

CRÍTICA E RESISTÊNCIA

CRITICISM AND RESISTANCE

Tânia Teixeira Pinto

Faculdade Cásper Líbero e FECAP – Fundação Escola Comércio Álvares Penteado

Resumo: O presente artigo pretende mostrar como a crítica teatral exercida nas redações durante os anos de chumbo (1966–1971) foi não apenas uma análise das peças em cartaz, mas também uma importante forma de resistência e expressão artística. João Apolinário, no jornal Última Hora, e Sábato Magaldi, no Jornal da Tarde, utilizaram seus textos não apenas para comentar sobre o que acontecia em cena, mas também para refletir sobre os acontecimentos políticos e sociais da época, buscando ampliar o conhecimento do público e provocar reflexões mais profundas. Através da análise das obras teatrais, os críticos conseguiram abordar temas sensíveis e muitas vezes censurados pelo regime vigente, usando o espaço nos jornais como uma ferramenta estratégica para posicionamento no campo das artes e da resistência cultural. A metodologia utilizada neste estudo envolveu não apenas a pesquisa bibliográfica sobre o tema, mas também um estudo comparativo detalhado das críticas publicadas, buscando identificar pontos em comum e divergentes entre as abordagens dos dois críticos.

Palavras-chave: Journalism; Theater Criticism; Resistance; Censorship.

Abstract: This article aims to show how the theatrical criticism exercised in newsrooms during the lead years (1966 – 1971) was not only an analysis of the plays on display, but also an important form of resistance and artistic expression. João Apolinário, in the newspaper Última Hora, and Sábato Magaldi, in Jornal da Tarde, used their texts to not only comment on what was happening on the scene, but also to reflect on the political and social events of the time, seeking to expand the public's knowledge and provoke deeper reflections. Through the analysis of theatrical works, critics were able to address sensitive topics that were often censored by the current regime, using space in the newspaper as a strategic tool for positioning in the field of arts and cultural resistance. The methodology used in this study involved not only bibliographic research on the topic, but also a detailed comparative study of published criticism, seeking to identify common and divergent points between the approaches of the two critics.

Keywords: Journalism; Theater Criticism; Resistance; Censorship.

Recebido em 17 de abril de 2024.

Aprovado em 19 de novembro de 2024.

1. CRÍTICA E RESISTÊNCIA

No livro, *Depois do Espetáculo*, o crítico teatral Sábato Magaldi (1927 – 2016) ressalta a importância didática do crítico já que nem sempre a proposta cênica da obra é

entendida imediatamente pela audiência. Assim, a crítica teatral assume a tarefa de realizar o encontro entre obra e público ao apresentar e representar o que seria fugaz: “a crítica não preenche esta lacuna, mas fixa em palavras algo que está registrado na memória dos espectadores” (2003, p.21).

Bárbara Heliadora (1923 – 2015), uma das maiores críticas de teatro do Brasil, nos anos de 1950, junto com Paulo Francis, Gustavo Dória e Brício de Abreu, fundou o Círculo Independente dos Críticos Teatrais cujo objetivo era uma nova forma de olhar o teatro, com a qualificação e renovação da atividade de crítica teatral na imprensa brasileira da época, pautando o compromisso na necessidade de especialização e qualificação dos profissionais em exercício na área. Em uma entrevista concedida ao jornal Zero Hora em 2014, Heliadora aborda a necessidade dos integrantes do grupo em se ter uma base teórica cultural e, também, a preocupação com a formação da plateia:

Esse grupo novo que apareceu de repente encarava o teatro de outra maneira. Então, realmente, éramos muito mais exigentes do que era até então. Por outro lado, fizemos coisas que talvez aqueles outros críticos não tenham feito. Fizemos curso de formação de plateia, curso de história do teatro universal, história do teatro brasileiro, série de conferências sobre os vários aspectos do teatro: o que é direção, interpretação, cenografia. Para o público ficar mais informado. Porque acreditávamos que um público mais informado ficaria satisfeito apenas com coisas de melhor qualidade. E eu sou dessa linhagem. O que acontece é que os outros pararam. (ZERO HORA, 2014)

O Círculo pautava a atuação na crítica como essencial para a sobrevivência das artes, para seus membros, a crítica deveria ganhar força como análise e registro e não apenas como uma questão de gosto. Para isto, começam a ser usadas análises minuciosas dos elementos estruturais dos espetáculos, com avaliações técnicas consistentes sobre todos os colaboradores que participam de uma obra cênica, tais como, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, dramaturgos, diretores, produtores e atores. As preferências pessoais do crítico ficavam em segundo plano e, sobre o caráter subjetivo da crítica teatral, deste “gosto pessoal”, Sábato Magaldi ressalta:

