

A falência da crítica: formas da crítica teatral na História do Teatro Brasileiro

TÂNIA BRANDÃO

■ 26

Tania Brandão (1952, RJ) é Bacharel e Licenciada em História (UFRJ-1973/1974), Doutora em História Social (UFRJ). Livre Docente em Direção Teatral (UNIRIO). Professora de História em diversos estabelecimentos de ensino de Segundo Grau (1970-1982). Professora de História do Teatro, Análise do Texto Teatral e História do Teatro Brasileiro na Escola de Teatro Martins Pena (1982-1992). Professora de História e de Teoria do Teatro da Escola de Teatro da UNIRIO (1989/2002); professora aposentada colaboradora do PPGAC/UNIRIO, orientadora de dissertações, teses e pesquisas (2002/...). Crítica de teatro (1982/2017) em vários veículos, tais como Revista Isto É, jornal Última Hora, jornal O Globo, atualmente crítica e editora do blog Folias Teatrais. Autora dos livros Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa (1948-1974) e A máquina de repetir e a fábrica de estrelas – Teatro dos Sete. Integrou a Curadoria do Festival de Curitiba (2000-2015).

■ RESUMO

Para analisar a situação da crítica teatral hoje, no Brasil, diante do desaparecimento da imprensa-papel, tradicional, e frente à devastadora crise da arte do teatro, é essencial situar a história da crítica no país, desde o século XIX até hoje, e perceber as linhas de força de estruturação do mercado de teatro. Marcas do século XIX – atitude civilizatória, tom professoral, personalismo, colonialismo e submissão cultural – geraram padrões permanentes de ação para o olhar crítico e para as formas de análise dos espetáculos. O século XX, com o teatro moderno, o aparecimento do diretor, a expansão da influência norte-americana e o surgimento de atores inquietos e inventivos, levou ao nascimento da crítica moderna. No entanto, a renovação proposta diante do teatro "antigo" do primeiro ator e dos homens de teatro, o velho teatro que conseguia ser eficiente ferramenta de inserção pública, precisou se impor como prática autoritária e de desqualificação. Este tom sobrevive em cena e ao redor da cena até hoje – é preciso compreender a sua gênese e a sua historicidade, para buscar formas renovadas de análise do fato teatral.

■ PALAVRAS-CHAVE

Crítica teatral brasileira, crise da crítica teatral, renovação da crítica teatral, história da crítica teatral brasileira

27 ■

■ ABSTRACT

The Breakdown of Theatre Criticism: Types of Criticism in Brazil Theatre History

To analyse the situation of theatre criticism in today's Brazil, in the face of vanishing traditional print media and a devastating theatre crisis, one must trace the lines of the country's theatre criticism history, from the 19th century to today, and understand the structural foundations of the theatre market. Nineteenth century trademarks — civilisational posture, professorial tone, personalism, colonialism and cultural submission — singled permanent action patterns on critics' outlook and in how spectacles were analysed. The 20th century, with modern theatre, the appearance of directors, the expansion of US influence and restless, imaginative actors, led to the birth of modern criticism. However, this renovation, born in confrontation with the world of the "old" actor's theatre of the homens de teatro — a theatre that could be enormously effective among the general public due to its popularity — had to present itself as an authoritarian, disqualifying practice. This tone survives on the stage and around it to this day. We have to understand its or

■ KEYWORDS

Brazil theatre criticism, theatre criticism crisis, theatre criticism renovation, history of Brazilian theatre criticism, History of Critical Thinking; Theatre Criticism in History.

Um debate por vezes acalorado demais envolve a crítica teatral – e mesmo a crítica de arte em geral – no Brasil. O tema central é a retração da atividade nos tempos recentes. Ainda que se possa estender o debate para áreas gerais vizinhas, até mesmo para a situação do jornalismo no século XXI, existe um contorno específico, nítido, no caso do trabalho de análise dos eventos do palco. Talvez se possa dizer, ao lado e além de todas as outras considerações, que a retração se dá em grande parte graças a uma situação histórica muito objetiva: um modelo antigo se esgotou.

Vale buscar conceitos, fatos, dados e referências para aumentar o calor ao redor: a combustão pode ser um meio de excelência para alcançar o novo. Importa começar por uma breve definição do ofício. Já registramos a expres

são “trabalho de análise dos eventos do palco” – a opção foi intencional. A palavra análise tem lugar estratégico, surge como definição ideal para o interesse deste texto. Ela traria um sentido renovado para a função, que enfatizaria, assim, antes, a reflexão sobre o trabalho, suas tramas, conceitos e seu processo, em detrimento do julgamento de valor e da busca de verdades, aclamações e demonizações.

A discreta mudança não chega a ser uma peripécia, tem algum apoio etimológico e faz parte do universo de definição da palavra “crítico”. Vale considerar que ela veio do latim *criticus*, originado por sua vez do grego *kritikós*. A origem remota da palavra remete a *kritós* – separado, escolhido ou posto à parte, adjetivo do verbo *krinein* – separar, escolher, decidir, julgar. Não estaria distante do termo a ideia de contemplar para entender, distinguir a composição, perceber os mecanismos e o funcionamento. A ideia importa para a busca de uma perspectiva nova diante dos impasses do presente. Vale situar, primeiro, o percurso histórico que gerou a situação atual.

O convite, é claro, é para buscar o pensamento em estado puro, para forjar ferramentas hábeis diante do impasse existente hoje. Vale indicar o padrão de pensamento visado aqui, em que se necessita do estudo histórico para fundamentar o olhar para o presente. E em que se necessita ter clareza a respeito do objeto de arte de hoje, a ser estudado com as referências conceituais da atualidade. Considero de valor estratégico, neste desafio, a leitura – ou releitura – de um texto seminal de Christopher Balme (1999): o autor traduz, na sua abordagem das tipologias de análise da performance, um padrão de debate conceitual necessário para a reflexão crítica hoje.

O diálogo com textos analíticos contemporâneos abre frentes decisivas para o exercício da crítica, instaura um modo de operação estratégico. No artigo indicado, o foco de Balme recai sobre as tipologias da performance postuladas por Hans-Thiers Lehmann e Patrice Pavis, para problematizar os termos *mise en scène* e *performance*. A partir deste lugar, a contemplação e, logo, a reflexão a respeito da cena contemporânea se afigura sob nova espessura. O mesmo alcance pode ser associado, então, à operação crítica.

