 'autoridade de conhecimento'. Isso sustenta a crítica, gabarita o seu trabalho e lhe dá credibilidade.

Colaborador antigo da crítica teatral baiana, **Jacques de Beauvoir**, atualmente trabalha como colunista social, acredita que a crítica tem que ser clara e objetiva, e que sua mensagem deve se preocupar em abranger uma grande quantidade de pessoas:

> Não tem um público limitado para ler. Apesar de que, normalmente, são as pessoas de teatro que mais lêem. Mas outras pessoas podem ler também, e se interessarem, e saberem mais sobre teatro.

Acrescenta que, para se fazer uma boa crítica, é importante se ter conhecimento sobre o autor, o texto, o diretor e os atores. Ressalta Jacques que, geralmente, nenhum crítico quer comentar espetáculos de fora em função da falta de intimidade com o histórico do trabalho. Na sua opinião, os comentários críticos, em geral, vêm desprovidos de aprofundamento, pois ninguém quer comprometer-se a ponto de dizer que não gostou, preferindo tratar a apreciação com superficialidade.

**Clodoaldo Lobo** considera ser a sensibilidade o elemento imprescindível para a construção de uma boa crítica de teatro. Ela seria até mais importante do que as informações sobre a teoria do teatro:

> Uma boa crítica é aquela que passa sensibilidade, que o crítico tenha sensibilidade para captar o que a peça quer dizer, e que apresente uma linguagem adequada. Hesito em qualificá-la como *especial,* mas é uma sensibilidade bastante específica, onde também a afinidade e a percepção estejam presentes. Eu acho até que é uma coisa meio mágica, porque, de qualquer forma, é uma criação também. Você cria, escolhe as palavras e busca adequar o pensamento, quando está fazendo a crítica.

Outros elementos importantes, ainda segundo Clodoaldo, são, primeiro, o próprio prazer de escrever, o que vem acompanhado de uma certa inspiração, resultando em grande deleite; e segundo, o "feedback" do público, sobretudo, quando gosta do que leu, o que seria a legitimação efetiva do trabalho do crítico.

E, para concluir, explicou que os críticos também cometem equívocos:

> Alberto Guzik nos contou que uma certa vez foi ao teatro. Estava com sono, cansado e escreveu uma crítica "ridícula" da peça. Ridícula, quer dizer assim, destoante do que era realmente a encenação, considerando o senso mais comum.
> Depois ele foi ver uma outra vez. Reviu e viu que não era nada daquilo, e refez a crítica. Isto quer dizer que influi se você está com sono ou se está deprimido, por exemplo. Não sei se a história foi bem essa, mas foi uma coisa parecida.

Além do que, o crítico se defronta, freqüentemente, com o caráter subjetivo das questões a serem discutidas e como elas são colocadas na encenação. A questão é o que se sente e o que se pensa. É possível, ainda segundo Clodoaldo, que se possa não gostar de um espetáculo, porque ele não tem tanto a ver com o seu próprio universo, e mesmo assim, considerá-lo uma

encenação bem feita. Aí entra a objetividade e a atitude racional de saber admitir o motivo de não ter gostado.

A opinião do crítico **Marcos Uzel,** sobre o delineamento do que seria uma boa crítica, se confunde com o seu próprio começo no exercício de jornalista da área cultural:

> Eu lembro que o meu editor, ele dizia assim, no Bahia Hoje (eu iniciando): Bote a pimenta! Eu quero a pimenta! Eu brigava com ele e dizia que não sou jornalista de botar pimenta, eu não quero construir minha história na polêmica.

Crítico que tem como prática a construção da sua crítica na autocrítica, Uzel contou que a sensação, naquela época, era de susceptibilidade e fragilidade, era como se exigissem dele uma formação que ele ainda não tinha, 'uma formação empírica mesmo'. O fortalecimento veio com a experiência e com o passar dos anos.

Assim, acredita na importância da formação na área de jornalismo e no traquejo com as palavras:

> E acho que seria interessante somar. Não tem que ser um artista para exercitar a crítica, você não tem que ser de dentro da ribalta, da coxia, você tem que ser de dentro do jornalismo, ou então você tem que ter alguma intimidade com a palavra. Porque o crítico trabalha fundamentalmente com ela.

O universo da arte, afirmou também Uzel, não é um universo matemático, é tudo tão subjetivo e a formação pode contribuir para o embasamento teórico, mas o crítico tem que ter interesse, curiosidade, sensibilidade e desejo de se aprimorar. Afinal, a essência, com a qual 'se faz uma crítica', é a opinião pessoal do crítico fundamentada pela sua visão de mundo.

Porém, mais valiosa que uma formação acadêmica é a vivência que o crítico tem no teatro, a intimidade com o histórico dos grupos, o trabalho dos atores, o conhecimento sobre a história do teatro e, sobretudo gostar daquilo que faz:

> Eu me proponho a investigar o universo cultural de uma cidade. Então eu tenho que acompanhar a vivência dessa cidade. Por exemplo, Bárbara Heliodora tem anos de experiência à frente, é uma especialista em Shakspeare, mas não tem a intimidade que eu tenho com o teatro baiano, quando ela vai criticar, por exemplo, um espetáculo do Bando (Bando de

> Teatro Olodum), ela pode fazer da forma mais competente, mas ela não tem o fio da construção do passado. Ela não tem essa linha, do que foi o espetáculo anterior, do que foi o outro, e que caminho este grupo está seguindo, ou aquela atriz que fez aquele espetáculo e agora está fazendo este; quer dizer não tem aquela construção da identidade.

E prosseguiu, no intuito de definir intimidade:

> Por exemplo, me chamava muita atenção as montagens do diretor Celso Junior, como os espetáculos dele tinham um vínculo com a morte. De alguma forma a morte estava presente. Quem Matou Maria Helena, O Cego e o Louco, o elemento morte está presente. Já em Claudio Simões (dramaturgo baiano), os espetáculos têm – não que sejam todos, mas um número expressivo – uma ligação com o universo homossexual, a família, televisão: *Nada será com Antes*, *Gingobel, Abismo de Rosas* tem isso, e o crítico que acompanha, percebe. Olha como é interessante, alguém que tem um olhar distanciado disso não vai ter essa sacada de perceber. Essa intimidade torna a crítica mais rica e fantástica.

Para Uzel, uma boa crítica é aquela atenta à proposta da encenação, que a percebe. Ela deve criar sua visão do espetáculo pela palavra e por imagens e oferecê-la ao leitor. 'A crítica tem que ser criadora, não pode ter o "achismo", chegar simplesmente e dizer que o espetáculo é ruim, a atriz estava boa, a atriz tem uma boa voz'.

E por ser considerada também reflexão, uma boa crítica é aquela que provoca o leitor e o estimula a refletir sobre aquele problema: se o produto final não estimula a pensar sobre nada, é mero entretenimento. É preciso apontar até que ponto é divertido, lúdico, deleitoso, e competente naquilo proposto; daí, também, a importância da ausência de preconceitos no texto crítico.

E na medida do possível, uma boa crítica é aquela que você já teve acesso ao texto:

> Eu li o texto *A Mulher sem Pecado* (Nelson Rodrigues) e assisti à encenação de Ewald Hackler. Aí você percebe como a encenação é fiel ao original, como se mexeu pouco, que olhar (que) aquele diretor deu, que linha, como ficou a adaptação, isso pode levar o leitor a querer ler o texto, isso enriquece muito.

É preciso também que se abra cada vez mais um canal de diálogo com o leitor:

> No momento em que eu estou construindo o meu texto, eu penso em todos os leitores e evito o rebuscamento, busco a clareza. Eu escrevo, fundamentalmente, para um leitor interessado em teatro e esse leitor pode ser

> alguém que tenha pouca vivência, ou que seja um turista que está na cidade, ou uma senhora que vai ao teatro com freqüência. Eu quero me fazer entender. Mas, fundamentalmente, o leitor que me interessa é aquele que tenha uma relação muito saudável com o teatro, de interesse, sensibilidade.

Segundo Uzel, a crítica tem que ir além do que recomenda os "bonequinhos do roteiro[123]"; mesmo ela sendo uma referência, acredita ele que o público não deixa de ir ver o espetáculo por causa de uma péssima referência.

A essa altura, recorro a *voz* reflexiva de **Gideon Rosa** e começo apresentando sua opinião sobre os criadores (atores, diretores) que não gostam de ser contestados, talvez por acharem que seu discurso é sempre passível de ser compreendido, ou por não admitirem uma outra interpretação que vá de encontro à sua visão primeira, surgindo assim o contraditório nas opiniões, que é, a priori, o olhar diferente do outro, com informações trazidas a partir de pontos de vista diferentes.

> Como criador também, eu até entendo. Mas o que tem que se entender antes de tudo, e aí eu faço minha autocrítica, é que não é tudo que o criador quer comunicar que as pessoas são capazes de absorver. O que não quer dizer que eu não insista criando.

O importante, ainda segundo Rosa, é a abertura para o diálogo, pois a capacidade de aceitar a opinião do outro e de se entender a diferença de visões sobre um mesmo objeto, além de ser intrinsecamente fascinante, nos possibilita um maior crescimento interior:

> Os criadores não devem dar muita importância à crítica, é uma bobagem! Que importância tem a crítica, a não ser o registro no papel de sua obra. Se é positivo ou negativo isso é irrelevante. O que é mais interessante é que você foi capaz de criar alguma coisa e se colocar diante do público, esse é o grande mérito, isso é que é fantástico e, na maioria das vezes, o que eu, como crítico penso, é tão irrelevante que o público me nega. Um trabalho que eu acho pavoroso, o público vai lá e faz fila na porta, que é isso que interessa. Então eu acho que os criadores têm que dar menos importância à crítica. A crítica não tem importância. A crítica é um pouco da vaidade de quem está escrevendo também .

Foi diante da opinião de Gideon Rosa, atribuindo, em princípio, à crítica somente o papel de registrador da obra no papel, que lhe perguntei sobre a função social da crítica:

---

[123] São os ícones utilizados pela imprensa, geralmente nos roteiros e muitos deles em forma de bonequinhos que indicam ótimo, bom, ruim, péssimo.

> Talvez, no meu modo de pensar, a função social da crítica seja de realizar uma informação mais preparada para o leitor. Existe determinado espetáculo em cartaz, e ele é assim, assim e assim. Por isso a questão da honestidade, de se compreender as visões de mundo, as correlações, tese, antítese, síntese. Tudo isso, o camarada que vai escrever tem que ter noção disso para ele tentar ser o mais justo possível; Porque ele tem que passar a informação para o leitor. É a informação que conta. Menos a opinião dele e mais a informação, porque o papel social dele primeiramente é informar.

A mera informação não requer uma elaborada reflexão crítica. Porém, para avançar no processo de informar de modo mais aprofundado para o público, é preciso utilizar a intuição do analista, aliada ao conhecimento de técnicas de encenação, sendo importante que se conheça um pouco da arte teatral e de história da arte.

Infelizmente, as críticas apresentadas nos jornais baianos, segundo Rosa, não chegam a um nível de discussão em que se apontem pontos de provocação, com base no concordar e discordar de determinada linha de encenação, interpretação etc.

A partir de discussões mais ricas em conhecimentos gerais e específicos sobre o teatro, cultura e literatura, sua função pode ser de instrumento transformador, agregador ou desagregador do pensamento. Ainda na opinião de Rosa, a inexistência de considerações, por parte do crítico baiano sobre os conteúdos estéticos da encenação teatral, provoca uma ineficácia na crítica, impossibilitando-a de ser referência, pois não se pode dizer que o crítico X do jornal Y, por exemplo, tem determinada concepção sobre o espetáculo, que apontou a inabilidade técnica daquela encenação e atribuiu ao diretor uma mistura de estéticas.

É necessário que a crítica vá além do informar. Está faltando, atualmente, maturidade no mercado para saber que o crítico tem que ir além do informar, 'mas, para que isso amadureça, é preciso que se amadureça o informar.' O informar ainda está com problemas. Muitos espetáculos não são sequer comunicados ao público e, para se fazer o exercício crítico, tem-se que amplamente informar ao público, dizer que aquele objeto está lá para ser apreciado.

> Eu não tenho dúvida de que o crítico deve ampliar seus horizontes ou tornar-se um medíocre. Então você tem que ter uma luta, porque os horizontes são sempre estreitos. Toda vez que você abre um livro é um outro horizonte, toda vez que você ouve uma palestra é um outro horizonte, que você lê um artigo – mesmo que você não concorde – é um outro horizonte, a maioria das pessoas no Brasil não gostam de noticiário... [...] então assim você tem que ver essa informação que cai todo dia seja por que fonte for, tem que provocar, você tem que confrontar com suas próprias crenças, com suas próprias coisas para que você esteja em constante movimento do seu

> pensamento. E se negar também, se permitir negar uma crença sua de há dois dias.

Gideon Rosa, afirmou ainda, que lidar com o contraditório é muito importante para aquele que vai lançar um olhar crítico sobre o objeto estético, pois pressupõe uma reflexão constante e mudanças do próprio pensamento:

> Eu estou amadurecendo, pois não quero mais ter idéias fixas, eu quero trabalhar com o contraditório e acho que o contraditório é muito interessante ao ponto que, eu me lembro que algumas vezes, isso veio desde os anos 90, Suzana Varjão que era minha editora no caderno 2 da Tarde, ela ria de mim, porque às vezes eu escrevia coisas que as pessoas contestavam, e eu pedia a ela uma notinha para me desdizer a partir daquilo: concordando ou discordando das pessoas. E ela ria, e dizia assim: você é a única pessoa que eu vejo – jornalista – que se desdiz, que nega.

Uma boa crítica, também, é aquela em que se tenta traduzir para o leitor o que é o espetáculo[124] e lançar um olhar interpretativo sobre ele. É importante fazer correlações estéticas e históricas, contextualizando o espetáculo e, de modo razoável, apresentar algumas considerações para aqueles que fizeram o espetáculo.

A dificuldade está na deficiência da formação específica do crítico que, se fosse satisfatória, possibilitaria uma metodologia de trabalho mais sólida e o surgimento de uma tradição de crítica teatral jornalística:

> Nós não tivemos escola. Todo mundo foi muito intuitivo nisso. No meu caso, eu aprendi muito com Ian (Michalski), além de ler muito críticas estrangeiras. Infelizmente, o Brasil não tem tradição de crítica em teatro ou dança, mas no estrangeiro é diferente, e as pessoas lá quando escrevem um espetáculo, elas têm nas costas uma tradição de conhecimento também. Então quando alguém resolve fazer uma diagonal X, e no meio dessa diagonal 'quebrar' a diagonal, o crítico tem autoridade para dizer que aquilo foi, por exemplo, um marco na história de determinado artista. É a própria correlação com a história que tem que ser feita e aqui nós não temos isso.

Uma outra dificuldade é a falta de acesso e de conhecimento sobre a realidade da crítica em outras cidades, outros países:

> Quando você lê as críticas de outras cidades do Brasil ou do mundo é muito importante. Por isso que eu acho que um jornalista da área de cultura, para ele chegar num grau satisfatório, ele tem que saber pelo menos duas línguas.

[124] Sobre a relação com o leitor, mesmo que ele(o leitor) tenha assistido, Gideon Rosa leva em conta que a maioria ainda não foi assistir, atentando que um dos objetivos da crítica jornalística é atingir o grande público.

> Ou ele sabe duas línguas ou ele não tem acesso a um monte de informações, que está no original e não vai chegar na tradução nunca. É você poder entrar hoje num mecanismo fascinante como a internet e ler o *Le Monde*, o *New York Times,* lê as coisas que lhe interessa para ver como estas pessoas estão formalizando o seu discurso e assim poder formular com conhecimento de causa o pensamento sobre o que se viu.

Considerando, ainda, que a função do crítico é fazer uma releitura, em forma de expressão escrita, da obra teatral, pode-se também compreender a crítica "como uma criação de segundo grau". O risco dessa consideração reside na possibilidade de que essa criação de segundo grau não consiga se relacionar ou dialogar muito bem com a criação de primeiro grau. Mas é um risco que toda pessoa, que escreve sobre determinada coisa, corre e deve, humildemente assumir que existe. Um outro risco é delimitar para quem o crítico deve escrever, conforme Gideon Rosa:

> Eu tento sempre escrever para o grande público, mas às vezes a gente se trai e não escreve para o grande público. A gente termina escrevendo muito especificamente. Às vezes você ganha tanta afinidade com aquela determinada área que você esquece que o grande público não conhece certas palavras, certos termos, certos jargões e passa a usar. É também o grande problema de alguns acadêmicos que, quando escrevem para o jornal, falam de coisas, fazem citações, usam expressões que não atingem o interesse do grande público e não conseguem se comunicar. A intenção é escrever para o grande público, mas às vezes eu falho.

Outra questão, não menos polêmica, é sobre a existência da crítica de teatro na Bahia. Para abordá-la, introduzo as reflexões de **Lago Junior** e sua afirmação de que há um "jogo de empurra – empurra" no tratamento dessa questão, e as pessoas preferem legitimar somente os críticos que trabalham no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Mas, e os outros?

> E existe crítica de teatro em Vitória? Existe crítica de teatro no Piauí?
> Talvez o que exista é uma crítica proporcional ao trabalho realizado em cada cidade. As pessoas – sobretudo alguns diretores mais eruditos – costumam dizer que não existe crítica de teatro na Bahia. Eu concordo em parte.
> Mas, por um outro viés, o que é uma crítica? É fazer uma análise, é fazer um comentário a respeito de alguma coisa, é dar um juízo de valor a respeito de determinada encenação que foi a público. Então, existe uma crítica de teatro na Bahia, dentro das possibilidades do que venham a ser os tais críticos de teatro, que são pessoas que escrevem sobre teatro. Agora, se isto é uma crítica especializada ou não, é outra coisa.

No entanto, Lago não se considera um crítico de teatro, mas uma pessoa que trabalha com jornalismo cultural, que escreve para teatro, cinema, moda, música e sua expressão escrita é de alguma forma determinada pela sua experiência de vida:

> Prefiro dizer que a crítica trata de um exercício de opinião, pois assim o é, sobretudo para quem trabalha em cadernos de cultura, onde é necessário evidenciar toda uma gama de conhecimento, o qual eu estou levando, reciclando ao assistir, ao escrever, ao abordar o espetáculo. E o produto final está carregado disso. Se eu falo uma língua, se eu conheço outro país, se eu tenho outras vivências tudo isso você coloca no seu trabalho.

E prossegue:

> Eu prefiro não assumir a postura de que sou um crítico de teatro, porque eu não sei se tenho leituras ou embasamento teórico e técnico suficiente para isto, mas sou uma pessoa que lido com teatro, que já fiz e estudei teatro, e acho que posso comentar uma peça de teatro, porque também sou jornalista.

Além de haver confessado que gosta de observar os detalhes e fazer comentários cuidadosos, para se fazer uma boa crítica de teatro, na concepção de Lago Junior, é necessário que haja por parte de quem vai escrever conhecimento de causa. É dominar os códigos da encenação e saber – dentre outras coisas – o que vem a ser *marcação*, qual a linha de interpretação utilizada, o que o diretor está querendo dizer com aquilo etc.

É assim, apresentar uma linguagem própria à análise da obra, atentando para o contexto e tendo sempre em vista o conjunto. 'São condições básicas, um mínimo de conhecimento a respeito do que se está falando'.

Fazer uma boa crítica de teatro, portanto, pressupõe a busca de uma constante formação, de valores éticos para não se deixar levar por questões banais ou pessoais:

> Se eu vou assistir a uma peça de um amigo meu, eu não vou elogiar só porque é meu amigo. Freqüentar constantemente teatro, para poder saber do que está falando. Conhecer as pessoas de teatro, pelo menos visualmente, não precisa ser necessariamente amigo das pessoas de teatro, mas saber quem é quem dentro do teatro, no caso do teatro baiano. Ter esse conhecimento é importante para se sentir bem à vontade na hora que você for ver uma peça, e assim identificar os atores, podendo acompanhar o trabalho e o desenvolvimento deles ao longo do tempo.

Sobre *para quem* direciona a crítica e *qual* a sua função, afirmou também Lago que atenta para várias possibilidades: escreve direcionado para o povo de teatro, ou a depender da situação,como por exemplo, numa peça infantil, a preocupação é em escrever para que os pais leiam e levem as crianças para o teatro. E dentro das devidas circunstâncias, há peças com as quais o crítico se preocupa com a formação de platéia, daí sua crítica se dirigir fundamentalmente para o público.

A respeito da afirmação de que "crítica é uma criação de segundo grau", acredita Lago que ela perpassa por isso, por ser uma recriação de determinadas coisas, pois ao se escrever sobre um espetáculo acontece em si, a própria leitura de quem escreve, aliado ao fato de que é possível apresentar coisas que talvez o diretor ou o ator não tenham pensado.

Para **Marcelo Dantas,** exercer a função de crítico de teatro significa, primeiramente, ter paixão por esta expressão de linguagem. Um segundo significado é procurar entender historicamente como esta arte existe, e o terceiro seria situá-la no contexto contemporâneo.

> O que eu tentei dizer é que, para mim, a arte sempre teve a ver com sociedade. Então era o Brasil, era a ditadura, era a censura, era a nossa identidade como Brasil, era a minha identidade como pessoa. Acho que a crítica, além de traduzir muito a linguagem escrita, traduzir com o verbo o espetáculo, cabe a ela nessa tradução, compreender o espetáculo naquela sociedade. Eu não vejo o teatro como uma redoma, a arte é uma expressão de estar no mundo e a crítica deveria sempre considerar isto.

No avançar da reflexão, afirmou que por ser a obra de arte uma linguagem, assim como a crítica também é uma linguagem, elas estão em comunicação. Ele não acredita em crítica que seja uma "bula de remédio", cheia de indicações e contra-indicações. Disse também que a crítica só pode julgar, quando ela se mune de argumentos para isso.

Um aspecto positivo sobre o papel da crítica que foi colocado por Marcelo Dantas é a possibilidade que tem de auxiliar o leitor a observar ângulos do espetáculo que ele não tinha percebido, considerando, por exemplo, objetivos estéticos do grupo, condições de produção.

E complementou:

> Tem um equívoco muito comum – que eu acho um absurdo – que é não gostar de determinado gênero e falar mal desse pelo simples fato de não gostar: Se eu não gosto de comédia, eu não posso julgar a comédia a partir do meu gosto. Na hora que você está no papel de crítico, ou você não se deixa enviesar pelo preconceito, e se abre efetivamente, ou se exime de julgar. É o mesmo conflito do pesquisador: sua ideologia, sua visão de mundo vão estar na análise do objeto ou do sujeito de estudo que ele vai fazer. Agora, tem que ter racionalmente o controle para evitar absurdos. A gente não se isenta jamais, completamente, mas tem de ter a clareza de qual é a nossa implicação.

Ainda para Marcelo Dantas, uma boa crítica é aquela que respeita a obra de arte, não tenta sobrepor –lhe, mas sim, avança no conhecimento daquela expressão, daquele gênero artístico, buscando entender a relação da obra de arte com o mundo, com a contemporaneidade; porque a arte expressa o momento mundo não só do artista, mas da reflexão que o crítico fez daquele produto artístico.

Segundo ele, é importante também pontuar um limite para a crítica, porque diante do público o artista será consumido de um jeito, e a crítica será consumida de outro:

> Ela não pode ter a ambição de entrar na seara do artista. Ela até pode, vamos dizer assim, em algum momento histórico, em uma situação influenciar quem vai consumir ou deixar de consumir a obra, mas a obra é a obra.

**Sandro Lobo** relatou que uma boa crítica, do ponto de vista de quem escreve, é aquela na qual se sente que não se falou nem demais, nem de menos. É preciso ser honesto consigo próprio, o que implica em honestidade também para com o leitor.

Além disso, é importante que a crítica não esteja vinculada a nenhuma produção, o que a tornaria refém. É a consciência de saber que não se pleiteia barganhar amizade, prestígio ou status perante ninguém.

A experiência de ter sido autodidata em relação ao exercício da crítica e do teatro é um defeito que, na opinião de **Carlos Ribas,** o acompanha. Mas isso, segundo ele, é também a deficiência da crítica de teatro baiana. O empenho deve ser o de trabalhá-la a crítica com mais conceituação e menos “na minha opinião”, o que resultaria em crítica mais investigativa e rigorosa e desprovida de fortes cargas de emoção:

> Eu sempre gostei de trabalhar com as palavras, eu acho que eu despertei esse gosto e até hoje eu o conservo, pois é um exercício de expressão, de tradução do meu pensamento para o papel através da escrita e quando escrevo eu gosto de brincar, jogar com as palavras, criar coisas.