O crítico sério participa do processo teatral, atua para o aprimoramento da arte. Não é necessário citar as numerosas campanhas que ele patrocinou ou apoiou, para a melhoria das condições dos que trabalham no palco. Alega-se, às vezes, que haveria um prazer sádico em destruir, quando é muito mais difícil a construção. Não creio que os críticos padeçam desse mal. Na minha

longa carreira, sempre fiz restrições com extremo desgosto, sentindo-me contente ao elogiar. Porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, gosta de ver um bom espetáculo, e sente perdida a noite, se não aproveitou nada do que viu. Até para o deleite pessoal, o crítico encara o seu papel como o de parceiro do artista criador, irmanados na permanente construção do teatro (MAGALDI, 2003, p.27).

A Associação fundada por Heliadora orientava a prática de seus integrantes na defesa da seriedade e autonomia da profissão, reivindicando a atuação de crítica para redatores especializados dentro das redações, sem o compromisso apenas com a divulgação e promoção dos espetáculos. Surge, então, a necessidade de uma nova prática do jornalismo de opinião, uma que passe a se valer de mecanismos de legitimação de processos, garantindo independência, autonomia e critérios técnicos específicos, conquistando dessa forma a confiança do público. A partir da fundação do Círculo, a crítica teatral brasileira passa a ser feita nas redações, antes de tudo, por um estudioso das artes cênicas.

Bárbara Heliadora reforça seu compromisso primeiro do crítico com o espectador e para isto, sua formação cultural e o conhecimento sobre literatura e teatro são essenciais para diminuir a distância existente entre obra e plateia:

O crítico presta sua colaboração comentando, destrinchando, esclarecendo, destruindo com isso os obstáculos nascidos na falta de informação, permitindo que o público chegue mais próximo daquele espetáculo um tanto assustador por ser novo, desconhecido. A colaboração do crítico nessa tarefa ajuda igualmente a explicar o porquê da importância incontestável do teatro no mundo contemporâneo, ainda que não sendo, como está em voga, mecânica ou eletronicamente reproduzível (HELIODORA. DEL RIOS. MAGALDI, 2014. p.14).

Heliadora afirma ainda que o crítico colabora com o processo criativo, para ela “o teatro é justamente aquele em que mais íntimo e produtivo é o diálogo entre criador e crítico” (2014, p.14), já que prepara o público potencial para apreciar um espetáculo. Assim, a crítica teatral estrutura-se como um texto híbrido entre o jornalismo e a literatura, como afirma o crítico, jornalista e poeta português, João Apolinário (1924 –

1988), em artigo publicado em 1968 no jornal *Última Hora*, intitulado *A revolução no teatro: direitos e deveres da crítica*, disponível no livro *A Crítica de João Apolinário*, a crítica é entendida como um texto híbrido entre o jornalismo e a literatura, para isso Apolinário afirma:

A crítica, como um setor do jornalismo, é uma arte mista, que acarreta responsabilidade para com o público, para com o artista, e, até para com o próprio crítico, pois não escrever, antes de tudo para estruturar a sua experiência pessoal, o seu trabalho poucas probabilidades têm de vir a alcançar qualquer valor. A inconsciência quanto à complexidade da missão do crítico tem sido a causa de muitas incompreensões (VASCONCELOS, 2013, p.30).

Esta hibridização do texto tem como objetivo mediar a leitura do espetáculo com a plateia, organizando a obra em um discurso lógico, mais objetivo e menos técnico, tarefa nem sempre fácil, segundo o poeta e jornalista português:

Os críticos dos jornais têm não rato, que escrever um artigo numa hora ou até menos. A tarefa de fazer uma análise estética, objetiva, de uma obra nova, distinguindo entre o texto e a realização e aliando um critério equilibrado ao estilo de reportagem é tremendamente difícil. Seria muito mais sensato fazer simples reportagem das estreias. Na Inglaterra, só os críticos que têm a sorte de trabalhar para semanários é que podem escrever com ponderação e são eles que exercem maior influência. Os críticos-diários, que têm de dar opinião-relâmpago, podem ser suficientemente poderosos para torpedear um espetáculo, mas exercem pouca influência, a longo prazo sobre a orientação teatral no seu conjunto (VASCONCELOS, 2013, p 30-31).

