

# Yan Michalski e a crítica de transição no *Jornal do Brasil* (1964-1982)



Ana Paula Dessupoio Chaves

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**Ana Paula Dessupoio Chaves**

**Yan Michalski e a crítica teatral de transição no *Jornal do Brasil* (1964-1982)**

Juiz de Fora

2023

**Ana Paula Dessupoio Chaves**

**Yan Michalski e a crítica teatral de transição no *Jornal do Brasil* (1964-1982)**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/ UFJF), como requisito parcial a obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Christina Ferraz Musse

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Dessupoio Chaves, Ana Paula .

Yan Michalski e a crítica teatral de transição no Jornal do Brasil (1964-1982) / Ana Paula Dessupoio Chaves. -- 2024.  
249 p.

Orientador: Christina Ferraz Musse

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. Yan Michalski. 2. Crítica teatral de transição. 3. Jornal do Brasil. 4. Jornalismo cultural. I. Ferraz Musse, Christina, orient. II. Título.

**Ana Paula Dessupoio Chaves**

**Yan Michalski e a crítica teatral de transição no Jornal do Brasil (1964-1982)**

Tese apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Aprovada em 12 de janeiro de 2024.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Christina Ferraz Musse** - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia de Albuquerque Thomé**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Cristina Vieira Falabella**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Dr. Clóvis Domingos dos Santos**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela Patriota Ramos**

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Juiz de Fora, 17/01/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Rosangela Patriota Ramos, Usuário Externo**, em 17/01/2024, às 19:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Cristina Vieira Falabella, Professor(a)**, em 17/01/2024, às 20:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clóvis Domingos dos Santos, Usuário Externo**, em 17/01/2024, às 20:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Christina Ferraz Musse, Professor(a)**, em 18/01/2024, às 14:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia de Albuquerque Thome, Professor(a)**, em 18/01/2024, às 18:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1669592** e o código CRC **A7DD5907**.

A meus pais, Paulo e Marília, que sempre serão fontes de  
inspiração para mim.

## AGRADECIMENTOS

À Christina Ferraz Musse, minha incentivadora e amada orientadora, que esteve presente em cada passo da pesquisa e nas minhas conquistas acadêmicas. Te agradeço por todo carinho e cuidado! Vou levar nossa convivência para a vida.

À Maria José Michalski, viúva de Yan Michalski, que me recebeu em sua residência e me fez ter uma experiência de muito afeto, com direito a um belo concerto de piano. Obrigada pela oportunidade de sentir Michalski próximo a mim.

Aos meus pais, meus grandes incentivadores, que sempre acreditaram em mim e fizeram questão de me mostrar que a educação é o caminho para mudarmos o mundo. Que bom ter vocês sempre ao lado!

Às minhas amadas irmãs, Aline e Amanda, que vibram com as minhas conquistas. Vocês são muito especiais!

Ao Rapha, meu companheiro de vida, que me garantiu o suporte emocional, teve toda paciência do mundo e estava sempre disponível para o diálogo. Saiba que essa conquista também é sua!

À Fátima Saadi, ex-aluna de Yan Michalski, que foi receptiva desde o primeiro contato via *Facebook* até o encontro presencial em sua casa. Obrigada pela confiança e por ter dividido comigo arquivos preciosos que em breve participarão de outras pesquisas.

À Aleksandra Pluta, autora da biografia de Yan Michalski, que gentilmente me concedeu uma entrevista sobre o livro. A sua obra entrou como uma peça importante para a tese.

Ao Rafael Medeiros, membro da equipe de processamento técnico de documentos audiovisuais, sonoros e musicais, que me recebeu no Arquivo Nacional de forma muito generosa e me disponibilizou todo o material que tinha alguma relação com Yan Michalski.

À Angela Vicentini, Joilsa Fonseca e Kelma de Souza, funcionárias da Biblioteca Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que me receberam com muita alegria. Elas fizeram eu me sentir tão querida que tenho muita vontade de voltar à Universidade e realizar uma pesquisa específica sobre o acervo dos livros de Yan Michalski.

Aos membros da minha banca de qualificação, Professores Doutores Clóvis Domingos e Rennan Mafra, que me deram contribuições valiosas durante apresentação do projeto. Tem muito de vocês nessa pesquisa!

Às Professoras Doutoradas Cláudia Albuquerque, Márcia Falabella e Rosangela Patriota, por terem aceitado o convite para participarem da banca de defesa. Cada uma de vocês teve um papel fundamental em minha pesquisa.

Ao Giovani José da Silva, meu presente da especialização em História do Teatro Brasileiro e Ocidental, pela Faculdade da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). Obrigada pela leitura atenta da pesquisa, pelas conversas e pela disposição em sempre me ensinar.

À Theresa Medeiros, minha amiga, que mesmo com a distância se faz presente. Obrigada por toda a inspiração, ajuda e pelos melhores conselhos. Sua amizade é primordial!

Aos meus amigos Daiana Sigiliano, Pedro Augusto Miranda e Talita Magnolo, agradeço a parceria, os projetos, por me ouvirem e me ensinarem. Não sei o que teria sido do doutorado sem a presença constante de vocês.

Aos membros do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cidade e Memória, em especial à Susana Reis, ao João Gabriel Marques, à Gracielle Nocelli e ao Ramsés Albertoni, por todas as trocas, discussões e por estarem comigo sempre que precisava de alguma ajuda.

A todos os funcionários, professores e secretárias do PPGCOM/ UFJF, meu muito obrigada pelo empenho, ajuda e encorajamento.

O presente trabalho foi desenvolvido com apoio da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - através da concessão de bolsa de estudo de Doutorado e apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

A crítica vai a reboque do teatro que lhe é proposto. Então, digamos, a revolução dos anos 60 foi um desafio para nós, porque de repente todas as normas já consagradas etc. etc. estavam sendo abaladas e a gente tinha que se adaptar a isso muito rapidamente, o que por vezes foi muito difícil. Ao mesmo tempo, essas normas eram abaladas e substituídas por uma “verdade definitiva” que meses depois era desvalorizada por uma nova verdade definitiva, tudo muito depressa. Basta pensar na trajetória do Zé Celso, do Oficina, que aparecia a cada espetáculo novo com uma proposta totalmente inovadora que polemizava contra tudo que eles mesmos tinham feito seis meses antes. Então nós também precisamos mudar, não é?

Yan Michalski

(CADERNOS DO TABLADO, julho/agosto/setembro de 1981, p. 18).

## RESUMO

A pesquisa investiga como a produção crítica de Yan Michalski, publicada no *Jornal do Brasil*, de 1964 a 1982, é reveladora da emergência de uma crítica teatral contemporânea. Neste estudo, procuramos refletir sobre um período em que a crítica teatral era abrigada pelos jornais. A década de 1940 é fundadora para a crítica teatral moderna, no que se refere à sua profissionalização, assim como os anos 1950 serão importantes para os jornalistas. Os críticos dessa geração também vão tentar criar parâmetros para nortear uma atividade que se baseava na subjetividade. Já na década de 1950 temos a modernização da imprensa brasileira, que engloba desde a renovação das redações até a adoção de técnicas narrativas específicas, como o *lead*, a pirâmide invertida, além da criação da figura do copidesque. Objetividade, imparcialidade e neutralidade passaram a figurar entre os atributos de um bom texto jornalístico. Nesse contexto, Yan Michalski começa a escrever no *JB*, mais especificamente em 1963, quando substituiu a crítica Bárbara Heliodora, em algumas situações, e em 1964 foi contratado pelo jornal, assumindo a coluna de teatro. Nesse período, o impresso foi um dos propulsores do jornalismo cultural e dedicava um caderno especial para assuntos que envolviam a temática. No *Caderno B*, Michalski publicava os textos quase diariamente e tinha a oportunidade de escrever mais de uma crítica sobre um mesmo espetáculo. Para a análise do objeto utilizamos a perspectiva do “paradigma indiciário” (GINZBURG, 1989) e da “virada afetiva” (MORICEAU, 2019). Resgata-se, por meio das críticas teatrais, rastros discursivos, cujas formas narrativas foram capazes de revelar sentimentos que trazem a ideia de transição, e assim foram transformados em categorias e subcategorias. Da leitura de sua obra crítica ressaltam-se a continuidade, que se manifesta no apego ao modelo de crítica teatral moderna, mas, ao mesmo tempo, temos a presença da ruptura, que aparece quando Michalski antecipa algumas características da crítica contemporânea. Assim, denominamos que a crítica teatral escrita por Yan Michalski foi uma “crítica de transição”, aquela que fica entre regimes históricos, um texto fronteiro que traz marcas da instabilidade e da latência. Uma crítica teatral do “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000), ou seja, aquela que reconfigura os limites e amalgama dois valores, o moderno e o contemporâneo.

**Palavras-chave:** Yan Michalski, Crítica teatral de transição, *Jornal do Brasil*, jornalismo cultural.

## ABSTRACT

The research investigates how Yan Michalski's critical output, published in *Jornal do Brasil* from 1964 to 1982, reveals the emergence of contemporary theater criticism. In this study, we seek to reflect on a period when theater criticism was sheltered by newspapers. The 1940s were a founding decade for modern theatre criticism, in terms of its professionalization, just as the 1950s were important for journalists. The critics of this generation also tried to create parameters to guide an activity that was based on subjectivity. The 1950s saw the modernization of the Brazilian press, ranging from the renovation of newsrooms to the adoption of specific narrative techniques, such as the lead, the inverted pyramid and the creation of the figure of the copy editor. Objectivity, impartiality and neutrality became attributes of a good journalistic text. In this context, Yan Michalski began writing for *JB*, specifically in 1963, when he replaced critic Bárbara Heliodora in some situations, and in 1964 he was hired by the newspaper, taking over the theater column. During this period, the newspaper was one of the driving forces behind cultural journalism and dedicated a special section to issues involving this topic. In Caderno B, Michalski published his texts almost daily and had the opportunity to write more than one review of the same show. To analyze the object, we used the perspective of the "indicative paradigm" (GINZBURG, 1989) and the "affective turn" (MORICEAU, 2019). Through the theatrical reviews, we recovered discursive traces, whose narrative forms were able to reveal feelings that bring the idea of transition and were thus transformed into categories and subcategories. From reading his critical work, we can see continuity, which manifests itself in his attachment to the model of modern theatrical criticism, but at the same time we have the presence of rupture, which appears when Michalski anticipates some of the characteristics of contemporary criticism. Thus, we call the theater criticism written by Yan Michalski a "transition criticism", that which lies between historical regimes, a border text that bears the marks of instability and latency. A theatrical critique of the "in-between place" (SANTIAGO, 2000), in other words, one that reconfigures the boundaries and amalgamates two values, the modern and the contemporary.

