

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**CELSO DE OLIVEIRA FARIA**

**A crítica teatral paulistana em tempos de “likes”**

**São Paulo**

**2020**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

## **A crítica teatral paulistana em tempos de “likes”**

**Celso de Oliveira Faria**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Especialista em Mídia, Informação e  
Cultura.

**Orientador: Prof. Dr. Eduardo Nunomura**

São Paulo

2020

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Eduardo Nunomura.

Aos professores do CELACC.

# A CRÍTICA TEATRAL PAULISTANA EM TEMPOS DE “LIKES”<sup>1</sup>

Celso de Oliveira Faria <sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo analisar a crítica teatral contemporânea produzida na cidade de São Paulo e na internet. Propõe-se uma análise comparada das críticas produzidas por Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Sábato Magaldi (1927-2016), referenciados tanto pela imprensa como nas Artes Cênicas, em confronto aos textos publicados atualmente na internet. Tais textos correntes são elaborados por produtores de conteúdo, cuja instantaneidade e compartilhamento – muitas vezes a qualquer custo – são os dois mecanismos fundantes da relação com o leitor.

**Palavras-chave:** Crítica Teatral, Jornalismo Cultural, Crítica Teatral Paulista, Teatro

**Abstract:** This work aims to analyze the contemporary theater criticism produced in the city of São Paulo and on the internet. We propose a comparative analysis of the criticisms produced by Décio de Almeida Prado (1917-2000) and Sábato Magaldi (1927-2016), referenced both by the press and in the Performing Arts, against the texts currently published on the internet. Such present-day texts are elaborated by content producers, whose instantaneousness and sharing – often at any cost – are the two founding mechanisms of the relationship with the reader.

**Key words:** Theater Criticism, Cultural Journalism, Theater Criticism from São Paulo, Theater

**Resumen:** Este trabajo tiene como objetivo analizar la crítica teatral contemporánea producida en la ciudad de São Paulo y en Internet. Se propone a un análisis comparando las críticas producidas por Décio de Almeida Prado (1917-2000) y Sábato Magaldi (1927-2016), referenciadas tanto por la prensa como por las Artes Escénicas, en confrontación a los textos actualmente publicados en internet. Estos son elaborados por productores de contenido, en los que la instantaneidad y el compartirlos, a menudo a cualquier costo, son los dos mecanismos que fundamentan la relación con el lector.

**Palabras clave:** Crítica teatral, Periodismo cultural, Crítica teatral paulista, Teatro

---

<sup>1</sup> Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura.

<sup>2</sup> Pós-graduando em “Mídia, Informação e Cultura”.

## 1. INTRODUÇÃO

A severidade de Bárbara Heliodora, o olhar analítico de Sábato Magaldi e o perfil acadêmico de Décio de Almeida Prado consolidaram-se como referências da crítica teatral nos grandes meios de publicação por décadas. Na atualidade, os meios de comunicação hegemônicos diminuíram seus espaços. As produções teatrais passaram a merecer curtas resenhas ou críticas acanhadas, não raras vezes feitas a partir de *press releases* divulgados pelas assessorias de imprensa. E, mesmo assim, ainda se propõem a oferecer classificações, a partir de notas ou de um “conjunto de estrelas”, para avaliar esteticamente a obra cênica.

Com a chegada das mídias digitais, ampliaram-se os espaços da divulgação cultural. Isso permitiu que especialistas, jornalistas ou, até mesmo, apreciadores de literatura, cinema e teatro – esses sem formação acadêmica em Jornalismo – tivessem voz e pudessem publicar suas agendas, opiniões, resenhas ou críticas. Há aqui uma efetiva quebra da hierarquização cristalizada pelo jornalismo cultural das publicações de jornais, rádios e televisão.

Revela-se, então, um novo cenário de difusão cultural produzida por blogueiros, “podcasters” e “youtubers”, em que elementos informativos e formativos dessa produção passam a dialogar com a instantaneidade digital, na qual a quantificação de “likes” passa a referenciar o papel desse atual “crítico”.

Este trabalho deseja verificar quais elementos da crítica contemporânea foram apropriados ou renunciados em relação aos cânones da crítica teatral, indicados aqui nos textos de Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Sábato Magaldi (1927-2016).

No levantamento bibliográfico, reconhece-se a difusão da crítica teatral concomitante à produção teatral nacional, a partir da colonização portuguesa. De Gil Vicente aos coletivos teatrais paulistanos atuais, são descritos marcos e funções do trabalho desses críticos para, assim, delimitar categorias que serão utilizadas na análise comparada de 53 textos produzidos por Prado e Magaldi, e 56 de críticos ou produtores de conteúdo contemporâneos.

## 2. A CRÍTICA TEATRAL: DA MÍDIA IMPRESSA ATÉ A INTERNET

O teatro, obviamente, chegou antes da crítica a essa arte. Com a chegada dos portugueses no Brasil, no processo civilizatório datado a partir de 1500, as apresentações teatrais em solo brasileiro têm seus primeiros registros nos textos do dramaturgo português Gil Vicente (1465-1536). Sua dramaturgia misturava o estilo teatral religioso com o profano em gêneros variados. “As primeiras manifestações cênicas no Brasil, cujos textos se

preservaram, são obras dos jesuítas, que fizeram teatro como instrumento de catequese” (MAGALDI, 2013, I.124).

O padre José de Anchieta (1534-1597) foi convidado pelo líder jesuíta, padre Manuel da Nóbrega (1517-1570), a trazer para o Brasil os autos de Gil Vicente. Aqui, além de escrever 12 autos de autoria própria, usou nas montagens catequéticas o plurilinguismo, ou seja, “cenas são apresentadas em português, outras em castelhano e ainda muitos diálogos são travados em tupi” (Ibid. I. 155).

Nessa colônia extremamente beligerante, com portugueses e nativos envolvidos em proteger o território contra os invasores vindos da França e da Holanda e o encolhimento da influência dos jesuítas, o teatro brasileiro passa por dois séculos de quase silêncio. As produções teatrais resumiram-se à chegada, na segunda metade do século XVIII, das Casas de Ópera, em cidades como Rio de Janeiro, Ouro Preto, Diamantina, Recife, São Paulo e Porto Alegre.

É em 1808, com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, que o teatro nacional volta a tomar força. “Começou a surgir uma prática regular de teatro, com elencos profissionais e um público estável” (BRANDÃO, 2018, p. 32). Gonçalves de Magalhães (1811-1832) tem papel fundamental nessa nova produção, ao introduzir entre nós o Romantismo, inspirado nas produções europeias de nomes como Schiller (1759-1805), Goethe (1749-1832) e Victor Hugo (1802-1885).

Na imprensa internacional e nacional, surgia o papel do crítico literário que, com o passar dos anos, foi ampliando suas resenhas para outros produtos culturais, inclusive o de teatro. Por aqui, o primeiro crítico teatral de quem se tem registro, em 1836, foi Justiniano José da Rocha (1812-1862), com suas publicações no jornal que fundara, “O Cronista”.

No palco e nos picadeiros da época, um dos nomes de destaque era João Caetano (1808-1863), considerado um dos mais importantes homens de teatro do século XIX tanto pela criação da “Companhia Nacional João Caetano”, como por levar aos palcos os dramaturgos nacionais Gonçalves Magalhães e Martins Pena (1815-1848). Também escreveu dois livros sobre a arte de representar – “Reflexões Dramáticas”, de 1837, e “Lições Dramáticas”, de 1862 – reforçando, assim, a importância da formação do ator e ainda o patrocínio governamental à classe.