Além do seu caráter criativo e autoral, a crítica também tem um caráter econômico, como mostra Pierre Bourdieu (2013, p.100), segundo o sociólogo francês, em uma sociedade de crescente oferta de bens simbólicos, surge como fator decisivo de consagração e de difusão, investida de legitimidade da própria função e compreensão do artista e da sua obra. O crítico assume papel importante no mercado de bens simbólicos já que é o responsável por atestar o valor das mercadorias culturais. Como ressalta Francisco Geraldo de Magela Lima Filho (2018, p.55) passa a ser da competência do crítico estabelecer o que é arte de fruição simbólica daquela de fruição meramente material.

A opinião do crítico deve ter profundidade cultural para construir um diálogo com seu leitor. Não existe língua sem diálogo, não existe diálogo sem intertextualidade, sem o somatório de fontes que constrói o conhecimento, afinal todo texto é um “tecido de citações”, como afirmou Roland Barthes (1998, p.69) e todo diálogo é um conjunto de influências e inspirações que torna a relação entre mim e o outro mais clara, criando identificações, pontos convergentes e divergentes. A partir do ponto de vista do outro, eu entendo melhor e reforço o meu próprio ponto de vista.

As relações existentes entre diferentes textos mostram ao leitor o diálogo entre autor e outros escritores que o influenciaram, isto também ocorre ainda mais na crítica literária, o discurso polifônico ganha outros personagens, agora, além do autor e seus mestres, o crítico também se vale de outras obras que o inspiraram, renovando o texto com novos olhares. Roland Barthes constatou que todo texto revela relações profundas com outros textos que lhe deram origem, que lhe inspiraram:

O texto redistribui a língua. Uma das vias dessa reconstrução é a de permutar textos, fragmentos de textos, que existiram ou existem ao redor do texto considerado, e, por fim, dentro dele mesmo; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis. (BARTHES. 1974, p.59).

Segundo Leyla Perrone Moises, a partir do fim do século XIX a multiplicação dos significados nas obras literárias torna-se uma característica constante nos textos, os argumentos que o crítico usa no seu texto servem para promover a reflexão, criando uma narrativa, um novo diálogo, entre escritor, dramaturgo, leitor, fazendo com que sua crítica passe a ter uma leitura múltipla e passe a analisar, ainda mais, as relações entre diferentes discursos e textos.

Perdidas a unidade do texto e a de sua leitura, a crítica se depara, mais do que nunca, com o problema das relações entre diferentes discursos, entre diferentes textos. Alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo daquilo que lhe seria específico e original. (PERRONE-MOISÉS. 1978, p. 58).

A professora alerta ainda que o inter-relacionamento de diferentes discursos não é novo e caracteriza a atividade poética há muito tempo, no entanto, o que é novo a partir do século XIX é o aparecimento sistemático pelos escritores da intertextualidade, das relações entre textos sem o distanciamento claro entre o original e o novo trabalho realizado, se mostrando como uma apropriação livre. Para Perrone-Moises (1978, p.64), a crítica sempre foi intertextual, ocorrendo “em todo texto crítico o entrecruzamento de dois textos, o texto analisado e o texto analisante”.

O ato de escrever é uma releitura, assim como o trabalho do crítico que através de seus filtros pessoais, bibliotecas internas, experiências, irá ressignificar uma obra analisada, criando um texto, um novo discurso que preserva o momento histórico do lançamento daquela obra, refletindo sobre o seu papel como atividade cultural de uma sociedade em um recorte específico do tempo. Assim, a crítica teatral transmuta a obra, atualizando-a, promovendo-a e registrando momentos que ocorreram e que não se podem ser reproduzidos:

Todos sabemos que a arte do teatro vive do efêmero, porque nem uma representação é idêntica a outra. A crítica não preenche lacunas, mas fixa em palavras algo que está registrado apenas na memória dos espectadores. (MAGALDI, 2003, p. 21).

Barbara Heliadora acreditava ser Aristóteles o primeiro crítico de teatro da humanidade, ela justifica sua afirmação alegando que foi o primeiro a examinar objetivamente a composição dramática, descrevendo-a e não prescrevendo-a como teriam feito os que vieram depois dele. Para Heliadora, o crítico colabora com os espectadores ao explicar determinado espetáculo, retirando obstáculos que, pela falta de informação por parte do público, poderiam afastá-lo da apresentação, classificando-a erroneamente.