A compreensão de Ribas sobre o fazer crítica era muito particular e própria de uma época, pois, segundo ele, quando a realizava, se preocupava mais com a visão macro do teatro do que com o resultado final do espetáculo:

> Eu acho que, para você fazer crítica do teatro, às vezes você realmente não precisa ver o espetáculo. Eu não fazia crítica daquele espetáculo e sim crítica de um movimento. Assim, eu não criticava necessariamente o espetáculo. Existia uma crítica do espetáculo, mas eu diria que a marca, o peso maior era muito mais refletir sobre o que era teatro baiano naquela época e como se dava o fazer teatral. E essa era uma das críticas que faziam (a mim): é que eu não via o espetáculo e criticava.

Seus escritos eram basicamente direcionados à classe artística:

> Não acho que fosse uma coisa de divulgação, até porque nós já tínhamos os principais roteiros e serviços que era efetivamente de divulgação. Eu acho que era uma crítica sobre o momento, sobre o pensamento, sobre o fazer teatro, sobre as pessoas, sobre essa ação no palco, o bastidor, e a luta pelos financiamentos, a distribuição de verbas e a censura, a vaidade das pessoas, a fofoca.

Na opinião de Ribas, o destino da crítica – diante das mudanças que, atualmente, vem ocorrendo em sua história e da sociedade – requer à figura do crítico uma nova forma de ser e de se expressar ou então ela será extinta definitivamente, pela tecnologia triunfante e esmagadora da internet ou tecnologias de ponta.

> Hoje em dia, sinceramente, eu não vejo nem mais a figura do crítico. Vejo alguns artigos bem escritos que informam e opinam superficialmente sobre o espetáculo. Infelizmente só consigo vê-los como artigos de fundo sobre determinada manifestação artística e não como uma criação. Ou então, o jornalista se senta diante de um computador, consulta a internet e pronto. Se a forma de lidar com a crítica continuar desta maneira, a figura da Bárbara Heliodora provavelmente vai sucumbir, o que eu acho uma pena.

Crítica para Ribas, nasce de um envolvimento da pessoa que escreve sobre o espetáculo com base no que viu. É um ver e dizer se gostou e o que sentiu. Para ele, na verdade, o que existe, atualmente, não mudou muito em relação ao que era antigamente, porque o crítico continua sendo leigo em relação a ter de se expressar profissionalmente.

O molde de crítica de teatro, para **Claudia Pedreira,** vem da necessidade, que é básica, de se ter informações prévias sobre o espetáculo.

> Entrevistei muita gente de teatro e comecei assim a gostar e pesquisar cada vez mais. Toda vez que ia ter uma entrevista eu já lia tudo que tinha sobre aquele espetáculo e, a partir daí, vem o conhecimento. Eu acho que a opinião é muito formada a partir da informação. Se você não tem informações prévias e assiste à toa, você naturalmente pode gostar ou não, mas se você tem uma opinião crítica é porque você tinha informação para observar de uma outra maneira.

Assim, as fontes de busca para Claudia eram diversas, a exemplo da leitura do texto original, da história de vida do autor, do histórico do grupo, de troca de idéias com os colegas etc.

Para **Iza Calbo,** a crítica tem que ser antes de tudo sensível. Aliás, considerou o termo crítica muito pesado e prefere chamar de opinião. Essa, por sua vez, será proporcional à sua sensibilidade e ao domínio da técnica por parte de quem a produz. Diante do fato de que todo jornalista é, teoricamente, um formador de opinião, uma das funções da crítica de teatro é informar, mas é importante ter consciência de que a informação procede.

Além do mais, a crítica é feita a partir de uma criação, e a maneira como o crítico pode contribuir seria indicando pontos que não ficaram claros, sugerindo assim algumas "arestas que podem ser aparadas". O essencial na execução da crítica é ter clara a noção de ajudar e não de "detonar o trabalho", e um fator essencial para isso é o crítico ler muito sobre teatro.

Muita leitura e muito estudo foram também o requisito apontado por **Simone Ribeiro** como imprescindíveis para tornar-se um bom crítico:

> Por mais autodidata que seja, eu não estou nem dizendo que a pessoa precise passar por um curso, por uma formação, mas é preciso que a pessoa que se propõe a escrever crítica, seja ela qual for, tenha um mínimo de leitura, de formação. A experiência que nós vivemos na década de noventa, eu, particularmente, que estava recém chegada no mercado de trabalho, eu não desejo isso para ninguém. Acho que eu tinha muita expectativa de ter pessoas que pudessem me orientar naquele caminho, e não tive. Porque era uma engrenagem industrial mesmo, e você tinha que produzir e não importava como, então quem vai escrever sobre crítica deve se preparar.

Acrescentou ainda Simone Ribeiro que uma boa crítica tem que mergulhar naquilo que ela se propõe a comentar, a escrever:

> Eu não posso considerar uma boa critica um texto que só fique às margens, que só fica pelas beiradas, eu acho que é preciso se aprofundar. E se não for possível – até pela questão da delimitação de espaço, porque se sabe da realidade de tempo e espaço no jornalismo – se aprofundar em todos os elementos, que se aprofunde em alguns, pelo menos é isso que eu espero de uma critica.

Critica é, para **Fátima Barreto** um exercício de poder que precisa ser democratizado e exercido por vários ângulos, como por exemplo, os veículos darem mais espaço – não somente para a própria crítica – mas também aos criadores e ao próprio público do espetáculo. E não devemos esquecer que a crítica é, segundo ela, sobretudo recepção.

Fátima adjetivou essa recepção, chamando-a de recepção privilegiada. Por isso, a crítica deve ser também autorizada a dar opiniões, discutir o espetáculo e sua estética, promovendo um constante diálogo entre as partes envolvidas. O crítico, para Barreto, é aquele que tem conhecimento, fundamento e capacidade para fazer uma avaliação de um trabalho artístico:

> É a avaliação de uma pessoa, e deve ser vista como a avaliação de uma pessoa. Se essa for bem fundamentada, com sinceridade, ela pode ser útil ao público, pois deve funcionar como um termômetro, e um termômetro que o estimule.
> O critico que detona, desqualifica o espetáculo a ponto de fazer uma pessoa deixar de ir a um teatro, na minha opinião é ele que é um desqualificado.

Um crítico de teatro, para **Suzana Varjão,** precisa fundamentalmente, o conhecimento técnico de teatro e jornalismo, e ser uma pessoa ética, com noção geral de filosofia, política, ciências humanas. Não se pode conceber um bom crítico de teatro, apenas sendo uma pessoa que trabalha no veículo de comunicação, no caderno de jornalismo cultural.

É a prática que vai legitimá-lo como um bom profissional, nesse caso, pois, assim como não se tem uma escola de formação acadêmica ideal, também não se tem um jornalismo ideal, sendo preciso aprender a trabalhar com o real. E a realidade do jornalismo cultural baiano é, segundo Suzana, uma gama de jornalistas sem uma base de formação acadêmica sólida, pessoas que chegam nas redações dos jornais sem noção geral de cultura.

Por outro ângulo, o próprio jornal também não oferece – a começar pelo piso salarial – as condições propícias para que o jornalista se dedique somente à reflexão, ao exercício da crítica teatral.

O requisito da formação foi apontado por **Kátia Borges** como necessário para se tornar crítico de teatro:

> Se o jornalista resolve ser crítico de teatro ele tem que realmente ter um conhecimento da carpintaria teatral. É muito leviano você fazer uma crítica de uma coisa que você não conhece profundamente. Eu acho perigoso. Por isso que eu sempre prefiro dizer que fazíamos comentário e não crítica no Caderno 2. Tem uma diferença.

Apesar de ter afirmado que gostava de escrever sobre teatro, Kátia Borges revelou sua aflição:

> Eu gostava de escrever, mas eu sempre me sentia insegura por acreditar na seriedade que tem que se ter uma crítica. A insegurança vinha da minha falta de conhecimento profundo sobre teatro. Eu acho que você não pode chegar e destruir um trabalho de pessoas que passaram meses ali estudando, se dedicando. Não é simplesmente chegar e sair arrasando as pessoas pra aparecer ou pra fazer de conta que você tem conhecimento. Acho que você tem que ter certa responsabilidade quando você escreve sobre alguma coisa. Sempre me recusei a dizer que fazia crítica, sempre fiz comentário do que eu via na reação da platéia.

Se uma boa crítica é aquela que vem pra somar com o artista, afirma que, infelizmente, ainda não se encontram muitos artistas com humildade para lerem a crítica e tentar fazer uma reflexão a partir dela. Aponta dois fatores que influenciam para que o artista não respeite o crítico: O primeiro é a prática – tão comum hoje nos cadernos culturais – do crítico opinar em diversas linguagens artísticas, o outro é uma proximidade e permissividade muito grandes entre o artista e o crítico.

Apesar de tudo, a jornalista é uma defensora consciente da importância da existência da crítica, por ser, dentre outras coisas, um espaço de reflexão:

> Eu acho de fundamental importância você ter uma crítica, sobretudo para o artista. Mesmo quando ela é negativa ou não é altamente especializada, é importante porque é um espaço que se ocupa, um espaço de reflexão. É interessante pro leitor, além de ser essencial para a arte, porque quando se deixa de se fazer uma crítica, se constrói também uma lacuna na própria história da arte, pois se deixou de registrar fatos e acontecimentos de uma determinada época.

Mesmo com todas as dificuldades encontradas na produção jornalística da crítica, **Edson Rodrigues** também ressaltou a importância de se persistir em realizá-la:

> Muitas pessoas criticam a existência da crítica. Pergunto eu se, por isso, vamos abolir a crítica. Seria muito pior para a produção cultural local, que a pessoa não fosse ver o espetáculo e não comentasse sobre ele. Seria horrível que isso acontecesse. Algumas informações podem chegar até nós atualmente porque existiu o registro da crítica. Aninha Franco, por exemplo, construiu um livro muito interessante em cima dos registros jornalísticos[125] .

Muitas pessoas questionam o espaço concedido à crítica teatral na imprensa, mas este, ainda segundo Edson Rodrigues, é proporcional à sua finalidade no jornal:

> Temos que entender uma coisa: a crítica de teatro feita em jornal é, há algum tempo, somente um indicativo para o leitor.
> Melhor dizendo, a crítica não é um ensaio. Você não pode exigir de uma crítica de teatro algo que seria um ensaio, que o crítico se debruce durante um tempo mais longo, que precise de referências mais profundas para escrevê-la. Não é isso. O tempo que o crítico tem é o de ver o espetáculo à noite, e ter que escrever alguma coisa que vai sair no outro dia.

No transcorrer da discussão, Edson deu *voz* à questão de que a crítica não pode ser tida como uma verdade única e cristalizada. A opção da pessoa que discorda da reflexão do crítico é emitir sua discordância e conseqüente reflexão no espaço do leitor, que é um espaço que os jornais, geralmente, reservam e concedem aos leitores para manifestarem suas opiniões.

Um bom crítico, para ele, é a pessoa que tem um "entendimento da cena local", ou seja, conheça sobre o teatro baiano, sobre o percurso dos atores e do grupo. Conhecer sobre a cena local o legitimaria – aliado ao conhecimento sobre técnicas da encenação teatral – a discorrer sobre o espetáculo com mais propriedade.

Após essa apresentação das *vozes* de alguns críticos baianos, cabe ainda, pontuar reflexões de natureza filosófica intrínsecas à sua construção, que possibilitem um maior entendimento dos moldes de crítica apresentados.

---

[125] Trata-se do livro *O teatro na Bahia através da Imprensa* (1994), também utilizado nesse trabalho.

Uma primeira reflexão gira em torno de qual seria a *visão de mundo* do crítico teatral baiano e como ela se reflete em suas considerações. Então se torna oportuno uma conceituação da expressão *Visão de Mundo.*

O que a caracteriza, segundo Husserl[126], é a modalidade da visão prospectiva, em que o mundo não é somente o conjunto das coisas físicas, mas é constituído por toda a bagagem de experiências vivenciais que cada ser humano possui e compartilha com o grupo ao qual pertence. Dilthey, apud Bello (1998), utiliza o termo *Erlebnis*: posicionamento perante as coisas, força vital em nós e ao nosso redor, a qual é continuamente experenciada e existente em sua dualidade.

Essa dualidade está sempre presente na experiência humana, a exemplo, dor e prazer, medo e esperança; não são formas, a priori, rigidamente identificadas, mas sim, atos potencialmente vivos que tendem para um desenvolvimento ou para uma complementação do seu *Ser* e *Estar* no mundo.

Outra perspectiva é aquela que, através da investigação da intersubjetividade, dessas teias de relações que constituem as experiências humanas, nos permite refletir sobre as concepções de mundo. Em torno do termo mundo (*Welt)* gira uma série de expressões que revelam a riqueza desse conceito. Uma das mais utilizadas é a *Weltanschauung*, ou seja, um critério de orientação global para entendermos os problemas relativos às culturas.

No entanto, Husserl utiliza ainda *Umvelt* que se traduz como *mundo circundante*, aliado a isso, poderíamos citar *Lebenswelt,* quer dizer, o *mundo da vida*. A essa altura, a traduzo, convencionalmente, como *Mundividência*[127], ou seja, o mundo e a vivência. Em outras palavras, valendo-me de uma metáfora, a razão científica filtraria ou espelharia corretamente o que é, na verdade, o mundo.

[126] Citado por Ingram (1994).

[127] Conheci essa expressão através dos professores da Universidade de Beira – Moçambique e particularmente me identifico muito com ela. O professor Gerd Bornheim, em entrevista que me foi concedida (2001), também a mencionava.

O fato é que ninguém foge da herança genética e cultural que recebeu, nem escapa de ver o mundo de uma maneira coletiva, ou ainda, para falar como Maffesoli (1987), "tribal", ao mesmo tempo diferenciada e inconfundível. Aí está implícita também sua individualidade estética.

Portanto, todo crítico tem, na sua bagagem intelectual uma série de idéias básicas, estruturais, em íntima fusão com sentimentos, emoções, experiências que o impelem ao contato com o mundo e determinam sua *visão de mundo.*

Essa *visão de mundo*, que canaliza e constrói o senso crítico do crítico, está em relação direta com o processo formativo do indivíduo, ou melhor, com os elementos que foram construídos / elaborados/ acrescentados no decorrer da sua formação.

Dessa maneira, pode-se constatar que os moldes apresentados pelos críticos baianos são fundamentados nas suas *visões de mundo* que, por sua vez, apresentam as diversidades próprias de cada indivíduo.

Uma outra reflexão em jogo é o entendimento apresentado pelos críticos sobre o papel/ dimensão do ator social crítico.
Ana Mae Barbosa (1991) defende a idéia de que o discernimento da experiência estética explicitada organiza os significados do aqui e agora, também que a mutabilidade desses significados depende muito mais da consciência interrogante que da mutabilidade histórica. Eu ainda acrescentaria que história é interpretação.

Sobre a interpretação e a consciência interrogante, afirmou Leal (2000, p.24):

> O que distingue um espectador comum de um espectador crítico? É a falta de ingenuidade que seu trabalho supõe, é esse 'segundo olho' (*The minds eyes* de que fala Hamlet) que nos faz ver além das aparências cênicas, e em conceituar o teatro como um estado de cultura e não um entretenimento ou um negócio, se bem que tenha ambas as coisas.

A tentativa de compreensão da pergunta acima vem mediada pela experiência de vida, pelo questionamento do que sejam os conteúdos da crítica, como se dá a sistematização do julgamento crítico e sua seriedade, principalmente pela importância da faceta formacional que a crítica exerce no público, e, como afirmou Cleise Mendes, apud Borges (1993, p.33), "a

falta de um crítico de teatro sistemático cria um grande empobrecimento, pois a crítica é uma coisa da maior importância para o público, para o artista e para a circulação da obra de arte." Sobre essa falta, foi parecer unânime entre as *vozes* escutadas a necessidade de uma formação mais consistente do crítico de teatro. Além disso, é preciso atentar para a existência de *forças-motrizes,* às quais, esse crítico recorre e/ou está sujeito.

Tidas como *funções comunicativas da reprodução cultural*, as forças-motrizes unificam as histórias pessoais em torno de eventos compartilhados e revelam alguns sintomas da crise social que compõem a sociedade. Essas funções, designadas assim por Habermas (1989), são encontradas, na cultura (conhecimento), na sociedade (ordem legítima) e na personalidade (identidade individual), além de serem complementares e inter-relacionadas.

Apesar de persistir então o primado da 'visão de mundo', não podemos compreender alguma coisa de autônomo, senão compreendendo aquilo de que ele é dependente.

Sabe-se, também, que toda opinião é um ato de fé pessoal, no qual estão em jogo elementos subjetivos como a formação intelectual e moral, a matriz social, a sensibilidade e por suposição, interesses ideológicos e políticos. Assim, força-motriz pressupõe uma compreensão dos valores e da história de vida pessoal e social inerentes a cada manifestação do indivíduo.

Para um maior entendimento do conceito de força–motriz é importante que se atente para os elementos subjetivos manifestados na própria crítica, que podem ser tidos como interesses e conveniências ou elementos objetivos, como critérios estéticos e morais que autorizam o crítico a emitir uma opinião, seja ela especializada ou não[128].

Nas *vozes* que falaram, por si, é notória a percepção, por parte de alguns críticos baianos, das possíveis forças – motrizes que movimentam a crítica. O fato é que, embora a maioria as percebam, não acontece um enfrentamento direto dessas forças - motrizes com os veículos de comunicação. Não se pode dizer que os críticos estejam aliados a esses veículos, mas fica claro também – a partir das suas *vozes* – que uma boa crítica e o bom crítico de teatro,

[128] Mais adiante discorrerei sobre a questão da ética praticada pelos críticos, o que se traduz em aprofundamento da questão somente pelo viés da ética e sua prática.

atualmente, é proporcional às condições de trabalho, concepções e estruturas oferecidas pelos jornais.

O desejo é que, a partir da visão de mundo desses críticos, da consciência da sua função social e de forças-motrizes que os movem, como sensibilidade e vontade de existência da crítica, o exercício crítico jornalístico frutifique e venha a colaborar cada vez mais com a cena teatral, apresentando à sociedade, atitudes de cidadania e de serviço prestado à comunidade no sentido de fomentar cultura e instaurar princípios com ricas informações e discernimento crítico.

- **As Medidas de Julgamento que orientam os críticos**

A determinação do que seja uma boa crítica de teatro jornalística tornou-se tão complicada em nossos tempos, que arriscaria em dizer que, para atribuir-lhe adjetivos, é preciso circunstanciá-la em relação às diversas funções exercidas por ela na sociedade, sobretudo pela crescente condição de se considerar a cultura como mercadoria.

Na sociedade de consumo, a crítica passou a ser serviço, perdendo uma boa parte de sua dimensão analítica, comprometendo, além das suas qualidades, algumas das suas finalidades. Apesar de existirem outras sugestões de abordagem do que se entende por crítica cultural, destaca Gadini (2003, p.214):

> Não há como pensar em jornalismo cultural dissociado da idéia – ao menos nessa perspectiva proposta – de que a cultura (humana) configura a circulação de produtos simbólicos em seus vários modos de expressão. Aí estaria, portanto, uma das funções do jornalismo: dar 'visibilidade' e circulação a um determinado produto.

Porém, a presença dos valores estéticos que orientam e promovem a análise crítica é tão fundamental para o seu entendimento que, possivelmente, pode ser considerada a condição primeira para a sua concretização. O que aqui se entende por valores estéticos é a denominação atribuída às medidas de julgamento utilizadas pelos críticos no decorrer da análise, ou seja, princípios estéticos utilizados para conceituar, explicar e mostrar o espetáculo

nos respectivos veículos de comunicação, tendo em vista seu papel social de apreciador mais especializado.

Para se compreender a análise crítica é preciso considerar alguns aspectos (já discutidos aqui) inerentes aos modos de compreensão e apreensão do mundo pelas pessoas, que a concretizam, como a sua visão de mundo, as forças motrizes que as impulsionam, além da "bagagem cultural" que carregam.[129] Tendo em vista que o ponto de partida para a apresentação de qualquer medida de julgamento utilizada por um crítico é a apreciação do espetáculo, e que de fato isso se concretiza a partir da sua ida ao teatro, pretende-se verificar agora como esse comparecimento se opera.

Sobre isso, relatou **Marcos Uzel** que a primeira coisa que ele faz é se desarmar e sentar-se na platéia. Desarmar-se, como ele mesmo diz, no sentido de livrar-se de todo e qualquer preconceito, como deixar de assistir a um espetáculo, porque é teatro infantil ou pensar que, naquele momento, poderia estar num lugar mais interessante.

> Você entra e vira espectador. É se deixar viajar naquela proposta sem se preocupar com caneta e papel para fazer as anotações. E aos poucos sente como aquela proposta vai chegando às suas sensações, e vai desfrutando, se deleitando. Depois você vai trazer o racional e perguntar o que é que essencialmente aquele espetáculo comunicou ou deixou de comunicar, ou ainda deveria comunicar. Este é o ponto de partida.

O começo do processo de julgamento, para **Iza Calbo,** vem a partir das sensações que o espetáculo suscita:

> Eu gosto de escrever usando uma linguagem mais literária, mais poética. Então eu procuro dizer aquilo que chamou mais a minha atenção, e tenha despertado minha intuição.

É notório, portanto, a presença do estado de espírito. Está em jogo a escolha entre o movimento espontâneo da sensibilidade, que pode ser caracterizada como uma atitude de recepção imediata e livre de conceitos e/ou valores pré – estabelecidos, e o pensamento reflexivo, carregado de formas já concebidas, em que sua função seria a de desdobrar imediatamente o juízo e controlar suas impressões.

---

[129] A experiência e vivência estética, apenas citadas ligeiramente aqui, foram abordadas no capitulo – 2 Noções e Conceitos de Crítica.

**Fátima Barreto** também se referiu à atitude de partida que mantém diante do espetáculo:

> Então eu vou ao teatro com o coração e o espírito aberto, sempre com uma pré-disposição para gostar do espetáculo. [...] Pode ser que eu não goste do espetáculo, que ele venha a me decepcionar, daí eu procuro não ir carregada de expectativas, mas vou com bom humor. Quando eu estou de mau humor tento me trabalhar para não receber aquilo de uma maneira muito subjetiva.

Esse ponto de partida é apenas a atitude do crítico de não se preocupar em querer de modo racional entender o espetáculo e sim entregar-se puramente à obra, numa emoção que Langer (1980) e outros autores chamam de *emoção estética*, que não é expressa na obra, mas pertence à pessoa que a percebe.

Assim essa entrega pressupõe sentimentos e um enfrentamento em relação a eles, porém não se pode enfrentá-los sem, de início, distinguir os diversos sentimentos e sua origem; como afirma Pareyson (1989, p.71):

> [...] Existem várias espécies de sentimentos: aqueles vividos pelo artista antes da obra, aqueles expressos na obra, aqueles vividos pelo artista ao fazer a obra e aqueles despertados pela obra no leitor: em suma, os sentimentos precedentes, contidos, concomitantes e subseqüentes com relação à obra de arte.

Entretanto os sentimentos que nos interessam aqui são aqueles despertados pelo espetáculo nos críticos em questão. Mas, depois dos sentimentos despertados, surgem, no processo da atividade do crítico, alguns encaminhamentos de caráter prático, como a utilização de anotações enquanto assiste ao espetáculo.

**Gideon Rosa,** por exemplo, confessou que se sente incapacitado de formular qualquer discurso, se, durante o espetáculo, não conseguir fazer as anotações:

> Às vezes tem um detalhezinho que eu puxo o papel do bolso e eu anoto uma palavra que, por exemplo, me tocou. Num espetáculo de dança, se eu não faço certas anotações enquanto eu vejo, eu não vou conseguir escrever, porque ele é tão imediato, tão sensorial, que o que eu senti naquele momento é o que eu vou escrever.

Diante das considerações feitas, temos evidências de que, para alguns críticos, o "caderninho de anotações" torna-se material imprescindível. Esse foi também muito utilizado para as

anotações das fichas técnicas, quando da escassez de programas dos espetáculos, ainda na década de oitenta, como lembrou **Iza Calbo.**

Também **Lago Junior** afirmou que, para construir sua crítica, tem como ponto de partida a percepção e para continuar o processo de construção, utiliza muitas vezes suas anotações:

> Às vezes eu faço esta sistemática de anotar. Vou com um papelzinho, uma caneta e discretamente anoto algumas coisas, como por exemplo, se houve mudança de cenário e se gostei, coloco a justificativa no papel para não esquecer.

Na realidade, parece-me que o imprescindível não seja o caderninho de anotações e sim a capacidade do crítico de, posteriormente, lembrar e assim enfocar os pontos que mais o atraíram. **Kátia Borges** contou que, quando não fazia anotações durante o espetáculo, ia imediatamente para casa escrever a crítica: "Eu gostava de escrever movida pelo sentimento que eu tive durante a apreciação do espetáculo".