Pensar a crise da crítica significa pensar as tipologias da crítica. É preciso, para tanto, caminhar sob uma dupla inscrição, recorrer a uma dupla chave: o presente e a história. Assim, é preciso dimensionar, hoje, as condições do exercício do ofício, para associá-las, em seguida, à história da crítica teatral no Brasil

Trata-se de uma história monumental, no sentido de que a sua trajetória determinou o aparecimento de uma prática consolidada, enrijecida, em que plataformas e visões do passado persistem em pauta, ainda que ultrapassadas em relação à dinâmica da arte hoje. Como, portanto, sob esta ótica, deve ser dimensionada a prática da crítica teatral hoje no Brasil?

Num plano imediato, é possível constatar que o exercício da crítica teatral acontece, hoje, em nosso país, sob a influência de um duplo contexto. Ao lado de um processo muito acelerado de transformação da poética teatral, sintonizado com a marcha do teatro no mundo, demandando novos olhares e novos referenciais, há uma mudança radical na imprensa, não apenas por causa do avanço da era digital, mas também por um mecanismo local, o desaparecimento da imprensa escrita tal como ela se estabeleceu a partir do século XIXii.

Estas duas formas de pressão provocam um resultado curioso. Elas determinam a alteração da espessura da crítica, transformada em resultado do trabalho de uma espécie de comentarista em via de desaparecimento. Para usar uma nomenclatura forte, se poderia dizer que se trata de uma crítica fantasma. Ela deve ser assim reconhecida por várias razões.

Em primeiro lugar, por causa da sua filiação involuntária aos ecos de um antigo formato de crítica, que teima em sobreviver: o mundo mudou, o veículo se transformou e o crítico persistiu aferrado a um tempo passado. Em segundo lugar, como decorrência natural desta origem, a crítica fantasma existe por causa das suas hesitações ou dificuldades diante do novo, uma criação indecifrável, pois a crítica cotidiana, impregnada pelo passado, submissa aos tempos vertiginosos do jornal, não consegue plasticidade para contemplar o atual. E, por último, por causa da inutilidade dos seus textos diante de obras cujas gênese e estrutura se distanciam dos referenciais adotados para a análise. Mas tal se dá, ainda e também, em virtude da repercussão restrita, hoje, do suporte em que ela é divulgada, o papel jornal.

Contudo, a substituição da velha imprensa-papel por veículos digitais não altera muito o impasse – na realidade, a crítica convencional, também presente nos novos meios, interessa cada vez menos aos leitores reconhecíveis como público ou plateia de teatro. Uma ‘nova crítica’, ainda de alcance restrito, mais devotada às obras inventivas, começa a ter alguma projeção nos meios digitais.

Vale examinar rapidamente o que seria esta “crítica convencional”. Para situá-la, alguns passos preliminares precisam ser esboçados. Abordar o tema é um grande desafio, pois a dimensão do país, continental, determina realidades teatrais locais específicas, autônomas. No entanto, apesar da grandeza do território, a dinâmica da vida cultural ainda obedece aos padrões definidos no século XX – os grandes centros de referência e de proposição da cultura seguem sendo o Rio de Janeiro, antiga capital e, por muito tempo, talvez ainda agora, capital cultural do país, e São Paulo, o grande centro econômico da sociedade brasileira hoje.

Assim, as duas cidades são os eixos da vida teatral, os mercados estáveis nos quais existe a possibilidade de viver profissionalmente da arte e onde a crítica teatral tem sido exercida de forma contínua, com alguma imponência e razoável história. As duas cidades mantêm dinâmicas teatrais diferenciadas, a realidade paulista obedece a uma estruturação de mercado mais consistente e estável, mas, em compensação, o Rio de Janeiro ainda é a grande praça de consagração para o país.

Nos demais centros, muito embora alguns exerçam forte liderança regional, a prática teatral tende a ser amadora, atividade desenvolvida em conjunto com outras atividades profissionais, por vezes associada à vida acadêmica. A fascinação maior para o público local segue sendo prestigiar os espetáculos visitantes, dos artistas consagrados, do Rio ou de São Paulo, em especial daqueles artistas que se projetam na televisão.

Nestes centros menores, quando existe o exercício da crítica teatral, ela é recente, cambiante, influenciada pelo trabalho dos críticos dos grandes centros, e derivada da prática do jornalismo. Cidades como Recife, Salvador, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre revelam uma vida teatral de certa força, se projetam graças à organização de festivais de teatro e de grandes eventos de arte, mas ainda não apresentam um perfil independente, não desempenham papéis protagonistas na cena nacional.

A extensão territorial do país afeta diretamente o exercício da crítica. Para os críticos profissionais cariocas e paulistas, é impossível cobrir o movimento teatral além de suas próprias cidades, tal a voracidade das dinâmicas e a distância entre cada centro. Para os profissionais das pequenas cidades, com recursos econômicos restritos, o problema se agrava. Assim, o que predomina é o olhar local. O crítico do Rio de Janeiro precisa se esforçar para cobrir a temporada carioca, com a inclusão de alguns raros espetáculos de primeira linha da cena paulista e das demais regiões. Os críticos paulistas seguem a mesma rotina.

Voracidade significa dizer ritmo febril da produção teatral. No Rio de Janeiro, a cada ano, são apresentados mais de 200 espetáculos nacionais, sem contar as temporadas estrangeiras, os teatros de estudantes, amadores e semiprofissionais. Deste total, uma parcela pequena costuma ser de espetáculos de grupos estáveis e de projetos culturais estruturados segundo uma proposta mais ampla do que o simples retorno de bilheteria.

A maior parte da produção carioca, hoje, acontece como produção isolada, sem vinculação a um conceito de teatro mais sofisticado ou a um projeto cultural consistente. Há uma forte inclinação para a comédia, gênero de maior sucesso, mas, de vinte anos para cá, a montagem de musicais retomou o fôlego e conquistou grande espaço nos teatros, recuperando um lugar histórico que se perdera. E há uma inclinação razoável para o experimentalismo e a invenção, uma característica histórica do país, apaixonado por novidades e modismos, ao mesmo tempo em que se tornou muito raro o cultivo de clássicos e o investimento em grandes produções de elenco numeroso e ficha técnica cara.

Portanto, boa parte das montagens nasce da mera necessidade de sobrevivência profissional de seus promotores e eventuais contratados, um pouco como se o teatro fosse uma paixão pessoal e não uma forma requintada, essencial, de expressão da comunidade. A sintonia com a cena estrangeira é permanente, significa sobretudo uma atenção aguda ao que vai pelos palcos de Nova Iorque, Paris, Londres. As encenações estrangeiras por vezes são reconstituídas mecanicamente, copiadas, dando origem à qualificação de “espetáculos xerox”. Para o crítico, se impõe a necessidade de atualização permanente a respeito dos cartazes dos grandes centros mundiais, para localizar apropriações por vezes bastante duvidosas, abusivas até.