**Keywords:** Yan Michalski, Transitional theater criticism, *Jornal do Brasil*, cultural journalism.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Primeira edição da revista <i>Clima</i> (1941).....	28
<b>Figura 2:</b> Características relacionadas com a crítica teatral moderna.....	49
<b>Figura 3:</b> Os primeiros anos de atuação dos críticos teatrais em jornais.....	51
<b>Figura 4:</b> Cena da peça <i>O embarque de Noé</i> , Barbara Heliodora (Girafa), Yan Michalski (Pinguim) entre Kalma Murtinho e Carlos Oliveira (Clandestinos).....	68
<b>Figura 5:</b> Capa do <i>Jornal do Brasil</i> antes da reforma.....	74
<b>Figura 6:</b> Capa do <i>Jornal do Brasil</i> publicada no início da reforma.....	75
<b>Figura 7:</b> Capa do <i>Jornal do Brasil</i> publicada no início da reforma.....	76
<b>Figura 8:</b> Capa da primeira edição do <i>Caderno B</i> .....	82
<b>Figura 9:</b> Fotografia de Yan Michalski, [198-].....	92
<b>Figura 10:</b> Uma das notas da coluna “Bastidores”.....	95
<b>Figura 11:</b> Primeiro balanço anual escrito por Yan Michalski.....	96
<b>Figura 12:</b> Primeiras críticas teatrais escritas por Yan Michalski e publicadas no <i>Jornal do Brasil</i> .....	100
<b>Figura 13:</b> Alô, Dolly! <i>O triunfo que chega</i> .....	101
<b>Figura 14:</b> Linha do tempo.....	107
<b>Figura 15:</b> Percurso dos rastros de Yan Michalski.....	110
<b>Figura 16:</b> Na foto de 1977 estão Sergio Britto, Paulo Mamede e Yan Michalski.....	113
<b>Figura 17:</b> Crítica teatral escrita por Fátima Saadi e com comentários de Yan Michalski.....	115
<b>Figura 18:</b> Capa das versões em polonês e português da biografia <i>As duas vidas de Yan Michalski</i> (2022).....	116
<b>Figura 19:</b> Microfilme com frames de uma das entrevistas de Yan Michalski.....	117
<b>Figura 20:</b> Livro com dedicatória de Barbara Heliodora.....	118
<b>Figura 21:</b> Livro com apontamentos críticos de Yan Michalski.....	119
<b>Figura 22:</b> Maria José Michalski e Yan Michalski.....	120
<b>Figura 23:</b> Ocorrência do termo “Michalski” nas páginas do <i>Jornal do Brasil</i> (1964-1982).....	126
<b>Figura 24:</b> <i>Corpus</i> da pesquisa.....	129
<b>Figura 25:</b> Categorias principais e secundárias que emergiram das críticas teatrais.....	131
<b>Figura 26:</b> Período de transições.....	134
<b>Figura 27:</b> Características da crítica teatral de transição.....	139
<b>Figura 28:</b> O movimento da transição.....	140

<b>Figura 29:</b> Cena do espetáculo <i>Banana na Banda</i> .....	144
<b>Figura 30:</b> Atores em cena na peça <i>Os Pequenos Burgueses</i> .....	150
<b>Figura 31:</b> Cenas da peça “ <i>O balcão</i> ”: <i>Teatro visto na vertical</i> .....	167
<b>Figura 32:</b> Fotos da peça inserida na crítica <i>Macunaíma: um espetáculo revolucionário</i> .....	171
<b>Figura 33:</b> Diagrama da crítica teatral de transição.....	174
<b>Figura 34:</b> Crítica <i>Acabou a “Temporada da Abertura”. E Agora?</i> .....	179
<b>Figura 35:</b> Balanço anual de 1980, intitulado <i>Uma temporada de transição</i> .....	181
<b>Figura 36:</b> Balanço anual 1981 <i>Um teatro dissociado da realidade</i> .....	185
<b>Figura 37:</b> Foto Yan Michalski e Paulo Afonso Grisolli na seleção do Projeto Quarta-Nobre.	188
<b>Figura 38:</b> Primeira página do artigo <i>O declínio da crítica na imprensa brasileira</i> .....	192
<b>Figura 39:</b> Capa da primeira edição da revista <i>Ensaio</i> .....	199
<b>Figura 40:</b> Características da crítica teatral contemporânea.....	200

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2 CRÍTICA TEATRAL MODERNA.....</b>	<b>18</b>
2.1 A CRÍTICA TEATRAL EM DIÁLOGO COM O TEATRO BRASILEIRO MODERNO.....	19
2.2 CÍRCULO INDEPENDENTE DE CRÍTICOS TEATRAIS (CICT).....	32
2.3 A MODERNIDADE CRÍTICA PELO OLHAR DOS MODERNOS.....	36
2.4 OS PRESSUPOSTOS DA CRÍTICA TEATRAL MODERNA.....	48
<b>3 O CRÍTICO YAN MICHALSKI NA CENA JORNALÍSTICA.....</b>	<b>61</b>
3.1 YAN MICHALSKI: OS VESTÍGIOS BIOGRÁFICOS.....	62
3.2 A MODERNIZAÇÃO TARDIA DA IMPRENSA BRASILEIRA.....	70
<b>3.2.1 A modernidade do <i>Jornal do Brasil</i>.....</b>	<b>80</b>
<b>3.2.2 A crítica teatral como dispositivo.....</b>	<b>85</b>
<b>3.2.3 A potencialidade da crítica teatral como arquivo.....</b>	<b>89</b>
3.3 YAN MICHALSKI NO <i>JORNAL DO BRASIL</i> .....	91
<b>3.3.1 Em busca dos rastros da crítica “zigzague”.....</b>	<b>98</b>
<b>4 ABORDAGEM METODOLÓGICA.....</b>	<b>105</b>
4.1 ANTES DE PERCORRER A TRILHA.....	105
4.2 NAS TRILHAS DE YAN MICHALSKI.....	108
4.3 PELO CAMINHO DOS INDÍCIOS DO AFETO.....	121
<b>4.3.1 Organização das críticas teatrais.....</b>	<b>125</b>
<b>4.3.2 Construção de categorias.....</b>	<b>129</b>
<b>5 YAN MICHALSKI E A CRÍTICA TEATRAL DE TRANSIÇÃO.....</b>	<b>133</b>
5.1 PERÍODO DE TRANSIÇÕES.....	133
5.2 CARACTERÍSTICAS QUE EMERGEM DA CRÍTICA TEATRAL DE TRANSIÇÃO.....	138
5.3 CONTINUIDADE.....	141

<b>5.3.1 Teatro Moderno.....</b>	<b>142</b>
<b>5.3.2 Sistematização.....</b>	<b>150</b>
<b>5.4 RUPTURA.....</b>	<b>157</b>
<b>5.4.1 O compartilhamento da experiência estética.....</b>	<b>158</b>
<b>5.4.2 Abertura ao contemporâneo.....</b>	<b>164</b>
<b>5.5 CRÍTICA TEATRAL DE TRANSIÇÃO.....</b>	<b>173</b>
<b>6 CRÍTICA TEATRAL CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>177</b>
<b>6.1 A CENA TEATRAL DOS ANOS 1980.....</b>	<b>178</b>
<b>6.2 O DECLÍNIO DA CRÍTICA TEATRAL NA IMPRENSA.....</b>	<b>189</b>
<b>6.3 ASPECTOS DA CRÍTICA TEATRAL CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>194</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>202</b>

## **FONTES/ REFERÊNCIAS**

## **ANEXOS**

## 1 INTRODUÇÃO

Tudo que nos afeta nos interpela em pesquisa. (RESENDE, 2023, p. 9)

O teatro sempre atravessou a minha vida. Desde criança fui incentivada pelos meus pais a estar no ambiente teatral, seja como espectadora, seja como integrante de um grupo de teatro. Fui introduzida nessa atmosfera porque minha tia era funcionária da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e, por isso, ganhava ingressos para as peças teatrais montadas pelo Grupo Divulgação<sup>1</sup>. Então, cresci indo juntamente com minha mãe, nos finais de semana, ao Fórum da Cultura, onde fica a sede do grupo. Lembro que as peças me tocavam tanto, que algumas delas eu assistia mais de uma vez e já saía do teatro com as músicas decoradas.

Iniciei minha trajetória nos palcos quando ingressei no grupo Contadores de Histórias do Colégio Granbery. Ao longo do tempo fiz parte do Teatro da Academia, do Grupo Divulgação e do Teatro Obsessivo Compulsivo (TOC). No entanto, a experiência mais marcante à qual me dediquei por mais tempo, especificamente por sete anos, foi no Grupo Divulgação, pois lá, além de ser atriz, eu consegui vivenciar o sistema teatral. Aprendi a fazer figurino, cenografia, iluminação, sonoplastia, a ser parte de um coletivo, na verdade, de uma família que respirava teatro.

Foi o teatro que me fez escolher fazer Jornalismo, porque a maioria dos professores também dava aulas na Faculdade de Comunicação. Assim, foi por meio do contato com os figurinos que acabei despertando o meu interesse pela área do jornalismo de moda. Então, fiz uma especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte, além do mestrado em Artes, Cultura e Linguagens, ambos pela UFJF. Quando decidi fazer o doutorado em Comunicação tinha uma única certeza: que faria uma pesquisa para agradecer ao teatro por tudo que ele fez por mim.

A partir dessa decisão e com a intenção de aprimorar o meu projeto de pesquisa, fiz uma especialização em História do Teatro Brasileiro e Ocidental, pela Faculdade da Casa de Artes de Laranjeiras (CAL), e desenvolvi o artigo de finalização do curso, orientado por Daniel Schenker, que é professor e crítico do jornal *O Globo*, sobre as críticas teatrais escritas a respeito do espetáculo *Trate-me Leão*, montado pelo grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, na década de 1970. Nesse estudo tive contato com textos de vários críticos que escreviam para jornais, mas

---

<sup>1</sup> O Centro de Estudos Teatrais – Grupo Divulgação é um núcleo de ensino, pesquisa e extensão em Artes Cênicas, que se iniciou como um grupo de teatro universitário, nascido em 1966, na antiga Faculdade de Filosofia e Letras da UFJF. Atuando, desde então, junto à instituição, o Grupo Divulgação organiza-se em três núcleos básicos de produção de espetáculos: o de universitários, o de secundaristas e o da Terceira Idade.

foi pelo trabalho de Yan Michalski (1931-1990) que me senti envolvida, tocada, mexida, que me incomodou, me reverberou. Foi, então, que naveguei pelas vias do afeto do e com Michalski.

Para conhecer o Outro da maneira mais íntegra possível, foi preciso uma disposição ao afeto. Primeiro, busquei compreender sua trajetória. Yan Michalski nasceu na Polônia e, em 1948, veio para o Brasil por conta da Segunda Guerra Mundial; fez parte de alguns grupos teatrais como ator e diretor; de 1954 a 1957 viveu sua primeira experiência como crítico de teatro e de cinema no *Journal Français du Brésil*; de 1964 a 1982, ficou responsável pela coluna de teatro do *Jornal do Brasil (JB)*; de 1964 a 1968, trabalhou na revista *Leitura*; exerceu boa parte de sua atividade como crítico durante o regime autoritário que se implantou no Brasil de 1964 a 1985, testemunhando e registrando a ação da censura contra o teatro de resistência.

Diante dessas considerações, tinha várias opções para recortar a pesquisa. No entanto, quis seguir o caminho da crítica teatral porque ela me permitiria fazer o encontro do jornalismo com o teatro. Ou seja, as duas linhas que costuram minha vida iriam, juntas, tecer a urdidura e a trama compostas pelas palavras de Yan Michalski. Dessa forma, optei por debruçar na sua produção para o *JB*. Essa escolha se justifica porque o jornal teve um papel fundamental na consolidação da modernização da imprensa brasileira, servindo de modelo para outros periódicos. Além disso, o *Caderno B*, onde Michalski publicou as suas críticas teatrais, foi considerado um dos elementos mais inovadores do impresso, sendo um marco para o jornalismo cultural.

O recorte definido na pesquisa compreende o período de 1964, porque foi quando Yan Michalski assumiu, como titular, a coluna de teatro do *JB*, e 1982, ano que marca a sua aposentadoria. O crítico teve a oportunidade de compartilhar suas observações com um público que não era, necessariamente, especializado no assunto, numa época em que os jornais impressos desempenhavam uma função fundamental na formação da opinião pública do país.

Ele apreciava a natureza elitista de seu trabalho, o estilo liberal de redação e elogiava os editores, pois eles não se importavam se ele quisesse escrever várias resenhas consecutivas sobre um mesmo espetáculo. Ele via a crítica como uma importante aliada do teatro: ela criava um clima de polêmicas e discussões, fazendo com que o público passasse a ser mais exigente com o que era apresentado no palco (PLUTA, 2022, p. 195).