Outros nomes ganham destaque na cena teatral brasileira nos anos seguintes, como Artur Azevedo (1855-1908) e Procópio Ferreira (1898-1979). Em contrapartida, a crítica teatral vai ganhando também seus expoentes: Machado de Assis (1839-1908), Manuel Bandeira (1886-1968), Mário de Andrade (1893-1945), José Lins do Rego (1901-1957),

Antônio de Alcântara Machado (1901- 1935), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Athos Abramo (1905-1968), Miroel Silveira (1914-1988), Delmiro Gonçalves (1916-1975), Décio de Almeida Prado (1917-2000), Alberto D’Aversa (1920-1969), Clóvis Garcia (1921-2012), Bárbara Heliodora (1923-2015), Paulo Mendonça (1925-2008), Sábato Magaldi (1927-2016), Paulo Francis (1930-1997), Jefferson Del Rios (1943), e muitos outros.

Com o jornal impresso tornando-se o veículo de comunicação mais popular nesses dois séculos, segundo Moura<sup>3</sup> (1996 apud LIMA e CIOTT, 2016, p. 329), nas décadas de 1940 a 1960, “a crítica [era considerada] como um guia de consumo para o leitor, que compra o jornal para escolher o prato que vai assistir”.

O exame teatral por profissionais do teatro ou do jornalismo vem na trilha do sistema rigoroso de valores literários iniciados na literatura, na França. Em um caráter civilizatório, na linha apontada por Eagleton, em que a cultura tem a função de reduzir conflitos e criar coesão social, ao homem culto cabe o arquétipo do homem moderno, sábio e tolerante ao que é diferente.

Cultura é justamente o mecanismo daquilo que mais tarde será chamado de hegemonia, moldando os sujeitos humanos às necessidades de um novo tipo de sociedade politicamente organizada, remodelando-os com base nos agentes dóceis, moderados, de elevados princípios, pacíficos, conciliadores e desinteressados desta ordem política (EAGLETON, 2005, p. 19).

Em uma primeira aproximação, a crítica apresenta elementos formativos e descritivos para orientar o grande público na escolha do que assistir. Além disso, é comum aos moradores e até aos visitantes nas grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro, apoiarem-se nessas colunas no momento de decidir o que assistir. Aqui o exame é exterior “e tem a ver com o leitor-espectador que deseja ser informado sobre a obra exposta ao público” (HELIODORA, DEL RIOS e MAGALDI, 2014, p. 48).

Não há dúvida de que o crítico, como conhecedor e especializado em teatro, tem como atuação colaborar na profusão de repertório tanto do leitor como do próprio profissional das artes cênicas. Ele atua como importante mediador para atrair e aguçar ambos, com questões e elementos sobre as novas estéticas e poéticas teatrais.

Segundo Bueno (2015), são exatamente dois críticos e intelectuais, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, que no ano de 1943 denominam aquele momento como o marco

---

<sup>3</sup> MOURA, George. **Paulo Francis, o soldado fanfarrão: A odisseia intelectual do ator, diretor e crítico de teatro Paulo Francis pelos palcos brasileiros.** Rio de Janeiro, Objetiva, p. 165, 1996

inicial das produções modernas, datado e marcado em “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues (1912-1980), direção de Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978).

O primeiro [Prado] argumenta que, apesar das iniciativas anteriores, exemplo de Renato Vianna, Flavio de Carvalho e Oswald de Andrade, a efetivação da modernização ocorreu na junção de todos os elementos de uma produção moderna: o texto dramático, a encenação e a direção de espetáculo (SOUZA, 2015, I.1174).

O jornalista e escritor Nelson Rodrigues conseguiu a sua consagração como dramaturgo a partir do reconhecimento da crítica, feita por “literatos e poetas – entre eles, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rego - gênero literário que, nas últimas décadas, havia recebido pouca ou nenhuma atenção da classe” (Ibid, I. 1661)

Nesse ponto, ao atestar o valor cultural de uma montagem – com seus atores, dramaturgos, encenadores, iluminadores, cenógrafos, e assim por diante – o crítico dá legitimidade e reforça sua atuação como consagradora e difusora em um mercado de bens simbólicos. Acontece, então, o que Bourdieu (2007) vai chamar “sociedades de admiração mútua”, chegando ao público não especializado como “*o campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (‘o grande público’)” (p. 105).

E fundamentado nessa legitimidade ocupada a partir dessa estrutura no campo de produção erudita, o crítico também passa a participar e apoiar a própria produção cultural de diferentes formas. Como exemplo disso, ele passa a ser convidado pelos setores públicos para selecionar projetos teatrais a serem amparados por editais.

A Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) propôs ao então governador de São Paulo Jânio Quadros, entre 1955 e 1959, a criação da Comissão Estadual de Teatro para definir o direcionamento das verbas públicas para o setor. Além de custear até 60% das produções e garantir meios de sobrevivência à classe, promoveu uma importante interiorização do teatro no estado (HELIODORA, DEL RIOS e MAGALDI, 2014, p. 73), que até então eram realizadas a partir de ações esporádicas, promovidas pelas companhias.

A APCT teve papel importante como oposição ao movimento da Associação das Senhoras Católicas que defendiam, em 1957, a censura à peça “Perdoa-me por me traíres”, de Nelson Rodrigues. “A APCT mostrou, além da solidariedade ao acontecimento vivenciado pelo dramaturgo, um apoio fortemente político, revelando sua indignação a qualquer tipo de atentado à liberdade de expressão e aos direitos dos artistas” (LIMA e CIOTT, 2016, p. 336).



Assim, o papel do crítico passa a ter relevância tanto para o público leitor, como para a classe artística. Essa importância se dá tanto na profusão de políticas públicas, como no lugar de distinção e relevância entre seus pares. Vale seguir, então, por um viés apontado pelo crítico Paulo Francis (1930-1997) que colocou o crítico no mesmo patamar do artista. Ou seja, ele tem a função de encaminhar melhorias à montagem e orientar o grande público no processo de contemplação.

Acrescenta-se ainda à crítica o lugar de registro histórico das produções que, por si, são efêmeras e acabam por serem recordadas graças aos registros fotográficos e às críticas produzidas em sua época. Obras como “Amor ao Teatro”, compêndio de publicações de Sábato Magaldi, de 1966 a 1988, e “Exercício Findo”, com textos de Décio de Almeida Prado, de 1964 a 1968, são importantes registros da produção teatral paulistana dessa época.

Décio de Almeida Prado foi formado em Filosofia e em Direito pela Universidade de São Paulo (USP), professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação (ECA) da USP, cronista, ensaísta, historiador e crítico teatral. Publicou três livros de críticas: “Apresentação do Teatro Moderno”, “Teatro em Progresso” e “Exercício Findo”. Participou da organização da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, seção de São Paulo, e na criação da Comissão Estadual de Teatro, importante agremiação na distribuição de incentivos fiscais.

Sábato Magaldi formou-se em Direito, em Minas Gerais, e em Estética, pela Sorbonne, na França. Veio para São Paulo em 1953 e, inicialmente, escrevia para o jornal O Estado de São Paulo. Atuou como professor na Escola de Arte Dramática (EAD), no Departamento de Artes Cênicas na ECA, USP, e na Universidade de Paris III, Sorbonne Nouvelle. Foi Secretário de Cultura da cidade de São Paulo, entre 1975 e 1979. Publicou 18 livros e foi Membro da Academia Brasileira de Letras, a partir de 1994. Escreveu sua primeira crítica teatral aos 23 anos e manteve sua produção por 38 anos.

O destaque desses dois críticos faz-se necessário diante da importância da sua produção para o teatro brasileiro. Além de figurarem nos jornais, tiveram grande relevância como pesquisadores e na participação de comissões de fomento para a classe. Por muitos anos, uma peça teatral só era considerada digna de mérito na cena cultural se tivesse sido alvo de alguma crítica – positiva ou negativa – de Décio de Almeida Prado ou Sábato Magaldi.