A situação das casas de espetáculo em atividade também influencia a dispersão. Apesar da existência de coletivos estáveis, poucos possuem casa própria para as suas apresentações, dependendo de disputadíssimos teatros, públicos e particulares, em geral casas de aluguel, sem identidade nítida. O edifício teatral, vítima da especulação imobiliária, sofreu profundas transformações na cidade do Rio de Janeiro.

Se excetuarmos o Teatro Municipal, raramente ocupado por apresentações teatrais, apenas duas grandes casas herdeiras do modelo de edifício do século XIX sobreviveram à vertigem imobiliária especulativa, destrutiva, que marcou o século XX. Ao todo, a cidade conta com uma soma ao redor de 90 teatros, nem todos ativos, cuja lotação varia entre cerca de mil lugares, uns poucos, até algo bem intimista, em torno de trinta a sessenta assentos.

Neste contorno, boa parte das montagens é concebida sob um cálculo impressionista – persegue-se a moda, a tentativa de entender o desejo do momento, por parte da camada passível de frequentar o teatro, para dialogar com a superfície da expressão sensível. Trata-se de um teatro desprezioso, descartável, estruturado para existir como reflexo do espírito do instante, o que nem sempre significa sucesso, pois a percepção da alma imediata não é tarefa simples. É também um teatro migrante, de poucos recursos materiais, pois deve vagar de palco em palco, em busca de abrigo nas casas acessíveis à montagem.

Existe também a busca de repercussão cultural, de uma cena mais elaborada, o quadro geral não é tão esquemático, nem tão canhestro. Tal se dá, em especial, através de grupos estáveis, projetos de pesquisa da linguagem teatral e graças à encenação de grandes clássicos, propostas, estas últimas, que se tornam raríssimas a cada ano, como já se observou. Vale destacar a existência de um número crescente de autores nacionais, jovens ou já consolidados, presentes nos palcos com bastante frequência porque eles se desdobram e se dedicam ao esforço de conseguir encenar os próprios textos, a um ponto tal que muitos se tornam autores-encenadores-produtores. Não existe uma preocupação sistemática, corrente, com o autor nacional, um artista destinado, quase sempre, a desaparecer com a sua geração.

A situação do autor, desvalorizado e entregue ao próprio esforço, a pulverização do mercado em multiplicidades de esforços individuais, levam a uma pergunta difícil de responder, a respeito da estrutura do mercado teatral carioca e brasileiro enquanto prática econômica. Como, afinal, se comporta a estrutura capitalista de produção no caso da arte da cena? De certa forma, ela não se comporta, ela acontece ao acaso, sem um vínculo claro, natural, com o capital. Estamos diante do que se poderia chamar de mercado fraturado – uma prática impessoal que só funciona impulsionada por pessoas, personalidades ímpares, não existe como mecanismo autônomo, autossuficiente, autorregulado.

De um modo geral, desde o século XIX o motor da cena teatral brasileira é o ator, personalidade dinâmica transmutada em empresário. As companhias teatrais dominaram como unidades produtivas ao longo da história e a sua liderança coube, na maioria dos casos, a atores, com escassas figuras de agentes do capital, alheios ao palco, à frente dos negócios.

O país tem uma história próspera em grandes atores e nos estudos de his-

tória do teatro um fato importante a considerar é que, apesar da enorme influência francesa então, o palco brasileiro conheceu primeiro um grande ator, antes que a literatura dramática nacional se projetasse. O teatro brasileiro não é filho do autor, não é filho do texto, como preza a prática da arte no ocidente, mas sim filho do ator.

Aqui temos um ponto de referência estratégico. Insistir na lembrança do século XIX é fundamental para que se pense a crítica de teatro no país. O seu estudo, longe de ser ocupação passadista, beletrista ou ociosa, permite compreender o quadro geral do exercício da crítica no presente, momento em que se faz urgente propor a mudança de paradigmas e de conceitos da atividade.

Na verdade, tanto a crítica teatral como o teatro são, no Brasil, atividades recentes, datam do século XIX. O marco cronológico deve ser definido a partir do reconhecimento dos conceitos de sistema de arte e mercado de arte como determinantes para que se fale objetivamente em atividade teatral, ainda que este mercado de arte deva ser visto sob um viés peculiar, como já se observou.

No século XVIII, sob o domínio colonial, surgiram as primeiras casas de espetáculo e uma classe teatral semiprofissional, um público flutuante. Apenas no século XIX, com a transferência da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, começou a surgir uma prática regular de teatro, com elencos profissionais e um público estável.

Segundo a convenção celebrada pelos historiadores, a montagem, pela companhia do ator João Caetano, em 1838, do texto Antônio José ou o Poeta e a Inquisição, de Gonçalves de Magalhães, seria o marco inicial da história do teatro brasileiro. Para o nascimento da crítica de teatro, a data seria 1836, quando o político e homem de letras Justiniano José da Rocha (1812-1862) começou a publicar no jornal que fundara, O Cronista, críticas de teatro.

Vale destacar, no entanto, que a crítica de espetáculos começara na década anterior, em francês (Aleixo, 2017). Mas, é importante a ressalva, surgiu dedicada aos bailados e à ópera, ignorou o teatro, focalizou os gêneros favorecidos pelo gosto da Dinastia de Bragança. Ou seja – a primeira referência ao redor do teatro foi de uma dupla distância em relação à arte dramática.

Os dois episódios inaugurais apontados acima, por sua vez, possuem significado importante para a história e para a exegese da crítica teatral no país. Ao redor destes episódios, a cena teatral carioca, então a grande cena brasileira, era um território dominado por companhias portuguesas e estrangeiras em geral, em especial francesas e italianas, domínio que o jovem ator João Caetano tratou de enfrentar, ao fundar em 1833 a primeira companhia brasileira, ainda que uma densa discussão possa envolver a brasilidade efetiva da arte do conjunto.

Em relação à peça, Antônio José ou o Poeta e a Inquisição, de Gonçalves de Magalhães, de 1838, importa sublinhar que ela foi escrita em Bruxelas, com assunto português (a atuação da Inquisição em Lisboa), alegada concepção romântica, mas estruturação segundo os cânones da tragédia clássica francesa (cinco atos, decassílabos brancos, uma única ação dramática.)