...o crítico presta sua colaboração comentando, destrinchando, esclarecendo, destruindo com isso os obstáculos nascidos na falta de informação, permitindo que o público chegue mais próximo daquele espetáculo um tanto assustador por ser novo, desconhecido. A colaboração do crítico nesta tarefa ajuda igualmente a explicar o porquê da importância incontestável do teatro no mundo contemporâneo, ainda que não sendo, como está em voga, mecânica ou eletronicamente reproduzível. (HELIODORA, 2014, p.14).

Yan Michalski, ensaísta e crítico teatral, afirma que a crítica teatral proporciona aos leitores recursos para um melhor entendimento do espetáculo, além de gerar uma discussão essencial para o desenvolvimento das artes cênicas.

A crítica é, basicamente, debate de ideias numa fase em que o teatro, ressalvadas as raras-exceções, se recusa a lançar ideias – sejam elas temáticas ou formais – e se limita, majoritariamente, a aplicar fórmulas, em muitos casos já testados em outras e mais desenvolvidas praças, e meramente remontadas aqui, às vezes, seguindo uma mise-em-scène já trazida pronta de lá de fora, o trabalho do crítico se esvazia automaticamente: ele não tem o que questionar nem como tornar-se útil ao leitor, no sentido de tentar enriquecer o seu eventual futuro contato com a encenação. (MICHALSKI, 1985, p.42).

João Alexandre Barbosa (2007, p.134) também alerta sobre a importância histórica do crítico que, para ele, é um criador de metáforas necessário para transformar a arte em história: “Sem a teoria, a história não seria senão descrição sucessiva de dados e fatos; sem a história, a teoria não deixaria o patamar das especulações generalizadas”.

A crítica carrega o espírito literário de uma época, retratando elementos essenciais para compreensão de um determinado período histórico. Para Antônio Candido (2004, p. 14) o externo desempenha um papel na constituição da estrutura que formam o manancial crítico, tratando o objeto analisado por meio de uma leitura integrativa quando o “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.

1.2. Censura, teatro, crítica e resistência

A crítica teatral exercida nas redações durante a ditadura militar, também foi uma peça de resistência, críticos como João Apolinário e Sábato Magaldi, em seus textos, chamavam a atenção do público para o que acontecia em cena e, também, nas ruas, na sociedade. Os críticos de teatro explicavam e mostravam para os leitores a intenção de dramaturgos e diretores como forma de resistência ao cerceamento ideológico e social vivido na época, aproveitando o espaço que tinham nos jornais para ampliar o conhecimento do público acerca dos acontecimentos políticos, usando o espaço no jornal

como recurso estratégico de posicionamento efetivo no campo das artes, como aponta Walter Benjamin:

Em vez de oferecer sua opinião, um grande crítico permite que os outros formem suas próprias opiniões com base na análise crítica que ele produz. Além disso, essa definição da figura do crítico não deve ser um assunto particular, mas, na medida do possível, um assunto objetivo e estratégico. O que devemos saber sobre um crítico são os valores que ele defende. Ele deve nos dar essa informação. (Walter Benjamin, 1999. Apud EAGLETON e BEAUMONT, 2010; p.12).

A citação de Walter Benjamin ilustra uma preocupação que envolve um dos desafios da crítica cultural e que vale para pensar a crítica no jornalismo, sua abrangência e responsabilidade junto aos leitores que, inevitavelmente, são influenciados pela análise lida. Independente da sua área de atuação a crítica eleva o padrão dos que fazem arte e é seu papel criar parâmetros de execução e fruição das obras que chegam ao público. No caso do ato teatral vive daquilo que alguém viu, sentiu, depende da memória do espectador, assim, o registro jornalístico, especificamente, a análise do crítico torna-se essencial como registro histórico - documental.

O papel da crítica não é rechaçar as artes, mas fazer o público refletir sobre o que está vendo, lendo, além de ampliar o embasamento teórico, histórico da audiência, contribuindo assim, para o desenvolvimento das artes. O crítico tem uma relevância na formação de públicos que passam a refletir sobre o papel das artes na sociedade, o crítico não é um ator, escritor, escultor frustrado, mas um apaixonado pelas artes que usa sua linguagem e as mídias disponíveis para mostrar sua paixão e ampliar o conhecimento do espectador sobre as artes e sobre os acontecimentos sociais, atuando, neste caso como um recurso estratégico de posicionamento efetivo no campo das artes.