Uma outra maneira foi destacada por **Marcos Uzel. Q**uando vai assistir ao espetáculo na companhia de alguém, geralmente o elege para escutar suas primeiras sensações, embora ele realmente as concretize nas anotações.

> É uma questão de maturar lentamente suas primeiras impressões, deixar assentar, e assim você vai construindo suas idéias. Quando eu vou para o teatro sozinho fico meio ansioso para botar as idéias no papel. Já cansei também de sair do teatro e anotar ou ainda muitas vezes chego em casa e antes de dormir coloco minhas primeiras impressões no computador.

**Edson Rodrigues** afirmou que o fio condutor do encaminhamento reflexivo da sua crítica vem do exercício de freqüência aos espetáculos, pois é a partir da experiência constante de assistir a vários espetáculos que se aprimora o olhar clínico do crítico, resultando, com o passar dos tempos, em uma leitura direcionada.

É importante registrar que uma postura como a assumida por Edson só é possível em indivíduos que já tenham adquirido experiência. Sendo assim, é a própria experiência que legitimará o procedimento do crítico, não possível em iniciantes.

A reflexão de Edson se coaduna com a afirmativa de **Sandro Lobo:** "O espetáculo é quem encaminha o meu comentário". Dessa declaração, pode-se subentender que a *apreciação* e a *crítica* são conjuntamente a *apreensão* e a própria *avaliação* do espetáculo.

Mas é nessa atitude conjunta, constituída pelo apreender e avaliar, que está precisamente a dificuldade da questão. De um lado, eles podem se conciliar, e revelarem a multiplicidade dos sentimentos, a mutabilidade das sensações, a historicidade do gosto e ainda a universalidade do juízo. De outro lado, acreditar que eles sejam legitimados pelos artistas e pelo público em geral, sem um prévio re-conhecimento das bases e dos lugares dos quais esses sujeitos emitem julgamentos, é mera ilusão.

Creio ser importante discernir que a crítica jornalística, almejada no processo de construção de uma crítica ideal, é aquela que vai além da divulgação do espetáculo e avança, sinalizando concepções, enfocando interpretações, apontando detalhes da iluminação, do figurino, do cenário etc. Em outras palavras: a crítica jornalística é, em essência, a apresentação dos valores estéticos[130] que permeiam a obra, constituindo-se assim em conteúdos que embasam e orientam os pareceres críticos.

Os críticos, em questão, apresentaram pareceres unânimes quanto ao desvelar das categorias que os orientam: primeiramente, se emitem a opinião global sobre o espetáculo, talvez porque a experiência estética se inicia com o aparecimento de formas de impressões e sensações indefinidas, ainda que isso não seja, necessariamente, uma regra estabelecida.

**Jacques de Beauvoir** contou que assistia muitas vezes, ao mesmo espetáculo, para comentá-lo:

> Eu, primeiramente, priorizava o conjunto, comentando o espetáculo como um todo e depois destacava o que fosse importante ser destacado como, por exemplo, uma iluminação, uma interpretação.

**Simone Ribeiro** atribuiu a responsabilidade das escolhas que a orientam à sua bagagem de mundo. Em seguida, confessou sua paixão incondicional pela literatura e apontou o texto como o elemento que mais chamava sua atenção quando via um espetáculo: "acho que era o

[130] Não é meu objetivo enveredar por uma semiologia do teatro, muito embora saibamos que haja uma relação entre semiótica e prática crítica, já que é notório muitos teóricos e realizadores do fazer teatral empregarem o termo *signo* ao falarem de elementos artísticos ou meios de expressão teatral. Assim, valores estéticos podem também ser considerados signos teatrais presentes no espetáculo, ou ainda categorias estéticas que balizam e compõem a apreciação da obra.

texto, talvez por essa paixão pela literatura, esse sentido de intimidade, acho que era o primeiro passo para eu me sentir participando daquilo".

**Fátima Barreto** declarou que apesar de valorizar, acima de tudo, o espetáculo, como ele se realizou na sua totalidade, procura exercitar a disciplina de observar todos os elementos que o constituem:

> Todas as categorias devem ser observadas. Evidentemente, que numa crítica você tem alguma coisa que ganha mais ênfase. Acho que qualquer receptor, quando assiste a um espetáculo, tem alguma coisa que lhe chama mais a atenção.
> Para mim, por exemplo, a concepção do espetáculo é muito importante, mas você pode ter um ator que chame a atenção com um desempenho extraordinário e assim aquela interpretação vai te atrair; ou então um ator pode ter um trabalho fraco que lhe incomode e prejudique o espetáculo como um todo. Ou ainda, como exemplo, a solução de um cenário pode ser tão desastrosa que venha a perturbar tudo.

**Marcelo Dantas** confessou que nunca houve uma sistemática no exercício da sua crítica, visto que sempre procurou falar de todos os aspectos, mas acredita que ela deva ser a mais detalhada possível:

> Entra no processo de valoração a questão da inspiração, o que a obra nos inspirou, o impacto que nos causou, porque o texto da crítica não é a emissão de uma opinião científica. A crítica é também um texto que tem algo de literário e a sua beleza e fluência vai estar relacionado com a obra da qual se está falando. É importante que o crítico tenha essa intimidade com a obra que ele está criticando.

A essa altura das reflexões, que aqui vem sendo efetuadas, cabe esclarecer que as medidas/valores/categorias estéticas (interpretação, concepção da direção, cenário, figurinos, iluminação, maquiagem etc.) que podem ser elencadas na análise crítica, serão devidamente apresentados, à medida que vão se mencionando as apreensões dos sentimentos, do conhecimento acerca dessas categorias e da competência técnica advinda do sujeito que a produziu.

Ao apontar os elementos que sobressaem no espetáculo, seja pela excelência de sua qualidade ou exatamente pela falta dela, os críticos estão respondendo a uma provocação natural lançada pelo espetáculo[131] com uma formulação traduzida em valores estéticos que os orientam,

[131] O que chamo de provocação é o fato que, quando o espetáculo profissional é aberto ao público, naturalmente, provoca e permite a emissão de opiniões, tanto por parte do público como – e por ofício – por parte do crítico.

surgindo assim, e de uma maneira inseparável, *formas de imaginação* e *formas de sentimento* (Langer, 1980) que clarificam e organizam suas intuições.

Essas formas, por sua vez, irão definir a interpretação que o crítico imprimirá ao seu parecer, pois se trata de sintonizar pontos de vista pessoais com aspectos da obra, o que requer um esforço hábil e coerente, podendo correr o risco de uma interpretação incoerente e incompreendida. Assim pode-se dizer que a interpretação é um processo que consiste num movimento que se esforça em, paulatinamente, revelar a realidade da obra.

Sobre o processo de interpretação, afirma Pareyson (1989, p.167):

> De fato, a interpretação é o encontro de uma pessoa com uma forma; e se pensarmos que tanto a pessoa quanto a forma não são realidades simples, mas um infinito encerrado em algo de definido, teremos, de pronto, a idéia do quanto é positiva a infinidade da interpretação, a ser considerada antes como inexaurível riqueza do que como o reino da imprecisão e da arbitrariedade.

Sabendo-se da infinidade interpretativa, pode-se afirmar que não há processo de interpretação que possa dizer-se verdadeiramente acabado, pois pode haver sempre uma nova reinterpretação, um novo ponto de vista. Essa é intrinsecamente passível de revisão e sujeita a limites, aprofundamentos e correções.

**Clodoaldo Lobo** recordou-se que já refez algumas críticas, isso ocorreu por perceber que, ao longo do seu processo de interpretação e de acompanhamento do espetáculo, teria percebido mudanças significativas: “Pode-se voltar atrás em algumas opiniões, mas não numa crítica inteira”. O fato é que no processo de releitura da obra, ocorre o mecanismo de reabertura da interpretação crítica e assim o crítico está sujeito a fazer novas descobertas, novas apreensões.

Sobre a condição que determina o processo de construção da análise crítica, fica difícil de precisar se o resultado final é, em si, o reflexo da condição da autonomia do crítico em relação ao seu trabalho ou se este resultado é, de uma forma camuflada, um desconhecimento dos valores/medidas estéticos por parte de quem os analisa.

Poderíamos também questionar quem lhe deu autoridade para que fosse denominado crítico, e a resposta remeter ao diretor ou editor do jornal que, necessariamente, pensa em seus leitores

e não nos espectadores futuros das peças teatrais. Isso não quer dizer que a crítica não seja importante, mas também passível de apreciação, negação e análise pelos leitores envolvidos. Considera Langer (1980, p.421):

> A apreciação **da crítica** (grifo meu), tenha a obra impressionado ou deixado frio, vem em primeiro lugar; mas o reconhecimento de como a ilusão foi feita e organizada [...] – embora o crítico possa ficar confuso por seu sentimento estranho – esse reconhecimento é um produto da análise, efetuada pelo raciocínio discursivo a respeito da obra e seus efeitos.

Uma outra maneira de fortalecer a análise é verificar a quem a crítica é destinada, o que implica também na revelação da sua função social, que será definida a partir do para quê e para quem a análise crítica está a serviço.

Se um dos objetivos do discurso crítico for incentivar discussões /relações de cunho social, político e estético, estaria o crítico, por sua vez, auxiliando a sociedade na busca de promover mudanças a partir da sua comunicação em linguagem verbal. Assim, a prática crítica funcionaria, afirma Leenhardt (2000, p.20), como uma *Escola do Ver*, uma *Pedagogia da Sensibilidade:*

> Ela (a prática crítica) se exprime no objeto estético. O crítico a reformula, numa linguagem que reveste toda a parcialidade do seu olhar e é ficando mais perto de sua paixão que ele consegue ser o mais universal, pois essa paixão subjetiva tem o mesmo fundamento que a do artista e, potencialmente, do público. Ele encontra por esse viés um acesso à sensibilidade adormecida e mal exercida do público.

Com efeito, o mal-estar do teatro contemporâneo vem, parece-me, do fato de a personagem essencial – o público – ter perdido a noção dos seus direitos e da consciência do seu papel.

É preciso lembrar que as leis do teatro (e da crítica) não existem em si, mas só se justificam na medida em que concorrem para o prazer do público, o qual por sua vez, não sabe mais como apreciar aquilo que vê e tem dificuldade em deixar crescer, em si mesmo, uma liberdade de julgamento até agora não experimentada.

Introduzo a questão: A que público é destinada a crítica de teatro jornalística?

Afirmou a maioria dos críticos baianos entrevistados que a destinação das suas críticas é a um público mass media, pessoas que têm acesso a jornais e revistas, em geral, além da

preocupação de apresentar uma linguagem clara e objetiva para atingir um maior número possível de leitores.

Sobre o perfil desses leitores, relatou **Simone Ribeiro**:

> Hoje em dia eu escrevo para o caderno 2 e para o caderno cultural[132]. Confesso que, quando eu escrevo para o caderno 2, eu procuro tornar o meu texto menos elitista, porque eu sei que esse caderno lido por um número maior de pessoas. Então eu procuro fazer textos mais leves, usar palavras que não sejam muito eruditas, porque eu sei que o público que compra o jornal é um público restrito e a gente sabe das deficiências de leitura e de acesso.

**Fátima Barreto**, no entanto, apontou um universo de leitores ainda mais restrito e especializado:

> O ideal é que você escrevesse para o leitor do jornal em geral, mas se sabe que quem vai ler é o público de teatro, pois é o publico de teatro que se interessa por ver quais são os espetáculos que estão em cartaz, como é que esses estão sendo avaliados. Então é um público que não deixa de ser especializado.

Porém não se pode ignorar que o provável primeiro leitor da análise crítica seja o artista. Se considerarmos a crítica (e o crítico) como parte integrante do círculo estético complementar de que fala Gardner (1997), estaríamos o definindo como "alguém cuja vida de sentimento é afetada pelo encontro com o objeto artístico e necessita comunicar suas reações/avaliações".

Esse alguém, ainda segundo Gardner (1997), tem o papel social e o modo de participação no processo artístico diferenciado dos outros participantes[133]; pois além de interagir com o objeto artístico mediante suas reações subjetivas, imprimir sua visão de mundo e apresentar medidas de julgamentos que o orientam, ele as torna públicas através dos veículos de comunicação. O fato é que, quando o crítico publica sua opinião, torna-se um participante ativo[134], e a sua análise, alvo inevitável da curiosidade dos artistas e intérpretes.

E essa curiosidade não pode ser considerada como aquela de um simples leitor dos veículos de comunicação, visto que o artista, por ser um dos objetos possíveis da opinião do crítico,

---

[132] O caderno cultural que se chama A Tarde Cultural circula aos sábados.

[133] Gardner aponta quatro modos de participação ou papéis: artistas / criadores, os intérpretes, os críticos e os membros da audiência.

[134] Assim, a diferença entre o crítico e o público ou membro de audiência como o denomina Gardner (1997), é justamente a maneira de participar, pois o público não precisa apresentar ativamente suas reações/avaliações.

estará seguramente muito mais interessado do que um simples leitor em saber o que foi publicado sobre o trabalho, além do fato de que a crítica e o crítico, como membro participante ativo do círculo estético, podem sinalizar pontos não percebidos pelo artista e até mesmo promover um diálogo com as partes envolvidas.

**Clodoaldo Lobo,** por exemplo, pensa muito na classe artística como primeira leitora, embora, quando escreve, direcione sua escrita para a maior quantidade possível de leitores.

**Sandro Lobo**, mesmo tendo sempre a preocupação de ser claro e honesto nas suas opiniões, apresentou uma escala gradual de leitores:

> O meu primeiro leitor: sou eu mesmo. Eu escrevo para mim, isto parece egoísta, mas eu fico lendo várias vezes aquilo que eu escrevo. Tem uma preocupação da minha parte de ser honesto e claro na minha escrita e então, tendo feito assim, eu acho que as outras pessoas vão entender. O meu segundo público, depois de mim, é o pessoal que trabalha na encenação, que está envolvido no processo de montagem. E, por fim, o leitor do jornal em geral, que talvez vá ao teatro.

Apesar de a participação do público não ser de forma essencialmente ativa, tanto o teatro quanto a crítica – de caráter profissional – não existem sem o público.

Em suma, a crítica e todos os desdobramentos advindos dela, deve ser cada vez mais discutida, definida e avaliada para que sua dinâmica de equivalência dissolva a diferença entre a boa e a ruim; a qualidade e a banalidade, ou mesmo, entre a *nova* e a *velha crítica.*

# 7. Do que ficou na mesa de costura:

## . Retalhos (sub)salientes: A ética dos críticos

Onde a etiqueta cala, a ética pergunta.
Eugênio Bucci

No Brasil, falar de direitos humanos é quase uma novidade, e assim como o clientelismo ainda é corriqueiro, a palavra ética, quando aparece, surge mais na condição de adjetivo do que em sua dimensão substantiva. Cotidianamente, quando alguém pronuncia essa palavra, quase sempre está se referindo à qualidade de "honesto" de um certo fulano, ou a um atributo moral de uma prática; raramente o termo vem designar um sistema de valores coletivamente compartilhados que sirvam de parâmetro para as atitudes e ações humanas.

A ética também coincide com deontologia que, segundo Rabaça (2001, p. 216) "é o estudo dos princípios, fundamentos e sistemas de moral, ou ainda um conjunto de praxes que regulam as relações entre os profissionais e sua clientela". Torna-se importante salientar que não se pode separar a ética da moral, pois toda vez que se pensa criticamente uma ação – que tem uma dimensão moral – se está no terreno da ética. Mas a ética não é um terreno, no qual, se possa permanecer. Deve-se sempre retornar ao terreno da moralidade, pois é nele que se instaura a prática, que se desenvolvem as ações.

Assim, falar sobre a ética dos críticos de teatro na Bahia é refletir sobre a moralidade da ação desses sujeitos e tentar discutir a existência, ou não, de tratado de deveres ou códigos de valores no exercício da profissão. Segundo Abbagnano (1998, p.384) "valores são qualidades imediatas sobre as quais não há nada a dizer; só em virtude de um procedimento crítico e reflexivo é que podem ser preferidos ou preteridos".

Sobre ética no jornalismo, analisa Bucci (2000, p.25):

> A ética jornalística não é apenas um atributo intrínseco do profissional ou da redação, mas é, acima de tudo, um pacto de confiança entre a instituição do jornalismo e o público, num ambiente em que as instituições democráticas sejam sólidas. A ética interna das redações e a ética pessoal dos jornalistas devem ser cultivadas, aprimoradas e exigidas, mas elas só são plenamente eficazes quando as premissas da liberdade de imprensa estão asseguradas.

Liberdade de imprensa é uma prática de comunicação social que deve privilegiar os direitos do cidadão. Como a imprensa é constituída basicamente por jornalistas, são eles que deverão assegurar à sociedade uma comunicação de caráter público e isento de interesses que favoreçam uma minoria privilegiada. Não faria sentido jornalistas se mobilizarem contra a liberdade de imprensa, pois estariam fatalmente cerceando a si próprios.

No caso específico da crítica, acontece que depende funcionalmente do crítico a tarefa de fornecer informações ao público, e, se ele não agir a partir de uma conduta moral idônea, poderá utilizar informações em benefício de alguns escolhidos, e poderá produzir, conseqüentemente, uma crítica sem compromisso, tanto em relação a suas convicções, quanto à verdade da informação.

**Clodoaldo Lobo,** por exemplo, contou que já aconteceu a mãe de um ator ligar, pedindo para ele colocar o nome do filho em destaque no elenco. Não atendeu ao pedido, que chegava a ser um "incômodo" para ele. Houve um outro acontecido – recordou ainda Clodoaldo – que foi um pedido de um ator para que o crítico "falasse bem" dele, pois estava em vias de ser chamado para trabalhar, como apresentador de um programa, e, naquele momento, a publicação de uma crítica positiva, o ajudaria a conquistar o emprego.

Os exemplos não param por aí. **Simone Ribeiro** contou:

> Nunca tive amizade próxima com as pessoas da classe teatral baiana. O que havia era uma certa empatia – claro, as relações humanas são feitas assim – então eu nutria uma simpatia maior por alguns e tentava não misturar as coisas. Mas o que me deixava indignada era às vezes escrever um texto que não era muito simpático a um ator, por exemplo, e determinado dia encontrar com aquele ator e ele me tratar diferente por conta daquele texto.

Estamos na seara dos valores que podem ser cultivados entre o crítico e a classe teatral. Agir com responsabilidade e consciência, não abusando do poder do qual está investido deve ser a conduta do crítico. Além disso, a classe teatral precisa compreender que sua conduta deve pautar-se em receber com tranqüilidade a crítica do outro, mesmo que ela seja de domínio público. **Kátia Borges** expõe sua opinião sobre o assunto:

> É aquela coisa: você nunca pode falar mal. Você vai cobrir um evento e a pessoa acha que sempre tem que falar bem de tudo. E quando se comenta qualquer detalhe negativo, aquilo já é tomado como uma coisa pessoal. Isso eu acho falta de maturidade.

**Fátima Barreto** também reafirma a exigência de maturidade:

> Eu creio que deva ser um debate de alto nível, civilizado, inclusive que revele o amadurecimento dessa arte teatral e dessa crítica teatral; que revele a tolerância com opiniões divergentes. Como eu já disse, o crítico não tem a palavra final de nada. Ele é um palpiteiro, além de não ser dono da verdade e todos podem se expressar.

**Marcos Uzel** avança na discussão sobre a maturidade entre o crítico e a classe teatral, e questiona sua existência no contexto baiano:

> Eu não sei se essa relação é madura. Essa maturidade, ela tem focos específicos em determinadas pessoas, por isso questiono se ela é madura de ambas as partes. Eu acho que é uma geração muito jovem, no teatro e na crítica. Nós estamos aprendendo a lidar, a conviver com isso e a nos respeitar. Essa relação está sendo construída, não sei onde ela vai dar.

Do mesmo modo, está no fundamento da ética jornalística assegurar a defesa de liberdade, da verdade, pluralidade de opiniões e de pontos de vista, além de cultivar a justiça. O problema que se apresenta para o crítico é tentar manter sua conduta, respeitando valores, como honestidade e sinceridade e criticar um conhecido, ou mesmo um amigo. Se o amigo for digno desse nome, nada deveria alterar-se na relação de amizade.

**Edson Rodrigues** relatou:

> É verdadeiro isso: eu já tive atritos com muitas pessoas da área de cultura. A editora do caderno, Isabela (Laranjeira) também. A gente sempre tem atritos pessoais e profissionais, mas nunca um artista, um profissional foi vetado ou censurado porque eu não gosto dele, ou porque alguém do jornal não gosta. Nunca deixamos de publicar alguém porque não gostamos dele.
> Evidentemente dentro disto, para lhe ser honesto, tem algumas coisas que são coisas da política do *Jornal Correio da Bahia* e isso é maior do que eu ou de qualquer pessoa que lá esteja; como também tem coisas do jornal *A Tarde*, da revista *Veja.*

Diante das considerações de Edson Rodrigues, cabe a pergunta: O jornalismo pode ser independente das idéias do dono do jornal? Essa pergunta desperta a visão crítica de que

alguns problemas deontológicos da imprensa são problemas construídos no interior das empresas de comunicação por forças e interesses que ultrapassam os domínios de uma redação, e nada tem a ver com os interesses legítimos de seus leitores, redatores ou jornalistas.

Assim, discutir a ética dos críticos significa também questionar os padrões de convivência entre as pessoas individualmente e de toda uma sociedade, no que se refere ao trato com a informação, que é, em sua essência, notícia de interesse público. Então, segundo Bucci (2000, p.35):

> Os desvios éticos da imprensa brasileira não se resumem, portanto, às falhas dos jornalistas, que, evidentemente, devem ser analisados em público, para o bem da melhoria da qualidade de informação; eles se estendem as empresas e à sociedade. O problema ético é um problema estrutural e sistêmico.

O maior interessado, nessa discussão, deveria ser o cidadão e não os proprietários dos órgãos de imprensa, críticos ou jornalistas. A desinformação não se deve apenas a maus profissionais, mas também a atitudes e ações empresariais e seus interesses, juntamente com alguns governantes, de excluir o cidadão das decisões que, muitas vezes, devem ser tomadas por ele, revelando ainda uma falta de compromisso quanto ao direito à informação.

Mas, voltando à ética dos críticos baianos, vale frisar que uma formação ética consistente estimula o crescimento de profissionais críticos, e ser crítico não significa ter um olhar severo sobre o mundo, mas ter um olhar fundamentado, atualizado e independente.

**Marcos Uzel** relatou o que é, para ele, ser um crítico com valores éticos definidos:

> É uma imparcialidade que tem dois caminhos: ou você sofre porque tem gente que não entende e não acredita que isso exista, ou você relaxa e fica de bem consigo mesmo. Muita gente não acredita que seja possível você ser transparente e imparcial. Fazer o quê? Vai sofrer, justificar para todo mundo, pedir desculpas e argumentar? Não. Eu sou assim e construí minha história assim. E as pessoas que realmente importam, eu sei que elas acreditam.

**Marcelo Dantas,** declarando ter exercido uma crítica pautada em valores sólidos, avaliou:

> Eu sempre me pautei pela ética, honestidade de opinião e de informação, e esperava por parte da categoria, respeito. Acho que durante os dois anos consecutivos que escrevi sobre teatro não tive nenhum dissabor, apesar de saber claramente que por mais respeitosa que seja a crítica, se ela é negativa, os artistas sofrem. Indo mais longe, eu diria que, quando a crítica é leviana, o artista sofre, mas brada e protesta. Quando a crítica é respeitosa, ele fica

> meio desarmado. Ele sofre, mas não pode protestar. Eu acredito ter sido ético o tempo inteiro no exercício dessa atividade, e acho que eu posso ter incomodado de alguma forma, mas, se incomodei, foi a partir de uma crítica respeitosa.

Assim, quem vive da consciência do público deve deixar claro, de antemão, a que veio, para quem trabalha, a que interesses serve, para não viver em constantes dilemas. E para superar esses dilemas de consciência é preciso que se derrubem algumas imposturas: leviandade, neutralidade, irresponsabilidade, superficialidade, além de outras.

Em lugar delas, a busca de um equilíbrio, de uma pacificação entre as convicções e crenças pessoais do crítico e o nível de objetividade requerido pelo jornalismo farão emergir uma intersubjetividade[135] inerente ao resultado final do texto. É importante ressaltar que banir a emoção da informação é banir a humanidade da crítica. Sobre a dicotomia entre a objetividade pretensa e a intersubjetividade na crítica, apresento o depoimento de **Marcos Uzel:**

> Falar bem ou falar mal é um processo sofrido. Mas, quanto mais técnica a crítica vai se mostrando, menos agressiva ela é. E isso te dá uma segurança, uma clareza do que você quer dizer que, por pior que você tenha dito (eu quero crer!), as pessoas vão perceber que não é uma crítica de caráter pessoal.