Já a respeito do primeiro crítico, importa considerar a sua declaração de princípios, estampada como apresentação, para frisar o objetivo que moveu o nascimento da crítica teatral e os modelos visados:

Tão poderoso é o incentivo que têm sobre os homens, bárbaros ou civilizados, instruídos ou ignorantes, sensíveis ou grosseiros, as representações teatrais, que grande admiração nos causa a pouca atenção que excitam no público brasileiro: ainda nenhum jornal cuidou de nossos teatros, apenas uma ou outra correspondência laudatória tem sido inserta nas colunas do Jornal do Commércio: por esta falta não pecará O Cronista, nenhuma peça nova deixaremos ir à cena sem que análise crítica faça sobressair seus defeitos e sua beleza, sua boa ou má representação. O elogio, a censura, serão sempre imparciais, procuraremos fazer que sejam justos, e judiciosos. Não nos queremos erigir em Saint-Beuves, e em Janins, estes grandes críticos do teatro francês moderno, que nos falecem a erudição, a pureza de gosto, e os talentos destes literatos; mas à mingua de outro, que tome a si tamanha empresa, nós o faremos...”

Portanto, o que o crítico improvisado pretendeu foi valorizar o poder de elevação garantido pelo teatro, através de um juízo crítico eficiente para ressaltar defeitos e belezas, apesar do estreante declarar não possuir tantos méritos como os seus inspiradores, Sainte-Beuve e Janin.

Um outro aspecto importante do tema precisa ser levado em conta: ainda que promettesse atenção infalível às peças levadas à cena, o primeiro crítico, em 1938, desculpou-se por não escrever sobre a peça do poeta Gonçalves de Magalhães, logo após a estreia, à qual compareceu. E tece alguma avaliação a respeito da montagem no final de uma carta estampada no jornal, não assinada, “Carta que a seu amigo Y dirigem os redatores do Chronista”, formato usual de texto de comentário da situação política na época. Para justificar a omissão, o autor insinua a existência de uma divergência política recente com o dramaturgo e, após uma análise bem extensa do texto e da montagem, bastante elogiosa, destaca que “...aplaudimos o talento, mesmo naqueles com quem não temos amizade, e que não somos invejosos como nos pintaram.”

Portanto, a crítica teatral nasceu no Brasil sob algumas marcas históricas que serão duradouras e sem hesitar em ser ação política pessoal. Dentre estas marcas, destaca-se, em primeiro lugar, a inspiração estrangeira, durante muito tempo europeia, fonte de modelos, conceitos, paradigmas e uma visão do teatro marcada por uma forte busca intelectual, um desprezo diante da fragilidade do palco do país, um combate explícito ao espírito das ruas e uma atitude censória e professoral.

Assim como a França erigiu a Academia e um sistema rigoroso de valores literários, eficiente para conduzir ou conter mudanças com certa eficácia, instituir as noções de alta e baixa cultura, assim surgiu no Brasil uma atividade crítica auto-imbuída de uma missão civilizatória. De certa forma, a atitude colonial se reproduziu entre os pensadores do país independente e era exercitada para medir o grau de elevação dos conterrâneos.

Durante todo o século XIX a França foi grande inspiradora da vida cultural no Ocidente. Apesar da proclamação da independência do Brasil, as relações culturais com Portugal, em especial no caso do teatro, eram intensas, e de Portugal

chegava a primeira referência francesa, condição que fazia com que o poder cultural francês se projetasse no país elevado à raiz quadrada. Além disso, vários artistas franceses se radicaram no Rio de Janeiro, promovendo uma transposição direta de formas, ideias, tendências.

O resultado deste quadro sumário, ainda que não se disponha até hoje de uma pesquisa detalhada a respeito da história da crítica no país, em especial no século XIX, e que a análise tenha que ser feita a partir de dados fragmentários, é a possibilidade de indicar alguns elementos fundadores do pensamento crítico no teatro, notáveis porque terão vida longa.

Em primeiro lugar, vale destacar que o formato editorial da crítica seguiu bastante os formatos propostos na imprensa francesa, traduzidos em nomes jornalísticos para a função. Existiram o folhetinista (*feuilletoniste*), o colunista (*échetier*), o crítico da segunda-feira (*lundiste*), o crítico da noite (*soiriste*), o crítico do dia seguinte (*lendemainiste*).

Estas modalidades de exercício crítico apresentaram variações de tom, personalidade e intensidade, como ocorreu na crítica francesa do século XIX. Aqui, a abordagem foi pouco a pouco se afastando do enfoque mais acadêmico e intelectual, em direção ao tom de conversação amigável, muito embora alguns procedimentos críticos fossem mantidos, se transformassem em fórmulas convencionais de tratamento do fato teatral. Associado ao exercício do jornalismo, identificado cada vez mais com a vida do teatro, o crítico tendia a se afastar do mundo inefável da academia e da intelectualidade.

Neste movimento, surgiu a figura do homem de teatro, personagem que se projetou no final do século XIX e se tornou emblemático na primeira metade do século XX. O homem de teatro era uma espécie de homem dos sete instrumentos – exercia, nos jornais, por vezes em várias publicações, a crítica e o jornalismo teatral, quer dizer, escrevia textos de análise de peças em cartaz e textos sobre a atividade teatral em geral, *fait divers*. No teatro, dividia-se entre as funções principais de autor, tradutor, adaptador, produtor, empreendedor. O primeiro – e o maior – homem de teatro brasileiro foi o escritor Artur Azevedo (1855-1908), gênio criativo profundamente ligado ao teatro francês.

Por certo o aparecimento do homem de teatro e o sucesso do jornalismo teatral mais ameno atizaram a reação dos homens de letras, incomodados com o que seria, a seu ver, a redução do olhar crítico. Da aura sublime da arte, passou-se a valorizar a aproximação, inaceitável para os eruditos, entre os palcos e as pulsões da plebe das ruas. E a crítica adquiriu um contorno curioso – diante do palco dominado pelos primeiros atores, com suas comédias e dramalhões, pontificavam os amigos da cena, a crítica profissional, numa relação considerada promíscua, em oposição aos seus inimigos declarados, os críticos acadêmicos, de gabinete, distantes do exercício crítico cotidiano e das rotinas do palco, mas sempre prontos para polêmicas acesas a favor da recuperação da arte do teatro.

À diferença aparente, contudo, não correspondia uma total diferença formal. Profissionais e acadêmicos se inspiravam no teatro francês, certamente. Para os acadêmicos, o velho preconceito contra a comédia e o riso era regra de ouro, a comédia era um gênero bastardo, o popular, um equívoco. Para os profissionais, o riso era a pátria de eleição, comédias, revistas, farsas, burletas eram os poderes reinan-

tes, o povaréu era o público cidadão.