Em relação à crítica de Michalski, apontamos algumas características singulares, já que o crítico privilegiava o compartilhamento da sua experiência estética com o leitor, o que proporcionava na crítica um caráter pessoal. Para ele, a vida do teatro também precisava ser conhecida pelos leitores, pois acreditava que quanto mais preparado o espectador estivesse ao

assistir a um espetáculo, melhor poderia compreendê-lo e aproveitá-lo. Para Michalski, o público-alvo do crítico de jornal era o leitor, não necessariamente interessado por teatro ou detentor de conhecimentos a respeito do mundo teatral. Em suas críticas, ele não descreve o espetáculo e nem o traduz, ao contrário, coloca questões – muitas das quais ele próprio não conseguia responder – e propõe ao leitor que vá ao teatro formar sua própria opinião a respeito do que está sendo colocado em debate.

Assim, nesta pesquisa, definimos que o nosso objetivo principal é analisar como a produção crítica de Yan Michalski, presente no *JB*, é reveladora da emergência de uma crítica teatral contemporânea. Defendemos a hipótese que as suas críticas teatrais anteciparam alguns aspectos da crítica contemporânea, aquela veiculada atualmente.

Michalski foi herdeiro do crítico Décio de Almeida Prado, considerado o precursor da crítica moderna, e foi influenciado por seu “molde” do fazer crítica. Na década de 1940 juntamente com a modernização do teatro brasileiro, a crítica teatral também é repensada. Foi um momento decisivo para a formação de uma crítica especializada, organizada formalmente, que defendia o Teatro Moderno e reforçava a importância do teatro como arte e não apenas diversão ligeira (PRADO, 1987).

Apesar de Michalski ter sido formado por esse modelo e ter ajudado a disseminá-lo, conseguiu em algumas situações se deslocar desse cenário. O crítico se mostrava aberto às grandes transformações, que para ele não se colocavam, portanto, essencialmente no terreno da estética teatral ou da temática abordada pelos autores, mas, sim, no da organização da vida teatral, bem como no da mentalidade e dos hábitos de quem faz teatro e de quem o assiste.

Então, percebemos que Michalski enxergou por algumas frestas, em meio ao modelo consagrado, esse deslocamento que o fez antecipar algumas características da crítica contemporânea. Na leitura do material crítico, percebemos que Michalski se permitia experimentar outros filtros de análise, uma vez que não havia mais parâmetros rígidos e objetivos para o julgamento do crítico, então, ele se apoia na subjetividade, na abertura a novas sensibilidades, valendo mais a força criativa, sua capacidade ensaística. Os pressupostos formais e categóricos perderam espaço, pois a crítica se transforma a reboque das mudanças sociais, das mutações advindas da forma de se fazer teatro e até mesmo de sua fruição.

Michalski participou da passagem de marcos temporais na história da crítica. Sendo assim, olharemos para o estado intermediário, o “entre-lugar”, conforme Santiago (2000), ou seja, a fronteira entre a crítica moderna e a contemporânea, entre uma cena teatral conservadora e outra inovadora, entre o regime civil-militar e a democratização. Um entre-lugar que permite a inscrição de tal crítica fronteira como contraste ao modelo crítico moderno.

Para proceder à pesquisa empírica, tivemos que realizar um longo trabalho de “garimpagem” na fortuna crítica. Michalski produziu um conjunto de 3.598 críticas que foram publicadas no *JB*, todas elas digitalizadas e disponíveis no *site* da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Após a leitura desse material, deixamos emergir das críticas características que nos ajudaram a trazer os aspectos mais contundentes da transição do crítico. Como o material é muito extenso, selecionamos uma amostra com 24 críticas que trazem as pistas da crítica teatral de transição. Utilizamos para a análise a perspectiva do “paradigma indiciário”, que de acordo com a proposta de Carlo Ginzburg (1989), trata-se de ajustar o percurso de investigação conforme os indícios vão sendo desvelados por quem pesquisa e segundo as perguntas e tomadas de decisão que vão sendo realizadas. O método nos ajudou a entender a importância do rastro, do resto e do vestígio para encontrar os processos comunicacionais.

Além disso, como acreditarmos que somos movidos pelos nossos objetos, dialogamos também com a “virada afetiva” (MORICEAU, 2019). Significa que a pesquisa não é apenas controlada pela teoria e pelos conceitos, pois esses são amplificados, questionados e colocados sob tensão pelos afetos e percepções. Essa abordagem configura-se como uma forma de interrogar a qualidade das manifestações presentes no mundo, caracterizando-se pelo permitir-se ser afetado pelo objeto de estudo.

O percurso de pesquisa, pautado pelos indícios e pelo afeto, propõe uma trajetória voltada para a ampliação máxima do envolvimento do pesquisador com o contexto investigado. Por isso, mais do que sentir o que as críticas teatrais têm para nos dizer, fomos a campo e tentamos percorrer caminhos que tinham alguma relação com Yan Michalski. Outra preocupação foi a de incluirmos, na íntegra, as críticas teatrais que foram analisadas. Elas podem ser encontradas nos Anexos. Nosso objetivo foi o de dar alguma concretude às abstrações e, assim, é possível para o leitor ter acesso à diagramação da página, às fontes utilizadas, à localização das fotografias ou a sua ausência.

Apesar da dificuldade em lidar com um material tão extenso, acreditamos que essa pesquisa tem o potencial para tornar-se importante contribuição para futuros estudos sobre a crítica teatral brasileira. Entre os possíveis aportes que o trabalho poderá oferecer ao meio acadêmico está a valorização da relação da crítica teatral com o jornalismo, bem como do campo da memória dos meios de comunicação, por meio da recuperação de parte da história da crítica teatral jornalística no Brasil.

Inicialmente, no Capítulo 1 (Crítica teatral moderna) buscamos compreender, a partir de uma revisão bibliográfica, o que foi o período da crítica teatral moderna e o que significou a presença do Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT) nesse processo. Em seguida,

observamos, a partir da perspectiva da geração dos críticos modernos, mais especificamente Bárbara Heliodora, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi e Yan Michalski, que escreviam para os jornais, o que foi esse período da crítica moderna, para, então, tentarmos definir alguns pressupostos que a configurariam.

O Capítulo 2 (O crítico Yan Michalski na cena jornalística) tem como objetivo discutir o movimento de modernização que, posteriormente, se refletiu na atividade jornalística e no perfil do profissional da imprensa. Nesse sentido, focamos nas mudanças sofridas pelo *JB* e na criação do *Caderno B*, em 1960. Também apresentamos o protagonista dessa pesquisa, Yan Michalski, que escreveu para o caderno cultural, de 1963 a 1982, continuando, ainda, por dois anos como repórter especializado. Nesse capítulo, passeamos por alguns aspectos de sua biografia, mas o foco principal é a sua trajetória no jornal.

O Capítulo 3 (Abordagem metodológica) é dedicado à descrição do processo de pesquisa do trabalho. Nele, explicamos as trilhas que foram necessárias percorrer para conseguir fazer a análise das críticas teatrais. Para isso, trouxemos para o foco analítico os acervos e as pessoas que encontramos ao longo do tempo de desenvolvimento dessa pesquisa. Esses passos foram fundamentais para nos deixar mais próximos a Michalski. Por fim, apresentamos a organização do *corpus* da pesquisa.

No Capítulo 4 (Yan Michalski e a crítica teatral de transição) trazemos a análise das críticas teatrais, assim como o percurso dos indícios da transição. Também defendemos o conceito de “crítica teatral de transição”, uma crítica fronteira que começa a se desprender dos pressupostos tradicionais do projeto moderno e antecipa potencialidades da crítica teatral contemporânea.

No Capítulo 5 (Crítica teatral contemporânea) a crítica teatral contemporânea entra em cena. Para percebermos suas características, estudamos a cena teatral dos anos 1980, o contexto da imprensa, principalmente do *JB*, que reduz o espaço destinado às críticas teatrais. Finalmente, nos aproximamos das sutilezas presentes nessa crítica, com foco naquelas que Michalski já esbarrava em seus textos.

Me despedir dessa pesquisa não foi uma tarefa tão simples. É uma mistura de sentimentos de finalização, mas, igualmente, da saudade que ela vai deixar. Então, somente agora, posso perceber que a tese não era mais o que eu predefinia como um compromisso diário com o doutorado, mas sim, me ensinava, me expandia e passou a ser encontro. Encontro com o jornalismo, com o teatro e com a crítica teatral. E, é claro, com Yan Michalski.

## 2 CRÍTICA TEATRAL MODERNA

A narrativa construída pela tradição da crítica teatral no Brasil não apenas pautou uma determinada perspectiva histórica como teve papel fundamental na consolidação do que seria o teatro brasileiro. Nesse sentido, este capítulo apresentará uma revisão bibliográfica sobre a crítica teatral moderna que ocorreu durante a década de 1940, em virtude da renovação do teatro brasileiro. No discurso da crítica moderna foram estabelecidos vocabulários específicos e ela foi responsável por eleger parâmetros de análise para a reflexão veiculada, sobretudo, por meio das páginas dos jornais. Para isso, mobilizaremos ao longo do capítulo, principalmente, reflexões dos seguintes autores: Barthes (1970), Sontag (1987), Jauss (1993), Junqueira (2002), Sussekind (2002), Kolleritz (2004) e Bernstein (2005).

No período moderno entravam em cena a intensidade do progresso, o impulso da negação e o desejo da revolução. No âmbito do teatro brasileiro, surge a figura do encenador como mestre da cena, uma autoridade capaz de impor o espetáculo como conceito, quer dizer, a encenação, e reduzir os atores à dimensão de “porta-vozes do autor” (FARIA, 2013). O encenador não apenas continua a organizar os elementos da representação, como, também, os projeta e pensa de antemão em sua organização – ele será o responsável, senão por criá-los, ao menos por lhes dar forma (DORT, 1977). O encenador é o autor do espetáculo, é quem vai unificar o texto e a cena – o projeto do espetáculo conta mais do que o texto original. As novidades que surgem nos palcos brasileiros refletirão na escrita da crítica.

Por meio desse percurso histórico, pretendemos desenvolver uma discussão sobre as características que essa crítica começou a delinear e que viraram marcos da crítica teatral. Nesse contexto, dos importantes críticos que ajudaram na formação e participaram desse projeto nos deteremos nas figuras de Décio de Almeida Prado, Bárbara Heliodora, Sábato Magaldi e Yan Michalski. A investigação tem como objetivo compreender, por meio de depoimentos, quais características atravessavam seus textos no período. Em seguida, analisaremos por meio de trechos de algumas críticas os principais pressupostos utilizados, entendendo se realmente se confirmaram na prática. Traçar o desenho da crítica teatral moderna é, pois, reconhecer os passos avançados pelo teatro brasileiro. Afinal, o teatro e a crítica se interrelacionaram e se beneficiaram de tal diálogo.

## 2.1 A CRÍTICA TEATRAL EM DIÁLOGO COM O TEATRO BRASILEIRO MODERNO

Compreender o presente pelo passado e o passado pelo presente  
(BLOCH, 2002, p. 25).

A crítica teatral está inserida em um tempo/ espaço e os diferentes momentos históricos ressoam na narrativa alguns aspectos estéticos e estruturais que influenciarão na análise dos espetáculos. A crítica é, de certa forma, reflexo de sentimentos de um tempo presente, e, sendo assim, nesse caso olharemos para o passado com a intenção de compreender aspectos do que foi o presente moderno. É na relação das experiências com o período histórico e cultural que os usos da linguagem, seja a do teatro ou a da crítica, produzirão sentidos e significados diversos.