Assim, segundo Bucci (2000), pode-se dizer que as exigências éticas aprimoram a qualidade técnica e vice-versa e "se a ética for atropelada resultará tecnicamente débil". Além do mais, ainda conforme Bucci (2000), "verificaremos que no jornalismo a técnica e a ética não pertencem a territórios separados, mas estão no mesmo lugar".

Diante de um jornalismo que ainda tenta separar a objetividade transparente de uma subjetividade existente e que resulta inevitável, por isso é ético assumi-la, uma certa dose de parcialidade e de pretensa neutralidade. Foi perguntado a **Gideon Rosa** se era constrangedor o fato de se conhecer as pessoas que iria criticar e ele respondeu:

> Você tenta separar, mas isso é uma balela, pois a isenção não existe. Eu acho que o fato de você conhecer – é inegável – facilita a compreender aquele discurso. Para mim, não influencia na questão do que eu tenho a dizer, pois sempre digo aos amigos o que penso, sem melindre. Eu discuto a minha discordância. Mas o mais confortável é quando você realmente não conhece.

[135] O que chamo de intersubjetividade vem da reflexão de Marilena Chauí (1998, p.29), quando afirma que a "ação só é ética se realizar a natureza racional, livre e responsável do agente e se o agente respeitar a racionalidade, liberdade e responsabilidade dos outros agentes, de sorte que a subjetividade ética é uma intersubjetividade".

> E que você escreve bem sobre aquilo que você não conhece. Eu acho que é a plenitude da comunicação.

**Lago Junior** também opinou sobre a questão:

> Eu acho que eu preciso separar determinadas coisas. Por exemplo, o elogio é muito perigoso. Pois você termina se sentindo ligado emocionalmente a determinadas pessoas e fica com um certo pudor em dizer coisas que você gostaria de dizer. Você tem que ter certo distanciamento para escrever coisas razoáveis.

Há ainda, uma outra esfera de diálogo, que é entre os críticos do mesmo jornal ou entre jornais diversos. O comportamento ético não é homogêneo, e às vezes, há distâncias éticas enormes entre veículos diferentes, ou ainda existem trocas. **Marcos Uzel** denominou o trabalho dos críticos no jornal *Correio da Bahia* de coletivo, onde se decide, democraticamente, quem irá cobrir cada espetáculo. Sobre a troca com críticos de outro jornal, relatou:

> Não é uma troca oficial, mas existe uma troca informal, de bastidores, entre os críticos. Tem algum relacionamento afetuoso, cordial ou mesmo um certo grau de intimidade quando nos encontramos. Creio que existe um interesse de acompanhar o trabalho do outro. Eu acompanho sistematicamente o que sai na *A Tarde* em relação a teatro.

**Kátia Borges** complementou:

> Eu acho bacana essa troca, de você ir acompanhando o trabalho do colega, ir trocando fichas. Às vezes o colega está ali para escrever sobre o mesmo espetáculo e, no final, vocês conversam, trocam idéias. Você sabe aquilo que ele achou, ele sabe o que você achou, mas cada um tem a sua perspectiva. Depois cada qual escreve um comentário diferente para um jornal diferente.

Por fim, é preciso que os aspectos éticos sejam permanentemente discutidos e que os críticos ou jornalistas, em questão, não se desviem da sua função social que é, prioritariamente, a facilitação do acesso à informação – sem privilegiar grupos ou pessoas – além de conceder voz às diversas correntes de opinião.

Ações éticas devem também auxiliar o crítico a se afastar da informação descartável, e o incentivar ao atendimento das exigências de diversidade e pluralidade que a democracia impõe, de forma crítica, sem se restringir às demandas de um mercado consumidor por excelência. O fato é que, infelizmente, a ética tem sido considerada como um acessório e não

uma base, os debates em torno dos valores de conduta dos críticos teatrais baianos não vêm sendo coletivamente compartilhados, e sua utilização parece se reduzir a uma mera questão de etiqueta.

## • (Re)cortes Indesejados: A figura do editor

Quem comanda no jornalismo quer derrotar o relógio
Eugênio Bucci

Numa redação de jornal, o editor e, acima dele, um diretor de redação operam com uma gama de múltiplas alternativas, que requerem por parte desses, deliberações a cada hora.

Essas deliberações, segundo Rossi (2000), estão diretamente relacionadas aos critérios do jornal, as quais não deixam de conter aspectos subjetivos e se configurar em escolhas: o "mais correto" para o repórter pode não ser o "mais correto" para o editor ou para o diretor de redação, e diante da estrutura vertical, que geralmente vigora nas redações, acaba prevalecendo a opinião dos chefes, em detrimento da visão daquele que realmente acompanhou e escreveu sobre a temática.

Sabe-se que, hoje em dia nos jornais, nas revistas e na televisão há um fio condutor que delimita o que será publicado: a pauta. **Jacques de Beauvoir,** que atuou ativamente como crítico nas décadas de setenta e oitenta, afirmou que, naquela época, na Tribuna da Bahia não recebia uma pauta definida, era ele quem escolhia o espetáculo para comentar, além de não existir nenhum cerceamento ou critério por parte do editor.

Com a profissionalização do jornalismo na Bahia e a consolidação da existência da pauta[136] – sobretudo a pauta relativa à crítica cultural – nos respectivos jornais, a distribuição de tarefas também se modificou e tornou-se imprescindível o surgimento da figura do "pauteiro" ou de alguém que selecionasse as pautas nas redações.

[136] A pauta pode servir como instrumento de orientação para os jornalistas, informações para a chefia, mas pode ainda ocasionar distorções e limitações ao trabalho jornalístico. Rossi (2000).

Porém a questão é saber se existiu, ou se já existem, critérios estabelecidos para o exercício da crítica opinativa no jornalismo baiano. **Simone Ribeiro**, atuante no exercício de crítica teatral da década de oitenta, sinalizou:

> Não havia critérios. É importante dizer isto. Eu não gostava dessa forma descriteriosa como as pessoas eram encaminhadas, às vezes, era o editor que chegava e dizia: _Você vai ver tal peça, e não havia nenhuma 'conversa anterior', nenhum tipo de orientação para saber como seria aquele texto, o que se privilegiar, porque encaminhar aquela pessoa e não encaminhar outra. Acho que as coisas eram muito soltas, e os resultados -também por conta dessa coisa muito dispersa – eram questionáveis.

Além da indefinição de critérios, existia o questionamento acerca da existência de uma certa censura praticada pelo editor que, por deter o poder de decisão, pode tornar-se extremamente autoritário. **Clodoaldo Lobo** relatou que já foi censurado internamente, embora não tenha sido expressa verbalmente, essa censura se configurou no momento em que 'mexeram' no texto dele sem uma conversa prévia.

**Iza Calbo** também alegou ter sofrido censura:

> Quando eu entrei no jornal *A Tarde,* achei um negócio meio estranho o fato de que tínhamos que seguir o padrão da editora. Por exemplo, existiam alguns nomes que não podiam ser colocados no meu texto, pois não seriam publicados. A censura existia, ninguém vai me dizer que é mentira porque não é. Já teve texto meu de não ser publicado, ou até de respostas minhas a leitores haverem sido mudadas.

O jornalista **Lago Junior** foi uma outra vítima da censura por parte do editor:

> Eu já tive problemas de censura[137]. Há editores que são muito personalísticos, então se você coloca uma coisa de que ele discorde, ele vai e corta, ele vai e tenta deturpar, embora sua assinatura esteja lá. Cheguei a ter problemas sérios e a coisa quase evoluiu para uma demissão.

Diante de pressões e interesses e com a centralização cada vez mais hegemônica dos meios de comunicação, não se pode esquecer que toda decisão jornalística é uma decisão que gera efeitos éticos, além das implicações políticas. Sabe-se que a ética interna das redações e a ética pessoal dos jornalistas devem ser cultivadas, aprimoradas e exigidas, mas elas são plenamente eficazes, só quando as premissas da liberdade de imprensa estão asseguradas.

[137] Embora relatando sua experiência, o jornalista preferiu não fazer referências de onde e de quem sofreu a censura, e disse: "Eu não quero citar pessoas nem o jornal, porque não é fácil. É uma implicação muito grande e isto vai se tornar um documento".

Sobre as implicações políticas, os fatos podem ter muitas explicações conforme a ótica política de cada um que os examine – e a ótica política do jornalista pode não coincidir com a de seu editor, o que, automaticamente, irá gerar conflitos.

Acontece o "filtro da informação" que é, prioritariamente, determinado pelo editor, pois é ele quem decide se o enfoque dado pelos jornalistas é correto, o que pode gerar um razoável grau de apatia nas redações. Acrescenta Rossi (2000, p.22):

> Os repórteres e redatores – que formam o maior contingente de jornalistas, em qualquer redação – se sentem muito pouco responsáveis pelo produto que estão ajudando a confeccionar. E cria-se então um certo automatismo característico de linha de montagem industrial, que colide com a visão (ou desejo) de um trabalho intelectual, como o jornalismo deveria ser.

O referido filtro apresenta-se de várias maneiras, logo não se pode afirmar que existe imparcialidade no jornalismo, tampouco na figura do editor; pois esse, por mais democrático que seja, tem o poder de decisão e, conseqüentemente, pode opinar de alguma forma no trabalho do jornalista, ainda que seja na distribuição do espaço, na escolha da foto ou na definição da data para a publicação do texto.

São as batalhas que ocorrem dentro dos jornais onde, segundo Bucci (2000, p.45) "a dinâmica da tomada de posição é, por vezes, muito mais do tipo militar do que do tipo monárquica". Sobre a realidade baiana, relatou **Simone Ribeiro:**

> Eu acho que, no final, havia sempre um tempero dado pelo editor. Ele influía sim no resultado e opinava, concordava ou discordava do que escrevíamos. Havia ainda a tarefa do editor de colocar a foto, definir o local onde essa crítica seria colocada etc. E a gente sabe que tem um juízo de valor por trás disso tudo.

A jornalista trabalhou também na Gazeta Mercantil. Indagada sobre a diferença de procedimentos no jornal *Gazeta Mercantil* e no jornal *A Tarde*, respondeu:

> Eu volto a falar sobre o poder do editor, e isso varia muito a depender de quem está no comando. No período que eu estava na Gazeta, as pessoas davam uma liberdade muito grande para a gente escrever, e não havia muitas restrições. Agora, no jornal A Tarde, no caderno 2, eu não sei se havia essa liberdade total, para você tecer comentários, comentários esses desprendidos sobre determinadas peças e sobre determinadas pessoas, porque tinha uma dinâmica ali dentro que passava por simpatias, passava por gostos, por visões ideológicas e estéticas.

Ainda sobre as batalhas que ocorrem dentro do jornal, contou o jornalista **Lago Junior:**

> Eu fiz uma crítica a determinado espetáculo e o editor na época discordou radicalmente da minha crítica. E enquanto eu defendia as minhas colocações, ele estava defendendo as dele, só que de forma muito passional, tinha envolvimentos por parte desse editor. E eu não aceitei, os colegas interviram para poder acalmar a situação. Isso acontece, essa 'briguinha' editor versus repórter comentarista, é uma coisa bastante comum.

Além de comum, trata-se de uma prática legitimada pela estrutura de poder e vem se tornando uma queixa generalizada dos jornalistas. Afirmou **Fátima Barreto:**

> Os esquemas de poder dentro de um jornal são muito fortes – a gente sabe – a começar pela escolha dos temas. Geralmente é o editor ou o pauteiro quem os escolhe. Você pode sugerir, mas sua sugestão pode ser acatada ou não.

E muito embora os exemplos em questão sirvam apenas para elucidar o pensamento ético, apontar um certo cerceamento político, ou ainda para materializar o cotidiano em questão, trago a experiência relatada por **Clodoaldo Lobo**, que, uma certa feita, teve o título da sua crítica modificada pelo editor:

> Eu sou muito emocional. Às vezes essas modificações me irritavam muito. Claro que entendo que diante da estrutura do jornal era às vezes necessário. Mas custava, por exemplo, dar um aviso de que iria alterar meu título?

Aqui se trata de um outro filtro. Segundo Rossi (2000), um título pode ser alterado por diversos motivos, dentre eles, o tamanho ou o impacto que esse pode causar no leitor. No universo jornalístico, é evidente que uma notícia publicada com um título forte chamará mais a atenção do que outra com título pequeno.

O que gostaria de ressaltar, ainda segundo Rossi (2000), é que existe uma diversidade de casos e os devidos filtros a serem utilizados. É fato que os "filtros da informação" são de cunho essencialmente político, até porque toda atitude humana é um ato político, mas pode-se encontrar filtros de pouco peso político, com o caráter relacionado à estrutura gráfica, onde se faz uma opção pela redução de espaço.

Para exemplificar, um corte que, segundo **Marcos Uzel,** o que pesou foi uma questão meramente espacial e não uma atitude de cerceamento ideológico ou político direcionado; cito

a extinção da coluna *Platéia*[138], do jornal *Correio da Bahia*, que foi banida do caderno cultural por uma questão de formatação, ou melhor, uma mudança do padrão espacial do caderno.

> Durante um tempo, eu briguei muito e resisti a um espaço pequeno. Antigamente a crítica tinha uma lauda e meia... Na sistemática da *Platéia,* algumas fotos eram menores para um texto maior e vice-versa. Mas o tempo me fez ver que eu poderia fazer um exercício de concisão e exercitar o poder de síntese [...] Agora, na opinião, ninguém mexe, você é livre para dizer exatamente o que você pensa. [...] Então tem espetáculos que o editor não gostou, mas o crítico gostou e o texto saiu exatamente como foi escrito. Pode acontecer caso de sugestões: o título poderia ser menor, a foto já saiu publicada na semana passada... Mas no conteúdo existe uma credibilidade, confiança, um respeito pleno, senão não teria sentido.

Na celeuma dos cortes promovidos pelos editores, e apesar de sabermos que a responsabilidade ética dos que chefiam as redações seja enorme, há razões práticas no fazer jornalístico que, infelizmente, vivem adiando os debates éticos. No dia-a-dia de uma redação, os motivos que justificam cada mudança de percurso e seus respectivos cortes precisam ser firmes, ágeis e bem fundamentados, mas dificilmente podem ser debatidos no calor das deliberações, pois não há tempo. Complementa Bucci (2000, p.43):

> Uma série de resoluções no cotidiano jornalístico são resoluções solitárias. Não há tempo para debatê-las em equipe, não há condições técnicas nem práticas de ouvir todas as opiniões, ponderá-las, voltar a avaliar. E, toda vez que uma opção é feita, alguém perde, alguém ganha.

Assim, cabe ao editor – essa figura que corre contra o relógio e precisa, às vezes, tomar decisões rápidas – fazer-se respeitar pela irrestrita dignidade no comportamento pessoal e profissional, pois sua prática só faz sentido na democracia, na observância dos direitos humanos, no cultivo das diferenças de opinião. A razão de ser do editor não é a empresa de comunicação que lhe paga o salário, mas a existência do direito à informação, a qual pertence ao leitor – cidadão.

[138] A coluna foi extinta no ano de 2002 e era assinada pelo próprio Marcos Uzel.

## . Retalhos (Sobre)salientes: Assessorias de imprensa

> O assessor de imprensa é um artífice e ao mesmo tempo um divulgador da boa imagem daquele que o contrata.
> Eugênio Bucci

O crescimento da função de assessor de imprensa como mais um campo de trabalho para os jornalistas baianos se acentuou a partir da década de noventa[139]. Mas foi a partir da escuta dos críticos que fizeram e fazem a cobertura do teatro baiano, que a figura do assessor se revelou e tornou-se sobressaliente no âmbito dessa pesquisa.

É fato também que o exercício das assessorias vem colaborando decisivamente para a consolidação da atividade de divulgação jornalística, embora existam alguns aspectos que diferenciam a atividade do assessor daquela dos jornalistas.

Apesar de serem chamados de jornalistas e ainda que possam ter se formado numa Faculdade de Comunicação com Habilitação em Jornalismo, os assessores não praticam jornalismo como afirma Bucci (2000, p.80):

> Chama-se jornalistas todos aqueles que trabalham na imprensa e também alguns que trabalham com a imprensa, seja dentro das redações ou fora delas. [...] Na prática, não é jornalista. Jornalista é estritamente o profissional encarregado de levar notícias ao público, num serviço que atende, no fim da linha, o titular do direito à informação e mais ninguém.

O assessor é encarregado de intermediar as relações de seu cliente, empresa ou patrão com os jornalistas que trabalham nos jornais e sua eficiência é medida pela quantidade de reportagens favoráveis que saem publicadas e pelas informações negativas que são omitidas, além das estratégias utilizadas para que a divulgação dos seus *releases* seja concretizada nas páginas dos jornais. (Lopes, 2003)

Ainda conforme Bucci (2000, p.81), às vezes, o que é virtude para o assessor se torna um desconforto para o jornalista de redação:

---

[139] Segundo Rubim e Mariano (2001).

> Para o assessor, o fato de ser chamado de jornalista às vezes ajuda. Para o jornalista é chato. Se quiser evitar a morte por esquartejamento moral a que leva o conflito de interesses não resolvido, ele deve guardar distância de léguas de qualquer atividade profissional que constitua assessoria de imprensa ou publicidade. Ou que possa ser vista como tal.

São ocupações da área de comunicação, entretanto, duas ocupações diferentes, pois se dentre as atribuições de um jornalista de redação está aquela diretamente relacionada à responsabilidade social de informar a todos sem privilegiar os mais abastados, dar voz às diversas correntes de opinião; a função de um jornalista de assessoria é propagar aquilo que o seu cliente tem interesse de difundir.

Sabe-se que, dentre as estratégias de cobertura do jornalismo cultural, encontram-se – além das matérias de caráter basicamente opinativo como as críticas – matérias de cunho informativo (entrevistas, notícias, reportagens), a presença obrigatória de roteiros (Miranda, 2001), em que as notícias mais relevantes são destacadas em chamadas de primeira página, bem como transformadas em notas de colunas. São formas da informação, em menor ou maior extensão e profundidade, similares aos releases construídos pelos assessores, utilizados pelos profissionais da comunicação em geral, e que compõem também as páginas das diversas editorias de um jornal.

A busca intensa por uma vaga em empresas de assessorias pode ser atribuída à crescente demanda de jornalistas recém formados, que não tinham opção de trabalho nos jornais da cidade[140], seguido de atividades sem vínculos empregatícios a exemplo de muitos profissionais que – como *free-lance* – trabalhavam (e ainda trabalham) em eventos, como divulgadores culturais, cujo objetivo-mor é a divulgação do evento, de personalidades e artistas. Isso significa que o jornalismo e, de um modo mais amplo, os que gerenciam os conteúdos nos meios de comunicação já não detêm o controle integral sobre as informações.

[140] Já é sabido que a partir da década de noventa, ocorreu uma diminuição drástica na quantidade de jornais que participavam ativamente na cobertura da cena artística cultural baiana. Os dois jornais atuantes até hoje são: *Correio da Bahia* e o jornal *A Tarde.*

**• A situação inicial era a camaradagem**

Sobre a situação precária da atividade na década de oitenta, nos informou **Clodoaldo Lobo** que muitos jornalistas faziam assessoria "pela camaradagem", pois essa função ainda não era remunerada e os próprios teatros não tinham dinheiro para pagar. Continuou seu relato, demarcando a diferença entre o crítico e o assessor:

> Creio que a divulgação é uma atividade que deve partir da própria produção da peça. Eles, para mim, têm que produzir informação e não crítica. E mesmo que tenha no texto "pitadas" de opinião, deve-se levar em conta que o jornalista está a serviço da produção. No entanto não podemos esquecer que existem matérias pagas, que é uma coisa que está dentro da lei e é permitido em qualquer jornal.

Mas é pelas palavras e reminiscências de **Edson Rodrigues** que se pode tomar consciência tanto da realidade do assessor de imprensa, quanto do início da sua profissionalização, e da realidade das pautas de divulgação:

> Em 89, entrei para a faculdade de comunicação e, em 90, fui convidado para trabalhar no Avatar (Companhia de Teatro Avatar) como ator. Por eu ser estudante de jornalismo, me deram a incumbência de fazer os *release* e entregá-los nos jornais etc... E foi, a partir da prática de fazer *release* e entregar para os jornais – na época, éramos até mais ricos em quantidade, pois existia além do Correio e do A Tarde, o jornal *Tribuna da Bahia* e o *Jornal da Bahia* – que percebi que o mesmo texto do release saía publicado nos quatro jornais. Era tão fraca a percepção do caderno de cultura na época que sequer tinha uma pessoa para modificar aquele texto, para transformá-lo em matéria de divulgação. E aí, eu cá pensei com meus botões: Se é assim, vou fazer releases exclusivos. E fazia o release para um jornal e já mudava algumas coisas para o outro jornal. Isso fez com que ganhássemos até um pouco mais de espaço nos jornais, porque os próprios editores se sentiam incomodados em ver os mesmos *releases* publicados em jornais diferentes.

Para o assessor de imprensa, enviar para duas ou mais empresas, ao mesmo tempo, o mesmo release é um fato normal. No entanto, para o jornal que proclama originalidade e exclusividade dos seus redatores, torna-se incompatível publicar as matérias sem uma prévia modificação por parte dos seus jornalistas.

Diante do impasse que se instaura, questiona Bucci (2000, p.199): "quando as informações chegam aos jornalistas por meio de assessorias cada vez mais equipadas e poderosas, o que

lhe resta fazer? Ou então, na tentativa de adotar uma independência aparente, reescrever *realeases* inserindo aqui e ali uma adjetivação mal-educada?"

Sobre o que fazer com os *releases* que chegam às redações, afirmou **Lago Junior**:

> È muito difícil, hoje em dia, uma assessoria mandar uma matéria e esta sair publicada no jornal. É muito raro. Ela pode servir – e vem servindo – como respaldo para o jornalista elaborar a matéria de divulgação.

Sabe-se que a informação deve chegar às redações, ainda que não seja por intermédio das assessorias de imprensa, e que estas – mesmo utilizadas como forma de prestígio ou de poder – devem ser disponibilizadas. O assessor, por sua vez, está mobilizado para organizá-las e facilitar a vida dos profissionais de imprensa, mas o que está implícito é que os conteúdos informativos já não são gerados pela redação e que existem relações e/ou conflitos de interesses.

O que também dificultava a profissionalização do assessor de imprensa era, segundo **Simone Ribeiro**, a freqüência de relações movidas muito mais pela amizade e pela simpatia, em que prevaleciam interesses em comum, sobretudo dentro das redações:

> Nem sempre as relações são muito pacíficas. Acho que a tensão é previsível porque ele (o assessor) está querendo vender seu produto, ao passo que o jornalista, que trabalha no jornal, tem um outro tipo de compromisso com seu público. Creio que hoje as relações são mais profissionais e o próprio jornalista que atua, tanto no jornal, quanto fazendo assessoria já sabe delimitar melhor os campos.

Ainda sobre o "diálogo" entre o jornal e a assessoria, complementa **Suzana Varjão:**

> Se um assessor de um espetáculo vier para me dar uma opinião, eu não vou aceitar. Agora, se ele vem com uma informação eu aceito. Existe um certo atrito entre as partes e o jornalista de assessoria é tido quase como um marginal pelo jornalista de dentro da redação.

**. "A César o que é de César"**

Ocorre que, no mercado de trabalho, existem muito mais assessores de imprensa do que jornalistas atuando em jornais. E assim, existe também uma grande quantidade de

informações que chega ao jornal, sobretudo através dos assessores[141] e, segundo **Suzana Varjão,** há um discurso dos jornais em afirmar que não vai colocar nada advindo de assessorias:

> Mas isso é discurso de patrão. E fingia-se – isso não acontece só na Bahia – que havia uma produção fruto do jornalista, no entanto, essa produção era basicamente dos assessores.

Onde há conflitos de interesses não se gera informação de qualidade. Existe ainda a falta de transparência que pode vir a provocar um certo desconforto entre o jornalista e o assessor. É importante que se promova uma relação honesta entre as partes envolvidas, baseada em condutas que valorizem a transparência da informação e a fonte da sua autoria, o que pode resultar em informações mais verdadeiras para os leitores que só ganhariam com atitudes dessa natureza.

Assim, sugere também **Suzana Varjão**, que é preciso permitir que os jornalistas, que fazem assessorias, publiquem suas matérias, devidamente assinadas e identificadas como assessores de imprensa.

A realidade é que, de um lado, encontramos jornalistas contratados pelos teatros, pelos grupos ou ainda por empresas de assessorias para fazerem os devidos *releases* e promoverem a divulgação do espetáculo; de outro lado, existe um déficit de profissionais que trabalham nos jornais para promoverem a cobertura, a crítica e a divulgação das informações. E ainda temos um público alheio a essa realidade que, supostamente, ganharia com a divulgação de mais informações.

Digo supostamente, porque é preciso saber se com essa prática da mera divulgação dos releases, contempla-se os interesses do público ou os do mercado. Atualmente, não se fala do que é bom para a sociedade, mas do que é interessante para o mercado, o qual vem aumentando e diversificando seus produtos culturais de uma maneira acelerada.