Dos dois lados, um mesmo procedimento básico, de inspiração francesa, estruturava os textos críticos. A sua espinha dorsal era o *résumé*, o relato mais ou menos condensado da trama, recurso que viabilizava a prática do teatro de poltrona, para os leitores distantes da capital, e que ordenava o todo da análise. E que denunciava o ponto de vista literário da abordagem do teatro, como acontecia na França: “Le *résumé* constitue l’ossature d’un feuilleton dramatique puisque l’analyse détaillée de la pièce nouvelle est le fondement nécessaire du jugement esthétique.” (BARA, 23)

Isto significava ver o palco, a representação, através das letras, a partir da análise literária. O enfoque variava de acordo com o lugar do crítico, ia do julgamento acadêmico à avaliação da eficiência da comédia, sua atualidade e poder de comunicação. Portanto, o exame da arte da cena propriamente dita era derivado da análise literária, a cena era secundária, ela recebia um tratamento rápido, em geral esboçado nas palavras finais do texto.

O século XX foi iniciado sob estas coordenadas, como já observamos – há uma relação cristalina de continuidade entre as duas centúrias. Nos meios intelectuais mais sofisticados, consolidou-se um forte desprezo em relação ao teatro, ampliado em particular em virtude do sucesso dos subgêneros musicais, em geral aparentados à comédia, formas híbridas de concepção da cena em que se misturava um rarefeito ar parisiense com a nascente música popular brasileira, o samba, o maxixe, o choro.

Ao seu lado, vicejava a comédia de texto, sustentada pelo primeiro ator, um lugar de criação impregnado pelo improvisado, pelo flerte com o público, a palavra e o charme do momento, o chiste, tudo o que causava horror às certezas acadêmicas. Era comum afirmar-se que o bom teatro só podia ser usufruído graças às viagens à Paris ou às temporadas francesas – e europeias – no Teatro Municipal, inaugurado em 1909.

Inspirados por Copeau e pelo Cartel, a partir do final dos anos 1930, jovens artistas começaram uma batalha por um novo teatro, um teatro da poesia do texto, do encenador, da encenação e do elenco. A inquietação vai adquirir um ímpeto crescente, vai repercutir com força na próspera cidade de São Paulo, onde já ocorrera a Semana de Arte Moderna em 1922, que agitara a literatura e as artes plásticas. A partir deste impulso, surgiu o “teatro moderno”, não exatamente um movimento, mas uma nova forma de conceber e produzir o teatro, oposição ferrenha ao teatro do primeiro ator.

As suas primeiras manifestações, no Rio de Janeiro, foram amadoras, pois o teatro do primeiro ator possuía uma estrutura de poder sólida. Nos final dos anos 1940, São Paulo, praça em que a atividade teatral até então era instável, se tornou a capital do novo teatro, e viu surgir também a renovação da crítica, com o aparecimento de um novo tipo de texto jornalístico, nos quais os comentaristas da cena, inspirados por Copeau e Silvio D’Amico, se projetavam como autores de análises estruturadas ao redor dos conceitos de teatro de arte, encenação, direção, elenco, interpretação.

A partir dos anos 1950, a mudança da cena também se fez corrente no Rio de Janeiro, forçando a velha classe teatral a recuar. Na crítica, contudo, uma situa-

ção de confronto se tornou evidente, iniciada a partir dos anos 1940 – os críticos profissionais antigos, conservadores, por vezes legítimos homens de teatro, dominavam os principais jornais e aos poucos viram se projetar uma nova geração, com ideias antagônicas.

Os velhos críticos se reuniam na Associação Brasileira de Críticos de Teatro (ABCT), fundada em 1937, os jovens fundaram em 1958 o Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT) e, aos poucos, a nova visão foi se tornando dominante, a partir de forte conflito. Vale destacar, contudo, que a análise comparada dos textos das duas gerações antagônicas traz alguma surpresa. Os textos apresentam a mesma velha estrutura, de origem acadêmica e viés literário, proposta no século XIX. A grande mudança é a visão do teatro: de atividade comercial, de entretenimento epidérmico popular, ele passa a ser visto como elevada ocupação profissional artística. Assim, ao redor da análise cuidadosa do texto da peça, a poesia do autor, o crítico comenta os demais aspectos da arte da cena – na verdade, o grande foco continuou a incidir sobre a literatura e o eixo das críticas, nos dois casos, continuou a ser o velho resumé.

Os novos conceitos de teatro tão cultuados pelos jovens críticos contestadores, no entanto, não alcançaram vida longa no século. A geração moderna se tornou aquela de existência mais curta na história do teatro brasileiro, pois a sua proposta de arte, delicada, intimista, impôs a mudança do edifício teatral e, com ela, um impasse, pois as casas pequenas não permitiam a autonomia econômica das produções, em virtude da timidez das bilheterias.

Com a instabilidade econômica e política do país, o teatro caminhou para a ruína. Nestas condições, partir do final dos anos 1960 uma grande crise de sobrevivência atingiu a atividade teatral brasileira, agravada pela crescente redução das liberdades civis depois de 1964, quando um golpe militar liquidou a ordem democrática vigente desde 1945.

Por mais que a sociedade brasileira nunca tenha vivido, ao longo da História, num paraíso de liberdades civis e de prosperidade social, os governos militares foram particularmente nocivos para o país, em virtude da censura crescente às formas de expressão e de criação e por causa da ausência de políticas culturais progressistas consistentes numa sociedade em franco processo de crescimento. A crise contemporânea do teatro brasileiro começou em 1961, com o esgotamento do modelo moderno, mas foi alçada a um grau profundo graças ao poder ditatorial.

Neste contexto, curiosamente, o palco brasileiro começou a sofrer uma influência crescente do teatro norte-americano, num sentido contrário às práticas correntes no país. O mais surpreendente é que muito da influência norte-americana chegou ao Brasil trazida por jovens artistas de esquerda. Sob a inspiração da Broadway, começou a ser desenhado um mercado independente de montagens, avesso às estruturas permanentes de grupos ou companhias, com associação livre de elencos sob o regime de cooperativas ou de contratos temporários.

A instabilidade da produção foi ampliada e o horizonte de produção tornou-se cada vez mais eclético, com propostas muito variadas, raros núcleos coletivos de trabalho. Ao mesmo tempo, a década de 1970 foi a era de expansão da televisão, de afirmação das telenovelas, e o início da crise do antigo modelo da imprensa escrita.