Desde a era Juscelino Kubitschek (1902-1976) aos anos que sucederam o Ato Institucional nº 5, o teatro – e, por consequência, a crítica – conseguiu se impor diante do rigoroso zelo censório. Destacam-se, durante esse período, estreias como “Opinião” (show dirigido por Augusto Boal, 1931-2009), “Liberdade, Liberdade” (Millôr Fernandes, 1923-2012, e Flávio Rangel, 1934-1988), “Arena com Zumbi” e “Arena Conta Tiradentes”

(Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, 1934-2006), “O Rei da Vela” (Oswald de Andrade, 1890-1954), “Abajur Lilás” e “Navalha na Carne” (Plínio Marcos, 1935-1999) e muitos outros.

Pela experiência, sabe-se que a Censura considera subversão da ordem o simples debate sobre os direitos do trabalhador. É preconceito de classe qualquer proposta reivindicatória contra os privilégios dos poderosos. Que significa, ainda, não tolerar as exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes? (MAGALDI, 2016, I. 24952)

Porém, mesmo diante dessas importantes posições, há que considerar a existência no papel do crítico de uma atitude por vezes autoritária, como guardiões de um pretense “bom teatro”. Destaca-se aqui o exemplo da carioca Bárbara Heliodora que, durante sua trajetória, se indispôs com vários realizadores, por suas críticas ferrenhas. Inclusive no “Prêmio Esso de Teatro” de 1933, mesmo sem estar presente no evento por problemas de saúde, quando o nome da crítica foi anunciado pelos apresentadores, uma chuva de vaias ouviu-se da plateia, formada por profissionais do teatro (LIMA FILHO, 2018).

(...) 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 o inimigo quase inexistente, o frágil teatro popular local, o teatro feito em precários pavilhões de circo, coisa de periferia (BRANDÃO, 2018, p. 39).

É verdade que o teatro também busca um lugar menos autoritário e mais dialógico com a plateia. As artes cênicas contemporâneas rompem, principalmente, com as hierarquias do teatro dramático, sobretudo pelas influências de Antonin Artaud (1896-1948) e Peter Brook (1925-). Tomam para si elementos do denominado teatro pós-dramático, performático, nos quais as poéticas de concepção da ação cênica ampliam-se por outras proposituras quanto à dramaturgia, à concepção e à estética.

Se as encenações são feitas para dialogar com seu tempo, essas novas poéticas cumprem o seu papel e, ainda assim, encontram ressonância também neste lugar desordenado, fluido e precário que é a internet. É nesse local virtual que a atual crítica teatral desponta. Com a redução dos espaços na imprensa escrita e com o aparecimento de diferentes interlocutores de distintas origens acadêmicas e meios de comunicação, essas novas vozes partem de influenciadores, blogueiros, *podcasters* e *youtubers* – ora focados apenas na profusão dos artistas e montagens do *mainstream*, ora herméticos e reconhecidos apenas por leitores da área teatral de vanguarda.

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” (BRANDÃO, 2018, p. 40)

Pierre Levy talvez seja um dos primeiros pensadores a analisar as mídias digitais sob uma perspectiva esperançosa. Alguns conceitos do autor ajudam a compreender e olhar a polifonia presente na internet como um fato integrador também na divulgação teatral.

O pesquisador francês parte seus fundamentos da compreensão do virtual não como o contrário de real, mas como a capacidade de ampliar o território da informação.

É virtual toda entidade "desterritorializada", capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados sem, contudo, estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular (LÉVY, 1999, p. 48).

Partindo desse pressuposto, a crítica teatral amplifica-se para outras possibilidades de leitura e acesso. Mesmo que o livro ou jornal tenham, em si, elementos dessa virtualidade diante da possibilidade do seu acesso em diferentes locais ou momentos pelo leitor, as mídias digitais potencializam a difusão.

A matéria impressa dá credibilidade a um projeto, ajuda na hora de captar apoio e patrocínio, mas o on-line funciona muito para levar público. Já vi um caso, um espetáculo que estava quase encerrando a temporada antes do previsto por falta de público, até que uma blogueira foi assistir e recomendou a peça. A temporada foi totalmente revertida. (NETO, 2019)

Diante da facilidade de criar um canal no *YouTube* ou um blog, há uma efetiva quebra da hierarquização do acesso a esse produtor de conteúdo, que colabora com aquilo que sabe e lhe dá prazer. Então, esse espaço – ou ciberespaço, como define Lévy – usufrui da comunicação, da sociabilidade e da reconfiguração de identidades para existir.

Mas o saber não é somente a riqueza primeira do mundo contemporâneo. Vivendo de invenção coletiva, de transmissão, de interpretação e de partilha, o conhecimento é um dos lugares em que a solidariedade entre os homens pode ter mais sentido, um dos elos mais fortes entre os membros de nossa espécie (AUTHIER, 1995, p. 25) .

A partir dessa partilha – não necessariamente mercadológica – a crítica teatral na internet coloca-se como uma possibilidade de divulgação e diálogo com o leitor e classe artística.

Não há dúvida de que a crítica teatral tem estado sem espaço na imprensa tradicional diante da incapacidade de disputar lugar nos editoriais com os vultosos investimentos advindos de lançamentos do cinema, televisão, literatura e séries. Dessa maneira, as mídias digitais surgem como uma possibilidade de promoção dos espetáculos, na formação de público ou apenas para consumo artístico.

Seguindo o tema apresentado nos estudos de cultura *pop* e dos grandes produtos de massa, cabe ainda apontar para a criação de nichos. Isso pode ser apropriado, já que as montagens teatrais também têm buscado repercutir em “bolhas” ou em grupos de conteúdos especializados.

A convergência alternativa tem impulsionado mudanças na paisagem midiática. A realidade é dual: de um lado a postura proibitiva tenta impedir participação não autorizada; do outro as cooperativas querem conquistar para si criadores alternativos (JENKINS, 2009, p. 235).

Inclui-se a necessidade de a crítica também atender requisitos de ranqueamento e de ser localizada facilmente nos buscadores – assim não ficará “perdida” na rede. Dessa forma, a crítica teatral – e o jornalismo cultural, de forma geral – passa a seguir regras do SEO (Search Engine Optimization)<sup>4</sup>, referenciadas por frases e parágrafos curtos, palavras de transição entre os trechos e uso de frases-chaves e repetitivas no texto. Isso também facilita a compreensão do leitor sempre ávido por informações instantâneas.

Sendo assim, modernamente, Brandão (2018) indica para a existência de uma crítica atual que oscila entre dois extremos: 1) autoritário, “guardião do bom teatro”; 2) contra hegemônica, feita por produtores de conteúdos que geram suas próprias pautas e rompem com a produção teatral do *mainstream*.

Féral (2009) indica para uma crítica contemporânea que dialogue com o leitor e a cena. Em um lugar de “atletismo do pensamento”: “os melhores críticos são aqueles que têm, também, o exercício de um pensamento pessoal, que são criativos, pesquisadores, ensaístas” (p. 46), possibilitando, portanto, um “reescrever” da obra apresentada no palco.

---

<sup>4</sup> (...) Otimização de Mecanismo de Busca, em tradução livre. Basicamente são técnicas utilizadas em sites para serem melhor ranqueados nos mecanismos de buscas, como o Google. Ou seja, quanto melhores as estratégias adotadas, mais chances de um site aparecer logo nas primeiras páginas da pesquisa - e também maior a probabilidade de acessos. (LANDIM, 2009)

O interessante no texto da crítica, hoje, é buscar aflorar a tessitura da obra apresentada em sintonia com o ar do tempo ao redor, revela 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 (...) (BRANDÃO, 2018, p. 41).