Como já foi dito, diante do déficit de jornalistas em atividade nos jornais, acontece uma inversão de valores, pois o que está imperando não é a lógica do compromisso do jornal com

[141] Segundo Miranda (2001) chegam em média 80 releases diariamente às redações e o aproveitamento deste material é quase total. Existem ainda os *press releases*, que trazem informações sobre os eventos, sugerem pautas para a cobertura jornalística, além dos telefonemas, *faxes, e-mails.* Em muitos casos não existe a necessidade do repórter ir a campo sendo a cobertura feita através deste material.

seus jornalistas, mas a quantidade de assessores que disputam a divulgação da informação, sem a preocupação com a qualidade do texto jornalístico.

Há mais uma constatação perversa: o rendimento financeiro do jornalista de redação é inferior ao rendimento do jornalista de assessoria, o que provoca naturalmente concorrência e uma busca desenfreada para se trabalhar nas assessorias. **Claudia Pedreira,** por exemplo, declarou que sentia muito prazer em escrever para jornal[142], conseguiu comprar um carro com o rendimento do seu trabalho como assessora de imprensa; que, infelizmente, trabalhando somente em redação de jornal isso não seria possível.

A experiência e o conflito relatados por Claudia Pedreira nos remetem às questões de caráter ético, pois o jornalista de redação que acumula uma função de assessor de imprensa (mesmo *free-lance*) pode incorrer em um drama elementar, pois sempre fica a dúvida: Numa determinada pauta, em que pese os interesses de "seus clientes externos", como ele irá proceder?

A discussão reforça ainda mais as baixas condições econômicas a que estão sujeitos os profissionais que trabalham em jornais, e a necessidade de buscarem alternativas para a complementação dos seus vencimentos. Pode haver conflito mais real? Essa é a situação do jornalismo que se faz no Brasil, e na Bahia.

Desse modo, é possível recriminar o jornalista, o professor, ou o médico que faz "bicos" em busca de uma sobrevivência mais digna? Negar-se a discutir essa polêmica é não considerar o contexto social em que vivemos e abrir mão de pensar. Pensar para propor mudanças.

O que mudou, até o presente momento, não foi o caráter dos homens, mas o grau de exigência ética da sociedade, e conforme Bucci (2000, p.84):

> [...] É um erro simplificador pensar a realidade numa dimensão ética absoluta. A ética não se confunde com as catilinárias moralistas, mas enraizadas que está nos costumes, tem existência social e se altera historicamente. É uma dimensão da convivência humana.

[142] É relevante a diferença que a jornalista aponta entre escrever como jornalista de redação e jornalista de assessoria: "No jornal eu não tinha um formato, não era ver tecnicamente o espetáculo para depois escrever, mas sim apontar o que mexia comigo. É o contrário da assessoria de imprensa".

Sobre a possibilidade de alguma saída, mesmo que essa não seja legítima e/ou esteja imperando, analisa **Gideon Rosa:**

> Sem dúvida nos anos 90, aqui na Bahia, tivemos uma profissionalização extraordinária. Eu acho que não foi nem por causa do teatro, mas por causa da área de música que se industrializou. E toda vez que a gente tem a industrialização, a gente tem a profissionalização junta. Os jornalistas que antes eram quase reféns de uma estrutura, de um jornal diário, de uma televisão criaram outras estruturas paralelas, e hoje temos empresas cada vez mais fortes de assessorias, jornalistas que vivem bem, oriundos do jornalismo diário e que o abandonaram.

**. A evolução das relações públicas**

Para encerrar, cabe ainda afirmar que muitas assessorias operam e se concretizam a partir da utilização dos veículos de divulgação jornalística. É preciso considerar que com a assessoria abre-se maior possibilidade de trabalho para os jornalistas, e assim promove-se uma ampliação do mercado de divulgadores, além de possibilitar uma certa exclusividade sobre o espetáculo a ser divulgado. Afirmou ainda **Gideon Rosa:**

> Assessoria, na verdade, é uma evolução das relações públicas. Ocorre é que alguns jornalistas têm uma certa inclinação para isso, outros não. É meramente informativo o que você faz. Mas o talento específico da assessoria de imprensa é encontrar os pontos de ataque no objeto. Então tem que ser um jornalista que tenha muita vivência (talvez numa redação de jornal), para saber o que é que naquele objeto pode vir a interessar o seu leitor. É esse o papel do assessor. Um ponto de ataque, por exemplo, pode ser destacar uma peça que não é montada no Brasil há 55 anos e está sendo montada na Bahia. É buscar os pontos por onde atacar.

Antes de encaminhar a informação à imprensa, os assessores "lapidam" pontos que podem despertar interesses nos jornalistas, facilitando assim a possível publicação de matérias de divulgação ou notas sobre o que eles almejam divulgar. Funcionam, dessa maneira, como uma espécie de lobistas que defendem os interesses da empresa em que trabalham, ou do produto que estão anunciando.

Além disso, podemos encontrar, com muito mais nobreza e apreço, matérias de divulgação oriundas das redações, com objetivos de cunho social e dispostas a questionarem e contribuírem para a transformação e democratização da sociedade vigente, como relatou, a partir da sua experiência, a jornalista **Simone Ribeiro:**

> Tem um lado idealista meu que acredita nisto, então eu procuro fazer da minha profissão um instrumento de mudança. Eu espero que o meu texto seja capaz de abrir portas para as pessoas verem a vida de uma outra maneira. Eu vou estar feliz com isso.
> Eu tenho dois exemplos concretos: o primeiro é que um texto meu foi tema de uma redação de vestibular (era um texto sobre comportamento, baianidade). E o segundo é de um professor de literatura que utiliza meus textos em sala de aula. Isso foi motivo de felicidade para mim, (pois é) saber que os textos publicados nos jornais estão circulando e ganhando outros mundos, e não apenas é lido por aquele leitor imediato, que compra o jornal. E que muitos leitores, que talvez não tenham nem como comprar o jornal, estão podendo ter acesso.

Ainda que o conteúdo oferecido pelos assessores tenha sua parcela de importância e mereça uma divulgação mais ampla nos meios de comunicação de massa, quem vive da confiança, do respeito e da admiração de um público de leitores, reitero a necessidade de que devem deixar claro, de antemão, a que veio, para quem trabalha e a qual interesse está a serviço.

Não se pode esquecer que um dos objetivos do jornalismo cultural – em específico nas suas matérias de divulgação – deve ser, acredito, ir além de uma forte visibilidade para o consumo, fugindo do risco de ser um simples instrumento publicitário da cultura e apostando num formato de divulgação em que se respeite o processo de formação do leitor.

## . Retalhos que viraram Fuxicos: histórias da classe

Quando falamos do passado, mentimos a cada respiração.
William Maxwell

Se realidade ou ficção, algumas histórias dos indivíduos caracterizam-se como narrações – vividas ou inventadas, contadas ou escritas – que, por sua vez, põem em jogo simultaneamente histórias de caráter individual e de referências coletivas. Assim, apresentar algumas histórias vividas pelos críticos baianos, no decorrer do exercício da profissão, é auscultar os sentidos que a memória produz, na busca de uma identidade coletiva.

Como já foi explicitado antes, não se pode esquecer que o relembrar individual relaciona-se à inserção social e histórica do indivíduo. Além disso, reminiscências coletivas buscam o reencontro com marcos de significação individuais, que podem ser traduzidos a partir de rastros deixados pela memória ou pelo esquecimento.

Esquecer é, em meio a outras coisas, transitar livremente no tempo presente e, de alguma maneira, recriar o passado. Memória e esquecimento conjugam-se também para conferir consciência a quem relata. Segundo Augé (2001), o esquecimento, em suma, é a força viva da memória e a recordação o seu produto.

É bom salientar que os referidos rastros são fatos, por vezes, corriqueiros, apresentados como narração e que, entre eles, é possível encontrar fatos reais como também fatos ficcionais, já que o limite entre o que vem a ser um e outro é tênue.

Toda narração possui uma dose de ficção. Ou seja, uma dose maior ou menor de criação, inventividade e fabulação. Contudo é preciso considerar a pluralidade contida nos fatos ditos ficcionais como afirma Augé (2001, p.47):

> A ficção dos outros, porém, muda de sentido a partir do momento em que tomamos consciência de que todos vivemos ficções. Se consigo desfazer-me da unilateralidade do ponto de vista, parece-me que o fato dos outros viverem na ficção – digamos, para desfazer ambigüidades, no narrativo – contribuirá antes para aproximá-los de mim e para me aproximar deles, porque também eu vivo na ficção e no narrativo.

Do ponto de vista dos fatos ditos reais, é preciso atentar para a complexa existência de um entrelaçado de histórias, intrigas e acontecimentos que se atravessam pela presença – também pela divergência – do outro. A realidade é uma operação concreta, constituída de episódios e sensações vividas por uma única pessoa ou por um coletivo de pessoas.

Porém, conforme Amado (1995, p.134):

> A memória, em especial quando organizada em narrativa possui uma dimensão simbólica, que a leva rapidamente a desprender-se, a descolar-se do concreto, para alçar vôos próprios [...] O simbólico expõe as relações entre as diversas culturas, espaços e grupos sociais pelos quais a narrativa transita: é justamente ele que permite à narrativa, sem perder o fio condutor, libertar-se das amarras do real para aventurar-se, em liberdade, pelos caminhos do imaginário.

O tênue limite que separa a realidade da ficção se faz, dentre outros aspectos, por um maior ou menor talento de quem a conta. É ainda o aprendizado de um leve transitar entre a ficção e a realidade da qual somos sujeitos e testemunhas diárias.

**. As Histórias:**

**Iza Calbo**

*Foi no Teatro Castro Alves. Eu tive um problema com a ópera, uma ópera alemã. Eu sempre procurava fazer a crítica observando também quem estava assistindo, e as pessoas já estavam de saco cheio mesmo. Tanto que na hora do intervalo, sabe aquele alivio! Tomar um café para acordar era a solução.*

*Eu sei que fiz a crítica no dia seguinte e dois dias depois, um desses amigos que pedia foto, notinha no jornal me liga e diz:*

*_ Você está nas páginas. E perguntei:*

*_Como está nas páginas?*

*_ Não leu o editorial da Tarde hoje?*

*E tinha uma pessoa que me esculhambava, dizia que eu não tinha cultura operística e outras coisas mais. Fui à diretoria pedir para responder no mesmo lugar, o editorial. Falei com o diretor na época – Dr. Cruz Rios – que autorizou.*

*Fiz uma resposta bem elegante – para não ficar no mesmo nível – e coloquei que o tempo que ela perdeu para dizer que eu não tinha cultura operística, que eu nunca tinha viajado, ela poderia ter utilizado para falar bem sobre a ópera.*

**Clodoaldo Lobo**

*Olha, tem um caso clássico. No princípio, nos dávamos muito bem como entrevistador e entrevistado, uma coisa muito amigável. Eu o acho um diretor de muitas qualidades, mas eu gostava mais quando ele fazia a linha experimental. (As pessoas não gostam mais que chamem de "experimental", dizem que é um termo meio ultrapassado, assim como falar de "teatrão". Porém é um termo que eu gosto: mais inventivo, explorador).*

*E quando ele passou a fazer peças históricas, eu não gostava dos trabalhos e comecei a criticar... E as coisas foram se acirrando...*

*Então foram cartas para o jornal, de certo modo insinuando demissão. E eu também escrevi algumas coisas no jornal sobre ele, me excedi nos termos. Eu não o xinguei propriamente, mas fui muito irônico. Então os dois se excederam um pouco. Foi um conflito...*

*No entanto, não tenho raiva dele e o respeito como diretor.*

**Marcos Uzel**

*É sobre um diretor e ator de teatro. Ele se ressente de mais espaços para a produção dele, e ele ia sempre ao jornal entregar algum material de divulgação e dizia: Vá assistir ao espetáculo.*

*E fui, sentei e assisti. Depois fiz a crítica e apontei todos os equívocos que eu achava. Uma semana depois chega uma carta para mim lá no jornal e, antes de ler a carta, pensei: Ele não compreendeu! Mas nessa carta ele agradecia e dizia que minhas recomendações tinham sido úteis e estavam sendo avaliadas.*

*Em relação a esse diretor, creio que ele se sentiu respeitado.*

**Jacques de Beauvoir**

*Década de Setenta. Foi um desentendimento com uma diretora de teatro, pois eu escrevi um comentário sobre o espetáculo e ela não gostou. Daí essa diretora escreveu um dossiê, de vinte páginas contando minha vida pregressa na noite. Coisas que ela criou na cabeça dela e saiu distribuindo pela universidade. Na Escola de Teatro, Nilda (Spencer) que era diretora na época não deixou ser distribuído. Eu cheguei a ler: eram coisas horrorosas sobre a minha vida.*

**Jorge Lindsay**

*Em 1979, eu ensinava no Colégio Luis Tarquínio e aí nós resolvemos montar uma peça: Pedro Mico, de Antonio Calado. Era uma época perigosa por causa da censura que ainda existia e uma semana antes da estréia me perguntaram:*

*-Você vai montar sem autorização da Polícia Federal?*

*E eu corri para resolver isto. A pessoa responsável pela liberação não se preocupou em ler o texto e disse-me:*

*-Como é uma peça infantil, eu vou liberar.*

*E assim ele liberou a peça pelo título.*

**Lago Junior**

*Tive uma experiência que eu tive como membro da comissão julgadora dos melhores do teatro baiano. Eles juntaram gente de dança, cinema, teatro... Eu acho que o julgamento perpassa a questão da análise visual, mas também a análise técnica etc. Um membro fala pelo lado da coreografia, o outro especialista em cinema deu uns toques, ou seja, um apanhado geral, mas nunca foram o que se esperavam.*

*E alguns resultados, apesar de eu não concordar, tive que colocar meu nome, pois estava participando da comissão. Mas isso faz parte do sistema.*

**Sandro Lobo**

*Eu já tive um problema específico, com um diretor que era um "chegado". Eu fui ver uma peça dele e foi muito engraçado. É um grupo de teatro – jovens – que tem um perfil de peças para adolescentes. E a peça era horrível, era uma montagem meio confusa e eu falei isso no texto.*

*Usei o termo "sinuca de bico", e o diretor se zangou muito.*

*Então ele mandou uma carta para o jornal. Essa carta foi publicada no espaço do leitor e se não saiu publicada na íntegra, foi porque era enorme. E houve uma réplica minha.*

*Essa carta me esculhambava, dizia que eu não tinha condições de comentar, porque eu não entendia o que era uma comédia de erros... Eu respondi que sabia, mas o problema era que a peça foi mal concebida e isso era uma responsabilidade de quem queria montar.*

*Uma outra réplica veio por parte desse diretor. Foi uma surpresa quando Cristian Cravo (fotógrafo) me falou:*

*-Você está sabendo da lista da internet?*

*- Não!*

*Ele (o diretor) tinha feito uma lista para várias pessoas, inclusive, gente que nem me conhece, que não tinha visto o espetáculo. Pedia às pessoas que mandassem e-mails para o jornal, e me criticassem... Um boicote virtual.*

*Uma atitude impensada e acho que ele tem vergonha disso. Para mim, o comentário (veja que eu não uso a palavra crítica) está bem feito, quando ele é honesto. Eu não estou vinculado a ninguém, a produção nenhuma, nem estou barganhando a amizade de ninguém.*

*Foi bom para mim, porque eu fiquei mais cuidadoso. Não porque ele tenha dito alguma coisa certa, mas porque ele queria me desvalorizar.*

**Kátia Borges**

*Já me aconteceu um constrangimento em relação a uma cantora que também é poeta.*

*Eu fiz uma crítica sobre o livro dela e escrevi que gostava do primeiro, mas o segundo tinha ficado meio insosso, uma coisa sem graça e até um pouco fabricada. E ela ficou revoltada comigo, chegou a responder em público num espetáculo dela e fez referências ao meu nome.*

*Eu não estava no teatro no momento, nem sei por que eu não fui, mas estava planejada a minha ida. Eu acho que foi uma besteira da parte dela, uma falta de maturidade.*

**Marcelo Dantas**

*Na época desse fato, eu estava assumindo a editoria de internacional do jornal Correio da Bahia.*

*E fiz uma crítica sobre um espetáculo. Muito respeitosamente eu peguei cada aspecto do trabalho, desde a escolha do texto, a redução do seu tempo original, primeira adaptação, figurino, escolha estética da diretora, atores, cenário etc. Era uma crítica negativa, e o título era Epopéia de equívocos.*

*O texto foi tão grande e detalhado que não foi aceita no Correio, pois só se aceitava 4 laudas, no máximo, e o texto tinha 8 laudas, e o jornal A Tarde publicou no Lazer &Informação, em duas colunas, sem foto, mas integral.*

*Nunca recebi tantos telefonemas! Um diretor de teatro que escrevia, eventualmente, no Jornal Bahia Hoje chegou a comentar que minha crítica merecia o Troféu Bahia Aplaude de crítica.*

*Sem tirar o meu mérito e claro, a seriedade da crítica, acho que infelizmente a crítica negativa promove mais o jornalista. E isso é triste!*

*Teve um outro fato. Eu trabalhava ainda no Caderno Revista, o caderno era tão aberto e interessado que fiz uma crítica de uma leitura dramática.*

*Eu sinceramente achei aquilo um arremedo de texto de teatro, não tinha texto dramático, não tinha história. Era assim, quase um texto de um adolescente, quando escreve poesia para desabafar seus sentimentos. Fiz a crítica do texto e a crítica sobre a leitura dos atores. Uma ao lado da outra. E funcionava assim: um dia a leitura era com um elenco, o outro dia com um outro elenco diferente.*

*No dia seguinte, quando eu fui ver a leitura com o outro elenco, a autora do texto se aproximou e me disse:*

*- Feio.*

*O título do espetáculo era Feio não tem caráter.*

*Ela reagiu. Além de dizer que eu era feio,o que já não era confortável, disse que eu era sem caráter.*

**Gideon Rosa**

*Eu me lembro que eu fui cobrir uma vez um espetáculo folclórico de uma escola de dança. E eu chamei de miscelânea, porque ela misturava todas as influências: flamengo, bumba- meu-boi, etc. E a pessoa se ofendeu com a palavra miscelânea. Então escreva e arranje outra definição...*

*Ocorre, com freqüência, das pessoas se sentirem ofendidas com o que os jornalistas falam.*

*E elas não sabem protestar. Ora, toda vez que você publica algo, isso é evidente, você pode ir diretamente ao editor ou ao jornalista que escreveu e pedir para publicar uma outra coisa. Ninguém vai brigar com você por causa disso. Ninguém pode lhe negar esse direito e então você publica uma outra opinião sobre o seu trabalho.*

**Simone Ribeiro**

*É um caso de uma atriz que ficou indignada porque o espetáculo dela tinha recebido uma cotação baixa dentro do roteiro, naquelas estrelinhas. Ela parou de falar comigo durante algum tempo, porque achou que eu tinha influenciado diretamente ou que tinha deixado de influenciar positivamente na cotação do espetáculo dela. Essa pessoa não soube entender que a minha amizade, o meu contato, não se misturava com o lado profissional. É um dado que ilustra um pouco como era essa relação, naquela época em que eu trabalhava no caderno 2, entre teatro e imprensa. Uma via de mão dupla, onde as pessoas confundiam as coisas e eu sempre resisti.*

*Nunca vi isso com bons olhos!*

A pretensão não é fazer comparações nem averiguações sobre o que vem a ser ficção ou realidade nas histórias contadas pelos críticos, mas afirmar a *dimensão narrativa da existência* como componente da vida e do cotidiano de cada um, com suas idiossincrasias e modos de perceber o mundo, através de histórias individuais e referências coletivas.

# 8 ● O Tear: Formação do crítico

> Só lhe falta expor esses belos pensamentos de forma sistemática,
> mas um escrúpulo o retém: e se daí decorresse um modelo?
> Assim, prefere manter suas convicções em estado fluido[...]
> Italo Calvino

Pretendo tecer algumas reflexões sobre a importância da formação acadêmica do crítico teatral, em específico, o crítico que atua em jornal, e as possíveis contribuições que essa formação possa trazer ao seu exercício. Assim como Calvino, a preocupação é não fixar nenhum modelo específico, mas possibilitar uma discussão a partir das convicções (em estado fluido) que me foram reveladas no decorrer da construção da trajetória histórica da crítica teatral baiana.

Para se exercitar a proposta, é preciso que se pense um pouco no sentido do termo formação, que na linguagem, consagrada em nossa cultura, aponta um indício daquilo que é instituído: formação científica, artística, acadêmica etc. Segundo Azevedo &Macedo (2000, p. 171):

> A palavra formação nos remete ao ato de dar forma, e é importante perceber criticamente, que a perspectiva (paradoxalmente) formativa não é a de meramente dar forma a alguém. Isso é estimular a pessoa em 'formação' a permanecer na superficialidade daquilo que é externo, a forma. Propomos a valorização dos conteúdos vivos da pessoa em formação.

Dessa forma, o conceito qualitativo de formação acadêmica expresso é o de uma formação que se dá pelo acolhimento cuidadoso dos conteúdos do outro. Diante disso, estimula-se então o aprofundamento compreensivo das realidades humanas e das artes (no caso do crítico de arte), de maneira a fortalecer seu vínculo e seu compromisso com a qualidade do trabalho a ser realizado.

Logo, a formação acadêmica do crítico ocupa-se da construção de um conhecimento teórico sobre o teatro, já que está se tratando de crítica de teatro, aliada à construção de um conhecimento teórico sobre jornalismo por tratar-se da crítica no âmbito do jornal. É preciso,

entretanto, entender esse processo de formação como algo que ultrapassa aquilo que é feito explicitamente em situações de ensino.

Afirma Dominicé, apud Catani (2001, p.22):

> A transformação de representações sociais, a modificação da imagem em si, a tomada de consciência de novas dimensões intelectuais, ou afetivas inscrevem-se sempre em processos complexos que têm sua dinâmica própria.
> A linearidade cronológica raramente permite dar conta de um aporte educativo [...] os efeitos projetados reservam surpresas que são precisamente a da formação.

Já se pode perceber que a crítica de teatro constitui uma área de conhecimento interdisciplinar, compreendendo tanto o conhecer jornalístico quanto o teatral. Essa concepção interdisciplinar, por sua vez, parte do princípio de que nenhuma forma de conhecimento é, em si mesma, hermética e racional, além de tentar, segundo Fazenda (1993), o diálogo com outras formas de conhecimento, deixando-se interpenetrar e ser alimentadas por elas.

Mas o que é preciso estudar para se tornar um crítico de teatro?

As respostas a essa pergunta surgirão entrelaçadas com as devidas reflexões sobre o fazer da crítica de arte, o que possibilita vislumbrar-se a construção de uma práxis educativa, ou melhor, construir a relação entre teoria e prática no processo de aprendizagem.

Na Universidade, encontramos uma relação entre a teoria e a prática, ainda que sejam polêmicas e mal resolvidas Pavis (2003). Considerar as relações entre teoria e prática, como polêmicas e até mal resolvidas é, de alguma forma atentar para as transformações que vêm sofrendo a Universidade atualmente, implicando em novas exigências, dilemas e desafios.

Diante da realidade das nossas Universidades, é o mesmo Pavis[143] (2003, p.20) que avança a discussão e reflete:

[143] Patrice Pavis – professor da Universidade de Paris 8.

> Eis porque nós temos que reinventar, mesmo que seja contra a corrente e através de truques, espaços de pensamento na Universidade, o que nos força a repensar a coabitação e a descontinuidade entre teoria e prática dentro da nossa amada *alma mater [...]*.

Pode ser considerada como o objeto dos estudos teatrais, a experiência teatral, seja do ponto de vista da sua produção (a encenação pelos autores, atores, diretores, cenógrafos, figurinistas etc.), seja do ponto de vista da recepção (teóricos, críticos, público e sociedade).

Entretanto é preciso um certo cuidado para "não limitar ou fechar os diferentes campos de abordagem, tanto de uma perspectiva teórica quanto prática" Pavis (2003). É necessário, a partir daí, conhecer a realidade sobre a configuração do ensino superior de artes – teatro, e as reestruturações curriculares que vêm sendo propostas e discutidas[144].

Para que se possa avançar, sugerindo discussões e inclusões da crítica teatral no ensino superior; talvez seja importante considerar o caráter teórico e muito pouco explorado da temática da crítica teatral, que, desde as primeiras unidades do ensino superior, implantadas em 1965, na USP, UNIRIO, UFRGS e UFBA, ficaram relegadas a um segundo plano.