João Apolinário, em *A revolução no teatro: direitos e deveres da crítica* (1968), alega que o teatro atua como denúncia durante uma crise social: “O que já não deixa dúvida é que o teatro é uma arma extremamente frontal, na medida em que faz a denúncia de uma sociedade em crise” (2013, p. 29). Essa denúncia foi duramente atacada durante a ditadura militar no Brasil que durou de 1964 a 1985.

Os palcos eram locais de resistência ao regime, muitas peças foram censuradas, diretores, atores sofreram agressões e foram presos. Com isto, a classe teatral se uniu chegando a desencadear uma greve no começo de 1968. Neste período o teatro brasileiro conjugava em cena, além da atuação, a resistência contra o regime militar que modificou as relações com o teatro, os recursos públicos eram repassados apenas ao teatro profissional, assim, os profissionais das artes cênicas foram obrigados a organizar uma entidade que os representava, como forma de coação, quem não tinha registro profissional não poderia trabalhar.

Miliandre Garcia de Souza lembra que a censura às diversões públicas, a saber, peças teatrais, películas cinematográficas, letras musicais e programas de rádio e televisão estava previsto no decreto nº 20.493 de 1946, ou seja, a censura não foi criada para atender às demandas da ditadura militar, mas para atender determinações políticas.

A partir da inauguração de Brasília e à revelia da oposição, o governo federal empreendeu a centralização do órgão e, desde então, promoveu a sistematização da censura. Do golpe em diante, a centralização da censura passou por um processo de consolidação. Entre 1964 e 1965, as autoridades políticas tomaram várias medidas para sistematizar o trabalho da censura em âmbito nacional.¹⁸ Na Presidência da República, Castelo Branco tentou articular as demandas estaduais ao projeto de centralização; neste sentido, atribuiu a um órgão federal a censura de filmes com projeção nacional¹⁹ e aprovou o regulamento do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP)²⁰ que definia o organograma da censura. Uma instância do DFSP acompanhava o trabalho do SCDP que, por sua vez, orientava as delegacias regionais. (GARCIA, 2008, p.03).

O teatro brasileiro neste período não se calou, diretores e encenadores traziam para o palco os acontecimentos das ruas, como a peça *Liberdade, liberdade* de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que estreou no dia 21 de abril de 1965, no Rio de Janeiro, numa produção do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo, tornou-se imediatamente um dos maiores sucessos de público da época, sendo proibida pela censura poucos meses após a estreia. A peça traz um resumo de acontecimentos históricos que ilustram o sentido geral e a importância da liberdade, o texto contundente, criticava o regime político brasileiro e virou matéria, no dia 25 de abril, no jornal New York Times:

Os espetáculos teatrais que elevam a voz com protestos políticos contra o regime semimilitar do Brasil estão produzindo, no País, bom entretenimento e uma nova visão dramática. A estreia, nesta semana, num teatro improvisado, de *Liberdade, Liberdade* (Liberty, Liberty), o mais ambicioso dos espetáculos de protesto, transformou-se imediatamente num sucesso público. A atual produção seguiu-se à brilhante carreira de *Opinião* (Opinion), que iniciou o novo movimento de teatro político. Essas produções refletem o amplo sentimento existente entre os jovens intelectuais brasileiros de que o regime do presidente Humberto Castelo Branco, com sua forte posição anticomunista, é hostil à liberdade cultural e intolerante quanto as críticas de esquerda no que se refere às condições econômicas e sociais do País. (ONIS, New York Times, 1965).

O diretor José Carlos Martínez Correa foi responsável por peças emblemáticas neste período como *Os inimigos*, de Máximo Gorki (1868-1936), encenada em 1966, no Teatro Brasileiro de Comédia que aborda a relação conflituosa entre patrões e empregados, colocando em lados opostos a classe intelectual russa e proletariado. Zé Celso encenou, no mesmo período, *O Rei da Vela*, montagem da peça escrita em 1933 por Oswald de Andrade, que enfatiza a luta constante de classe e as diferenças sociais existentes na sociedade brasileira. Em 1968, o diretor que não se calava, traz outra crítica ao sistema, agora com a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque. A história gira em torno de um cantor cooptado pela indústria cultural. Em todas as apresentações o elenco sofria ameaças por parte do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). A peça estreou no início do ano na cidade do Rio de Janeiro com extremo sucesso de público. Em julho, a peça foi encenada em São Paulo, no teatro Galpão, localizado na Rua dos Ingleses, 209, quando aproximadamente vinte pessoas armadas invadiram o local e espancaram os artistas e depredaram o espaço. No mesmo ano, no dia 03 de outubro, *Roda Viva* foi para Porto Alegre, no Teatro Leopoldina, a atriz Elisabeth Gasper e o músico Zelão, foram sequestrados e levados para um local ermo sob ameaça de morte, depois deste episódio a peça foi encerrada.