Desde o século XIX, quando nasceram, os jornais surgiram no país como empreendimentos personalistas, vinculados em especial a projetos políticos, partidários ou pessoais. Sob a ditadura, nos anos 1960/1970, este modelo esgotou-se e poucos jornais sobreviveram. Na crítica, os colunistas em atividade mantiveram o modelo moderno de crítica e centraram a sua pena nos debates a respeito da censura, ainda que de forma velada, pois as redações estavam sob censura prévia e não se furtavam à autocensura.

Após o fim do golpe militar, com a abertura democrática de 1985, nenhuma medida estrutural concreta foi tomada a favor da mudança das precárias condições de produção cultural. Duas leis, a Lei Sarney, de 1986, e a Lei Rouanet, de 1991, foram aprovadas com o objetivo de garantir capitais para a produção cultural, captados através de renúncia fiscal. Em lugar de pagar imposto de renda, o empresário financiava projetos culturais e abateria o imposto. O objetivo era educar a burguesia a favor da cultura, transformá-la em mecenas.

Tanto tempo depois, as leis de renúncia fiscal são o grande instrumento de financiamento da cultura no país, com a diferença de que se tornaram ferramentas de marketing das empresas, em lugar de caminhos históricos para o mecenato. Para o grande capital, a via tornou-se uma forma elegante de autopromoção, para a cena, um meio precário de sobrevivência – algumas personalidades mordazes perguntam quando chegara o dia em que se reunirá o estafe das empresas, os artistas e a imprensa num coquetel refinado para saudar o projeto, sem que se chegue a levar a peça cogitada ao palco.

Ao lado dos patrocínios empresariais, existem leis de fomento dos governos locais, com a dotação de recursos de impostos para as produções. Um outro resultado impressionante destas leis foi a retração das verbas orçamentárias para a cultura – a construção de teatros e de centros culturais, o financiamento de edições e de práticas culturais paralelas ao palco são iniciativas que retrocederam ou foram paralisadas, e as verbas para a manutenção dos edifícios existentes se tornou bem reduzida.

O importante a ressaltar é que tais formas de financiar e manter a cultura não resultaram em vitalidade para o setor, nem estimularam a formação de capital próprio para reinvestimento na atividade. Parece absurdo, mas não há abordagem do tema nos textos críticos – os críticos se tornaram meros observadores de espetáculos.

Nos grandes centros teatrais brasileiros, Rio de Janeiro e São Paulo, existe hoje uma classe teatral numerosa, inquieta e produtiva, responsável por montagens que dificilmente chegam a esgotar o seu ciclo vital, pois as verbas de patrocínio custeiam apenas a produção. Ao mesmo tempo, não surgiram políticas permanentes de formação de plateia. O brasileiro não conta com estudos teatrais na sua formação escolar básica, a literatura dramática não integra os estudos de história da literatura brasileira.

Assim, trata-se de um mercado árido, um horizonte propício para pequenas produções: multiplicam-se os monólogos e os trabalhos envolvendo equipes mínimas. Textos de grande formato são cortados ou revistos para que os atores possam dobrar papéis. A exceção de ouro ao panorama é constituída pelos musicais, um gênero de grande repercussão popular, que se beneficia bastante, atualmente, da

história generosa de sucessos da música popular brasileira – uma grande vertente do teatro musical é constituída por biografias musicais. O sucesso junto ao gosto coletivo tem assegurado a estas montagens grandes dotações através das leis de incentivo fiscal. Para a crítica, um problema: muitos críticos em atividade, herdeiros da luta moderna, professam um preconceito consolidado e arcaico contra os musicais, modalidade de criação cuja dinâmica se recusam a reconhecer.

Este quadro, a rigor, explica bastante a situação atual da crítica teatral no Brasil e, em particular, no Rio de Janeiro. Desde os anos 1970/1980, com a modernização da imprensa, paulatinamente distanciada da ideia de projeto pessoal, o advento da televisão como veículo de massa e a redução drástica, progressiva, do número de jornais, o espaço dedicado ao teatro nos diários encolheu rapidamente. Para as editorias, em paralelo, começou a ser importante pressionar para que o crítico se tornasse um vigilante da poupança do consumidor: desse atestado de bom investimento para tal ou qual encenação, em lugar de analisar o projeto artístico proposto.

Com espaço reduzido e a solicitação de que atuasse como fiscal do consumo, o texto crítico passou por uma nova reestruturação – manteve o ponto de vista literário, a opção de considerar o texto do autor dramático como ponto de partida para o comentário, valor de primeira importância, incorporou o diretor-encenador como destaque, mas passou a tecer comentários ainda mais lacônicos a respeito dos aspectos da obra enquanto realidade cênica: não há espaço. Aos poucos, os velhos jornais foram desaparecendo e, atualmente, só existe um jornal de grande circulação na cidade do Rio de Janeiro com projeto jornalístico amplo o suficiente para contar com o exercício da crítica de teatro, exercida por apenas um crítico, que não consegue dar conta de escrever sobre a avalanche de peças que passa pelos palcos.

Em razão do predomínio dos pequenos teatros, particulares ou públicos, sem políticas de produção, as peças precisam de patrocínios para a montagem. Tais verbas, como se observou, não financiam a manutenção dos cartazes, apenas a produção, situação que determina uma carreira rápida, vertiginosa. Assim, o crítico vaga de um teatro para o outro e a velocidade em que precisa escrever é considerável, mesmo que ele não tenha espaço para comentar todos os cartazes. O tempo de escrita é automatizado, antirreflexivo, sem chance qualquer de um amadurecimento maior a respeito de cada proposta. É natural, portanto, que o texto crítico seja superficial e surja pasteurizado, concebido sob uma estrutura rígida – o texto é aberto com o comentário sobre o autor, o resumo indicando as linhas da ação, algo sobre a direção e sobre a equipe artística, mesmo que seja a simples enumeração dos nomes, a avaliação sumária dos atores ou a citação dos artistas principais, quando o elenco é numeroso.

Ao lado deste cenário desanimador, contudo, há uma paixão por teatro, um sentimento combativo a favor da cena, presente em todas as instâncias envolvidas na produção da arte. A classe teatral tende a ser jovem, com uma taxa de ingressantes na carreira muito alta, ao lado de um índice elevado de êxodo, ainda que não exista um censo permanente a respeito.