Em virtude disso, retornaremos para o movimento de renovação teatral que se inicia no final de 1930 e começa a se consolidar na década de 1940, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, por meio de grupos teatrais amadores – normalmente despreocupados com o dinheiro, pois sequer recebiam para representar – que dão origem ao teatro brasileiro moderno e são os responsáveis pelo surgimento de um novo tipo de crítica teatral no país, a qual passa a integrar colunas jornalísticas (BERNSTEIN, 2005).

Nesse sentido, o conceito de moderno é fundamental para pensar a temporalidade em que esse modelo de crítica está inserido. Cauquelin (2005, p. 27) relata que a ideia do moderno está atrelada ao posicionamento histórico e sugere algumas características: “o gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado de acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo ‘da moda’ (efêmera) e substancial (a eternidade)”. O moderno também caracteriza um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento e de seu resultado na sociedade de consumo.

Acompanhando a evolução do conceito de moderno desde a Idade Média, Gumbrecht (1992) identifica três significados básicos progressivamente desenvolvidos na história ocidental até o século XX: moderno como caracterização do tempo presente; como algo novo sem precedentes no passado; por fim, como um momento de transição para um futuro que apenas começa. A respeito da relação com a temporalidade, Cauquelin (2005) e Gumbrecht (1992) dialogam, de certa forma, ao definirem que o moderno está relacionado com o novo e que em certa medida nega o tradicional e o projeto de passado. É no início do século XX que características relacionadas ao moderno – tais como rompimento com a tradição, desprendimento com o passado e ideais de progresso – surgem e passam a impregnar parte da sociedade brasileira, a urbanizada, inclusive o campo das artes. As definições dos autores

também ajudam a compreender o que foi o período de crítica moderna, que vai além das transformações na cena teatral brasileira. Importante destacar que a crítica moderna é uma formação discursiva que emerge em meio ao contexto da modernidade e que uma de suas características marcantes é o rompimento com o antigo, com outro modelo de crítica<sup>2</sup> que era feito até os anos 1940.

Magaldi (2006) considera que o divisor de águas para definir-se a modernidade continua sendo a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922. A Semana foi composta por manifestações de literatura, música e artes plásticas, mas o teatro ficou ausente. A explicação para isso é que a arte coletiva, o teatro, “exigiria uma renovação de todos os seus elementos, para surgir modificado na sua globalidade” (MAGALDI, 2006, p. 58). Antes de o espetáculo parecer moderno, deveriam estar atualizadas as mentalidades de quem participava do processo de criação do teatro e, por essa razão, o tempo para a modernização seria inevitavelmente maior.

Sobre isso Michalski (1982, p. 34) explica que o teatro costuma realizar suas revoluções estéticas com algum atraso em relação às outras artes, porque ele se compõe de uma combinação de várias delas: literatura, artes plásticas, dança, música, e, portanto, “tem que esperar que o contemporâneo se manifeste primeiro nesses outros setores antes que o teatro possa realizar uma nova conquista formal”. Assim, para compreender mais especificamente o projeto de crítica teatral moderna, é necessária uma atenção mais profunda às críticas publicadas em jornais e que em meados da década de 1940 ocupavam páginas inteiras, preenchendo um espaço privilegiado nos impressos. É preciso, pois, olhar para o passado com a intenção de também tentar compreender questões do presente. O retorno a tempos pretéritos requer o diálogo entre as transformações sofridas por partes da sociedade brasileira e a forma como se refletem na imprensa, no teatro e na crítica teatral. As características que envolvem o conceito de moderno funcionam como pano de fundo para auxiliar na compreensão das sensibilidades desse tempo histórico, em um dado recorte. Entretanto, não podemos perder de vista, como afirma Koselleck (2006), que o tempo histórico é ditado, de forma sempre diferente, pela tensão entre expectativas e experiências.

Com relação à divisão histórica e temporal da crítica jornalística, Garcia (2004) pontua quatro períodos. O primeiro vai de meados do século XIX ao início do século XX e é marcado por críticos que são poetas e romancistas; o segundo corresponde ao Modernismo, de 1900 a

---

<sup>2</sup> De acordo com Michalski (1977) a “velha crítica” era paternalista, omissa e servia basicamente para a divulgação dos espetáculos. Era um modelo pouco reflexivo e que se aproximava mais da estrutura da crônica.

1939; o terceiro compreende o período de 1940 a 1968; e o quarto vai dos anos 1970 até o final do século XX, quando então começa a “contemporaneidade”. A terceira fase foi um dos pontos altos do jornalismo teatral no Brasil, pois nela surgiu uma nova geração de críticos ligados aos movimentos teatrais, como autores, produtores, encenadores e cenógrafos, além de pesquisadores e professores universitários.

Tal temporalização, proposta por Garcia (2004), será problematizada ao longo dessa pesquisa. A perspectiva que será defendida é a de que entre a terceira e quarta fases houve um período que chamaremos de “transição”. Tal proposta foi levantada a partir do contato com as críticas teatrais escritas por Michalski e que foram publicadas no *Jornal do Brasil*. O crítico participou da passagem de marcos temporais e por isso evoca um estado intermediário – o entre-lugar. Há, nessa visão, uma fronteira: entre uma crítica moderna e contemporânea, entre uma cena teatral conservadora e outra inovadora, entre o regime civil-militar e a democratização. Logo, esse entre-lugar permite a inscrição de uma crítica fronteira como contraste ao modelo crítico moderno. Mais do que rupturas, acreditamos que na passagem há, também, continuidades.

Essa ambiência discursiva do descompasso entre o estado do teatro brasileiro – principalmente após o AI-5, em que a censura se tornou mais intensa e por isso muitos temas já não poderiam ser abordados – muda o teor dos espetáculos, obrigando a crítica moderna a encontrar outras formas de análise, mais subjetivistas. Esse cenário deu consistência a um clima de latência. Segundo Gumbrecht (2010a, p. 313) a “presença” é a latência, em que “[...] nós estamos certos de que existe algo lá que não conseguimos apreender – e que esse ‘algo’ tem uma articulação material; e, portanto, requer espaço”, ou seja, está presente. As críticas de Michalski, portanto, fazem parte dessa temporalidade de transição, pois manifestam os padrões disponíveis da sensibilidade de um tempo, período em que o crítico atuou na cena teatral.

Quando falamos na história da crítica teatral, conseqüentemente, é preciso tocar na historiografia do teatro. As transformações ocorridas no teatro também traziam conseqüências à escrita da crítica teatral e, por isso, podemos considerá-la como uma extensão do palco – a crítica sempre está em ressonância com o sistema teatral<sup>3</sup>. Todavia, é preciso notar que, quando se muda o objeto (o teatro), os conceitos e os procedimentos de análise também precisam ser revistos. Nessas condições, surgem novas necessidades na forma de atuação do crítico, que precisa ir em busca de outras estratégias que o situem nas especificidades e no âmbito da própria realidade do teatro brasileiro – que produz/ reproduz os acontecimentos.

---

<sup>3</sup> O sistema teatral engloba companhias, diretores, atores e textos.

Diante da ideia do teatro como mídia, o papel do crítico aparece como fundamental nessa rede de relacionamentos e, ao longo do tempo, adquire novos contornos. Até a segunda metade da década de 1940, o crítico se assemelhava à figura do divulgador, pois “seu trabalho consistia basicamente em fazer um rápido resumo da peça e da atuação dos seus principais atores, relatando os aplausos ou não ao final do espetáculo” (DA RIN, 1995, p. 38). Normalmente, ele mantinha uma relação próxima com os empresários teatrais, o que naturalmente influenciava a construção e a publicação da crítica, que consistia em um texto que ainda não tinha tantos traços singulares de quem o escrevia, sendo de caráter social, com pouca reflexão.

Um retrato dessa situação podia ser visto na Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), fundada em julho de 1937, quando a crítica ganhou certa relevância, embora a linha divisória entre crítica e divulgação ainda fosse tênue. A ABCT tinha como objetivo “congregar críticos dramáticos dos jornais cariocas da época, dispunha-se a defender os interesses do teatro, mas seus afiliados contentavam-se em relatar o caráter social e publicitário das temporadas teatrais” (JUNQUEIRA, 2005, p. 21).

Até meados da década de 1940, a maioria das críticas dos jornais da época não possuía assinatura, aparecendo somente as iniciais ou um pseudônimo da autoria. “O texto era normalmente curto, em torno de 15 a 20 linhas, e não costumava se opor ao espetáculo. O tom aproximava-se da crítica social e os critérios empregados são o do bom gosto” (BERNSTEIN, 2005, p. 46). Na realidade, os críticos apuravam muito pouco sobre as peças em cartaz, enfocando as que tinham um caráter mais vago e indefinido e por isso não havia uma análise substancial e vertical. Os críticos da ABCT eram caracterizados por executarem a prática “textocêntrica” – em que a questão da dramaturgia é central na concepção do teatro – a preocupação em montar textos clássicos e a profunda influência europeia (FERREIRA, 2012).

Esse tipo de crítica de caráter social e publicitário retratava o perfil típico dos membros da ABCT. Não havia naquele momento, ainda, a figura de um crítico especializado: era geralmente um jornalista, um homem de letras ou um autor teatral. A esse respeito, Sussekind (2002, p. 57) comenta que “não parecia nada problemático no período, que um crítico fosse também autor, ensaiador ou promotor de espetáculos em temporada. Sequer se cogitava numa diferenciação radical de funções”. Então, o que podemos perceber é que nas primeiras décadas do século passado, a crítica provinha de alguém que participava ativamente e/ ou que estava inserido no meio teatral.

O cenário começa a se modificar na década de 1940. Um dos espetáculos que marcou aquele período foi *Vestido de Noiva*<sup>4</sup>, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski e encenado pelo grupo *Os Comediantes*. A montagem exerceu “um corte histórico ao romper com a estrutura formal estabelecida” (BERNSTEIN, 2005, p. 45). O espetáculo introduziu um novo procedimento de trabalho, no qual as funções – cenografia, iluminação<sup>5</sup>, direção, interpretação – eram atribuídas de modo claro. Essa estrutura dramática foi inovadora no teatro brasileiro. Décio de Almeida Prado esclarece em entrevista para Carlos Haag que a peça

[...] foi um choque nacional, algo que abalou a cultura do País. Pela primeira vez, fazia-se um teatro em que o mais importante não era o que estava sendo mostrado, mas a maneira como se fazia isso. O interesse não era o conteúdo, mas a linguagem teatral (HAAG, 09 de agosto de 1997, p. 8).

A partir do trecho, publicado em *O Estado de São Paulo*, Prado elucida que o conceito de Teatro Moderno estava também vinculado à presença do encenador, que imprimiu nos palcos brasileiros uma nova forma de realizar espetáculos, de conceber a encenação e a atuação. Assim, *Vestido de Noiva* contribuiu para a ascensão da modernidade cênica brasileira e, entre críticos, foi uma oportunidade de discutir e difundir a nova tendência. O espetáculo conseguiu sintetizar um conjunto de expectativas que estavam latentes socialmente. Décio de Almeida Prado chegou a citá-lo como um divisor de águas no teatro nacional. Na visão de Sábato Magaldi, a montagem chamou a atenção da maioria da crítica e dos intelectuais e foi considerada por parte deles como o início do teatro contemporâneo no Brasil.