### 3. OBJETIVO

Diante de uma crítica tradicional produzida e estabelecida na mídia impressa em risco de aniquilamento e da emergência de atuais produtores de conteúdo oriundo de blogs, sites e *podcast*, este trabalho vai analisar os elementos formadores da “atual crítica” teatral paulistana.

Como objetivo principal, o artigo fará uma análise comparada das críticas produzidas por Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi em relação aos conteúdos produzidos atualmente, principalmente na internet. A escolha dos dois cânones se deve à sua relevância em vários campos de ação nessa crítica paulistana.

Dessa forma, pretende-se examinar as seguintes questões, mesmo que não haja aqui a pretensão de esgotá-las:

- a) Será que a produção de conteúdo crítica contemporânea tem alguma relação ou inspiração no trabalho dos cânones?
- b) Mantém-se atualmente um trabalho ainda polarizado apenas de “bom” ou “ruim”?
- c) Mantém-se nos produtores desses conteúdos ainda uma intenção autoritária?
- d) Quais elementos da crítica canônica são possíveis de serem encontrados nesses atuais conteúdos?
- e) Do que é feita a crítica contemporânea em relação à produzida por Prado e Magaldi?

Para a análise, a partir do trabalho desses dois críticos, foram estabelecidas algumas categorias, detalhadas a seguir:

#### 3.1. CATEGORIAS

##### 3.1.1. ESTILOS OPERACIONAIS

Sobre Décio de Almeida Prado, GARCIA (2000) afirma “que, entre nós, os críticos, era denominado ‘o Papa da Crítica Teatral’, com certa dose de brincadeira mas com grande

fundamento na realidade” (p. 93). O teórico indica, como estilos operacionais encontrados nas resenhas de Prado, “a crítica filosófica, que acentua a discussão estética da obra de arte; a crítica literária, que se aproxima da crônica; a crítica jornalística, que tem como principal objetivo a informação” (op.cit.).

### 3.1.2. CONTEÚDO

A crítica ainda pode se apropriar de elementos formativos ou informativos. No primeiro caso, há uma função pedagógica que, segundo Heliadora, “consiste em buscar em valores interpretativos [...] situar o espetáculo, identificar o período e o gênero a que pertence o texto” (HELIODORA, DEL RIOS e MAGALDI, 2014, p. 37). Cabe ao crítico, então, conhecer e estabelecer a ponte entre a informação geral em relação às partes estéticas, históricas e até ideológicas.

Diante de conteúdos com informações apenas gerais, como sinopse, endereços e horários, podendo incluir estrelas ou até outros ícones para descrever se é “bom” ou “ruim”, a crítica aqui ocupa um lugar informativo. Circunscrito no “agendismo”, ou seja, pautada pelos *press releases* das assessorias de imprensa e que atenda à divulgação imediata de um produto cultural em cartaz.

### 3.1.3. FUNÇÃO POLÍTICA DO CRÍTICO

Já foi apontado anteriormente sobre as diferentes atuações do crítico, tanto como definidor de políticas públicas quanto como manifestante em prol ou contra ações. Como exemplo desta última atuação, podemos citar críticos que se posicionaram contra a censura nos tempos da ditadura militar. Dessa forma, faz sentido também categorizar funções políticas do crítico, já que “não se restringiram à profissão que exerciam, mas assumiram, dentre outras circunstâncias, o exercício político na medida que reivindicaram a emancipação da própria atividade, e principalmente da arte teatral” (LIMA e CIOTT, 2016, p. 329).

Sendo assim, percebe-se uma função analítica dos elementos constitutivos da cena, além do descritivo. Segundo Heliadora,

A crítica serve também para explicar, para colaborar com a identificação de qualidades: se cada leitor de uma crítica jornalística fizer seu debate pessoal com o que foi feito – sabendo que não há obrigatoriedade de concordar e nem de discordar – ele vai esclarecer para si mesmo as razões do seu “gostei” ou “não gostei”, e com isso tornar-se um espectador mais preparado (HELIODORA, DEL RIOS e MAGALDI, 2014, p. 29-30)

Nesse ponto, é possível que o redator avance ainda para a função de artista, ao recomendar – e até mesmo sugerir – possibilidades cênicas ou dramáticas para aperfeiçoamento da obra, com “análises minuciosas dos elementos dos espetáculos, disponibilizando não somente informações ao público em geral, mas também promovendo um *feedback* com os envolvidos na produção (direção, atores, iluminação, cenografia etc.)” (FREITAS<sup>5</sup>, 2010, apud LIMA e CIOTT, 2016, p. 330).

Há na crítica ainda uma função autoritária, impositiva, de pouco diálogo, guardiã de um tipo único de teatro, inclusive que pouco se afeiçoa ao teatro popular.

[...] 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 (BRANDÃO, 2018, p. 40).

### 3.1.4. HIERARQUIA TEXTUAL

Existem elementos internos a serem dectados no texto crítico. Magaldi (2014) aponta que a publicação deve: i) situar a obra teatral no conjunto de produções; ii) informar sobre as circunstâncias materiais de uma produção; iii) analisar do texto à direção, passando pelo desempenho, cenário, figurinos e outras especialidades; iv) e, por fim, propor um “fecho de ouro”: “acabar com um parágrafo que eventualmente seja suprimível” (HELIODORA, DEL RIOS e MAGALDI, 2014, p. 71).

Para fins didáticos e de sistematização, são estas as categorias a serem analisadas:

<b>Estilo</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Função Política do Crítico</b>	<b>Hierarquia textual</b>
Filosófica	Formativo	Artista	Situar
Literária	Informativo	Autoritário	Circunstanciar
Jornalística		Analítico	Analisar elementos
			Fecho de Ouro

Quadro 1

<sup>5</sup> FREITAS, T. T. M. Crítica em crise ou a crise da crítica In: **Por entre as coxias**: A arte do efêmero perpetuado por mais de “Sete Minutos”. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, p. 30, 2010.

### 3.2. CORPUS

Neste trabalho são analisadas as críticas produzidas por Décio de Almeida Prado, publicadas em 1967 e 1968, disponíveis no livro “Exercício Findo”<sup>6</sup>; e de Sábato Magaldi, escritas em 1985, disponíveis na coletânea “Amor ao Teatro: Sábato Magaldi”<sup>7</sup>.

Esses textos representam os últimos períodos documentados das produções de ambos e que, por coincidência, marcam importantes momentos políticos do Brasil: os anos de recrudescimento da ditadura militar e o período de abertura gradual da política brasileira.

Para confrontar com o olhar da crítica contemporânea produzida nos espaços virtuais “desterritorializados”, foram selecionados conteúdos produzidos de janeiro a março de 2020. O período, em particular, correspondeu ao que antecedeu o fechamento dos teatros e encerramento das temporadas por causa da reclusão social determinada pelos órgãos governamentais, por causa do Covid-19. Os autores selecionados foram:

<b>Veículo</b>	<b>Críticos</b>
<b>Aplauso Brasil</b>	Michel Fernandes e Kyra Piscitelli
<b>Blog do Arcanjo</b>	Miguel Arcanjo Prado
<b>Favo do Mellone</b>	Mauricio Mellone
<b>Observatório do Teatro (canal do UOL)</b>	Bruno Cavalcanti
<b>Palco Paulistano</b>	José Cetra
<b>Ruína Acesa</b>	Amilton de Azevedo
<b>Teatro Jornal</b>	Maria Eugênia de Menezes, Gabriela Mellão, Valmir Santos e Beth Néspoli
<b>Tudo, menos uma crítica</b>	Fernando Pivotto

**Quadro 2**

### 4. RESULTADOS QUANTITATIVOS PRESENTES NAS CATEGORIAS

Foram analisados textos (e quantidades) de Décio de Almeida Prado (20) e Sábato Magaldi (33). Dos críticos contemporâneos: Amilton de Azevedo (9), Beth Néspoli (2), Bruno Cavalcanti (7), Fernando Pivotto (9), José Cetra (16), Maurício Mellone (7), Michel Fernandes (2), Miguel Arcanjo Prado (1) e Valmir Santos (3).