A cada ano, um número considerável de jovens ingressa na carreira, alguns fascinados pela possibilidade de sucesso na televisão, mas muitos conscientes do

significado do palco para o imaginário coletivo e para a vitalidade da sociedade. Estes jovens, como acontece com a classe teatral há mais de dois séculos, buscam dominar as últimas correntes de criação e de debate, difundidas no mercado internacional, por vezes bastante acessíveis nas faculdades de formação artística e nos cursos que proliferam por todo o país, pois o tempo de atualização de alguns segmentos acadêmicos é bem mais rápido do que o ritmo do mercado.

Há por toda a parte uma ânsia de saber, de conhecer o mundo, muito embora ela signifique em boa parte a continuidade da situação colonial, o olhar pregado no Oceano Atlântico em busca da salvação nos braços e na mente do colonizador. Esta característica faz com que o palco brasileiro tenha sempre uma sintonia ampla, direta, com as questões do momento. Conceitos como *mise en scène*, *création collective*, *anthropologie théâtrale*, *procès collaboratif*, *postmodern*, *postdramatique*, *déconstruction/destinerrance*, *performance*, *assemblage*, *installati-on sonore*, *devised theatre*, *théâtralité*, *mise en corps*, *performise*, *site specific performance*, para ficar em alguns exemplos, possuem forte penetração no meio teatral.

A sua incorporação à prática do jornalismo cotidiano, contudo, acontece com lentidão – para os críticos prisioneiros de uma formação antiga e de velhos jogos de poder, herdeiros dos grandes críticos que iniciaram a batalha moderna, muitos destes conceitos são inalcançáveis, ininteligíveis, exatamente porque os seus quadros mentais ficaram presos no castelo da modernidade, da *mise en scène* e do *metteur en scène*, da visão do texto e da literatura dramática como fundamentos da arte do teatro. Diante da fluidez da arte contemporânea, persiste um autoritarismo crítico regressivo.

A ideia de autoridade inquestionável e autocrática da crítica nasceu, justamente, da história do ofício. Os críticos que lutaram pela implantação do teatro moderno assumiram uma atitude autoritária, impositiva, por diferentes razões, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na cidade de São Paulo, a atitude autoritária surgiu para combater um inimigo quase inexistente, o frágil teatro popular local, o teatro feito em precários pavilhões de circo, coisa de periferia. E, ainda, para formar uma nova classe teatral, diferente da classe em atividade no Rio de Janeiro, campo em que foi essencial sustentar uma retórica violenta de desclassificação do que existia.

No Rio de Janeiro, centro de poder da velha classe teatral e do teatro comercial popularesco, o *tró-ló-ló* e pernas nuas, o embate foi portanto mais violento e decisivo. Significou desqualificar e rejeitar, para destituir a cena profissional e os seus líderes, grandes artistas, astros de primeira grandeza. Contudo, poderosos, senhores do gosto de uma parcela expressiva do público, hábeis organizadores do mercado, os velhos atores conseguiram ser os vencedores da primeira batalha. A luta foi árdua.

O peso destas atitudes alcançou profunda repercussão estrutural, significou cristalizações e enrijecimentos, afetou duas gerações. A geração moderna e a geração imediatamente a seguir não conseguiram romper com a estrutura de poder estabelecida na luta moderna contra os antigos. A retórica autoritária e professoral, de desqualificação do opositor e de pregação didática do novo, não foi abandonada para a edificação do edifício da moderna crítica. De certa forma, os críticos modernos retrocederam para o padrão do século XIX, de domar uma terra arrasada e ins-

taurar valores elevados de civilização.

E o crítico, depois de afirmado o poder de um teatro que seria novo, destruídos como obsoletos os grandes atores do velho teatro, continuou a pontificar como se fosse um arauto iluminado portador de um novo grito de redenção. Os valores modernos, por sua vez, foram ultrapassados na prática da arte, atropelados pelo tempo, mas foram engessados como valores absolutos e armas para “um bom teatro”.

De certa forma, o jogo foi mascarado pela necessidade de enfrentamento da ditadura militar. Enquanto os pilares do teatro moderno começavam a ruir e a hegemonia do texto diante da representação conhecia fortes abalos no teatro ocidental, no Brasil a urgência de se contrapor ao poder autoritário militar sugeria a fidelidade ao valor da palavra escrita, do texto, a defesa da interpretação pautada na introspecção e na ação interior.

Neste quadro, a cena e os seus excessos expressivos, associáveis à crescente liberação dos costumes, à difusão das drogas, à rebelião juvenil resultante de maio de 1968, à libertação dos corpos através da pílula, da minissaia, da queima de sutiãs e do feminismo, podiam ser menosprezados como desvios ideológicos pequeno-burgueses nocivos à grande luta em prol da libertação política. A qualidade da liberdade pretendida, política, transformou os críticos em prisioneiros de um outro autoritarismo, a visão antiga de sua profissão.

Enfim, os ecos da luta contra o teatro do primeiro ator forçaram o aparecimento de um mito, a figura do crítico distante, ausente do mundo do teatro, inimigo do homem de teatro. As duas forças geraram uma entidade sui generis, uma materialidade impalpável, de aparência impermeável, senhora de textos inflexíveis, sempre judiciais e sempre alheios à ebulição da arte. Curiosamente, pregavam valores civilizatórios, como fez o século XIX, como já se observou.

Os críticos jovens da atualidade, contudo, mesmo sem espaço nos jornais, posto que eles praticamente desapareceram, buscam manter uma relação mais próxima, menos dogmática, com a cena teatral, ao menos em relação ao segmento inventivo, de vanguarda, digamos. Pecam, contudo, por um outro radicalismo. De certa forma, escrevem em estado de razoável independência, pois nas revistas de informação e nos blogs e espaços virtuais podem fazer a própria pauta ou influenciar na escolha de cartazes para criticar, sem pressões do editor ou do mercado. Diante desta liberdade, em geral eles ignoram toda a manifestação teatral que qualificam como mainstream ou hegemônica, refutam o debate com a maior parcela do mercado, ou desqualificam as obras com esta inscrição, submissos a um outro tipo de autoritarismo, juvenil.

Afinal, a crítica, texto assinado, associado a uma visão de mundo particular, resultado de uma herança pessoal única, não pode ser vista como produção objetiva, isenta, pura aplicação de conhecimentos objetivos ou aferição do bom uso de ferramentas neutras. Texto assinado equivale a dizer: fruto de uma biografia. Por mais que se possa buscar pesquisar e analisar a crítica a partir de visões históricas, movimentos estéticos e processos da arte, em último grau a reflexão terá que lançar luz sobre a trajetória pessoal do autor.