Ainda hoje discute-se a primazia de datas e outros animadores reivindicam para si o título de responsáveis pela renovação do nosso palco. Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência do meio *Os Comediantes* fazem jus a esse privilégio histórico. [...] Modificando o panorama brasileiro, em que o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independentemente do texto, do resto do elenco e

---

<sup>4</sup> *Vestido de Noiva* foi considerado, por diversos pesquisadores, como um dos marcos do início do Teatro Brasileiro Moderno. Sobre a peça, George Moura (1996, p. 41) destaca que “Ziembinski, leva à cena um espetáculo com três planos de ação – realidade, memória e alucinação – 140 mudanças de cena, 132 efeitos de luz, 25 atores e 32 personagens. A peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues nesta montagem se tornaria o divisor de águas para a entrada na modernidade cênica do Teatro Brasileiro”. No entanto, temos pesquisadores que já trazem outro olhar sobre esse marco. Gusmão e Herzog (2015) vão refletir a respeito dos desafios que os historiadores do teatro enfrentam diante do surgimento de novas perspectivas teóricas que desestabilizam as noções de “cânone” e as grandes narrativas que abarcam longos períodos históricos. Os autores vão defender que “um entendimento dos mecanismos que levaram à formação de um cânone, como a montagem de *Vestido de noiva*, abre um inevitável espaço para o exercício de sua relativização” (GUSMÃO; HERZOG, 2015, p. 133).

<sup>5</sup> De acordo com Roubine (1998), nos últimos anos do século XIX, ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral à medida que contribuíram para o surgimento do encenador. Em primeiro lugar, começou a se apagar a noção das fronteiras e, a seguir, das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica.

dos acessórios, Os Comediantes transferiram para o encenador o papel de vedeta. Nessa reforma, o nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa (MAGALDI, 2004, p. 207).

É importante ressaltar que, na verdade, existem opiniões divergentes sobre como essa modernidade se iniciou, devido a outras obras que também impactaram o público brasileiro e a crítica. Tânia Brandão (1994) é uma das pesquisadoras que discorda desse marco e argumenta que a data de 1943, da estreia de *Vestido de noiva*, é apenas simbólica. A peça foi um dos eventos nesse processo de modernização, algo que sugere uma progressão e não um surgimento abrupto das novas tendências. Porém, não nega a sua relevância para o teatro brasileiro.

Peixoto (1976) também questiona se o espetáculo também não teria sido um marco da ascensão da burguesia no teatro. O autor defende que *Vestido de Noiva* trouxe a implantação de consciência de uma linguagem, depois desenvolvidos no esteticismo eclético-burguês do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Vale lembrar que o TBC era uma companhia paulistana, fundada em 1948, pelo empresário Franco Zampari (1898-1966), que importa diretores e técnicos da Itália, ou seja, era um teatro feito pela elite e para a elite burguesa. Em virtude disso, talvez teriam ao mesmo tempo “esmagado fontes estimulantes a partir das quais teria sido necessário edificar o teatro brasileiro” (PEIXOTO, 09 de fevereiro de 1976, p. 14).

Iná Costa (1998) reforça que os protagonistas do Teatro Moderno, todos direta ou indiretamente ligados ao TBC, assumiram a tarefa de dotar o país desse melhoramento, a saber, espetáculos compatíveis com o padrão europeu e norte-americano, cujas características de modernidade iam desde o plano da dramaturgia, concepção do espetáculo, métodos de direção e atuação etc., até o da produção material, que envolvia tanto fontes de financiamento quanto administração empresarial de elencos estáveis. Por isso mesmo, sabiam ser necessário modernizar o gosto e as expectativas estéticas do público existente, isto é, reeducá-lo, assim como ampliá-lo, isto é, conquistar e educar um público novo (COSTA, 1998). Parte importante dessa última tarefa ficou reservada para a crítica periódica.

É preciso registrar, também, que o movimento do qual participou o teatro brasileiro moderno era expressão de uma euforia modernizante que atravessava o país de norte a sul, cujos protagonistas – sobretudo a burguesia paulista – apostavam todas as fichas numa espécie de integração sem traumas na expansão da ordem econômica mundial do pós-guerra, de modo que tinham real interesse em dotar o país daqueles melhoramentos (inclusive culturais) que nos equiparariam aos demais países “adiantados” do Ocidente (COSTA, 1998, p. 105).

No campo da crítica, a montagem é também um ponto decisivo em face das estruturas que se criam nesse momento entre o velho e o novo teatro, entre a velha e a nova guarda dos críticos. Surge, então, um ambiente de instabilidade para a crítica, que precisa repensar sua estrutura. As críticas que foram publicadas sobre o espetáculo ajudaram a elegê-lo como um marco, como um campo mítico de algo que antes ainda não era feito no teatro brasileiro. Michalski reforça essa afirmação ao discorrer que, graças ao trabalho de Nelson Rodrigues e “[...] a capacidade de percepção de escritores e críticos literários, que já a partir da leitura do texto captaram o potencial de radical de inovação teatral que a peça trazia, estava de antemão criado o ‘clima’ de acontecimento” (MICHALSKI, 1995, p. 67).

Diretamente proporcional às novas perspectivas no teatro, a crítica também buscava renovar-se e adquirir força enquanto instrumento de análise e registro. Sobre isso, Yan Michalski (1995, p. 75), no livro *Ziembinsky e o teatro brasileiro*, considera que:

A temporada de 1943 dos Comediantes, e dentro dela, especialmente, a estréia de *Vestido de Noiva*, têm hoje a força de um mito. A sua entronização como ponto de partida do moderno teatro brasileiro é, obviamente, o resultado de uma atitude simplificadora. Se é evidente que nenhum movimento renovador tem suas origens limitadas a um único espetáculo, ou mesmo a um ciclo de espetáculos, e que o destaque dado a *Vestido de Noiva* na memória do teatro nacional contribuiu para diluir injustamente funções pioneiras exercidas por outras realizações, antes ou depois de 1943, não deixa de ser verdade que este tipo de “divisor de águas” tem sua utilidade para tornar clara a evolução do pensamento e da prática teatral do país. E que o generoso esforço dos Comediantes, fundamentalmente fertilizado pela injeção, por intermédio de Ziembinsky, de conhecimentos até então ignorados no Brasil, marcou profundamente toda a trajetória subsequente do nosso teatro, transformando-o num inevitável referencial.

O depoimento de Michalski reforça a importância da montagem no processo de modernização da cena teatral brasileira, na qual, juntamente ao espetáculo, surge também uma geração de críticos modernos. Junqueira (2002) destaca que eles eram provenientes das Faculdades de Filosofia, implantadas nos anos 1930, em São Paulo (1934) e no Rio de Janeiro (1938). Assim, em meados da década de 1940, surge na crítica brasileira uma tensão entre dois modelos de crítico:

o primeiro pautava-se na imagem do “homem de letras”, do “bacharel”, cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal; o segundo modelo, o crítico universitário, ligava-se à “especialização acadêmica”, cujas formas predominantes seriam o livro e a cátedra (SUSSEKIND, 2002, p. 15).

Logo, temos que a figura do crítico especializado aparece, no Brasil, ao mesmo tempo em que a do encenador<sup>6</sup>. Nesse mesmo período, auge do teatro brasileiro moderno, a crítica passou por um período de ascensão como gênero literário (BERNSTEIN, 2005). A geração de críticos que fazia parte do movimento teatral ou da universidade nos anos 1940 manteve uma atuação militante<sup>7</sup> e atenta ao desenvolvimento de um genuíno teatro brasileiro. Aliás, a busca por uma identidade do teatro brasileiro ainda era um sentimento constante e foram eles que intensificaram tal debate em busca de um teatro nacional.

Após a encenação de *Vestido de Noiva* surgiram outros novos aspectos para a crítica, que pareceu dividir-se em dois partidos: “o daqueles que saudavam a encenação do grupo os Comediantes como a bandeira de um novo teatro a ser implantado e dos que buscavam defender a todo custo o teatro que, de um dia para outro, representava integralmente o que havia de velho e ultrapassado” (BERNSTEIN, 2005, p. 47). Nesse sentido, Prado<sup>8</sup> recorda que os críticos da época escreviam sobre tudo, constituindo-se polígrafos, e ressalta que a vida universitária, por tender para a especialização, fez com que cada novo crítico escolhesse um campo de ação.

Nós vivemos um momento de transição. Por um lado, éramos solicitados por esse espírito universitário, mas, por outro, havíamos crescido ainda dentro de um ambiente no qual os escritores escreviam muito para o jornal também. E o jornal aceitava, procurava até, esse tipo de colaboração. E todos nós nos tornamos assim, jornalistas, procurando conciliar a cultura universitária com uma maneira de escrever que não fosse muito hermética, que pudesse ser lida por qualquer pessoa. Depois disso os caminhos parecem ter separado – de um lado o jornalismo propriamente dito e, do outro, os estudos universitários, e as publicações acadêmicas. Nós fomos um elo de passagem entre uma coisa e outra (PRADO, 07 de fevereiro de 1987, p. 03).

Houve, portanto, um período de estreitamento de laços entre a crítica universitária e os suplementos, entre a literatura e a grande imprensa. Para Sussekind (2002), da tensão entre o crítico-jornalista e o “crítico-*scholar*” teria se originado o perfil do crítico moderno no Brasil. Nesse ínterim, Décio de Almeida Prado foi uma figura emblemática no processo, além de um

---

<sup>6</sup> Ainda segundo Sussekind (2002, p. 361), é possível afirmar, inclusive, que o teatro brasileiro moderno se articula apenas na década de 1940, quando está em atividade um dramaturgo como Nelson Rodrigues, um encenador como Ziembinski e um crítico como Décio de Almeida Prado: “Momento em que se opera um verdadeiro corte com relação à superposição de funções, à dramaturgia e ao espetáculo centrados nos ‘grandes nomes das companhias’, à ausência de encenadores propriamente ditos, já que, até então, as representações eram coordenadas por ensaiadores eventuais, muitas vezes algum dos atores do elenco”.

<sup>7</sup> Para mais informações sobre o assunto, conferir a obra *Teatro da Militância: a Intenção do Popular no Engajamento Político*, em que Silvana Garcia (1990) reconstitui a trajetória de grupos independentes que atuaram na periferia do Rio de Janeiro e de São Paulo, por vezes com semelhante espírito libertário. A autora analisa seus objetivos, processos de criação e modos de produção, para depois refletir sobre as relações que esse tipo de teatro manteve com a comunidade de bairros periféricos.

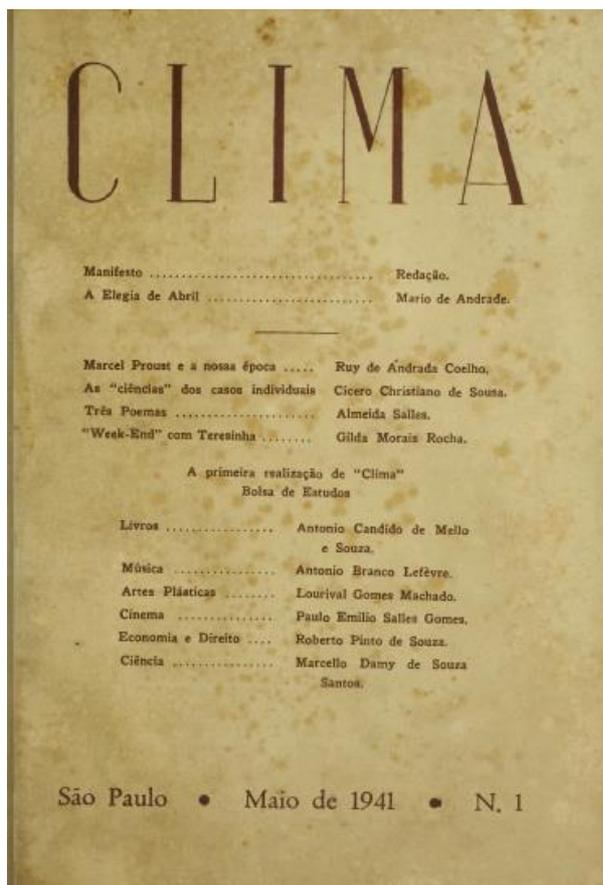
<sup>8</sup> Décio de Almeida Prado foi aluno da terceira turma da Faculdade de Filosofia de São Paulo, da USP.

defensor do Teatro Moderno. O crítico estava ligado à Escola de Artes Dramáticas (EAD) da USP e, em 1941, começou a escrever na Revista *Clima*.