Sobre a formação dos críticos contemporâneos:

<sup>6</sup> PRADO, D. D. A. **Exercício Findo**. 1ª edição. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

<sup>7</sup> MAGALDI, S. **Amor ao Teatro: Sábato Magaldi**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.



<b>Crítico</b>	<b>Formação</b>
Amilton de Azevedo	Mestre em artes da cena e professor de Teatro
Beth Néspoli	Jornalista e doutora em artes cênicas pela USP
Bruno Cavalcanti	Jornalista e especialista em jornalismo investigativo, comunicação e estudos de mídia
Fernando Pivotto	Licenciado e Bacharel em Teatro
José Cetra	Mestre em artes cênicas. Membro da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte)
Maurício Mellone	Jornalista
Michel Fernandes <sup>8</sup>	Jornalista e criador do prêmio Aplauso Brasil
Miguel Arcanjo Prado	Jornalista, mestre em artes, criador do Prêmio Arcanjo de Cultura
Valmir Santos	Jornalista, mestre e doutorando em artes cênicas

Quadro 3

A primeira categoria observada foi quanto ao estilo da crítica, sendo elas filosóficas, literárias ou jornalísticas. Seguem os resultados.

## QUANTO AO ESTILO

<b>Crítico</b>	<b>Filosófica</b>		<b>Literária</b>		<b>Jornalística</b>	
	<b>Qtde</b>	<b>%</b>	<b>Qtde</b>	<b>%</b>	<b>Qtde</b>	<b>%</b>
Décio de Almeida Prado	18	90%	19	95%		0%
Sábato Magaldi	30	91%	30	91%	6	18%
<b>Subtotal -1</b>	<b>48</b>	<b>91%</b>	<b>49</b>	<b>92%</b>	<b>6</b>	<b>11%</b>
Amilton de Azevedo	3	33%		0%	9	100%
Beth Néspoli		0%		0%	2	100%
Bruno Cavalcanti	1	14%		0%	7	100%
Fernando Pivotto	1	11%	9	100%		0%
José Cetra	2	13%	16	100%		0%
Maurício Mellone	1	14%	1	14%	7	100%
Michel Fernandes		0%		0%	2	100%
Miguel Arcanjo Prado		0%		0%	1	100%
Valmir Santos		0%		0%	2	67%
<b>Subtotal - 2</b>	<b>8</b>	<b>14%</b>	<b>26</b>	<b>46%</b>	<b>29</b>	<b>52%</b>

Quadro 4

Os textos de Prado e Magaldi têm predominância pelos estilos literários e filosóficos, escritos em primeira pessoa, como crônicas – estilo assumido atualmente por Pivotto e Cetra. Por outro lado, percebe-se que os textos contemporâneos são mais jornalísticos e referenciados.

<sup>8</sup> Michel Fernandes faleceu em 17/05/2020, vítima de uma parada cardíaca.

Sobre os tipos de conteúdo apresentados, observa-se que os críticos cânones apresentam um equilíbrio entre os dois tipos, ora informativo, ora trazendo temas e assuntos de formação do leitor.

#### QUANTO AO CONTEÚDO

Crítico	Formativo		Informativo	
	Qtde	%	Qtde	%
Décio de Almeida Prado	18	90%	15	75%
Sábato Magaldi	32	97%	28	85%
<b>Subtotal - 1</b>	<b>50</b>	<b>94%</b>	<b>43</b>	<b>81%</b>
Amilton de Azevedo	7	78%	9	100%
Beth Néspoli	2	100%	1	50%
Bruno Cavalcanti	1	14%	7	100%
Fernando Pivotto	1	11%	8	89%
José Cetra		0%	15	94%
Maurício Mellone		0%	7	100%
Michel Fernandes		0%	2	100%
Miguel Arcanjo Prado		0%	1	100%
Valmir Santos	3	100%	3	100%
<b>Subttotal - 2</b>	<b>14</b>	<b>25%</b>	<b>53</b>	<b>95%</b>

Quadro 5

Já as resenhas contemporâneas aproximam-se de um papel de “agendismo”, sendo uma fonte eficaz para encontrar informações sobre os locais e horários das montagens. O papel formativo foi encontrado nos textos de Azevedo, Néspoli e Santos.

#### QUANTO À FUNÇÃO POLÍTICA

Crítico	Artista		Analítico		Autoritário	
	Qtde	%	Qtde	%	Qtde	%
Décio de Almeida Prado	12	60%	19	95%	8	40%
Sábato Magaldi	15	45%	31	94%	14	42%
<b>Subtotal - 1</b>	<b>27</b>	<b>51%</b>	<b>50</b>	<b>94%</b>	<b>22</b>	<b>42%</b>
Amilton de Azevedo		0%	8	89%		0%
Beth Néspoli		0%	2	100%		0%
Bruno Cavalcanti	1	14%		0%	2	29%
Fernando Pivotto	3	33%	4	44%		0%
José Cetra	2	13%		0%		0%
Maurício Mellone		0%	1	14%		0%
Michel Fernandes		0%	2	100%	1	50%
Miguel Arcanjo Prado	1	100%		0%		0%
Valmir Santos		0%	3	100%		0%
<b>Subtotal - 2</b>	<b>7</b>	<b>13%</b>	<b>20</b>	<b>36%</b>	<b>3</b>	<b>5%</b>

Quadro 6

Chama a atenção o posicionamento analítico de Sábato e Prado, que não é repetido pelos produtores de conteúdo da atualidade. Já no papel de artista, em sugerir encaminhamentos aos criadores, encontra-se geralmente em Prado e no único texto crítico escrito no primeiro trimestre de 2020 por Arcanjo Prado.

Elementos autoritários são recorrentes nos textos dos canônicos, o que é praticamente abandonado nos textos contemporâneos, presente apenas nas resenhas de Fernandes e Cavalcanti.

**QUANTO À HIERARQUIA TEXTUAL – GRUPO 1**

<b>Elemento de texto</b>	<b>Dados</b>	<b>Décio de Almeida Prado</b>	<b>Sábato Magaldi</b>	<b>Total Geral</b>
<b>Situar</b>	Qtde	16	33	<b>49</b>
	%	80%	100%	<b>92%</b>
<b>Circunstanciar</b>	Qtde	2	9	<b>11</b>
	%	10%	27%	<b>21%</b>
<b>Dramaturgia</b>	Qtde	17	32	<b>49</b>
	%	85%	97%	<b>92%</b>
<b>Direção</b>	Qtde	17	32	<b>49</b>
	%	85%	97%	<b>92%</b>
<b>Elenco</b>	Qtde	16	33	<b>49</b>
	%	80%	100%	<b>92%</b>
<b>Iluminação</b>	Qtde	2	3	<b>3</b>
	%	10%	9%	<b>6%</b>
<b>Figurino</b>	Qtde	8	14	<b>22</b>
	%	40%	42%	<b>42%</b>
<b>Cenografia</b>	Qtde	12	17	<b>29</b>
	%	60%	52%	<b>55%</b>
<b>Trilha Sonora</b>	Qtde	2	6	<b>2</b>
	%	10%	18%	<b>4%</b>
<b>Outros</b>	Qtde	4	10	<b>17</b>
	%	20%	30%	<b>32%</b>
<b>Fecho de ouro</b>	Qtde	11	24	<b>35</b>
	%	55%	73%	<b>66%</b>

**Quadro 7**

Por sua vez, percebe-se que os textos atuais apresentam, mesmo que seja descritivamente, outros elementos da montagem, como cenografia e trilha sonora.