Sabe-se que constantes mudanças vêm ocorrendo nos estudos teatrais, que, durante muito tempo, estiveram relacionados somente à sua própria prática, sem a devida importância em relação aos estudos teóricos e a uma reflexão sobre essa prática. Por um longo tempo, os estudantes a reivindicaram, com freqüência. Atualmente, ao contrário, eles estão solicitando arcabouço teórico, na educação complementar e continuada. Segundo Pavis (2003), parece razoável revisar periodicamente "o mapa epistemológico dos estudos teatrais", por conta das constantes mudanças da prática teatral e de nossas idéias sobre o mundo.

Quanto ao objeto dos estudos de comunicação, em específico o fazer jornalístico, pode-se afirmar que é uma atividade comum ao dia-a-dia democrático e é uma técnica acessível ao indivíduo que esteja familiarizado com as palavras e ao bom uso delas.

[144] Segundo Santana (2000), essa reestruturação "vem sendo discutida e concebida com maior ênfase de uns 5 anos para cá".

Segundo Rossi (2000, p.7):

> Jornalismo, independentemente de qualquer definição acadêmica, é uma fascinante batalha pela conquista das mentes e corações de seus alvos: leitores, telespectadores ou ouvintes. Uma batalha geralmente sutil e que usa uma arma de aparência extremamente inofensiva: a palavra, acrescida, no caso da televisão, de imagens. Mas uma batalha nem por isso menos importante do ponto de vista político e social, o que justifica e explica as imensas verbas canalizadas por governos, partidos, empresários e entidades diversas, o que se convencionou chamar veículos de comunicação de massa.

Mesmo não podendo manter-se totalmente alheio ao sistema globalizante e uniforme dos veículos de comunicação de massa, o fundamental é a existência de um espírito crítico permanente na atividade jornalística. É verdade que essa atividade vem se convertendo cada vez mais num mercado midiático[145], mas é inadmissível que seja só assim, pois fazer jornalismo ou qualquer outra atividade de caráter intelectual, sem refleti-la, já não basta.

Por isso, o fazer jornalístico deve ser concebido como educação permanente do público, combate às desigualdades e aos preconceitos; oferecendo-lhe a informação, à qual tem direito o cidadão. Esse fazer deve também ser pleno de confiabilidade, visto que o jornalista só pode praticar sua ética e seu compromisso com a verdade na relação com os outros, (afinal a sua razão de ser não é a empresa que lhe paga o salário, mas o seu compromisso com o cidadão).

Assim, confrontar a necessidade de se pensar conhecimentos específicos sobre o teatro, em substituição ao simples ato de apresentar informações sobre o evento teatral – sem maiores reflexões – será talvez, o primeiro passo para o início de uma urdidura mais consistente no processo de formação; porquanto o público que tem acesso às informações mais aprofundadas poderá desenvolver-se melhor intelectualmente.

Para Dines (1996, p. 25):

> Este é o grito primal do homem contemporâneo: quero saber. A perenidade dos veículos de informação e do processo como um todo se prende, assim, à constância do desafio para existir. O homem precisa saber para continuar.

[145] Segundo Bucci (2000, p.33): "Jornais, revistas e televisão dedicados ao jornalismo, assim como os sites informativos da internet, nada disso deve existir com a simples finalidade de gerar empregos, fortunas e erguer os impérios da mídia; deve existir porque os cidadãos têm direito à informação, garantido desde a Declaração Universal dos Direitos do Homem, em 1948."

> Precisa saber o que acabou de acontecer; mas precisa relacioná-lo com o que ocorreu no passado, encadeamento que constitui a informação total.

Se a maior parte dos jornalistas entra para o mercado profissional com um preparo, no mínimo, insuficiente para exercer a crítica teatral, de imediato, se pode afirmar que essa responsabilidade caberia às escolas de jornalismo.

Na verdade, a responsabilidade das escolas de jornalismo, quanto à precária formação de profissionais é apenas relativa, pois se sabe que a estrutura do sistema educacional é deficiente desde o ensino básico. A maioria dos estudantes chega à universidade com preparo e informação muito aquém do desejado, infelizmente, muitos não sabem escrever corretamente.

A essas deficiências estruturais, agrega-se a dificuldade específica de uma profissão que não permite acomodação ou a mais remota possibilidade de "saber tudo" sobre um país, sua cultura, ou qualquer ramo do conhecimento humano.
Sobre isso, afirma Rossi (2000, p.67):

> Os alunos das escolas de jornalismo, que são despejados todos os anos no mercado de trabalho, começam a profissão em condições já desfavoráveis e ainda carecem da experiência prática que só o dia a dia acaba por lhes fornecer – o que de resto acontece com todas ou quase todas as carreiras universitárias desse país.

Desse modo, a contribuição para elevar a crítica jornalística (ou jornalismo de opinião, como alguns a consideram) à altura da sua função crítica contemporânea será – aliada ao espírito crítico permanente – a necessidade de uma formação crítica também contínua, pois quando esse profissional cai na idolatria do consumo, dos modismos e das mentalidades em voga, mesmo sem manipular deliberadamente coisa alguma, está reproduzindo chavões e, com eles, contribuindo para o empobrecimento da visão crítica e até da formação do cidadão.

Sabe-se que é nas redações que o ofício de jornalista será de fato aprendido, porém, é na universidade que essa formação crítica será cultivada, conforme Bucci (2000, p.204): "Ela (a universidade) *pensa* a sociedade. Sua melhor contribuição está em formar profissionais não tecnicamente prontos, mas críticos, capazes de pensar por si mesmos".

Além dos jornalistas que tiveram sua formação nas Faculdades de Comunicação, acontece encontrar-se no exercício da crítica jornalística de teatro, alguns atores, diretores e professores. Alguns exemplos de profissionais de teatro que faziam crítica nos jornais do eixo Rio – São Paulo são: Yan Michalski, Décio de Almeida Prado, Alberto D'Aversa e Sábato Magaldi.

Sobre esses profissionais, afirmou Michalski (1980, p.18): "Historicamente acho que as pessoas de teatro nunca se formaram como críticos, ou sempre foram pessoas como eu, que saíram do teatro para essa atividade, ou pessoas estudiosas que se interessam por teatro". No caso da Bahia, a maioria das pessoas que escreveram ou escrevem sobre crítica de teatro nos jornais são jornalistas, e parte deles tiveram alguma experiência com a arte teatral, como Fátima Barreto, Sandro Lobo, Lago Júnior, dentre outros.

Existem registros também da experiência de atores e diretores teatrais que tinham colunas de teatro nos jornais baianos: Nilda Spencer (jornal Tribuna da Bahia), Deolindo Checcucci (jornal A Tarde) e Armindo Bião (jornal Bahia Hoje).

Embora fossem pessoas com formação em jornalismo ou teatro, indaga-se: O que será preciso estudar para se tornar um crítico de teatro? Uma outra maneira de apresentar a pergunta seria: Quais os elementos imprescindíveis para a formação de um crítico de teatro?

**. As sugestões apresentadas pelos críticos baianos**

A necessidade de se pensar a formação do crítico teatral baiano[146] se justifica pela sua situação de precariedade ao longo da história e pela inexistência de um processo continuado de formação. De fato, diante da crescente profissionalização do teatro[147] e do jornalismo baiano[148], não se pode afirmar o mesmo em relação ao exercício da crítica teatral, embora ela seja fruto de uma sólida base de conhecimentos sobre teatro, história do teatro, estética, teoria da comunicação e recepção, além das técnicas de jornalismo.

[146] Fala-se baiano, porque estamos na Bahia. Mas a necessidade é comum à classe, e seria, portanto interessante se pensar na formação do crítico de teatro em geral.

[147] Segundo Silva Faria (1997) em sua dissertação de Mestrado *O Papel da Peça A Bofetada no processo de profissionalização e comercialização do teatro baiano.*

[148] Segundo pesquisa de Rubim & Mariano (2000) intitulada Um Perfil Sociocultural dos Jornalistas baianos.

Apesar da legislação vigente e suas exigências sobre a posse de um diploma do curso superior de jornalismo para a profissão, o foco em questão é sobre o que legitima uma pessoa – jornalista ou um teórico de teatro, por exemplo – a escrever crítica de teatro, e quais os aspectos formacionais básicos necessários para se exercer esse ofício. As sugestões apresentadas pelos críticos baianos são tentativas de responder a essas questões.

**Jacques de Beauvoir** afirmou que a condição primeira para uma pessoa escrever sobre o teatro é que o ame e tenha conhecimento sobre ele: "quando eu digo amar o teatro é a pessoa ir freqüentemente ao teatro, pois se aprende sobre teatro assistindo. Agora, tem coisas que são puramente técnicas na crítica e precisam ser aprendidas".

Foi, através da participação em alguns cursos de crítica[149], que Jacques afirma ter aprendido a concluir melhor os textos, mas, infelizmente, a realidade que o jornalista afirma presenciar hoje, no convívio com os colegas, é de profissionais sem o mínimo de leitura razoável, para escrever sobre determinados assuntos, ou a inexistência de cursos de reciclagem para os profissionais que trabalham em jornais.

O fato é que não existem cursos na Bahia para os estudantes que possam vir a atuar no mercado, como críticos teatrais, nem para profissionais que já atuam. Além disso, a formação em caráter de pós-graduação é muito reduzida entre os jornalistas baianos e a maioria não tem qualquer curso de especialização, aperfeiçoamento, mestrado ou doutorado[150].

No caso da crítica teatral, em particular, pode-se afirmar a necessidade da realização de cursos específicos na área. A sugestão, com bastante fluidez, é que esses cursos poderiam ser apresentados em forma de conferências, palestras ou fórum de discussões.

Para organizá-los, por sua vez, é preciso que se retome a discussão sobre a função dos centros de formação, em específico das universidades, que são centros de formação instituídos e responsáveis pela promoção de atividades científicas, artísticas, tecnológicas etc.

[149] Existe o registro de dois cursos sobre crítica teatral, nos anos 1982 e 1998, e o curso de especialização em crítica de arte em 1997.
[150] Ainda segundo pesquisa de Rubim & Mariano (2000).

Outro modo de apresentar um curso de formação seria mediante a proposta de uma Especialização em Crítica Teatral, a qual se enquadra como atividade de pós-graduação, e pode contemplar, sobretudo profissionais que já exercem a função de crítico no mercado de trabalho.

Atualmente, a procura por cursos de pós-graduação vem sendo cada vez mais acentuada, fruto das exigências de formação para o trabalho das sociedades contemporâneas e também das políticas educacionais que têm adotado como critério de seleção a elevação do nível cultural dos indivíduos.

Entretanto ressalta Santana (2000, p.197):

> Como as políticas oficiais de fomento não se traduzem em verbas que as viabilizem, sobretudo no campo das artes, não é indevido o ceticismo com que os formadores tratam essa questão. Por outro lado, geralmente a pesquisa é financiada quando está vinculada ao ensino de pós-graduação e são poucas as IES (Institutos de Educação Superior) que oferecem cursos de especialização (grifo meu), mestrado e doutorado em teatro no Brasil.

Ou ainda, outra sugestão é apresentar disciplina(s) que abordem a crítica teatral como temática específica para o currículo básico do curso superior de Jornalismo e de Teatro.

Currículo que, para Santana (2000), "é uma construção socialmente negociada, em quaisquer níveis que estejam situadas sua prática e teoria".

Encarar o problema da formação do crítico dessa maneira significa pensar a possibilidade de propostas de produção curricular no seio da própria Universidade. Sejam atividades que envolvam o ensino, a pesquisa ou a extensão universitária, o fato é que elas seguramente irão fornecer um melhor embasamento teórico.

Além do mais, são muitos os profissionais que desejam atuar na editoria de cultura dos jornais baianos, isso significa dizer: trabalhar com jornalismo opinativo, setor que vem crescendo nos últimos anos, como afirma Rubim & Mariano (2000, p.109):

> Dentro das redações, trabalhar nesta editoria significa, para boa parte dos jornalistas, um privilégio – sinônimo de horários mais flexíveis, maior liberdade estilística, acesso livre à produção cultural da cidade e à possibilidade de realizar um trabalho jornalisticamente mais competente, por não afetar de modo tão explícito os interesses políticos da empresa.

**Clodoaldo Lobo** está convencido de que, tanto na Faculdade de Comunicação (UFBA) quanto na Escola de Teatro (UFBA) deveria haver alguma disciplina que auxiliasse o estudante a optar, futuramente, pelo ofício de crítico de teatro. Segundo ele, na sua época de estudante, existia "uma atividade que era muito confusa, chamada jornalismo opinativo".

Atualmente, além dos cursos de jornalismo e teatro da UFBA, em Salvador, existem outros cursos de Jornalismo e teatro na esfera particular. Trazer à tona a discussão sobre a defesa da escola pública e as implicações do ensino privado é, no âmbito deste texto, fundamentar a reflexão que vem sendo feita sobre formação.

Obviamente, trata-se da defesa da permanência e expansão dos compromissos governamentais com o ensino superior, diante da crescente ameaça de extinção da gratuidade desse ensino público, visível pela diminuição de verbas destinadas às escolas superiores.

Além disso, segundo Saviani (1985), as proliferações de escolas particulares de nível superior refletem algumas contradições entre os avanços da educação e os interesses do capital. Essas escolas particulares oferecerem, via de regra, uma linearidade de modelos pedagógicos, e dado ao grande crescimento de sua demanda (por questões óbvias), desafios são enfrentados, sobretudo no que diz respeito à manutenção e à preservação dos padrões de qualidade do seu ensino.

Assim, as prioridades dessas instituições privadas são, além de outras, a preparação do profissional para o mercado capitalista, ênfase no ensino em detrimento de pesquisa e extensão. E por haver pouca celeuma e reflexões, muitas se mantêm intactas em relação a determinadas condições de vida social. Condições sociais precárias de uma maioria em confronto com condições sociais satisfatórias de uma minoria privilegiada. É essa minoria que, por questões evidentes, conquistam as poucas e disputadas vagas das universidades públicas[151].

[151] É claro que existem algumas variantes no processo, como a importância de alguns cursos no mercado de trabalho, estudantes que contribuem com a renda familiar e necessitam trabalhar, o descaso com a educação pública, neste país, onde as greves por melhores condições imperam na esfera pública. Existe também na Bahia, uma diferença entre o perfil sociocultural do estudante das universidades públicas da Federal e da Estadual.

O que justifica ainda a defesa de um ensino público de qualidade, é que sendo "a universidade **pública** (grifo meu) o celeiro da pesquisa e do questionamento intelectual, ela opera num tempo distinto do tempo do mercado, mais lento e mais aberto ao aprofundamento" Bucci (2000, p.204).

Dessa maneira, o que a universidade tem de melhor a oferecer aos futuros críticos ou aos críticos em formação é o convívio com as ciências humanas aplicadas, além da reflexão crítica, quanto aos conteúdos do teatro e jornalismo. Muitas das sugestões expostas pelos críticos tiveram, como pano de fundo, a enumeração desses conteúdos para uma melhor formação acadêmica deles.

**Marcos Uzel** afirmou:

> Em primeiro lugar, um acesso mesmo à história do teatro, que é um referencial teórico fundamental. Segundo: deveria se exercitar o olhar crítico sobre a crítica e a produção da crítica ser objeto de reflexão na sala de aula. Terceiro: o exercício da crítica de uma forma embrionária onde poderia se começar a ir ver o espetáculo como tarefa de extensão, ou até de avaliação. Assistir ao espetáculo e escrever, escrever e trocar em sala de aula, confrontando pontos de vista.

O conteúdo fundamental, para Uzel, é a história do teatro. História, por sua vez, pressupõe um conhecimento do passado e dos seus fatos, organizando-os em função do presente, segundo Le Goff (1996). Assim, conhecer a história do teatro implica recolher, classificar e agrupar fatos do passado, em função das necessidades atuais.

Esse procedimento é um procedimento individualizante, uma vez que seu objeto de análise tem sua importância determinada por meio de valores. Além do mais, é preciso atentar para o caráter indissociável entre história e crítica. Sábato Magaldi[152] afirmou que não confia no historiador que não seja bom crítico e não acredita no crítico sem noção definida de história.

**Marcos Uzel** sugeriu também atividades de cunho didático e metodológico para o estudante que pleiteia tornar-se crítico. É importante que, em um contexto no qual a pouca tradição teatral e a baixa média de escolaridade constituem a realidade, a crítica se preocupe, primeiramente, em ser didática.

[152] In Revista do SESC (2001).

Pode-se considerar, no caso em questão, a utilização da didática em duas vertentes: a possibilidade de se praticar o exercício crítico, sendo didático, fazendo ver, ao futuro crítico, quais os pontos relevantes a serem abordados na prática de escrever, depois de assistir ao espetáculo, refletindo sobre a encenação através do conhecimento da história do teatro, do grupo de teatro, realizando questionamentos sobre o objetivo da encenação etc. (sobre essa vertente didática, reflete Uzel), uma outra seria a crítica, propriamente dita, com uma função didática e pedagógica.

Um bom exemplo de crítica que apresentava função didática e metodológica definida é a do crítico Alberto D'Aversa. O também professor de história do teatro e de crítica de teatro jamais escondeu sua preocupação didática em ensinar a ver e a escutar teatro – e, por isso, "pode-se afirmar sem erro que sua crítica tende sempre a uma pedagogia"[153].

Afirmou também Bernard Dort (1977) que um dos papéis do crítico deve ser o de educar o público, iniciando-o na linguagem teatral e estimulando a reflexão.

Desse modo, é preciso atentar para aspectos didáticos, metodológicos e educacionais na construção de uma práxis pedagógica para um curso de crítica. Sobre isso, sugere **Gideon Rosa:**

> No caso dos estudantes, eles teriam grande ganho se na discussão sobre crítica estiver incluído elementos científicos, correlações estéticas, provocações teóricas. Seria basicamente confrontar aquela estética que está sendo mostrada, discutir porque determinado diretor optou por uma determinada estética e não por outra, ou porque ele misturou tantas estéticas. Você não vê essas discussões dentro da crítica na Bahia. Mesmo nas críticas no Brasil você raramente vê.

**Marcelo Dantas** também indicou a história como conteúdo temático:

> A base é história da arte, história do teatro e processo histórico. Uma coisa é história propriamente dita e a outra é entender o processo histórico, porque é contextualização da obra de arte.

Contextualizar a obra de arte é situá-la em suas condições de produção espaço-temporais, assim como o exercício do ensino da crítica deve indicar ao crítico seu tempo e espaço diante

[153] Citado por Mercado Neto, Antonio. *A Crítica Teatral de Alberto D'Aversa no Diário de São Paulo.* Dissertação de Mestrado: ECA-USP, 1979. Reporto-me, no capitulo 4, à vida e obra de D'Aversa.

da obra. As coisas envelhecem, os atores e os críticos envelhecem com o passar dos tempos, porém, o tempo do espetáculo e seu espaço configurado seguirão sua imutabilidade, legitimada pela crítica, que se tornará um registro histórico e documental a partir da sua publicação.

A não existência de registros acarreta, para o historiador, um árduo trabalho e conseqüências que Tibaji (2002, p.321) considera como de caráter efêmero e disperso para o objeto de pesquisa da própria história da arte. Assim impõe-se a "necessidade de se pensar o papel da memória na produção da obra. Porque, um dos sentidos da dispersão é o de sua preservação através da memória, dos espectadores, críticos, historiadores etc.".

Então, é preciso pensar o programa de estudos teatrais e comunicacionais, o qual dará subsídios à crítica teatral, sempre refletindo sobre o momento histórico que se está vivendo. Portanto, e, mais uma vez, reafirmando a mutabilidade do processo histórico, esse programa não pode ser estabelecido de forma absoluta, mas sim dentro de um contexto histórico, geográfico e cultural em que os estudos são feitos.

É importante, como já foi ressaltado, que esses estudos sejam realizados de uma maneira interdisciplinar, havendo uma mediação entre os conteúdos específicos de teatro e os conteúdos específicos do jornalismo. **Fátima Barreto** esclarece:

> Eu penso que num curso dessa natureza, é importante que haja tanto matérias específicas de teatro quanto matérias específicas de comunicação. Não adianta você ter todo um conhecimento técnico e estético sobre o teatro e não saber escrever para a massa. Escrever para veículos de massa, você precisa dominar também técnicas de comunicação.

Se no jornalismo o conteúdo deve ser dito de forma que se perca o mínimo de informações, saber escrever com expressividade é mais que uma exigência. E ler é uma atitude diante do mundo. Segundo Freire (1986, p.22), "ler é reescrever o que estamos lendo. É descobrir a conexão entre o texto e o contexto do texto, e também como vincular o texto/contexto com o meu contexto, o contexto do leitor"

Saber escrever é, de alguma maneira, selecionar o conteúdo, o que traz implicações intrínsecas a quem o selecionou, pois uma seleção se processa a partir dos nossos valores e dentro de um contexto histórico, social e cultural. É importante para a formação do leitor que essa seleção seja consciente e fundamentada. Segundo Silva (2002, p.49): "O que escrever

quer calar? O conteúdo. Escrever é antes de tudo dar forma. Mas escrever é também, sobretudo, penetrar. Cala mais aquele que escreve melhor".

Escrever, portanto, quer calar a inexpressividade e ressaltar o conteúdo. De outro lado, o crítico que só pensa na precisão do conteúdo, na descrição dos fatos, esquece que a forma contém intrinsecamente, elementos de imprecisão. Pode-se somar à posição desse autor a afirmação de **Simone Ribeiro** que, reforça a importância de um conhecimento específico sobre jornalismo no âmbito da formação do crítico:

> Não poderia ser uma disciplina que ficasse apenas nas mãos de quem produz teatro. Ela tem que ser representada também por quem está dentro das redações, porque é preciso falar desse mundo das redações. Eu acho que quem produz cultura ainda está muito distante, ainda faz comentários que denotam uma certa ignorância, um certo desconhecimento sobre o nosso fazer.

A distância entre quem produz cultura e quem faz o jornalismo cultural pode ser dirimida, mais uma vez, a partir do viés da formação, com a promoção de debates, palestras ou ainda um esclarecimento para a sociedade e o público, (estaria incluído aí quem produz cultura) sobre a função, o papel e o fazer jornalístico.

Nos estudos específicos para a formação do crítico, **Uzel** sugeriu:

> Não se distanciar do universo jornalístico, não ficar recluso em sala de aula. Para isso é preciso se aproximar dos críticos, ver como funciona seu cotidiano de trabalho.

Além do desconhecimento sobre o fazer jornalístico pela sociedade, em geral, segundo Peixoto (2002), é preciso que se reconheça também que esse mesmo fazer está em crise, e vem se constituindo, cada vez mais, em mera atividade especializada na busca e divulgação da informação, o que a torna um ofício meramente técnico. Diante disso, o autor defende a necessidade de se intelectualizar o jornalismo, constructo que ele denomina de *jornalismo de conhecimento*.

*Jornalismo de Conhecimento*, que por sua vez, e ainda segundo Peixoto (2002, p.127), deve ser entendido como a "apreensão intelectual da realidade, a percepção dos fatos e das coisas, a compreensão da existência própria e alheia, enfim, a descoberta de *ser* e *estar* no mundo, passa a ser norma e não apenas meta do jornalismo".

Pode-se afirmar que a crise do jornalismo está relacionada à questão da produção de conhecimento, e à necessidade de produzi-lo se manifesta como uma exigência que deve ser estimulada e orientada no processo de formação.

Quando **Claudia Pedreira** afirma que é preciso conhecer os clássicos, como primeira sugestão para uma formação sólida do crítico teatral, é possível que essa afirmação nos remeta a uma dimensão filosófica inerente ao ofício da crítica. Ampliar a compreensão da realidade e assumir uma postura crítica diante do mundo, das coisas e da obra de arte é irremediavelmente filosofar. E filosofar sobre a obra de arte é ir além de saber como a obra funciona, mas o que significa na ordem geral do mundo humano.

Indagaria, então: O que é um clássico? Responde Italo Calvino (1993, p.12) com uma das suas propostas de definições em *Por que ler os Clássicos*: "um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe".

Provocar incessantemente discursos críticos sobre si e sobre o fazer crítica deve ser um dos objetivos de um curso para a formação de críticos. É indispensável também considerar que reflexões críticas sobre a dimensão da moralidade – que são os princípios que norteiam a ação dos homens – chama-se ética.

Tendo um caráter teórico, a ética é sempre um recurso para olhar, voltar e reconduzir a prática. Então, incluir a discussão sobre ética na teia dos conteúdos que se está construindo torna-se imprescindível. **Claudia Pedreira** reitera: "Acho que a discussão, ou mesmo uma disciplina sobre ética é fundamental. Pensar o que é ética no jornalismo; sobretudo para se sentir forte, para resistir a certas coisas".

História da Arte e do Teatro, Processo Histórico da Humanidade, História do Teatro na Bahia[154], Técnicas de Jornalismo, Noções de interpretação, Encenação, Iluminação, Cenografia, Ética jornalística são alguns dos conteúdos elucidados pelos críticos e apontados como fundamentais para a sua formação.