A revista, de certa forma, marcou época, porque as pessoas que ali começaram a escrever continuaram depois pela vida afora. *Clima* foi o primeiro grande reflexo, em São Paulo, do mundo literário da Universidade de São Paulo e, mais particularmente, da Faculdade de Filosofia. Nós que participávamos da revista, havíamos estudado juntos na Filosofia. Quando nos formamos, o Alfredo Mesquita, que era dez anos mais velho, mas amigo de todos, teve a idéia de fazer a revista e escolheu as pessoas para cada especialidade: Antônio Cândido para literatura, Paulo Emílio para cinema, eu para teatro, Lourival Gomes Machado para artes plásticas, Antônio Branco Lefèvre para música e assim por diante. Não formávamos um movimento literário propriamente dito com um programa traçado. Éramos todos muito jovens, 22, 23 anos. Queríamos apenas escrever, mas havia talvez alguma coisa em comum, a formação na faculdade (PRADO, 07 de fevereiro de 1987, p. 3).

A primeira edição da revista *Clima* foi publicada em maio de 1941. No texto de apresentação, intitulado *Manifesto*, é afirmado que “*Clima* é uma revista feita por gente moça e para gente moça, mas deve e pretende ser lida pelos mais velhos” (REDAÇÃO, maio de 1941, p. 4). O texto assinado pela redação discorre que a publicação foi fundada para trazer reflexões propostas por jovens cientistas, escritores, artistas nos primeiros passos das suas carreiras, mas, também, para mostrar aos mais velhos e aos de fora, “sobretudo àqueles que têm o mau hábito de duvidar e de negar ‘a priori’ valor às novas gerações, que há em S. Paulo uma mocidade que estuda, trabalha e se esforça, sem o fim exclusivo de ganhar dinheiro ou galgar posições” (REDAÇÃO, maio de 1941, p. 4).

**Figura 1:** Primeira edição da revista *Clima* (1941).



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

O traço que vai distinguir, de forma marcante, o grupo que integrava a revista *Clima* é a crítica, que passa a ter um caráter mais universitário e especializado. Uma geração formada “para a crítica e a análise e cuja prática tem por princípio básico a discussão fundamentada, o estudo das relações entre a obra e o meio social e a reposição das questões levantadas pelo próprio objeto de estudo” (BERNSTEIN, 2005, p. 70). Prado exprime em suas críticas publicadas na revista *Clima* elementos que marcaram toda a sua trajetória, tais como o teor informativo e didático do texto, a explicação dos movimentos estéticos e do panorama do teatro europeu moderno, a utilização das teorias de Jacques Copeau<sup>9</sup> e de Louis Jouvet, além do discurso a favor da renovação do teatro brasileiro, em contraposição à velha cena profissional.

<sup>9</sup> Carlson (1997) afirma que Jacques Copeau (1879-1949) foi um dos mais influentes diretores teatrais da França nas primeiras décadas do século XX. Copeau “Propõe um novo teatro, erigido ‘sobre alicerces absolutamente sólidos’, que possam servir como um lugar de reunião para atores, autores e plateia ‘que estejam possuídos pelo desejo de restaurar a beleza no espetáculo cênico’. O meio que Copeau sugere afasta-o tanto dos teatros comerciais como dos de vanguarda de sua época. Ele segue os simbolistas ao colocar o poeta e o texto num papel fundamental e sublinha que a obra do diretor sempre deve permanecer subservientes àqueles” (CARLSON, 1997, p. 329).

Posteriormente, em 1946, Décio de Almeida Prado assume a coluna *Palcos e Circos* no *Estado de São Paulo* – que não era assinada, até então, o que revela a não necessidade do aparecimento do autor ainda naquele momento, como se a opinião partisse do coletivo, da equipe do jornal – revelando que “para o leitor, era como se eu fosse um membro atuante do jornal” (HAAG, 09 de agosto de 1997, p. 8). Sobre isso, podemos refletir a partir do ensaio *A Morte do Autor* (1968), escrito por Barthes (2004), no contexto da literatura, mas que muito nos serve para o âmbito da crítica, sobre o desligamento do autor em relação à escritura, propondo metaforicamente a “morte” desse em prol do nascimento do leitor.

Segundo o filósofo francês (BARTHES, 2004, p. 58), “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões”. No entanto, no estatuto da crítica teatral moderna, por mais que, quando um autor escreva, esbarre em questões ideológicas, confissões, gostos, ele também poderia recorrer a outros recursos, a tecidos conceituais e teóricos que não necessariamente digam qualquer coisa de si mesmo. A essência dessa crítica era feita assim, mais com o objetivo de sistematizar do que propriamente se colocar na narrativa, de criar uma identidade pessoal no texto. Havia, pois, uma quase invisibilidade do “eu”.

Na perspectiva de Foucault (1992, p. 45), que também debate sobre o assunto, o que interessa é investigar esse espaço vazio deixado pelo desaparecimento do autor e as funções livres que aí se descobrem. A presença do nome do autor indica que esse discurso “não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto”.

Pensando nas perspectivas de Barthes (2004) e de Foucault (1992), e trazendo para o contexto dessa pesquisa, temos que, no início da crítica teatral moderna, mais importante do que a apropriação do crítico em relação ao texto era cumprir os critérios de estrutura e de organização, ou seja, de auxiliar na consolidação de uma nova maneira de conceber a cena teatral, incorporando a figura do encenador, responsável pela submissão dos diversos elementos do espetáculo a uma ideia comum, resultando numa representação mais homogênea e orgânica. Foucault (1992, p. 46), observa, ainda, que “a função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”.

Além de discutir sobre a questão de autoria, também merece oportunidade a reflexão sobre a assinatura do autor. Ela revela a identidade da autoria, “caracteriza[ndo]-se, tradicionalmente, por substituir a presença do sujeito que assina e, dessa forma, validar o dito pela sua voz ausente” (SILVA, 2020, p. 23). É capaz de imprimir uma marca de um indivíduo

que, muitas vezes, acaba interferindo na leitura ou não daquele texto. A presença do nome do autor no texto tornou porosas as fronteiras entre vida e obra. Assim, há um reconhecimento autoral, cujo nome também passa a circular e a gerar sentidos. Nesse ponto, é importante salientar que a autoria não vai se resumir apenas à assinatura, uma vez que ela está atrelada à concepção do texto e suas singularidades presentes.

A assinatura também pode ser relacionada com o próprio reconhecimento do autor. Com a consolidação da crítica teatral moderna, os críticos passam a ser figuras conhecidas por meio dos recursos que utilizam nos textos e seus nomes começam a aparecer neles de forma mais constante. Em 1956, Prado, por exemplo, vira crítico e diretor do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* e sua crítica se mostra, também, mais exigente, abrindo maior espaço para a reflexão teórica e estética, sem perder a perspectiva histórica. Já em 1959, a seção *Palcos e Circos* passa a se chamar *Teatro*, mas é somente em 1964 que o nome de Décio de Almeida Prado começa a aparecer como titular na coluna do jornal.

Assim, os seus anos de trabalho no jornal *O Estado de S. Paulo* foram um período de afirmação do próprio método e de opção por uma crítica em diálogo direto com as transformações históricas e com o panorama cultural do país, além de estar engajado na formação de uma consciência teatral, em criar condições para o estudo das artes cênicas e em consolidar o teatro brasileiro moderno (BERNSTEIN, 2005). Ao publicar sua primeira seleção de críticas no livro *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, explica:

Com referência à crítica, sobretudo aquela feita em jornal, para um leitor qualquer, entendo-a, no Brasil, como um misto de crítica propriamente dita e de divulgação, quase de propaganda de ideias concernentes ao teatro. Quero dizer com isto que nem sempre deixei subentendidas muitas noções que, se seguisse o exemplo dos críticos estrangeiros, poderia perfeitamente dar por conhecidas. Daí o tom algo didático, algo expositivo, de muitas crônicas, principalmente das primeiras, quando o nosso teatro estava longe de possuir a maturidade estética atual: em vez de criticar, expliquei uma peça, situei um autor, servindo de intérprete junto ao público, ganhando em alcance social, em ação sobre o meio, o que porventura perdi, sem maior remorso, em pureza estética. Em tais casos o que predominou, creio, foi o desejo de servir ao teatro da melhor maneira possível (PRADO, 2001, p. XXI).

Bernstein e Junqueira descrevem alguns aspectos marcantes nas críticas de Prado nesse primeiro momento, tais como o “caráter informativo, didático, privilegiando não tanto a discussão estética mais aprofundada, mas antes uma abordagem histórica, buscando sempre situar o autor e a peça em seu contexto literário e social” (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 167). Além disso, era uma crítica que tinha um aspecto engajado e militante. Nesse âmbito,

o teatro adquire uma importância na sociedade e passa a ocupar um grande espaço nos periódicos. Portanto, automaticamente, mesmo que o leitor não fosse ao espetáculo, ele teria acesso àquelas informações, já que havia uma circulação dos seus sentidos.

Outro crítico importante para a crítica teatral moderna foi Miroel Silveira (1914-1988). Silveira (1976) reconheceu que, a partir do trabalho crítico de Prado, surgiu, pela primeira vez, os fundamentos estéticos, filosóficos, históricos e sociológicos na crítica brasileira. “Então, a partir de Décio de Almeida Prado, nós começamos realmente a ter crítica teatral em profundidade, de um nível muito alto e que realmente historiou uma fase importantíssima do teatro brasileiro” (SILVEIRA, 1977, p. 39). O crítico paulista escreveu para o grupo *Folha* e pertenceu à mesma geração.

A compilação da produção desses críticos deu origem às obras *A outra crítica*, de Miroel Silveira (1976), *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno (1947-1955)* e *Teatro em Progresso (1955-1964)*, ambos de Décio de Almeida Prado (2001; 1964). As publicações fazem parte do mesmo período de trabalho dos críticos em jornais, o que permite conhecer a postura assumida por cada um deles frente ao teatro paulistano. Silveira (1976, p. 12) afirmava não entender como a transformação implementada pelo Teatro Moderno poderia “promover a diminuição e conseqüente liquidação dos atores, diretores e autores que vinham do teatro anterior”. Para ele, havia mais uma ideia de continuação do que de ruptura com a geração anterior. O mesmo autor mostra, ainda, que suas críticas seriam de outras perspectivas daquelas adotada por Prado, porém, também complementares.

Sobre a trajetória crítica de Prado, Bernstein (2005) a divide em três fases: a primeira constituindo-se de seus passos iniciais na crítica, sendo delimitada por sua atuação na revista *Clima*, de 1941 a 1944, que seriam os “anos de formação” do crítico. A segunda fase, denominada de “consolidação”, estende-se de 1946 a 1964 e envolve período em que a maior parte dos conceitos com que opera são claramente definidos. Já a terceira fase seria de 1964 a 1968, período que Bernstein (2005) chama de “anos de transformação”, quando houve uma modificação radical da sensibilidade teatral e de reestruturação da prática cênica, a cumplicidade metódica do crítico se converteria em crescente estranhamento:

[...] senti que os princípios que me norteavam de uma forma ou de outra, a partir de 1968, talvez não servissem, bem para julgar os novos espetáculos, as novas peças. Eu acho que o teatro sofreu nos últimos anos uma transformação muito grande inclusive nos seus próprios fundamentos, em algumas peças. De maneira que minha formação já não bastava para poder julgar bem um espetáculo proposto dentro de postulados totalmente diferentes e que, às

vezes, já correspondiam a sensibilidade de uma outra geração (PRADO, 1977, p. 49).