Augusto Boal (1931 – 2009), diretor de teatro e dramaturgo, outro expoente da resistência, no Teatro de Arena, encena o musical *Arena Conta Zumbi*, 1965, escrito pelo diretor e por Gianfrancesco Guarnieri, que coloca em cena a luta dos quilombolas de Palmares e sua resistência, refletindo exatamente as mudanças ocorridas no Brasil na

época. Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, com direção de Gianni Ratto, estreou no Rio de Janeiro em 1966, que traz Roque como protagonista, um herói pobre que recorre a medidas ilícitas para sobreviver. O texto desconstrói norma de conduta e regras sociais. Oduvaldo Vianna Filho escreveu a peça *Papa Highirte*, vencendo o Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT), sendo censurada logo em seguida. A peça conta a história de um ditador que, após ser deposto, precisa abandonar a sua Alhambra, uma república latino-americana fictícia, e se refugiar na também imaginária Montalva.

Os critérios utilizados pela censura nunca foram claros, depois do AI-5, baixado no dia 13 de dezembro de 1968, cerceou ainda mais a expressão artística e a liberdade, agora atingindo também a imprensa. Este é considerado como um dos anos mais turbulento para as artes brasileiras, como afirma o jornalista Elio Gaspari,

Talvez o ano mais trágico de toda história do teatro brasileiro foi 1968. A censura assume um papel de protagonista na cena nacional, declara guerra contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas. (GASPARI, 20012, p. 45).

Toda peça teatral deveria passar por uma censura prévia que incluía mostrar ao censor todos os detalhes do espetáculo, caso a peça fosse cortada, ela deveria passar por um novo crivo da censura antes de ser levada aos palcos. A censura calava e ameaçava o teatro, antes das estreias as peças deveriam ser apresentadas a um censor que decidiria o que seria encenado ou não. Dezenas de exemplos de peças poderiam ser citadas neste trabalho, todas representaram um marco como resistência ao regime e, principalmente, ao cerceamento da liberdade, como observa Sábato Magaldi, em 22 de dezembro de 1971:

Talvez não tenha dado para um leigo perceber que a temporada de 1971 foi uma das mais importantes da história do nosso teatro. Não pelo número de estreadas de valor, nem pela quantidade de grandes espetáculos: ela representou um marco pelas tomadas de posição, pelas escolhas conscientes, pelo propósito de definir um caminho. E o mais significativo e que esse caminho não se mostrou um só, como acontece nos países dominados pelas palavras de ordem totalizadoras. Alguns espetáculos se encontram no polo oposto de outros, e todos trazem uma contribuição efetiva ao palco (MAGALDI. STEEN, 2015, p. 232).

Neste mesmo artigo, Magaldi observa ainda que os encenadores brasileiros lutavam física e intelectualmente contra a censura, sendo proibidos de fazerem uma crítica mais contundente dos problemas enfrentados no Brasil:

Dramaturgos e encenadores de talento, pressionados pelas circunstâncias, estão jogando com as armas que lhes permitem utilizar. Está claro que ninguém se sente realizado por inteiro, embora procure afirmar-se com a maior dignidade artística (MAGALDI, STEEN, 2015, p. 233 - 234).

Assim como Sábato Magaldi, os demais críticos teatrais da época auxiliavam o leitor a identificar a difícil situação artística que dramaturgos, atores e artistas em geral passavam na época. João Apolinário, em texto sobre a peça de José Celso Martinez, *Os Inimigos* (1966), chama a atenção do leitor para realizar uma leitura atenta do programa da peça como forma de entender os acontecimentos e analogias estabelecidas entre duas épocas (1905 – 1966), dois povos (o russo e o brasileiro) e duas situações psicossociais (o prelúdio da Revolução Socialista e a decadência do neocapitalismo), João Apolinário segue pedindo ao leitor que deixe de lado a visão panfletária da peça para que consiga enxergar a proximidade da obra com a realidade humana e reafirma a importância dos artistas para que mostrem e denunciem a situação que o Brasil vivia na época:

Mas será necessário que o espectador lhe retire toda a especulação política, quiçá demagógica ou panfletaria, que aliás, *Os Inimigos* só possuem na medida em que tal lhe seja atribuída. Ao contrário, deve conferir-se ao espetáculo o valor expresso de uma demonstração realística da identidade de situações humanas, que valem por si mesmas, como prova de uma denúncia feita por artistas conscientes de sua missão responsabilidades, artistas que honram a sua arte e a sua condição de brasileiros. (VASCONCELOS, 2013, p.150).