Além dos conteúdos, nos defrontamos com uma rede de conexões entre fatos, pessoas, natureza, condutas e realidade social no processo da práxis pedagógica. Para a construção dessa práxis, é fundamental o entendimento da referida rede, tendo em vista que ela traz, no seu bojo, a complexidade do processo formador do conhecimento, a multiplicidade como método pedagógico, e a interdisciplinaridade que, como já foi dito é a tentativa de diálogo com outras formas do conhecimento.

Pensar em formação do crítico é também uma busca de fundamentos através da intersubjetividade[155], pois essa está presente através da linguagem e do não-dito, e é basicamente uma forma de comunicação e expressão humana. Apresentar proposições para os estudos teatrais e comunicacionais no âmbito da formação acadêmica torna-se difícil, pois corre-se o risco de ser desconstruído pelas políticas de assuntos universitários que vem se manifestando de modo cada vez mais burocrático. É preciso um programa de ensino que se localize no emaranhado das práticas e das teorias.

No que se refere à prática, na Universidade, isso se torna possível através do estágio curricular, que é, em linhas gerais, uma perspectiva fundamentada na indissociabilidade da teoria e da prática, buscando produzir um conhecimento que parta da prática social e a ela retorne.

---

[154] Pensar esse tópico de conteúdo é de extrema importância para o fazer crítica teatral na Bahia. As sugestões de **Kátia Borges** e **Edson Rodrigues** foram focadas nesse conteúdo. Edson Rodrigues trouxe ainda o exemplo do professor Nelson de Araújo (que foi um grande pesquisador de história do teatro, e atuou durante toda sua vida na Universidade Federal da Bahia). Ressaltou Edson: "Eu já li vários livros de História do Teatro. Mas o livro de História do Teatro de Nelson de Araújo é essencial. Por quê? Porque ele parte da história do teatro de Salvador, e com dados e documentos concretos ".

[155] Utilizei também esse termo – cunhado por Chauí (1998) – no capítulo 7, sobre a ética dos críticos. Intersubjetividade é para ela uma subjetividade ética.

**Suzana Varjão** salientou a necessidade do estágio curricular para os possíveis críticos de teatro: "Por que não o estudante de comunicação e de teatro dentro das redações? [156]" Naturalmente, essa sugestão surge como um acréscimo para as reflexões sobre a formação do futuro critico.

Para finalizar as sugestões apresentadas, acrescenta **Carlos Ribas:**

> Eu me bastaria a uma sugestão que eu acho fundamental. Por um lado, a gente está precisando dessa organização, de uma sistematização do conhecimento com uma metodologia coerente, uma atividade mais científica, gente estudando e gente aprendendo... Tudo isso é muito importante, contanto que não se perca a criatividade. Que tudo isso não se redunde a uma ofensa ao ato criativo, e não se mate a manifestação criativa e arrombante da nossa sociedade.

Infelizmente, ainda não existem disciplinas que contemplem a formação do crítico teatral, ou atividades ligadas à pesquisa e à extensão, em nenhum curso de Teatro ou de Jornalismo na Bahia[157]. Ele é iniciado, como já vimos, no mercado de trabalho sem nenhuma reflexão prévia, e a maioria deles vêm atuando como autodidata.

Sobre o tempo de crise que estamos vivendo, um tempo de vagas teorias, pessoas muito mais preocupadas com o imediatismo e simulacros da atualidade, onde poucos se prestam a ouvir sobre o nosso passado e a agir sobre o nosso futuro, afirmou Pavis (2003, p.22):

> Nós devemos nos apressar na solução de todos os problemas e questões a resolver, antes que o teatro e a classe média, que sempre manifestou interesse por ele, desapareçam no processo social e econômico de privatização e globalização, antes que a ligação entre prática e teoria se torne invisível, antes que não haja mais uma arte teatral nem uma teoria determinada que reflita e pense o mundo.

O que é que pode ser feito, finalmente, para melhorar a situação atual? A resposta a essa pergunta passa por uma palavra: formação. Uma formação crítica e continuada que vá ao encontro das necessidades da nossa sociedade, em que o "eu formador" e o "eu em formação" se percebam inseridos numa realidade dinâmica e em constante transformação.

---

[156] A prática de estágio dessa natureza vem sendo experimentada pelo jornal A Tarde.

[157] No eixo Rio de Janeiro – São Paulo existem, as disciplinas Crítica Teatral I e Crítica Teatral II para o curso de habilitação em Teoria do Teatro, nas Universidades do Rio de Janeiro –Uni-Rio e na Universidade de São Paulo – USP.

Depois de expor esses belos pensamentos, como sugere Calvino na epígrafe desse texto, questionamentos ainda permanecem: Modelos, regras, fórmulas? Sobre seu papel no ensino e na investigação científica, Scheffler (1974) e muitos outros teóricos já escreveram e talvez o fizeram, para afirmar, que no tocante aos sujeitos envolvidos e às suas inserções no mundo – em formação –, eles ainda estão ausentes.

# 9. O Arremate: Palavras que tecem e idéias que pontuam uma Conclusão

A minha caixa de retalhos da memória teatral, que estava na gaveta do armário da sala de estar, foi devidamente aberta, examinada e explorada para a construção desse trabalho. E muito embora fosse preciso permanecer sempre atenta ao modo de abri-la, pois lidar com história e memória pressupõe alguns cuidados de cunho teórico e metodológico, apresento idéias que pontuam uma possível conclusão sobre a História em Trinta anos de Memória da Crítica de Teatro na Bahia.

Chegamos ao século XX, exercendo uma crítica sem um certo grau de cientificidade e mais preocupada em julgamentos do que em análises. Se hoje, no Brasil, a crítica é considerada por alguns quase inexistente, tal estado pode ser atribuído muito mais ao seu ajustamento diante da evolução dos sistemas técnicos e teóricos da contemporaneidade, como a questão da subjetividade e das múltiplas referências do indivíduo designado para analisar, do que propriamente a perda da sua função.

O enfoque dado neste trabalho foi sobre a crítica cultural contemporânea, em específico, a crítica teatral apresentada no jornal impresso de Salvador. Considerada como um gênero de jornalismo opinativo, a crítica como apreciação especializada do espetáculo tem como finalidades, além de outras, informar, orientar, estimular, formar.

Assim, na atualidade, temos, de um lado, a defesa do exercício da crítica[158] e uma busca para torná-la cada vez mais significativa; e de outro, o seu enfraquecimento. O fato é que, mesmo agônica, a crítica cultural está buscando por onde retirar a força e a justificativa para continuar, pois ela é fundamental para o desenvolvimento cultural de uma sociedade.

Sobre a crítica, foi aventada sua importância tanto para historiadores, artistas e estudantes de teatro como para a sociedade em geral, pois além "de perscrutar racionalmente os processos reais e os cometidos humanos", como afirmou Bornheim (2000), ela deixa resíduos que ajudam a delinear de alguma forma a produção artística e histórica. Na sua relação com a

[158] Reafirmo o que já foi dito no decorrer do trabalho: Segundo Barthes (1982), a crítica é a inteligência de nossa época. E a falta de crítica é a burrice institucionalizada.

história, afirmou Sábato Magaldi (1997) desconfiar do historiador que não seja bom crítico e que não acredita no crítico sem noção definida de história.

Em princípio, foi realizada uma abordagem da história da crítica no Brasil, juntamente com a apresentação de algumas amostragens que compõem esse patrimônio histórico: alguns críticos, fragmentos de suas histórias de vida e suas contribuições; para reafirmar que a história da crítica precisa ser mais bem apreciada – e não só a história da crítica na Bahia – pois essa ainda reside, como habitante fugaz, na memória dos que militaram nela e por ela.

Já em meados do século, a figura do crítico começou a transitar nos meios jornalísticos e teatrais sem a devida especialização. Foram algumas presenças que, hoje denominados de membros da *velha crítica,* contribuíram para a construção dessa história. No entanto existiam também os que estavam insatisfeitos e comungavam com uma inovação no exercício da crítica, defendendo análises objetivas e a desvinculação financeira de empresários teatrais.

Com relação ao surgimento da crítica de cunho acadêmico, crítica essa empenhada numa análise mais profunda do espetáculo teatral e preocupada em estabelecer um dialogo mais estreito com o teatro, fica registrada a atuação da Universidade de São Paulo que auxiliou na formação de alguns críticos, que hoje atuam nos jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Em função da expansão do teatro brasileiro, um fato, que se materializou, foi a presença de um exercício crítico engajado, que, paulatinamente, manifestou-se e se destacou nas figuras de críticos como Alberto D'Aversa, Décio de Almeida Prado, Bárbara Heliodora, Sábato Magaldi, Yan Michalski. Eles foram cúmplices do movimento teatral, estiveram preocupados em consolidar a atividade crítica, e se empenharam para a formação de um público.

Ao contrário, a nova geração de críticos em exercício no final do século XX, mais especificamente na década de 90, teve dificuldade em assimilar as novidades apresentadas no panorama teatral, e não apresentou um projeto global para o exercício da crítica, chegando mesmo a demonstrar uma certa indiferença frente ao público, o que acabou por não complementar a modernização, iniciada quatro décadas antes, pelos supracitados críticos engajados.

Assim, a dificuldade em assimilar o novo momento teatral contribuiu para uma quebra no processo de construção do que seria o "crítico brasileiro" e influenciou, diretamente, a trajetória da história da crítica no Brasil.

A abordagem da história da Crítica na Bahia foi concebida e caracterizada a partir de aspectos e circunstâncias da crítica nas *malhas* dos jornais de Salvador e dos depoimentos das pessoas que atuaram ou ainda atuam como críticos.

Pode-se constatar que o surgimento da crítica de teatro nos jornais da cidade do Salvador foi paulatino e que, atualmente, ainda se busca uma maior profissionalização para os que praticam o ofício.

Alguns jornais atuaram no inicio do século XX na cidade do Salvador – a partir da década de 20 – e apresentavam suas respectivas colunas sociais. Porém, pioneiros na contribuição e no aparecimento de reflexões iniciais sobre o teatro baiano foram o jornal *O Estado da Bahia* e o *Diário de Notícias,* que eram vinculados ao *Diário Associado* de Assis Chateaubriand. A divulgação do movimento modernista na Bahia foi efetuada pelo *Diário de Notícias* que publicou um suplemento cultural, enfocando o movimento efervescente da cultura local, conduzido pela arquiteta Lina Bo Bardi e pelo cineasta Glauber Rocha.

A presença de comentários sobre teatro nas colunas dos jornais, algumas já assinadas, foi uma atividade que se estabeleceu na década de 50, marcando o início de discussões sobre o fazer teatral pelos intelectuais, além do fato da classe média ter começado a freqüentar o teatro baiano. Outro significativo fato histórico foi a criação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, ocorrido em 1958.

No que diz respeito ao começo da profissionalização do teatro baiano, o surgimento de outros espaços e grupos de teatro foi significativo na década de 60, possibilitou, conseqüentemente, a presença de mais colunistas de teatro. O fato de que muitos desses colunistas exerciam também a função de ator contribuiu para a criação de uma Associação de Críticos da Bahia, nos moldes da que já existia no sudeste do país, tornando o exercício crítico menos amador.

No entanto o começo da existência da crítica teatral, propriamente dita, no cenário dos jornais baianos, foi enfatizado por jovens intelectuais envolvidos com o movimento teatral, musical e cinematográfico da cidade, que, no final da década de sessenta, promoveram uma saudável ebulição nas páginas culturais.

Na década de 70, marcada pelo movimento da contracultura, atos repressivos por parte do governo levaram os críticos, que atuavam na época, a pedir liberdade de expressão – tanto nas artes quanto na imprensa –, às vezes, manifestando algumas atitudes de rebeldia como forma de enfrentamento.

Quanto às inovações, uma delas foi o surgimento, a partir do ano de 1970, nos jornais locais, dos roteiros dos espetáculos que anunciavam e registravam, dentre outras coisas, o elenco, o diretor, o autor e uma pequena sinopse das peças teatrais. A importância desses roteiros pode ser resumida na fixação de um registro escrito de dados e informações sobre os espetáculos.

Alguns críticos relataram que trabalhavam em funções e horários diversos[159], em jornais diferentes. Diante da afirmação, pode-se chegar à prévia conclusão de que jornalista de veículo impresso não realiza um trabalho especializado, não trabalha em apenas um caderno específico, transita de um jornal para outro e sobretudo não são bem pagos.

Ao se criar, na década de setenta, o Troféu Martin Gonçalves – promoção do jornal *Tribuna da Bahia* e da *TV Aratu* – que premiava profissionais ligados ao Teatro Baiano, estava se iniciando a possibilidade de se estabelecer instâncias de julgamento, como espaços de aprendizagem para o crítico teatral. Muitos dos críticos participaram das comissões de julgamento e valorizaram a experiência[160].

A trajetória da profissionalização dos cadernos de cultura impressos apontou – a partir dos anos 90 – as transformações e a consolidação de dois suplementos culturais dos jornais baianos. Esses suplementos são *Folha da Bahia* do jornal Correio da Bahia e o *Caderno 2* do jornal A Tarde. No entanto uma situação ainda muito desfavorável ao crítico é a apresentação de textos sintéticos e uma velocidade própria das redações para sua entrega. Embora essa

[159] Como por exemplo, trabalhar como redator num determinado jornal e como revisor em outro jornal, em turnos diversos.

[160] Atualmente, o prêmio chama-se Prêmio Braskem de Teatro e continua sendo uma instância de julgamento importante.

situação seja um exercício diário, os críticos não têm conseguido escapar dessa realidade, e na maioria das vezes são reféns da estrutura das redações nos jornais, em detrimento de um maior amadurecimento e burilamento dos textos.

Vale ressaltar que na última década do século XX, teatro e jornalismo tiveram caminhos díspares, pois se o Teatro Baiano atingiu recordes de bilheteria, e conquistou também espaço no eixo Rio – São Paulo, a imprensa baiana, durante a referida década, teve uma atuação na área da crítica cultural bastante limitada, sem muitos avanços na institucionalização e profissionalização do crítico de teatro.

Segundo Yan Michalski (1980), "a crítica vai a reboque do teatro que lhe é proposto", e infelizmente pode-se dizer que a profissionalização da crítica de teatro na Bahia não acompanhou o reboque da profissionalização do teatro baiano.

A dificuldade para a crítica de teatro na Bahia se consolidar profissionalmente pode ser atribuída, de imediato, aos interesses empresariais dos veículos de comunicação e também à falta de uma maior formação das pessoas que escrevem sobre crítica. Não se pode dizer que os críticos estejam aliados a estes veículos, mas ficou claro também, a partir das suas *vozes*, que uma boa crítica e o bom crítico de teatro é proporcional às condições de trabalho, concepções e estruturas oferecidas pelos jornais. Pode-se sublinhar que, muito embora a maioria tenha consciência disso, em nenhum momento aconteceu um enfrentamento em relação a essas questões.

No âmbito da crítica jornalista, fica constatado que os textos são breves, e uma diversidade de coisas como filmes, livros, eventos em geral passaram a ser classificados como jornalismo cultural, havendo uma explosão quantitativa de novas formas de produção, legitimando uma cultura de massa, o que torna cada vez mais o jornalismo crítico um escravo da indústria cultural. A falta de um crítico de teatro sistemático tem criado um grande empobrecimento para o público, para o artista e para a circulação da obra de arte.

No momento atual, uma das funções da crítica de teatro tem sido, como foi visto, o de meramente informar. Como a mera informação não requer uma elaborada reflexão crítica, o texto publicado nos jornais nem sempre apresentam conteúdos reflexivos e por isso, muitos críticos consideraram o termo C*rítica* inadequado e preferem chamar o exercício que

praticam, no jornal, de O*pinião.* Ficou constatada a necessidade que a crítica deve ir além do informar, o que a tornaria mais complexa.

A bem da verdade, é importante salientar que a área do jornalismo cultural, pelo seu caráter mais opinativo, é marcada por uma maior subjetividade na escrita, diferentemente, por exemplo, do jornalismo policial que tem na objetividade seu alicerce de construção.

A título de conclusão, pode-se dizer que a oferta da crítica de teatro ainda não ultrapassou o limite da incipiência, não deixou de ser uma crítica meramente descritiva, nem sempre conseguiu interpretar o que se passava em cena. Infelizmente é possível se encontrar textos superficiais, pouca especificidade de conteúdos abordados, uma certa "pobreza intelectual" e algumas informações de caráter levianos.

Para a construção da crítica jornalística, concluiu-se que alguns requisitos básicos são: o conhecimento da história do teatro, da "carpintaria teatral", das teorias de teatro juntamente com uma gama de informações prévias sobre o espetáculo. Essa construção, por sua vez, tem sido proporcional à sensibilidade e ao domínio da técnica por parte de quem a produz.

Alguns fatores foram considerados na construção da crítica: vivência que o crítico tem com o teatro, a intimidade com o histórico dos grupos e dos atores, e, sobretudo, o gostar daquilo que faz. Como auxiliam a compreensão do universo teatral local e possibilitam uma maior identidade do crítico com o objeto que ele vai interpretar, são fatores tidos como de extrema e singular importância.

A partir de alguns depoimentos, foi tida como uma boa crítica, aquela que possibilitou um transitar entre a imaginação do crítico e a imaginação do diretor, com idoneidade e imparcialidade. E por ser considerada também reflexão, se a crítica não provocou o leitor e o estimulou a refletir sobre a encenação, seu produto final foi mera informação.

Em que pese aspectos estéticos, uma boa crítica é aquela que atentou à proposta da encenação, percebeu quais eram os objetivos do encenador, verificou os resultados alcançados, criou sua interpretação estética do espetáculo pela palavra, e, por fim, a ofereceu para o leitor. Como "recepção privilegiada", ela também está autorizada a promover um constante diálogo entre as partes envolvidas (artistas, críticos, público).

Infelizmente, a maioria das críticas publicadas nos jornais baianos, não apresenta um nível de discussão em que se apontem pontos de provocação com base no concordar e discordar de determinada linha de encenação, interpretação etc. É preciso ainda que os veículos de comunicação dêem mais espaço – não somente para a própria critica – mas também aos criadores e ao público.

Com relação aos moldes de crítica apresentados pelos críticos baianos, foram aventados muitos conceitos e valores para o seu exercício. Um exemplo é aquela crítica que respeitou o espetáculo analisado e não tentou se lhe sobrepor, ou que buscou entender a relação do espetáculo com a sociedade, com o mundo, com a contemporaneidade. Mas não se pode afirmar que a sua prática social avançou de modo significativo ao longo do século XX.

Dessa maneira, mesmo que a crítica teatral na Bahia não seja altamente especializada, fica caracterizada sua importância pelo fato de que, a partir da sua publicação, se tornará um registro histórico e documental.

Como um dos objetivos da crítica jornalística é atingir o grande público, a escuta dos críticos mostrou que é preciso abrir cada vez mais um canal de diálogo com o leitor, considerando todos os possíveis leitores, buscando ser claro e honesto. Os depoimentos indicaram como possíveis leitores aqueles que estão buscando se informar sobre o espetáculo, os estudiosos em crítica e teatro, e os artistas de um modo geral.

Em que pese aspectos filosóficos, fica evidenciado que o resultado da crítica é a opinião pessoal do crítico fundamentada pela sua visão de mundo. Alguns aspectos das *visões de mundo* dos críticos em questão evidenciaram diversidades próprias de cada indivíduo e mostraram a necessidade de uma construção mais coletiva do ofício do crítico de teatro.

Sobre os criadores (atores, diretores), ficou explicitado, a partir dos depoimentos dos críticos, que eles não gostam de ser contestados, talvez por acharem que sua encenação é sempre passível de ser compreendida ou pela dificuldade de admitirem que uma outra interpretação possa ir de encontro às suas concepções.

Porém tornou-se fundamental a opinião do crítico Gideon Rosa, quando afirmou que "não é tudo que os criadores querem comunicar que as pessoas são capazes de absorver", o que não significa, ainda segundo ele, "que esses criadores não possam insistir em continuarem criando".

No transcorrer da história, afirmou Michalski (1984) que as pessoas de teatro nunca se formaram como críticos, ou sempre foram pessoas como ele, que saíram do teatro para essa atividade, ou pessoas estudiosas que se interessavam por teatro. No caso da Bahia, a maioria das pessoas que escreveram ou escrevem sobre crítica de teatro nos jornais são jornalistas, e muitos deles tiveram alguma experiência com a arte teatral, mas nenhum passou por um Curso de Especialização ou mesmo de Pós-Graduação na área específica de crítica de teatro.

Vale considerar que até o presente momento, o crítico baiano não teve uma formação específica e seu exercício é baseado numa prática empírica, no autodidatismo e na pura intuição. Infelizmente, o Brasil não tem tradição de crítica em teatro, e muitos deles aprenderam no cotidiano das redações e em algumas leituras de críticas. Sobre os críticos modelos dos críticos baianos, foram apresentados alguns nomes, e os apontados pela grande maioria foram Clodoaldo Lobo e Marcos Uzel.

Entre os estudiosos de crítica e do teatro, houve a preocupação em saber se existe crítica de teatro na Bahia. Diante da polêmica discussão, a existência da crítica é proporcional ao trabalho realizado em cada região. Assim, arriscaria em afirmar que existe uma crítica de teatro na Bahia, dentro das possibilidades do que venham a ser os tais críticos de teatro, que são apenas pessoas que escrevem sobre teatro.

Diante da afirmação da existência de uma crítica de teatro na Bahia, pode-se constatar que ela é pouco especializada e que sua luta pela profissionalização implica em mudanças de caráter estruturais e formacionais, o que a torna, no momento atual, tênue e imperceptível aos olhos da classe teatral, e às vezes árdua e perceptível aos olhos dos críticos.

Com relação às medidas de julgamento que orientam os críticos, foram sugeridas situações graduais de procedimentos: primeiramente, a emissão de uma opinião global sobre o espetáculo e logo depois, uma reflexão sobre as categorias estéticas (interpretação, concepção da direção, cenário, figurinos, iluminação, maquiagem etc.)

Embora isso não seja, necessariamente, uma regra estabelecida, o relato da maioria dos críticos sinalizou que a apreciação por eles apresentada são concretizadas na proporção direta das apreensões dos sentimentos, do conhecimento acerca dessas categorias estéticas e da competência técnica, advinda do sujeito que a produziu.

Se, por um lado, essas medidas mostraram uma sucessão de aspectos para promover sua análise, (a exemplo, isenção de quaisquer preconceitos, anotações prévias), por outro lado, não apresentaram uma riqueza de procedimentos em relação a valores estéticos.

A pesquisa revela que questões éticas devem ser permanentemente discutidas pelos críticos e pela sociedade em geral, para que não haja um desvio da função social do crítico que é, prioritariamente, facilitar o acesso à informação – sem privilegiar grupos ou pessoas – além da concessão da palavra às diversas correntes de opinião.

Algumas ações éticas foram importantes no exercício da profissão, pois auxiliou o crítico a se afastar da informação descartável, o incentivou ao atendimento das exigências de diversidade e pluralidade que a democracia impõe, e não restringiu seu exercício crítico às demandas de um mercado consumidor por excelência.

Na seara dos valores que foram cultivados entre os críticos e a classe teatral, ocorreram alguns estranhamentos e algumas imposturas. Leviandade, neutralidade, irresponsabilidade, superficialidade, vieram à tona, muito embora os críticos tenham afirmado que agiram com consciência e não abusaram da condição de divulgador da informação. De outra parte, é importante que a classe teatral receba com tranqüilidade a crítica do outro, mesmo que ela seja de domínio público.

No que tange aos procedimentos dos editores e sua relação com os críticos, aconteceu algumas vezes, a ótica pessoal e política do editor[161] não coincidir com as opiniões do crítico, gerando assim conflitos internos. É sabido que são batalhas que ocorrem dentro dos jornais e implicam em posições políticas e às vezes na utilização do poder de uma forma exagerada.

[161] Fatos como esses foram relatados, com mais freqüência, em relação ao jornal A Tarde.

Assim, cabe a essa figura – a do editor – que muitas vezes tem de tomar decisões rápidas –, fazer-se respeitar pela dignidade demonstrada no comportamento pessoal e profissional, reafirmando que seu modo de agir se justifica, quando pautado numa prática democrática, respeitando os direitos dos outros, cultivando diferenças de opinião.

A chegada da profissionalização dos assessores de imprensa, na década de noventa, trouxe uma mudança na situação do jornalista e, conseqüentemente, do crítico de teatro. Com as assessorias foram abertas maiores possibilidades de trabalho para a classe, o mercado de divulgadores se ampliou, além de ter possibilitado a manutenção de uma certa exclusividade sobre o espetáculo a ser divulgado. Conflitos de interesses ocorreram tanto entre os assessores de imprensa e os críticos que trabalhavam nos jornais, quanto entre o crítico e sua própria ética.