Em vista disso, a crítica moderna do século XX proposta por Prado influenciou toda uma geração e desenvolveu-se, a partir de então, um programa crítico que acreditava na renovação do teatro brasileiro e na encenação como ideia de conjunto. Outrossim, defendeu-se um teatro de origem francesa e a valorização de um teatro dramático, do desenvolvimento do texto. Bernstein (2005) enfatiza que era uma crítica atenta e cúmplice aos valores modernos.

Não escondo, por exemplo, a minha preferência pelos atores que estão agora na casa dos 20 ou dos 30. Respeito e admiro os mais velhos por terem alimentado o teatro em épocas ingratas, vendo as condições adversas frustrarem-lhes as melhores possibilidades de progresso. Mas é aos mais novos que me acho ligado pelas idéias, aos que vieram, de uma maneira geral, depois, e não antes de Ziembinski (PRADO, 1987, p. 05).

Em face desse cenário, observamos que a crítica moderna ajudou a consolidar a ideia de teatro como cena, isto é, a palavra não perdeu o seu lugar nos espetáculos, mas esses passaram a ser observados e analisados também pelos recursos cênicos e pela performance dos atores. Ou seja, o método crítico moderno era baseado na valorização do espetáculo, na introdução da figura do diretor cênico que deu unidade à encenação, no combate à figura do astro-estrela da companhia, na pesquisa e no trabalho coletivo. Além disso, a crítica moderna se dedicou a fazer uma diferenciação em relação à crítica crônica. Na perspectiva de Michalski (1977, p. 32) “a renovação da crítica fez-se como renovação de uma mentalidade”. Sob esse prisma, o teatro ganhou espaços significativos no debate político e cultural do país. Temos, portanto, que o projeto de crítica teatral moderna se originou de uma tentativa de ruptura com o antigo sistema, mas que, nem por isso, provocou o abandono de valores, como veremos ao longo da pesquisa.

## 2.2 CÍRCULO INDEPENDENTE DE CRÍTICOS TEATRAIS (CICT)

Outro dado importante para a consolidação da crítica teatral moderna foi a criação, em 1958, do Círculo Independente dos Críticos Teatrais (CICT), que era formado por uma nova geração que pautava sua atuação em defesa da crítica afirmativa de seu lugar. A organização tinha caráter associativo e “definia a figura do crítico como um colaborador indispensável à formação de um teatro de qualidade, cuja função não deveria ser a de mero apreciador de espetáculos, mas também a de um orientador da opinião pública” (JUNQUEIRA, 2005, p. 59). Dessa forma, a crítica adquiriu força enquanto ferramenta de análise e registro, superando os

tradicionais critérios de gosto e introduzindo interpretações minuciosas dos elementos estruturais dos espetáculos.

O CICT orientava a prática de seus integrantes na defesa da seriedade e autonomia da profissão, “reivindicando a atividade de crítica para redatores exclusivos e devidamente especializados dentro das redações, capazes de desenvolver seu trabalho através de análises verídicas e objetivas sem o compromisso restrito à divulgação de uma agenda de espetáculos” (LIMA FILHO, 2018, p. 50). Nesse viés, o Círculo foi fundamental para o engajamento da nova forma de fazer crítica, que atuou como colaboradora na solidificação do teatro brasileiro moderno.

O CICT agregava uma “nova geração”<sup>10</sup>, que pautava a sua atuação em defesa da crítica, ao afirmar seu lugar no acompanhamento das necessidades da arte teatral. O motivo do seu surgimento foi a discordância de alguns críticos em relação aos critérios adotados pela ABCT. O grupo lutava pela seriedade da profissão, almejando críticos que realizassem seu trabalho sem que intencionalmente favorecessem alguma empresa teatral, com interpretações manipuladas para empreender divulgação, mas que levassem em consideração a realidade vivenciada nos teatros brasileiros. Lima e Ciott (2016) explicam que o grupo foi forjado com o propósito de renovação e qualificação da atividade de crítica teatral na imprensa brasileira, pautando seu compromisso na necessidade de especialização e qualificação dos profissionais em exercício na área.

Na prática, ainda de acordo com Lima e Ciott (2016), esse movimento aponta para uma ruptura com a experiência defendida pela ABCT. O CICT orientava a prática de seus integrantes na defesa da seriedade e autonomia da profissão, reivindicando a atividade de crítica para redatores exclusivos e devidamente especializados dentro das redações, capazes de desenvolver seu trabalho por meio de análises verídicas e objetivas, sem o compromisso restrito à divulgação de uma agenda de espetáculos. No caso dos profissionais ligados ao Círculo, uma exigência particular dizia respeito à necessidade de uma qualificação mais apurada voltada para a área de atuação. Sendo assim, o crítico de teatro deveria ser – também e antes de tudo – um estudioso de teatro.

O Círculo era integrado por Henrique Oscar, Paulo Francis, Bárbara Heliadora, Brício de Abreu, Renato Vieira de Melo, Yan Michalski, entre outros. Muitos desses críticos vieram da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, à qual estavam vinculados Mário Nunes, Lopes

---

<sup>10</sup> A “velha geração” é uma expressão utilizada por pesquisadores e historiadores para definir os membros que faziam parte da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT).

Gonçalves, Paschoal Carlos Magno e Augusto Maurício. O conflito entre a “nova” e a “antiga geração” de críticos atingiu seu auge durante a reeleição, em 1958, do candidato Lopes Gonçalves, apresentando-se à presidência da ABCT. O resultado da votação tornou evidente a ruptura já existente entre os críticos e a ampliação do CICT, que não pretendia suplantar a ABCT, porém, contestava os critérios e apadrinhamentos vigentes (JUNQUEIRA, 2005). O movimento de reformulação da crítica se concretizou em 1960.

Os integrantes do CICT, com a intenção de conferir ao seu trabalho um cunho didático de divulgação cultural, promovem dois cursos voltados para a formação de plateia. O primeiro intitulado “O teatro através do espetáculo” foi realizado em 1960 e era voltado para um público interessado em conhecer melhor a arte dramática (JUNQUEIRA, 2005). As palestras eram ministradas por críticos, dramaturgos e diretores. Em 1963, ocorreu o segundo curso, chamado “Aspectos do espetáculo”.

O crítico Yan Michalski anunciou no *Jornal do Brasil*, em 24 de dezembro de 1965, que os colunistas de teatro da nova crítica carioca, demonstrando saber fazer não somente a crítica, mas, também, a autocrítica, dissolveram o CICT. As causas que contribuíram para o encerramento das atividades teriam sido: a saída e a entrada de alguns associados, quebrando a coerência da tomada de posição e de pontos de vista essenciais para o CICT; a estagnação das atividades culturais por falta de tempo dos integrantes; a transformação do CICT, em sua última fase, em um órgão distribuidor de prêmios. Porém, foi fundamental o empenho e o engajamento da nova crítica, como colaboradora indispensável na consolidação do teatro brasileiro moderno. Michalski (1977, p. 32) reforça que o CICT promoveu cursos relevantes e “com uma visão crítica que faltara ao Rio até então, nessa época já tinha perdido, digamos assim, a sua ideologia. Entraram pessoas que não tinham nada a ver, apenas se tinham indisposto eventualmente com a crítica velha”.

Diante disso, é importante salientar que a nova crítica, apesar de sua forma irreverente e contundente, também sabia reconhecer o valor dos artistas de outras gerações, quando esses estavam ligados e influenciados pelos conceitos do Teatro Moderno, como, por exemplo: o encontro entre texto e encenação, a renovação da linguagem e estética. Posteriormente, em meados da década de 1960, o que a nova geração de atores e críticos repudiava – o Teatro

Ligeiro<sup>11</sup>, a Chanchada<sup>12</sup> e o Teatro de Revista<sup>13</sup> – seria reelaborado com a renovação estética cultural, protagonizada principalmente pelo Teatro Oficina, criado por José Celso Martinez Corrêa.

A consolidação da moderna crítica teatral brasileira processar-se-á, fundamentalmente, na década de 40, opondo-se, como vimos, a uma conjuntura em que a função de crítico se resumia, na visão dessa nova geração, à aventura de diletantes despreparados (divulgadores, intelectuais oriundos de outras áreas, dramaturgos) para a realização de uma análise estética e reflexiva. Embora uma parte da crítica se identificasse com as fórmulas do Teatro Ligeiro, vislumbrava-se, para a reabilitação do nosso teatro, uma dramaturgia elevada (gêneros sérios, literariamente adornados, como as tragédias, a chamada alta comédia e a dramaturgia burguesa de corte francês) contra uma cena que se afogava em toda sorte de luxúria, rebaixamento intelectual e pobreza artística (as revistas, as chanchadas, o teatro de variedade, o *music-hall* e as comédias ligeiras foram desqualificadas) (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013). A nova crítica herda parte dessas preconcepções, demarcando um projeto cênico, dramaturgicamente e cultural com o fito de transformar a paisagem teatral daquele momento. Nesse projeto, a exigência de um renovado repertório dramático (fincado em larga medida nas tendências modernas euro-estadunidenses) e as objeções aos hábitos do teatro profissional, estarão presentes.

Após esse olhar sobre a trajetória da moderna crítica teatral brasileira, cabe enfatizarmos a estrita relação entre a modernização do teatro e da crítica. Nos anos 1940 e 1950, quando o teatro brasileiro começou a dar seus primeiros passos em direção à modernidade, também a crítica caminhou nesse sentido. “As grandes inovações trazidas pelos críticos são diretamente proporcionais às transformações que o teatro brasileiro vinha buscando. O movimento de ambos, se não foi sincrônico, sem dúvida alguma, foi pelo menos paralelo” (DA RIN, 1995, p. 39).

Como vimos, o meio socioeconômico e cultural causa um efeito na produção da escrita da crítica teatral. Ou seja, há uma interferência externa, das relações com o coletivo na escrita, mas, também, há uma influência individual que está atrelada à sensibilidade pessoal, própria do

---

<sup>11</sup> A vertente do Teatro Ligeiro abarcava gêneros de teatro popular que possuíam um ritmo bastante ágil na escrita, com entradas e saídas de personagens, falas curtas, entre outros recursos. Assim, no século XIX, com o crescimento urbano e a demanda por novas formas de expressão nas maiores cidades do Ocidente, desenvolveram-se diversos gêneros do Teatro Ligeiro, como: o *vaudeville*, a mágica, o café-cantante, o *music-hall*, a comédia musical, a opereta e a revista.

<sup>12</sup> Chanchada é o espetáculo ou filme em que predomina um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular.

<sup>13</sup> O teatro de revista originou-se na França, no século XVIII, com o objetivo de revisar acontecimentos, sob um olhar crítico e cômico. A revista alcançou forte popularidade no século XIX, tornando-se um gênero de sucesso mundial em meados desse século.

crítico, que insere seus gostos, ideologias e experiências. As respectivas épocas trazem os recursos técnicos e de linguagens, tanto a verbal quanto as não verbais, que afetam o processo criativo do crítico.

### 2.3 A MODERNIDADE CRÍTICA PELO OLHAR DOS MODERNOS

A história de uma montagem teatral é a história de seu autor, de seu grupo, de sua época, mas é também a história das sucessivas leituras que dela foram feitas. Na arte teatral, a comunicação só se realiza de forma plena na relação direta entre palco e plateia. Porém, para compreender o passado do teatro são necessárias fontes que auxiliem na reconstituição da montagem. Uma delas é a crítica, que tem o poder de ser agente potencializadora de memória. Assim, o teatro talvez seja a arte que mais necessita de um jornalismo cultural eficiente, plural e constante já que é exibido ao vivo, e assim, torna-se mais difícil de ser registrado, eternizado e divulgado.