É possível perceber que o jornalista português não analisa a obra cênica, tenta, primeiro, contextualizar o texto original de Gorki e correlacioná-lo com o período político vivido na época, aproveita para criticar, duramente, a classe social de espectadores que

iam ao teatro, ao mesmo tempo que clama uma postura política e denunciatória da classe artística.

Em junho de 1968, Apolinário também usa o espaço que lhe era destinado ao jornal para ajudar o leitor a entender o que se passava com a peça *Roda Viva*:

As discussões que tem levantado o espetáculo e a afluência irresistível do público, tanto no Rio quanto em São Paulo, justificam só por si a importância que Roda Viva tem para a análise crítica, através da qual se tente não apenas achar uma síntese que explique esta encenação como fenômeno em si mesmo, mas, sobretudo, no sentido de se obterem as coordenadas de todo um levantamento da realidade brasileira, pois o espetáculo integra-se nela, como é óbvio, quer como criação, quer como produto de consumo. (VASCONCELOS, 2013, p. 444).

Continuando, o crítico contextualiza e aborda a ditadura que o continente sul-americano vivia na época, fazendo uma analogia entre peça e momento político, utilizando palavras fortes para a época, como revolução, fuzilamento e paredão:

Isso nos tem levado, desde O Rei da Vela, passando por Viúva, porém Honesta e até mesmo antecipando-nos já ao comentário de hoje, a seguir, com vivo interesse esse movimento de renovação que toma formas curiosas, não apenas no teatro, mas na música, no cinema ou na pintura, tentando encontrar-lhe as raízes dialéticas que estão, sem dúvida, em causa como situação-limite, aqui e agora, para esta “terra em transe”, esta “tropicália” que absorve as origens de uma problemática continental, querendo obter resultados a partir de um caos iconoclasta que permita fazer a grande revisão (ia dizer revolução) de um nacionalismo sem jacobinos, fuzilando os mitos no paredão em que um dia fuzilaremos coisas mais concretas. Seria uma tarefa agradável contribuir para esse fuzilamento de ideias em que ainda se debatem os que duvidam que só a partir de uma arte de denuncia radicalizada como forma e conteúdo, será possível comunicar (tanto no caso do teatro, como na música popular, no cinema, na pintura ou na literatura) pela agressão frontal que esculhambe com os velhos padrões românticos e folclóricos, espécie de penicos em que assentam as estruturas decadentes de uma sociedade que explora esse sentimento, bem latino, dos nossos atavismos (VASCONCELOS, 2013, p. 444).

Apolinário continua, agora, ressaltando a responsabilidade e dever do crítico e faz um apelo para os jovens não só assistirem ao espetáculo, mas discutirem o que irão ver em cena para terem consciência sobre o momento histórico que o país passava:

O problema é que o meu negócio hoje, é analisar o fenômeno teatral naquilo que ele possui como síntese estética e dialética de uma realidade existencial exposta no palco (ou na arena) propondo depois ilações a quem possa servir.

E faço-o, repetindo o que já antecipei sobre Roda Viva. Falo para os jovens: vão ver o espetáculo e discutam o que virem, pois estarão discutindo e vendo problemas de consciência que neste momento histórico temos todos o dever de tentar assumir.

Assumir e resolver. (VASCONCELOS, 2013, p. 448).

A crítica servia, e serve ainda, como um importante apoio ao encenador, quando este está sendo cerceado de suas ideias, ela esclarece o público e traz à tona informações essenciais não só para ele entender o espetáculo, mas burlar aquilo que o regime não queria que fosse dito. É um registro da situação cultural de uma época, mostrando a história e estética do teatro brasileiro.

Nesta época os críticos dos jornais pertencentes ao grupo O Estado de São Paulo não publicaram nenhuma crítica à peça de José Celso, Roda Viva, nem Décio de Almeida Prado, nem Sábado Magaldi. No dia 23 de agosto de 1968, o ator A. C. Carvalho faz uma reportagem sobre o espetáculo, intitulada *Freud explica isso*. Na matéria o ator aprova a censura à peça que ele qualifica como prolixa, pornográfica, disforme, indigesta e medíocre.