## QUANTO À HIERARQUIA TEXTUAL – GRUPO 2

Elemento Textual	Dados	Amliton de Azevedo	Beth Néspoli	Bruno Cavalcanti	Fernando Pivotto	José Cetra	Maurício Mellone	Michel Fernandes	Miguel Arcanjo Prado	Valmir Santos	Total Geral
Situar	Qtde	7	2	7	5	12	7	2	1	3	46
	%	78%	100%	100%	56%	75%	100%	100%	100%	100%	82%
Circunstanciar	Qtde	2	1	2		1					6
	%	22%	50%	29%	0%	6%	0%	0%	0%	0%	11%
Dramaturgia	Qtde	9	2	7	8	15	7	2	1	3	54
	%	100%	100%	100%	89%	94%	100%	100%	100%	100%	96%
Direção	Qtde	9	1	7	6	15	6	2	1	2	49
	%	100%	50%	100%	67%	94%	86%	100%	100%	67%	88%
Elenco	Qtde	8	2	7	5	15	7	1	1	2	48
	%	89%	100%	100%	56%	94%	100%	50%	100%	67%	86%
Iluminação	Qtde	4	1	6	3	7	5	2	1	2	31
	%	44%	50%	86%	33%	44%	71%	100%	100%	67%	55%
Figurino	Qtde	3	2	1		1	4			1	12
	%	33%	100%	14%	0%	6%	57%	0%	0%	33%	21%
Cenografia	Qtde	6	2	4	1	4	5	1		2	25
	%	67%	100%	57%	11%	25%	71%	50%	0%	67%	45%
Trilha Sonora	Qtde	3		5		3	3	1		1	16
	%	33%	0%	71%	0%	19%	43%	50%	0%	33%	29%
Outros	Qtde	6		2	1	5					14
	%	67%	0%	29%	11%	31%	0%	0%	0%	0%	25%
Fecho de ouro	Qtde	7		4	6	6			1	2	26
	%	78%	0%	57%	67%	38%	0%	0%	100%	67%	46%

Quadro 8

## 5. ANÁLISE QUALITATIVA DOS CONTEÚDOS

Se uma das questões deste trabalho é analisar se a produção crítica contemporânea tem relação ou inspiração no trabalho dos cânones da crítica teatral, os dados quantitativos da seção anterior auxiliam nessa intenção.

Prado e Magaldi destacam-se pelo tom coloquial, em primeira pessoa, estilo comum nas crônicas jornalísticas, considerado um dos formatos mais frequentes e com grande destaque na imprensa escrita brasileira por séculos. Os trechos a seguir servem de exemplo:

"Assisto a tantas bravas de autoridades, porém, sou obrigado a reconhecer que a aparência de caricatura se confunde, para nós, o mais estrito realismo" (MAGALDI, 2016, p. I. 23622).

Também há elementos filosóficos, ou seja, que acentuam e detalham discussões sobre a estética teatral:

A peça de Dias Gomes, não obstante as suas generosas intenções liberais, tem o gravíssimo defeito de chegar atrasada. Como forma, o seu cruzamento entre o drama histórico e o teatro já não surpreende ninguém. Como conteúdo, tudo que ela diz já foi dito antes de maneira mais eficaz (PRADO, 1987, p. 235).

Por outro lado, percebe-se que a crítica contemporânea não tem um formato único e pouco assemelha-se, quanto ao estilo, aos textos canônicos.

Amilton de Azevedo, do blog Ruína Acesa, é quem mais faz referências com elementos filosóficos:

Afirma que “quando o homem quis fazer uma imitação do andar criou a roda, que não se parece com uma perna”, mesmo inconscientemente, “fez assim surrealismo”. E, trazendo essa noção para o campo artístico, diz que “da vida que interpreta o teatro já só tem aquilo que a roda tem de uma perna” (AZEVEDO, 2020).

E mesmo que os textos contemporâneos usem um tom coloquial, mais próximo do leitor, percebe-se a presença de um texto referenciado, em terceira pessoa, como aqui: “A dramaturgia faz um recorte na vida da escritora, dos 24 aos 40 anos, período em que acompanhou a carreira diplomática do marido e que se tornou mãe” (MELLONE, 2020).

Há ainda o tom mais espontâneo de alguns: “Oi, pessoa hipotética lendo este texto. Tudo bem por aí? Tá tomando água? Tem lavado bem as mãos?” (PIVOTTO, 2020) e “(...) e pensar ‘ah, eu faria melhor’ (palavra de escoteiro!), mas mais um exercício de imaginação de como nós nos viraríamos” (op.cit.).

E se o papel do crítico é também de formar e informar a plateia, percebe-se que o texto formativo é uma constante no trabalho dos críticos clássicos, como em Prado (1987): “A direção de José Celso, barroca, carregada, antes analítica do que sintética, talvez com sacrifício de timo, do recurso típico da caricatura e da escrita oswaldiana, é singularmente penetrante, inventiva, imaginosa, picaresca (...)” (p. 225).

Por outro lado, percebe-se que o criador de conteúdo atualmente tem mais interesse em informar e descrever sobre as peças teatrais do que formar plateia.

A atriz Lavínia Pannunzio, idealizadora do projeto, é a protagonista do espetáculo Elizabeth Costello, montagem dirigida por Leonardo Ventura, em cartaz no TUSP, inspirada na obra homônima do escritor sul-africano J.

M. Coetzee, vencedor do prêmio Nobel de literatura 2003 (MELLONE, 2020).

Já Azevedo e Néspoli são os críticos que apresentam elementos formativos e, assim, ficam mais próximos desse traço celebrado nos textos impressos.

Há pontos de contato entre o pensamento de Bauman e a investigação central da peça *Floresta*, que se inicia com a imagem do autor em um telão entrevistando pessoas sobre a definição de inimigo. O modo como o espetáculo apresenta a família permite deduzir que a busca de proteção na forma do isolamento só fez aumentar a sensação de insegurança, e parte desse fracasso deve-se à incapacidade geral de diálogo baseado em desejo efetivo de escuta e troca de ideias (NÉSPOLI, 2020).

Já o crítico Azevedo (2020) escreve assim: “As inter-relações e narrativas permanecem, todo modo, complexas, exigindo a atenção do público não apenas pela própria característica tchekhoviana do subtexto, mas para compreender certos detalhes do enredo.”

Prado e Magaldi destacam pelo seu papel mais analítico, na sua função política de críticos, sendo que o primeiro frequentemente dedicava-se às longas explicações sobre as motivações dos dramaturgos: “A modernidade de *O Rei da Vela* não está, contudo, se bem analisarmos os fatos, neste espírito revolucionário por assim dizer institucionalizado e cristalizado, facilmente redutível a fórmulas de consumo popular” (PRADO, 1987, p. 222).

Magaldi tem textos mais concisos, mesmo assim examina diferentes pontos das montagens: “A peça estrutura-se de acordo com os mecanismos conhecidos do *playwriting*, fazendo crescer a tensão (...) mobilizando aliados e oponentes, até atingir o desfecho apaziguador” (MAGALDI, 2016, I. 23810).

Atualmente, o tom mais analítico é percebido em Amilton de Azevedo, Beth Néspoli, Michel Fernandes e Valmir Santos.