Esse crítico, que simultaneamente trabalhava no jornal e nas assessorias, esteve em situação às vezes constrangedora, tendo que negociar entre seu papel de crítico e o outro de assessor. Há ainda uma constatação perversa: o rendimento financeiro do jornalista de redação ser inferior ao rendimento do jornalista de assessoria, isso provoca uma natural concorrência e uma busca desenfreada por trabalhar mais em assessorias.

Entre as *vozes* escutadas, houve a preocupação em afirmar a necessidade de uma formação mais consistente do crítico de teatro. O crítico baiano não teve uma escola de formação acadêmica ideal, como também não se tem um jornalismo ideal. Assim, a experiência foi considerada o fator de legitimação de um bom profissional.

A proposta de uma formação crítica permanente em instâncias acadêmicas parece permitir gerar a melhoria de qualidade da crítica teatral jornalística ou jornalismo de opinião, como alguns a consideram, tornando-a à altura da sua função social tão necessária na contemporaneidade. Atualmente, essa formação tem sido aprendida, grosso modo, nas redações, porém é na Universidade que essa formação crítica pode ser mais bem sistematizada, cultivada e aprofundada.

A partir de críticas mais aprofundadas em substituição ao simples ato de apresentar informações sobre o evento teatral, o crítico estaria oferecendo ao leitor possibilidade de reflexões mais densas e a oportunidade dele se desenvolver melhor intelectualmente. Seria o primeiro passo, talvez, para o processo de formação mais consistente do leitor.

Assim, diante da situação de precariedade da crítica teatral ao longo da história, da constatada inexistência de um processo continuado de formação, e ainda da crescente profissionalização do teatro e do jornalismo na Bahia, tornou-se conclusivo a necessidade de se pensar a formação do crítico teatral baiano.

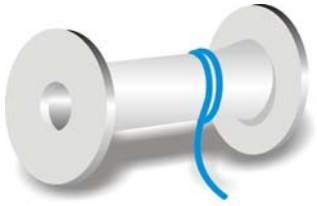
Finalmente, fecho a Caixa de Retalhos da memória, com a consciência de que ela poderá ser aberta em outras oportunidades. Empenhei-me em buscar *aviamentos*, re-conhecer *retalhos*, *tecer* comentários sobre fatos e acontecimentos, apresentar *malhas*, *recortar* espaços, *costurar* as fases do tempo, *alinhavar* idéias, investigar como funciona o *Tear*, reconstituir *tecidos e fuxicos* e *arrematar* projeções, inspirada na Moça Tecelã[162], pois "tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer". Mas tecendo e tecendo eu trouxe o tempo em que a história e a memória da crítica de teatro na Bahia se tornaram uma tese de doutorado. "E pensei como seria bom" haver parceiros para, juntos, continuarmos a fiar, a pesquisar.

[162] *A Moça Tecelã* de Marina Colassanti

*Trata-se de imaginar a narrativa como esta linha que caminha para frente, mas que é capaz de aceitar reviravolta e interrupções. Uma linha que pode se desdobrar em três, quatro, dez, quadros. Quadros com um desenvolvimento relativamente autônomo. Quadros que podem parar, recuar em relação à linha fundamental, e que se relacionam entre si, formando uma espécie de teia, capaz de enredar a narrativa.* *

(*) Ricardo Benzaquem Araújo

***É assim que eu gostaria de saber lido este trabalho.***



**REFERÊNCIAS**


ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AMADO, Janaína. O Grande Mentiroso: Tradição, Veracidade e Imaginação em História Oral. **Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduação em história e do Departamento de História**. Trabalhos da Memória- Projeto História – n.14, p. 125-136 São Paulo: PUC, 1995.

ANAIS do **I Congresso Brasileiro *de* Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.** São Paulo: ABRACE, 2000.

ARAUJO, Nelson. **História do Teatro**. 2ª edição, Salvador: EGBA,1991.

ARGAN. Giulio Carlo. **Guia de História da Arte**, Lisboa: Estampa, 1992.

ARISTÓTELES. **A Poética.** Coleção Os Pensadores. vol. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1979

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Prismas da Memória: Emigração e Desenraizamento **Cadernos CERU (Centro de Estudos Rurais e Urbanos)** n.1, SP: CERU/USP, mar 1994.

ASCHER, Nelson. As Responsabilidades do Crítico. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jul. 1997. Caderno Mais. p.4.

ASSIS, Machado de. **Revista Dramática**,, p.12-18, S.l.: s.n. 1938

_____.**Memorial de Aires**. São Paulo: Ática, 1974.

_____. **Critica Theatral**. Rio de Janeiro: W.M.Jackson Inc. 1944.

_____. **Obra Completa**, vol. I , s.I.: s.n. 1963.

ASSIS. Machado de. Crítica Teatral. **Revista Percevejo -**Revista de Teatro Crítica e Estética, Departamento de teoria de Teatro –Escola de ano 2, n.2 , p. 10-12 e 39, Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1994.

ATAÍDE, Iara Dulce Bandeira. **Decifra-me ou Devoro-te –História Oral de vida dos meninos de rua de Salvador**. 2ª edição, São Paulo: Loyola, 1993.

ATAÍDE, Iara Dulce Bandeira. **Clamor do Presente – História Oral de famílias em busca da cidadania**. São Paulo: Loyola , 2002.

AUGÉ, Marc. **As Formas do Esquecimento**. Lisboa: Íman Edições, 2001.

AZEVEDO, Omar & MACEDO, Roberto Sidnei. Hermes re-visitado. *Inter*pretando com-textos na Etnopesquisa crítica educacional. **Revista da FAEEBA/Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação I** -ano1, n.1, p.171-173 - Salvador: UNEB, 1992.

BABIN, Pierre. **Os Novos Modos de Compreender**. São Paulo: Paulinas, 1989.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **Arte-Educação no Brasil**, São Paulo: Perspectiva, 1978.

BARBOSA, Ana Mae**. A Imagem no Ensino da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BARTHES, Roland. **Essais Critiques**. Trad. Lea Novaes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1990.

BELLO, Angela Ales. **Culturas e Religiões: Uma Leitura Fenomenológica**. Bauru -SP: EDUSC,1998.

BENJAMIM, Valter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas. Vol. I - Magia e Técnica, arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Sobre o Conceito de História. In: **Obras Escolhidas. Vol. II - Magia e Técnica, Arte e Política.** Cap. 1, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIM. Walter. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" In: **Obras Escolhidas. Vol. II - Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Brasiliense, 1985 cap3., p. 165 -196.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNSTEIN, Ana. **A Crítica Cúmplice**. Dissertação de Mestrado. Departamento de história, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica (PUC), 1995.

BIÃO, Armindo e GREINER, Cristine (org.) **Etnocenologia: Textos selecionados.** São Paulo: Annablume, 2000.

BORGES, Kátia Regina Macêdo. **Crítica e Classe Teatral Baiana: Um Pequeno Panorama dessa relação complicada**. Monografia de Conclusão de curso, Salvador: Faculdade de comunicação, UFBA, 1993.

BORNHEIM, Gerd. As Dimensões da Crítica. In MARTINS, Maria Helena.(org.) **Rumos da Crítica.** SP: Editora SENAC - Itaú cultural, 2000. pgs. 33-50.

BORNHEIM, Gerd. A questão da Crítica**. Revista Folhetim -Teatro do Pequeno Gesto.** Rio de Janeiro: ,n. 15 out-dez; 2002.

BORNHEIM, Gerd. *Teatro:* **A Cena Dividida**. Porto alegre:L&PM,1983.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte.** São Paulo: Ática,1986.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos.** São Paulo: Companhia das Letras,1994.

BRAGA, Elizabeth dos Santos. **A Constituição Social da Memória- Uma perspectiva Histórico Social**. Ijuí:Ed.Unijuí,2000.

BRITO, Gilmário Moreira. **Pau de Colher na letra e na voz**. São Paulo: EDUC, 1999.

BRITTO, Fabiana Dultra. **A Crítica de Dança no Brasil – Funções e Disfunções.** São Paulo: Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo,1993.

BROOK, Peter. **Ponto de Mudança –Quarenta Anos de Experiências Teatrais.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BUCCI, Eugênio. **Sobre Ética e Imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Italo. **Por que ler os Clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A Socialização da Arte: Teoria e Prática na América Latina.** São Paulo: Cultrix, 1978.

*CARVALHO,* Sérgio de. O Fim Anunciado: A crítica de Teatro vive os seus últimos Dias. **Revista Bravo!** ano 2, n. 20, pgs.12-14. maio/1999.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CATANI, Denice Bárbara. *Entre o Pessoal e o Profissional: O Estágio, as narrativas e* o processo de formação. In: IV Encontro de Estágio Supervisionado da Uneb. **Anais....** Salvador: Editora da Uneb, 2001. Pgs 09 – 26.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes do Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Ética e Violência**. Teoria&Debate**, no 39, p.20-29, out, 1998.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e Crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org.) **Rumos da Crítica**. SP: Editora SENAC - Itaú cultural, 2000. pgs. 83-94.

COELHO, Marcelo. Há algo de pobre no gosto de cada um, **Jornal Folha de São Paulo,** 11/09/1991.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **A Filosofia de Machado de Assis e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: ed. São José, 1959.

DAVIS, Flora. **La comunicación no Verbal**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

D' ALÉSSIO, Márcia Mansor. Intervenções da Memória na Historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP.** Projeto História,n.17, nov. São Paulo: EDUC,1998.

DE DECCA, Edgar Salvadori. **As Desavenças da História com a Memória**. Cultura histórica em Debate. São Paulo: Editora da Universidade Paulista,1995.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História e Sujeito: substratos da identidade. **Revista da Associação Brasileira de História Oral,** São Paulo, n.3,p.9-25, ano 2000.

_____. História Oral e narrativa: tempo, memória e identidades. **Revista da Associação Brasileira de História Oral**, São Paulo, n.6, pgs. 9-25, 2003.

DEMARCHI, Franco. **Nuovo Dizionário di Sociologia**. Milano: edizione Paolini, 1987.

DE MARINIS, Marco. **Capire il Teatro - Lineamento di una nuova teatrologia.** Firenze: Bulzoni Editore, 1999.

DEMO, Pedro. **Pesquisa: Princípio Científico e Educativo**. São Paulo: Cortez, 1996.

DIAS, Lucy. **Anos 70 – Enquanto corria a Barca**, São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

DINES, Alberto. **O Papel do Jornal**, São Paulo: Summus Editorial, 1996.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **Fundamentos Estéticos da Educação**, São Paulo: Cortez, 1981.

ECO, Umberto. **Come si fa una Tesi di Laurea**,.Milano: Tascabili Bompiani, 1988.

ELIAS, Nobert. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1998.

ESQUÍVEL, Laura. **Como Água para Chocolate**, São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1989.

ESTATUTO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÌTICOS TEATRAIS. Rio de Janeiro: ABCT, 1937.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis e a crítica teatral. **Revista Percevejo -**Revista de Teatro Crítica e Estética, ano 2, n.2 , pgs 38 e 39, RJ: UNIRIO, 1994.

FARIA, João Roberto. et al. (org) **Décio de Almeida Prado: Um Homem de Teatro.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo,1997.

FEDERICO, Sofia Pedreira. **Crítica Cultural e Meios de Comunicação**. Monografia de conclusão de curso. Salvador: Faculdade de Comunicação: UFBa, s/ano.

FERREIRA, Marieta Moraes. Desafios e dilemas da História Oral nos anos 90: o caso do Brasil. **Revista da Associação Brasileira de História Oral**, São Paulo: ABHO, 1998, n.1, junho. p.19-30.

FERREIRA, Marieta Moraes. **História do tempo presente: desafios.** Cultura Vozes v.94, n.3. Petrópolis:Vozes, 2003.

FINKIELKRAUT, Alain. **A Derrota do Pensamento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANCIS, Paulo. **Opinião Pessoal**, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira,1966.

FRANCO, Aninha**. O Teatro na Bahia através da Imprensa - *séc XX*.** Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA; 1994.

FREIRE, Paulo. **A Importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 1986.

FRYPE, Norton. **O Caminho Crítico**. Trad. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GADINI. Sergio.Além da Informação, serviço e orientação ao consumo: O jornalismo cultural como um (quase) sinônimo de interpretação e crítica. **Revista Pauta Geral,** n.5. São Paulo: p.211-236, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Verdade e Memória do Passado.* **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP.** Projeto História,n.17, nov. p.213-221, São Paulo: EDUC,1998.

GALENO, Alex & CASTRO, Gustavo de(Org). **Jornalismo e Literatura – A Sedução da Palavra.** São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

GARCIA MARQUES, Gabriel. **Cem Anos de Solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

GARCIA, Maria Cecília Nascimento. **Uma Leitura da Crítica de Teatro de Décio de Almeida Prado no Jornal O Estado de São Paulo. 1947-1959.** Dissertação de Mestrado ECA-USP, 1998.

GARCIA, Maria Cecília Nascimento. Viva o espírito crítico! **Jornal O Sarrafo**, n.3 – pgs. 7-9, São Paulo: maio, 2003.

GARDNER, Howard. **As Artes e o Desenvolvimento Humano: Um estudo psicológico artístico.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GIRON, Luis Antonio. **Minoridade Crítica –Folhetinistas diletantes nos Jornais da Corte 1826-1861.** Dissertação de Mestrado : USP, 1999.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Ética e Jornalismo - Uma cartografia dos valores,** SP: Escrituras Editora, 2002.

GOUVÊA, Helena Maria. **Elementos para uma crítica teatral em cinco reportagens**

Salvador : Monografia de conclusão de curso, Faculdade de Comunicação: UFBA, 1993.

GUESS, Raymond. **Habermas e a Escola de Frankfurt**. São Paulo: Papirus, 1988.

GUZIK, Alberto. Décio de Almeida Prado ou Elegância e Estilo. In: FARIA, João Roberto. et al. (org) **Décio de Almeida Prado: Um Homem de Teatro.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo,1997. p.221-234.

HABERMAS, Jurgen. **Consciência moral e Agir comunicativo**.Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HELIODORA, Bárbara. **Revista Percevejo – Revista da Universidade do Rio de Janeiro,** pg 52-59,. Dossiê, ano 2, n.2. Entrevista realizada por Claudia Braga, RJ:Uni-Rio, 1994

INGRAM, David. **Habermas e a dialética da razão.** Trad. Sérgio Bath, Brasilia: UNB,1994.

JONG, Erica. **Memória Inventada- Um romance de Mães e Filhas.** Rio de Janeiro: Record, 1999.

LANG, Alice B. da Silva G. História Oral: Procedimentos e Possibilidades. **Cadernos do CERU**, Desafios da Pesquisa em Ciências Sociais. série 2, n.12, São Paulo: USP, 2001. p.91-112.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo:Perspectiva,1980.

LARA, Cecília de. **De Pirandelo a Piolin. Alcântara Machado e o teatro no Modernismo.** Rio De Janeiro: Inacem,1987.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al., Campinas: Editora da unicamp,1996.

LEAL, Rine**. Critica de La Razon Critica. Revista Tablas – Revista de Artes Escénicas,** Cuba: no º 1,p. 20-22, ano 2000.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para Outra Cena –Uma História do Teatro a partir da criação da Escola de Teatro – 1946 –1966**. Dissertação de Mestrado, PPGAC-Ufba, 2003.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena.(org.) **Rumos da Crítica.** SP: Editora SENAC - Itaú cultural, 2000. p.19-28.

LOPES, Boanerges. **O Que é Assessoria de Imprensa**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LOVISOLO, Hugo. A Memória e a Formação dos Homens. **Estudos históricos**. vol.2 num.3, p.16-28. Rio de Janeiro: Ed. Revista dos Tribunais (Vértice), 1989.

LOWENTHAL, David. Como Conhecemos o Passado. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP.** Projeto história n. 17, nov. p.63-201. São Paulo: EDUC,1998.

LUCENA, Celia Toledo. **Artes de Lembrar e de inventar (re) lembranças de migrantes.** São Paulo: Arte& Ciência,1999.

MACHADO, Antonio de Alcântara. **Terra Roxa e Outras Terras**. São Paulo, ano 1, 1926

MACHADO, Arlindo. **A ilusão espetacular: introdução à fotografia**. Rio de Janeiro: Brasiliense/ Funarte,1984.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAGALDI, Sábato. O Teatro e a função da crítica. **Revista Percevejo – Revista da Universidade do Rio de Janeiro,** pg 31-33, ano 3, n.3, 1995.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, s/d.

MAGALDI, Sábato. Um Crítico à frente do Teatro Brasileiro. In: FARIA, João Roberto. et al. (org) **Décio de Almeida Prado: Um Homem de Teatro.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 84-90.

MALAVOGLIA, Libero & GARFUNKEL, Paulo. *De Camarote*- Charge Ilustrada, **Revista Bravo!**, ano 1, n.º 12, 1998 e ano3, n.º 31, 2000.

MALUF, Marina. **Ruídos da Memória.** São Paulo: Siciliano, 1995.

MARTINEZ CORREA, José Celso. **Primeiro Ato- Caderno, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974).** SP: Editora34, 1998.

MARTINS, Maria Helena.(org.) **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora SENAC - Itaú cultural, 2000.

MASSA, Jean Michel. **A Juventude de Machado de Assis.** In: Remate dos Males. Campinas: Unicamp,1993.

MATERNO, Ângela. A Crítica teatral de Alcântara Machado. **Revista Percevejo – Revista da Universidade do Rio de Janeiro,** pg 44 a 47, ano II, n.2, 1994.

MENDES, Cleise. **As Estratégias do Drama**. Salvador: UFBa, 1992.

MENDONÇA, Carlos Süssekind de. **História do Teatro Brasileiro***,* RJ: Mendonça Machado e Cia, 1926.

MENEZES, Rogério. Relações entre a Crônica, o romance e o Jornalismo. In: GALENO, Alex & CASTRO, Gustavo de (Org). **Jornalismo e Literatura – A Sedução da Palavra**. SP: Escrituras Editora, 2002. pgs.163-171.

MERCADO NETO, Antonio. **A Crítica Teatral de Alberto D'Aversa no Diário de São Paulo**. Dissertação de Mestrado: ECA-USP,1979.

MICHALSKI, Yan. **Serviço Nacional de Teatro – Coleção Depoimentos.** p..10 – 19, Rio de Janeiro, SNT, 1980.

MICHALSKI, Ian. O declínio da Crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n.13, p.10 - 14. Rio de Janeiro: O Tablado; Serviço Brasileiro de Teatro, INACEM, 1984.

MINAYO, Mº Cecília(org) . **Pesquisa Social**, RJ: Vozes,1993.

MIRANDA, Nadja. **Jornalistas em Cena, Artistas em Pauta: Análise da Cobertura Jornalística dos espetáculos Teatrais Baianos realizada pelos Jornais A Tarde e Correio da Bahia na Década de 90.** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) -UFBA, 2001.

MOURA George Frederico**. A Crítica Teatral de Paulo Francis no Diário Carioca (1957-1963).** Dissertação de Mestrado: ECA –USP, 1994.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. **Revista do programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP.** Projeto História n.10, São Paulo:EDUC, 1993.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

OSCAR, Henrique. **Serviço Nacional de Teatro – Coleção Depoimentos**. P.42-62. Rio de Janeiro: SNT, 1977.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**.Trad. Maria Helena Nery Garcez.
São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dizionário del Teatro**. Bologna: Zanichelli,1998.

PAVIS, Patrice. Teoria e Prática nos estudos Teatrais na Universidade. **Sala Preta - Revista do Departamento de Artes Cênicas**, ECA - USP,n.3 p.20-24, São Paulo: USP, 2003.

PEIXOTO, Carlos. *Seis propostas para o próximo Jornalismo.* In: GALENO, Alex & CASTRO, Gustavo de (Org). **Jornalismo e Literatura – A Sedução da Palavra.** SP: Escrituras Editora, 2002. p.121-132.

PINTO, Julio Pimentel. Os Muitos Tempos da Memória. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP.** Projeto história n. 17, nov. São Paulo: EDUC,1998. p.203-211.

POLLACK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos históricos. Vol.2 num.3, Rio de Janeiro J:Ed. Volume dos Tribunais,1989.

PORCHER, Luís. **Educação Artística: Luxo ou Necessidade?** São Paulo: Summus, 1982.

PORTELLI, Alessandro. *O Que faz a História Oral Diferente*. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP.** Projeto história n.14, fev.São Paulo: EDUC,1998. p.25-39.

POULLET, G. **O Espaço Proustiano.** Rio de Janeiro: Imago,1992.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Peças, Pessoas, Personagens – O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker.** São Paulo: Companhia das Letras,1993.

_____. **Revista Teatro Brasileiro**, S.l./ S.n. 1955.

RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Campus, 2001.

RICHARD, André. **A Crítica de Arte**. Trad. Maria Salete Bento Cicaroni, São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROBERTO FARIA, João. **O Teatro Realista no Brasil:1855-1865**. São Paulo: EDUSP-Perspectiva, 1993.

ROGER, Jérôme. **A Crítica Literária**. Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROSSI, Clóvis. **O Que é Jornalismo**, 8ª edição, São Paulo: Brasiliense, 2000.

ROUSSO, Henry**. La mémoire n' est plus ce qu' elle était. In Écrire l' historie dutemps présent.** Paris: CNRS, 1992.

RUBIM, Antonio Albino Canelas& MARIANO, Agnes. Um perfil Sócio-Cultural dos jornalistas baianos. **Textos de Cultura e Comunicação.** Salvador: Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. n. 41, pgs.105 –119, UFBA , 2000.

SÁ, Nelson de. **Diver/sidade – Um guia para o teatro dos anos 90.** São Paulo: Hucitec, 1997.

SAINTE-BEUVE C. A, **Pour la Critique**, Textos reunidos a apresentados por A. Prassolof e J. Dias, Paris: Gallimard, 1992.

SANZ, Luis Alberto & Simões, Cláudio & Outros. **Critica de Teatro. Bate Papo,** < forum_ teatro @ onelist.com > Disponível na Internet Acesso: 20 set 2001.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Teatro e Formação de Professores**. São Luis: EDUFMA, 2000.

SAVIANI, Dermeval. **Ensino Público e Algumas falas sobre Universidade**. São Paulo: Cortez &Autores Associados, 1985.

SCHEFFLER, Israel. **A Linguagem da Educação.** São Paulo: EDUSP,1974.

SILVA, Juremir Machado da. O que escrever quer calar? Literatura e Jornalismo. In: GALENO, Alex & CASTRO, Gustavo de (Org). **Jornalismo e Literatura – A Sedução da Palavra.** SP: Escrituras Editora, 2002. p. 47-52.

SILVA FARIA, Karina da. **"Patifes", Profissionais e Persistentes – Papel da peça "A Bofetada" no processo de profissionalização e comercialização do teatro baiano.** Dissertação de Mestrado – Faculdade de Administração – Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997.

SILVEIRA. Miroel. **A Outra Crítica**. São Paulo: Ed. Símbolo, 1976.

SMOLKA, Ana Luíza Bustamante. A Memória em Questão: Uma Perspectiva Histórica Cultural. **Educação &Sociedade, Revista da CEDES** –Unicamp. Ano XXI,n.71,São Paulo, julho de 2000.

SOUZA, Eneida Maria de**. Crítica Cult**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2002.

THEODORO, Janice. **Memória e Esquecimento**. São Paulo: EDUC, 1990.

THIBAUDET, A.*,* **Physiologie de la critique**, Paris: Ed. De la Nouvelle Critique,1930.

THOMAS, Gerald. A Crítica Continua Tentando Erguer Destroços. **Jornal folha de São Paulo,** São Paulo: 10 out. 1997, Ilustrada, p.2.

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado.** 2ª edição, São Paulo: Paz e Terra, 1992.

TIBAJI, Alberto. *O Objeto de Pesquisa da História das Artes do Espetáculo: Do efêmero ao disperso.* In: II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Pgs 319 a 324. **Anais...** Salvador: ABRACE, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **O Homem desenraizado**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TUBAU, Iván. **Teoria y Practica del Periodismo Cultural**. Barcelona: A.T.E., 1982.

UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando – Negro, Baiano e Popular**, Salvador: P555 Edições, 2003.

VALVERDE, Monclar. **Estética e Recepção**. Salvador: s.n, 1999.

VATTIMO, Gianni. **A Sociedade Transparente**. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

WERNECK, Maria Helena. Dois Historiadores e um biográfo diante de um disparate: O teatro de Machado de Assis. **Revista Percevejo**, ano 2, n.2, p.40-43, Rio de Janeiro:UNIRIO,1994.

YATES, Frances A. **L'Arte della Memoria**. Torino: Einaudi,1985.

ZANOTTO, Ilka. Porque Hoje é Sábado. In: FARIA, João Roberto. et al. (org) **Décio de Almeida Prado: Um Homem de Teatro.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo,1997. p.77-80.