A censura só consegue promover o que quer cercear. Espicaçados pelo inócuo que se proíbe, os incautos bissextos são atraídos às salas de espetáculo. Isto pode, aliás, ser até educativo. Os distraídos assim fígados talvez passem a apreciar e a frequentar teatro... Quem sabe estamos até surpreendendo intentos secretos de nossas autoridades “culturais”?... Só que “escrever certo por linhas tortas” é estratégia duvidosa. Deus que o diga. Afinal, pecado não seria pecado se não fosse pecado... (CARVALHO, 1968).

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A função do crítico durante a ditadura militar estava na elucidação dos leitores sobre o que acontecia nos bastidores, trazendo luz e esclarecendo a sociedade sobre o cerceamento de ideias. Na época a liberdade era duramente limitada e, como alertou Sábado Magaldi na crítica à peça de Augusto Boal, Arena Conta Zumbi (1968), “falar de

liberdade é sempre salutar, em qualquer tempo e em qualquer latitude, ontem como hoje, aqui como nos Estados Unidos, na União Soviética, na China e na Checoslovaquia” (MAGALDI, STEEN. 2015, p. 93).

O teatro brasileiro, assim como a literatura e a música foram instrumentos fundamentais na luta contra a Ditadura Militar, bem como, a imprensa e a crítica especializada que aproveitaram o espaço disponível para conscientizar sobre os malfeitos e o silenciamento intelectual que ocorria na época. Seja para tirar os obstáculos de entendimento do leitor, para gerar e suscitar um debate social sobre o papel das artes, seja como importante registro histórico, a crítica usa o jornalismo como um meio, um recurso estratégico, de posicionamento efetivo no campo das artes. A existência da crítica teatral qualificada é fundamental para a sobrevivência do próprio ato teatral, seja auxiliando na constituição de público, sendo como um auxílio para a própria classe teatral continuar seu processo de criação ou como um auxílio na divulgação de ideias e escritos que não encontram liberdade de expressão nos palcos.

Referências

Barbara Heliadora fala de Shakespeare, de dramaturgia nacional e de Qorp Santo. Zero Hora, Porto Alegre, 26. abril. 2014. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/04/Barbara-Heliadora-fala-de-Shakespeare-de-dramaturgia-nacional-e-de-Qorpo-Santo-4485524.html>>. Acesso em: 13. julho. 2021.

BARBOSA, João Alexandre. Alguma crítica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BARTHES, Roland. "Le linguistique du discours", La Haye, Mouton, 1970. Artigo Texte, Encyclopaedia Universalis, 1974.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

CANDIDO, Antônio. Vários escritos. São Paulo: São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004.

CARVALHO, A. C. Freud explica isso. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 23 de agosto de 1968. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19680823-28641-nac-0013-999-13-not/tela/fullscreen>>. Acessado em: 19 de julho de 2021.

EAGLETON, Terry. BEAUMONT, Matthew. A tarefa do crítico. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

GARCIA, Maria Cecília. Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais. Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985) – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008, p. 163-170.

GASPARI, Elio. Ditadura envergonhada. São Paulo Editora: Cia. das Letras, 2002.

HELIODORA, Barbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. A função da crítica. 1. Ed. São Paulo: Giostri Editota, 2014.

Invadido e depredado o teatro galpão. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 de julho de 1968. Disponível em: < http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm>. Acesso em: 13. julho. 2021.

LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. Notas sobre o papel (e o lugar) do crítico teatral. Revista Passagens, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Volume 9. Número 1. Ano 2018, p. 50-58.

MAGALDI, Sábado. STEEN, Edla Van (Org.). Amor ao Teatro: Sábado Magaldi. São Paulo: Sesc, 2015.

MAGALDI, Sábado. Depois do espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábado. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Global, 2004.

MICHALSKI, Yan. O Teatro sob Pressão: uma Frente de Resistência. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MOISÉS, Leyla Perrone. Texto, Crítica, Escrita – Ensaios. São Paulo, Ática, 1978.

ONIS, Juan. NEW PLAYS CHIDE BRAZILIAN REGIME; Productions Temper Protest With Humor and Music. The New York Times, Nova York, 25 de abril de 1965. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1965/04/25/archives/new-plays-chide-brazilian-regime-productions-temper-protest-with.html?searchResultPosition=1>>. Acesso em: 22, julho de 2021.

VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. A crítica de João Apolinário - VOL.1 e 2. São Paulo: Imagens, 2013.