A função de artista, ou seja, opinar e propor sugestões à montagem, é adotada tanto pelos críticos canônicos quanto pelos atuais produtores de conteúdo.

O problema básico de *Dona Flor* prende-se, a meu ver, à falta de organicidade ao menos da produção brasileira. Diálogos, música e dança não se conjugam numa concepção unitária, amarrada em todos os pormenores, como precisa ocorrer no musical. (...) O desenvolvimento da ação mostra-se com frequência penoso, sendo aconselháveis cortes e uma dinamização maior de todas as cenas" (Ibid. p. I. 23733).

Atualmente, reconhece-se a função artística no texto do jornalista Miguel Arcanjo Prado: "Se os diretores ainda permitem mais uma observação deste crítico, seria interessante uma iluminação poética recortada, que faça diálogo com as nuances do texto, o que certamente fará a obra crescer como espetáculo, sobretudo diante da cenografia *clean*" (ARCANJO PRADO, 2020). Outro exemplo é de Pivotto (2020): "(...) mas fico com a

impressão de que falta algo, um código, um ícone ou uma construção que unifique todas as Lysons".

Por fim, no último quesito da função política do crítico, mesmo diante da relevância e da qualidade dos textos de Prado e Magaldi, percebe-se um tom autoritário em algumas das suas posições: "(...) parece amadorismo recorrer a maquinistas para ajudar a subida da quarta parede (...) de utilizar os meios frios da tevê da tela, ela não se projeta, nem pela voz descolorida nem pela falta de sal, e resulta numa Dona Flor pálida" (MAGALDI, 2016, I. 23737).

E incomoda o tom machista ao referir-se à recente plástica da atriz Ruth Escobar, na peça *La Moscheta* (1968): “Fabricou para si mesma, é o caso de se dizer, um novo corpo e um novo rosto, no que fez muito bem, porque, se a mulher pode ignorar a vaidade, a artista tem a obrigação de fascinar o público” (PRADO, 1987, p. 244).

Mesmo que esse tom autoritário não esteja repetidamente presente nos textos de 2020, percebe-se resquícios:

Festejada no Rio de Janeiro, *A Verdade* chega a São Paulo como uma comédia menor, deixando a impressão de que ainda não engrenou de fato. Impressão essa reforçada tanto pelo cenário pouco inventivo de Ronald Teixeira e Guilherme Reis e pela iluminação opaca assinada (inacreditavelmente) pelo mago da luz Maneco Quinderé (CAVALCANTI, 2020).

Quanto à apresentação dos elementos que constituem a encenação, constata que a dramaturgia, direção e elenco estão presentes em praticamente todos os textos. Iluminação e trilha sonora, mesmo sendo constitutivos do teatro moderno, pós-1950, não se vê normalmente detalhado nos textos de Magaldi e Prado.

Chama a atenção como os elementos circunstanciais que financiam os espetáculos não são normalmente apresentados: “Um esforço empresarial admirável, quando o governo continua a omitir-se no campo do patrocínio às montagens. *Cyrano de Bergerac* é a realização mais ambiciosa de Antônio Fagundes" (MAGALDI, 2016, I. 24770).

Porém é muito comum os fechos de ouro, como apresentado na crítica de *O Rei da Vela*: “E há, seja no texto de Oswald de Andrade, seja na encenação de José Celso Martinez Corrêa, cintilações em quantidade suficiente para iluminar o teatro brasileiro durante vários anos. Nem tudo é bom em *O Rei da Vela*. Mas o que é bom, é muito bom” (PRADO, 1987, p. 226).

A trilha sonora e a iluminação não eram assuntos comuns nos textos dos dois canônicos, mas esses dois elementos possuem mais referências nos textos em 2020. Isso percebe-se inclusive pela relevância do audiovisual nos produtos culturais.

Sendo assim, infere-se não haver uniformidade nos quesitos cênicos abordados nas críticas contemporâneas. Alguns estão mais próximos dos cânones, por causa da sua formação acadêmica, normalmente vindo de institutos de formação em artes cênicas, em que Magaldi e Prado são referências também como pesquisadores. Já outros partem de texto mais jornalístico e informativo, mesmo que eventualmente se coloque como artista, dando sugestões aos realizadores. Sendo assim, a heterogeneidade é o traço mais marcante quanto às categorias e elementos analisados.

## 6. CONCLUSÕES

Diante dos dados levantados, percebe-se que a maioria das críticas contemporâneas tendem a um lugar menos autoritário. Os críticos de formação nas artes cênicas seguem por uma relação mais dialógica com as montagens, porém percebem-se artigos mais distantes do grande público, não especializado e desinteressado em pontos de vistas e questões próprias do teatro. Por outro lado, os jornalistas tendem a textos mais neutros e informativos.

No entanto, o tom mais elogioso apresentado em alguns textos expõe uma fragilidade dessa “atual” crítica, presente na internet, que é impactada diretamente pelo compartilhamento de seus textos. Obviamente artigos não elogiosos podem repercutir também, mas trata-se de exceções.

A resenha mais positiva que possivelmente terá mais repercussão nas redes sociais será de uma peça que tiver no elenco uma atriz ou um ator da televisão repleto de seguidores. Logo, o “atual” crítico teatral torna-se vulnerável nesse lugar midiático, repleto de celebridades e de culto ao espetáculo. “Em lugar do que era rotina, prescrições tradicionais ou imperativos de classe, afirma-se uma estética consumatória centrada na subjetividade dos gostos e das sensações de prazer” (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 198).

Mesmo reconhecendo que o crítico, de forma geral, possa ser colocado na “geladeira” pelas assessorias de imprensa ou produtores a partir da publicação de uma opinião negativa, isso parece quase imediato nas mídias digitais.

Ainda nota-se que as plataformas digitais destruíram de vez o espaço privado e circunspeto, próprio da reflexão. Desloca-se da introspecção e concentração para a ação deliberada de se ver e ver os outros pelas redes sociais.



Sobre esse ponto de vista, o “atual” crítico torna-se personagem dos seus próprios relatos. Seus textos precisam, antes de mais nada, torná-lo visível na internet, nessa vitrine retroalimentada pela crítica geralmente positiva e curtidas dos artistas-estrelas.

Nesse trabalho percebe-se que a crítica teatral contemporânea é marcada pela heterogenidade dos seus formatos, tons e propostas. Alguns ainda se abastecem de textos como os de Sábato e Prado e outros rompem totalmente com essas referências. Aliás, nem querem assumir qualquer semelhança, colocando-se na posição mais informativa, de agenda.

Há uma perspectiva mais democrática nessas resenhas, movendo-se do binômio “bom” e “ruim” para um diálogo com as montagens, retratando elementos sociais, psicológicos e antropológicos, além das referências às questões próprias das artes cênicas. Então, há uma clara distinção entre os textos, ora mais dialógicos, ora mais informativos.

Há um distanciamento claro do “atual” crítico como formador, artista e analítico, o que colabora sensivelmente para o que poderíamos chamar de “formação de plateia” - tema controverso e questionável, como já relatado neste trabalho, na função do crítico como instrutor de uma “pessoa culta”. Mas, mesmo assim, há uma ação em inteirar o leitor nos diferentes elementos que constituem a montagem. Incluem aí as condições de todo tipo, desde a localização geográfica, política, social e histórica circunscritas na dramaturgia, até as escolhas estéticas e de relevância aos temas hodiernos que fazem a montagem chegar aos palcos.