Nesta condição, falar sobre o impasse da atividade crítica hoje e sobre a possibilidade de seu enfrentamento, só é possível a partir do reconhecimento do

lugar de onde se fala, da definição explícita da autoria e dos valores em nome dos quais se fala. A visão do campo da crise pode levar à identificação de perspectivas novas diante dela – mas elas são necessariamente subjetivas, pois são fatos presentes ou futuros, práticas ou intenções, puro vir-a-ser. Tentemos esta via.

No exercício da crítica teatral desde 1982, escrevi em jornais de diversos padrões, do veículo alternativo à grande imprensa. Atualmente, mantenho um blog, Folias Teatrais. Considero fundamental hoje, no exercício da crítica, em particular na minha cidade, a prática da crítica como um serviço público, de análise da obra de arte sob um tom de diálogo cruzado, com a cena e com o leitor, percebido, este, como espectador de teatro. Não tenho interesse em impedir o cidadão de ir ao teatro, sob qualquer pretexto, ainda que eu, na liberdade do blog, não cultive o hábito de escrever sobre as peças que me desagradam ou não me inspiram.

Acredito que as cotações, as qualificações valorativas das peças como ótima, ruim, regular ou boa são discutíveis, arbitrárias e inadequadas para o momento teatral. No meu entender, só existem peças boas, se bem que algumas são melhores do que todas. E a qualidade depende, sempre, do segmento de mercado e do perfil do – digamos – consumidor. O céu de papel crepom mal feito pode ser deplorável para um executivo refinado da zona sul do Rio e encantar uma plateia singela da periferia.

A visão moderna, conservadora, dedicada a avaliar a capacidade do artista, a sua qualidade profissional, o seu mérito pessoal, a sua compreensão ou não da obra a que se dedicou, me parece uma atitude autoritária datada e altamente nociva para o teatro, descabida de sentido. Em lugar do julgamento, penso que o crítico precisa propor a análise da obra. Penso que toda peça tem o seu público, tem algo a dizer aos contemporâneos. Neste contexto, não existe peça ruim, mas sim peça que não encontrou o seu público. Se o domínio da linguagem pelo artista é insuficiente, o seu interlocutor deve ser alguém identificado com esta condição: o mercado vai – e deve – obrigá-lo a chegar lá.

As encenações são feitas para o seu tempo, para pensar ou expressar padrões da vida corrente, numa celebração de valores necessários ao universo social. Elas são dialógicas. Os valores expressos podem ser revolucionários, radicais, acomodados, reconfortantes, regressivos, reacionários – mas são necessários sempre em algum grau ou não teriam ocorrido às mentes que vivem neste momento.

O interessante no texto da crítica, hoje, é buscar aflorar a tessitura da obra apresentada em sintonia com o ar do tempo ao redor, revelar o contorno do diálogo proposto pelo criador ao espectador, até mesmo quando o artista envereda pela possibilidade de apagamento destes dois lugares. Por isto, penso que o crítico deve chamar o público para ir ao teatro e não incitá-lo a evitá-lo, seja por obra de desqualificação do trabalho apresentado, seja por tentar substituí-lo, encenando-o diante da poltrona.

O nosso problema, hoje, não é desmoralizar a arte teatral. Ou moralizá-la. Precisamos, inclusive, pensar o sentido histórico da prática de demonizar o mercado e tentar entender qual o gênero de necessidade humana tem sido atendido no mercado, fora do clichê marxista antigo da diversão e da alienação. Um pouco a linha proposta pelos estudos culturais. E mais. Talvez seja o momento de tentar começar a buscar entender o que foi que, no imaginário coletivo e na expressão

social, o nosso autoritarismo acadêmico, crítico, suprimiu, escondeu, banuiu, impediu de chegar ao palco.

No Brasil, país de forte pulsação musical, batuques, danças nas ruas, espontaneísmo, a cena acadêmica desqualificou sempre a cena cômico-musical desabridamente popular. Afastada do teatro, esta verve antiga, corrente forte que se manteve subterrânea desde as senzalas, na colônia, desembocou no carnaval, inventou as escolas de samba. E os desfiles se transformaram na maior festa popular do país, enquanto o teatro, bom moço sério e cultivado, amarga a luta cotidiana para ter o que dizer, onde dizer, para ter público e repercussão social. E a crítica que corteja o bom moço, no jornal que desaparece ou nas inefáveis formas digitais, passa em cortejo fúnebre ao seu lado, desconhecida, com poucos seguidores concedendo-lhe um mínimo de atenção.

Referências:

■ 42

BALME, Christopher. **Além do estilo: tipologias de análise da performance**. Tradução Tania Brandão e Ana B.P. Franca. In Percevejo, Ano 7, N. 7, 1999, p.132 a 143.

BRANDÃO, Tania. **Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações**. Revista IPHAN, n.º 29, 2001.

BRANDÃO, Tania. **Uma Empresa e Seus Segredos: Companhia Maria Della Costa (1948-1974)**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Critique et Utopie**. Paris: Payot et Rivages, 2012.

BURY, Mariane et Laplace-Claverie Hélène (dir). **Le miel et le fiel**. La critique théâtrale en France au XIXe siècle. Paris: PUPS, Université Paris-Sorbonne, 2008

DA RIN, Márcia. **Crítica: a memória do teatro brasileiro**. O Percevejo, III, n. 3, 1995. p. 38-42.

FERREIRA, V. Aleixo. Revista Comoedia (1946-1952), **a fortaleza do velho: entre materialidade e bem cultural, disputas e conflitos no processo de especificação da imprensa carioca e sua inserção no sistema teatral**. 245 p. 2017. Tese de Doutorado. PPGAC, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro. 2017.

PAVIS, Patrice. **Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain**. Paris: Armand Colin, 2014.

PAVIS. **La mise en scène contemporaine**. Paris: Armand Colin, 2007.

Prado, Décio de Almeida. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ouvrouver ■ Uberlândia v. 14 n. 1 p. 26-43 jan. | jun. 2018

PRADO. **Apresentação do Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur émancipé**. Paris : La Fabrique, 2008.

ROCHA, Justiniano José da. **O Chronista**. RIO DE JANEIRO. SABBADO 20 DE AGOSTO.1936. Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Accès le 02/04/2015 http://memoria.bn.br/pdf/702811/per702811_1836_00016.pdf

SARRAZAC, Jean_Pierre (org.). **Lexique du drame moderne et contemporain**. Paris: Editions Circé, 2005.

SOUSA, Galante. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

THIBAUDAT, Jean-Pierre. **Théâtre français contemporain**. Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 2000.