Pode-se dizer que alguns desses textos estão mais para a criação de conteúdo para a internet, enquanto outros estão mais próximos de um conceito de crítica teatral mesmo que, felizmente, tenham se contemporanizado pelas linguagem das redes sociais

O fato é que aquela crítica do jornal impresso está em vias de mudanças na internet: positivas – menos autoritárias, mais dialógicas – e negativas – instantânea, focada no compartilhamento e no SEO.

É preciso também que os produtores teatrais contemporâneos valorizem esses novos diálogos, pois ainda é comum ver nos *clippings* de algumas peças e até festivais de teatros apenas recortes de mídias impressas e nenhuma menção às resenhas feitas na internet.

Por fim, este trabalho pode ser ampliado em outros pólos teatrais, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e assim por diante, cabendo também amplificar a avaliação de categorias próprias das funções da linguagem, utilizadas nos processos de comunicação. Ainda podem ser examinadas outras categorias gestadas nessa atual crítica, com ou sem qualquer relação com os cânones e até mesmo com elementos exclusivos da internet.

Informar, formar, dialogar, assumir-se como artista, hierarquizar, analisar são constitutivos de uma crítica, mas nem sempre todos esses itens precisam estar nos textos instantâneos. A “atual” crítica é fluida, mais democrática, submissa aos algoritmos e necessita dialogar como as novas poéticas e questões do teatro contemporâneo que, por sua vez, tem rompido com seus elementos fundantes.

## 7. REFERÊNCIAS

ARCANJO PRADO, M. Crítica: Precisamos Falar de Amor Sem Dizer Eu Te Amo é lição de respeito. **Blog do Arcanjo**, 2020. Disponível em: <<https://www.blogdoarcanjo.com/2020/03/10/critica-precisamos-falar-de-amor-sem-dizer-eu-te-amo-e-licao-de-respeito/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

AUTHIER, M. L. P. **As árvores de conhecimentos**. São Paulo: Escuta, 1995.

AZEVEDO, A. D. da melancolia do desejo. **Ruína Acesa**, 2020. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/da-melancolia-do-desejo/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

AZEVEDO, A. D. De uma impraticável ingenuidade dos princípios. **Ruína Acesa**, 2020. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/as-maos-sujas/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

AZEVEDO, D. confrontar o contraditório (ou a caótica e tola revolução de teresa). **Ruína Acesa**, 2020. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/as-mamas-de-tiresias/>>. Acesso em: 22 set. 2020.

BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikoali Leskov. In: \_\_\_\_\_ **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BOURDIEU, P. **A Economia das Trocas Simbólicas/ Pierre Borudieu; introdução, organização e seleção Sergio Miceli**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, T. A falência da crítica: formas da crítica teatral na História do Teatro Brasileiro. **Ouvir ou Ver**, Uberlândia, jan-jun 2018. 26-43.

CAVALCANTI, B. Cambaleante, encenação de A Verdade triunfa ao se basear na imagem de Diogo Vilela. **Observatório do Teatro**, 2020. Disponível em: <<https://observatoriodoteatro.uol.com.br/criticas/cambaleante-encenacao-de-a-verdade-triunfa-ao-se-basear-na-imagem-de-diogo-vilela>>. Acesso em: 22 set. 2020.

CAVALCANTI, B. Delicada e poética, Sede é boa obra ainda em progresso na busca por emocionar o público. **Observatório do Teatro**, 2020. Disponível em: <<https://observatoriodoteatro.uol.com.br/criticas/delicada-e-poetica-sede-e-boa-obra-ainda-em-progresso-na-busca-por-emocionar-o-publico>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

EAGLETON, T. A idéia da cultura. [S.l.]: UNESP, 2005. p. pp. 9-50.

ECO, H. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FÉRAL, J. A Crítica de uma Paisagem Cambiante. In: FÉRAL, J. **Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro**. Tradução de Fany KON. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 37-49.

- GARCIA, C. Décio, Antes de Tudo Um Crítico Teatral. **Revista da Adusp**, São Paulo, p. 92-94, Março 2000.
- HELIODORA, B.; DEL RIOS, J.; MAGALDI, S. **A função da Crítica**. São Paulo: Giostri, 2014.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2ª ed. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- LANDIM, W. O que é SEO? **Tecmundo**, 2009. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/blog/2770-o-que-e-seo-.htm>>. Acesso em: 24 out. 202.
- LÉVY, P. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LÉVY, P. **Inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. 5ª. ed. São Paulo: Loyola, 2007.
- LIMA FILHO, F. G. D. M. Notas sobre o papel (e o lugar) do crítico teatral. **Revista Passagens - Programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, v. 9, p. 50-58, 2018.
- LIMA, E. B.; CIOTT, N. N. Críticos Teatras em ação: luta e organização política em prol da modernidade cênica brasileira. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, Dezembro 2016. 327-338.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY,. **A Estetização do Mundo - Viver na era do capitalismo artista**. Tradução de Eduardo BRANDÃO. [S.l.]: Companhia das Letras, 2015.
- MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2013.
- MAGALDI, S. **Amor ao Teatro: Sábado Magaldi**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.
- MELLONE,. Elizabeth Costello: autor premiado inspira solo de Lavínia Pannunzio. **Favo de Mellone**, 2020. Disponível em: <<https://favodomellone.com.br/elizabeth-costello-autor-premiado-inspira-solo-de-lavinia-pannunzio/>>. Acesso em: 18 19 2020.
- MELLONE,. Minhas queridas: peça revive cartas de Clarice Lispector às irmãs. **Favo de Mellone**, 2020. Disponível em: <<https://favodomellone.com.br/minhas-queridas-peca-revive-cartas-de-clarice-lispector-as-irmas/>>. Acesso em: 30 ago. 2020.
- NÉSPOLI, B. Flagrante de uma sociedade em mutação. **Teatrojornal**, 2020. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2020/02/flagrante-de-uma-sociedade-em-mutacao/>>. Acesso em: 18 set. 2020.
- NETO, D. C. ADRIANA BALSANELLI: A matéria impressa dá credibilidade, mas hoje o on-line é que mais leva público ao teatro. **Pecinha é a Vovozinha**, 2019. Disponível em: <<http://www.pecinhaevovozinha.com.br/adriana-balsanelli-papo-de-assessoria/>>. Acesso em: 25 outubro 2019.
- PIVOTTO, [farOFFa] Sobre “Auê. **Tudo, menos uma crítica**, 2020. Disponível em: <<https://medium.com/@fernandopivotto/faroffa-sobre-au%C3%AA-f9f76d353a80>>. Acesso em: 20 set. 2020.
- PIVOTTO, Sobre “Lyson Gaster no Borogodó”. **Tudo, menos uma crítica**, 2020. Disponível em: <<https://medium.com/@fernandopivotto/sobre-lyson-gaster-no-borogod%C3%B3-46908b838013>>. Acesso em: 20 set. 2020.
- PIVOTTO, Sobre “Maria e os Insetos”. **Tudo, menos uma crítica**, 2020. Disponível em: <<https://medium.com/@fernandopivotto/sobre-maria-e-os-insetos-c1a2a841e437>>. Acesso em: 15 set. 2020.

PRADO, D. A. **Exercício Findo**. 1ª edição. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRADO, M. A. Crítica: Precisamos Falar de Amor Sem Dizer Eu Te Amo é lição de respeito. **Blog do Arcajo**, 2020. Disponível em: <<https://www.blogdoarcanjo.com/2020/03/10/critica-precisamos-falar-de-amor-sem-dizer-eu-te-amo-e-licao-de-respeito/>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

SIBILIA, P. **O Show do Eu**: A intimidade como espetáculo. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. rev.

SOUZA, C. M. B. **Ziembinski, o encenador dos tempos modernos [livro eletrônico]**: a construção de uma trajetora na crítica de Décio de Almeida (1950-1959). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.