Por ser a arte do efêmero, do aqui e agora, a recepção de uma determinada montagem somente pode ser vislumbrada a partir dos seus vestígios. Para Patriota (1999, p. 89), “o material elaborado pelos críticos teatrais são os documentos utilizados como ‘vozes de autoridade’ para justificar e, posteriormente, cristalizar determinadas interpretações”. Nesse sentido, essa possibilidade de cristalização também permite a (re)utilização desses materiais, que delimitam temáticas, lugares e sujeitos e tornam-se uma das principais fontes de consulta para a tentativa de compreensão e reconstituição das realizações cênicas de uma época.

O crítico de teatro precisa ter consciência de algumas peculiaridades dessa arte. Garcia (2004) lembra que o olhar crítico precisa estar conectado à fugacidade típica do espetáculo teatral, que é um acontecimento único, não repetível, sabendo que a apresentação do dia seguinte nunca será como a de hoje. O crítico de teatro registra, coloca seu olhar em cena e traduz suas impressões. Ele é responsável por preparar o público potencial (leitor) para apreciar o espetáculo. Nesse sentido, também tem a ver com as palavras, com o modo de escrever e criação da análise.

A partir disso, investigaremos testemunhos de críticos que foram formados pelo projeto moderno sobre o fazer crítico e as particularidades de suas características. Portanto, olharemos definições feitas por meio da singularidade do sujeito que as produziu. Essa é uma oportunidade de ter acesso às experiências desses autores transformadas em palavras. Os depoimentos que utilizaremos são uma forma de metacrítica, de repensar o fazer crítico e, nesses rastros, encontramos marcas dos valores de um período considerado moderno.

Assim como já mencionado, Décio de Almeida Prado foi uma importante personagem nesse processo na medida em que inaugurou o projeto de crítica moderna no Brasil. Prado revela que foi formado pelos escritores que valorizavam o texto e que se empenhou, ao longo de sua trajetória, em registrar o teatro brasileiro, apesar da influência estrangeira. Sobre a sua geração, o autor explica:

Minha geração se voltou muito para o Brasil, talvez, por influência dos modernistas de 22, que, como nós, receberam muita influência estrangeira, mas redescobriram o País, ainda tão primitivo. Nós, que viemos a seguir, também tivemos a ascendência francesa dos professores da Faculdade de Filosofia, porém completado o ciclo, verifico, com surpresa, que nos dedicamos às raízes do País: Antônio Cândido na literatura; Paulo Emílio no cinema; Gilda Melo e Sousa na pintura do século 19. É como se tivéssemos traçado um programa, embora o que houve tenha sido a coincidência de interesses (HAAG, 09 de agosto de 1997, p. 8).

Nas palavras do crítico, a sua geração foi marcada pelo compromisso com a realidade social. Então, a crítica moderna, além de tentar criar e incentivar uma identidade para o teatro brasileiro, estava empenhada em defender a modernização da cena. Outra característica sua era o caráter militante, afinal, era um período em que o teatro estava sintonizado com lutas sociais e políticas, que promoveram uma intensa reflexão sobre o engajamento da arte (PATRIOTA, 2008). Consequentemente, os críticos também tinham um envolvimento com a prática social e política do teatro.

Nossa geração tinha uma tendência de esquerda democrática, não comunista, unindo as vantagens de esquerda com as da democracia. Isso nos dava um senso social forte e tínhamos a sociedade brasileira como uma sombra que nos seguia sempre. Assim, não fizemos carreiras apenas pessoais e nos sentíamos na obrigação de fazer trabalho social, participando de comissões e associações por obrigação moral. É outra característica que nos diferenciava do grupo de 1922. Antes de 1930, eles eram um grupo de ruptura estética, mas não política (HAAG, 09 de agosto de 1997, p. 8).

Décio de Almeida Prado fala dos princípios, formulados ou encobertos que o teriam guiado de 1946 a 1968.

Alguns deles estavam claros e me acompanharam desde os primeiros passos porque eram os da minha geração. Em resumo, direi que desejávamos: para o espetáculo, mais qualidade e mais unidade, coisas essas, ambas, a serem obtidas através do encenador que fazia assim a sua entrada bastante atrasada em palcos brasileiros; para o repertório, fronteiras menos acanhadas, não com a exclusão da comédia, que devia ser retrabalhada, mas com a inclusão, ao lado dela, de outros gêneros, tais como o drama e a peça poética; para o teatro,

como um todo, que fosse considerado arte e não apenas diversão ligeira. A proposta dizia respeito a tudo, desde a arte de representar, julgada rudimentar, estratificada, até a maneira de encarar o teatro, que para nós se comercializada excessivamente e a baixo nível, transformando-se numa mercadoria barata e desprezada (PRADO, 1987, p. 23).

A visão dessa classe intelectualizada era que o teatro brasileiro em contraposição principalmente ao teatro francês e norte-americano estava atrasado. Lá se viviam as vanguardas da arte e os ecos, lá já estavam escrevendo a predominância e a presença do encenador, a exploração de outros gêneros poéticos mais reflexivos. No Brasil, na visão desses críticos, ainda estávamos presos a comédias baratas e que o encenador não estava presente, ou seja, atrasados perante o que essas “grandes nações” estavam fazendo, em uma visão colonizada. É por isso que haverá no discurso de muitos críticos a seguir uma oposição entre o “teatro cômico” (o Teatro Ligeiro e baixo) e o “teatro sério” (gêneros distantes ou diferentes da comédia) visto como superior, mais intelectualizado e mais próximo desses padrões estéticos euro-estadunidenses. Portanto, a crítica moderna vai propor a modernização do teatro brasileiro, hoje vista com desconfianças.

O trabalho de Décio de Almeida Prado serviu de referência para outros críticos, como Barbara Heliadora<sup>14</sup> (1923-2015), Sábato Magaldi<sup>15</sup> (1927-2016) e Yan Michalski<sup>16</sup> (1932-1990), que participaram do projeto de crítica moderna e exerceram a profissão em jornais localizados em São Paulo e no Rio de Janeiro. A crítica carioca Heliadora acompanhou a atividade teatral desde os anos 1960 e foi diretora do Serviço Nacional de Teatro (SNT)<sup>17</sup> durante os primeiros anos do regime civil-militar (1964-1967). Possuiu uma posição de destaque na modernização da crítica teatral carioca, desenvolvida pelo Círculo Independente de Críticos Teatrais, do qual foi uma das líderes.

Segundo ela, o papel de 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

<sup>14</sup> Barbara Heliadora era especializada na obra de William Shakespeare e iniciou sua carreira em 1958, como crítica teatral da *Tribuna da Imprensa*. De 1958 a 1964 assinou a coluna especializada do *Jornal do Brasil*.

<sup>15</sup> Sábato Magaldi foi crítico teatral do *Diário Carioca*, de 1950 a 1953, e do *Jornal da Tarde*, de 1966 a 1988. De 1968 a 1975, escreveu para a revista *Visão* e a partir de 1956 foi titular da coluna de teatro do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*.

<sup>16</sup> A trajetória de Yan Michalski será aprofundada no próximo capítulo.

<sup>17</sup> O Serviço Nacional de Teatro (SNT) se localizava no Rio de Janeiro. O órgão federal era destinado ao desenvolvimento do teatro brasileiro e distribuía subvenções disputadas pelas companhias mais “antigas” e, também, por grupos “modernos”, que se consolidavam profissionalmente desde a segunda metade da década de 1940 (CAMARGO, 2017).

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 (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014, p. 14).

Na visão de Heliadora, o crítico empresta seu olhar sobre a montagem para o leitor e, ao mesmo tempo, ajuda a reforçar a relevância do teatro para a sociedade, independentemente dos valores daquele período (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014). Magaldi, por sua vez, também concorda com o argumento e diz que “a crítica, entre nós, foi pioneira na luta para obter das autoridades o reconhecimento do valor do teatro, dando-lhe um status digno” (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014, p. 86). Em sua concepção, a crítica contribuiu para a legitimação e para o registro do teatro brasileiro. Como as críticas eram relatos publicados em jornais, precisavam ser escritas para leitores que não necessariamente dominassem as teorias e conceitos do campo, então, necessitavam ser didáticas, assumindo um papel pedagógico. Para Prado, a crítica teatral deveria ser uma mediação entre o público e entre as concepções do novo e do velho, assim formando espectadores mais preparados e conscientes sobre a arte teatral (PRADO, 1977).

O conceito de mediação teatral está relacionado com qualquer ação que ocupe o que é chamado por alguns autores de terceiro espaço, aquele existente entre a produção e a recepção (DELDIME, 1998). Podemos compreender a mediação teatral no âmbito da crítica como aquela que viabiliza o acesso dos espectadores ao teatro por meio da linguagem e da narrativa. Trata-se do estímulo e da divulgação, mas, principalmente, da constituição do percurso relacional do espectador com a cena teatral, bem como da conquista da sua autonomia crítica e da constituição de critérios que envolvam a interpretação suscitada pela cena.

A crítica era a forma de mediação que colocava o teatro em circulação na sociedade. Ela discorria, por exemplo, sobre autores e peças que só chegavam às pessoas se intermediados por ela. Na concepção de Yan Michalski (1981, p. 13), o que lhe estimulava escrever crítica era um tipo de “diálogo que se tenta estabelecer com o leitor no sentido de talvez dar a ele elementos para uma fruição mais completa do ato de ir ao teatro: e sobretudo estimulá-lo a comparar a sua própria reflexão com a reflexão crítica do crítico”. Então, o objetivo era compartilhar os múltiplos sentidos e interpretações sobre o espetáculo, pois, dessa maneira, o leitor poderia criar o próprio senso crítico.

Tal perspectiva dialoga com Barthes (1970), que defende que o crítico não decifra a obra, pois não há uma verdade, já que são vários sentidos oferecidos aos leitores. Aliás, a interpretação excessiva da obra poderia gerar um sobrecarregamento e, com isso, um

esvaziamento de sentidos. O não preenchimento total de interpretações da crítica auxiliará, dessa forma, a oxigenação de um espetáculo, por exemplo. É a presença de certo vazio que dará a possibilidade de a produção ser sempre revisitada e gerar interesse em ser observada novamente. O crítico não precisa reconstituir a mensagem da obra, mas somente seu sistema (BARTHES, 1970). Ele traz informações que envolvem a contextualização, a descrição, a interpretação e a avaliação.

Em uma abordagem próxima às ideias de Barthes (1970), no ensaio *Contra a Interpretação*, Susan Sontag (1987) pondera que, ao desejar interpretar a obra de arte, muitas vezes o crítico acaba asfixiando a sensualidade da forma e da superfície. A mesma autora defende ser possível interpretar uma obra de arte, mas critica o excesso ou a obsessão de interpretação, que pode reduzi-la a apenas uma explicação. Umberto Eco (1995, p. 34) reforça esse posicionamento ao discorrer que “existe um sentido dos textos, ou melhor, existem muitos, mas não se pode dizer que não exista nenhum ou que todos sejam igualmente bons. Falar dos limites da interpretação significa apelar para um *modus*, ou seja, para uma medida”. Dessa forma, o problema não é a interpretação, mas o respeito ao texto.

Para isso, Sontag (1987) sugere uma teoria da sensibilidade, na qual questiona sobre a maneira que a sensibilidade do sujeito lida no contato com a obra de arte. Como interpretar uma obra sem esvaziá-la? A autora se opõe à hermenêutica na arte e propõe uma erótica da arte, em que não caberia criar uma significação única. Esse viés implicaria em recuperar sentidos, aprender a ver, a ouvir e a sentir mais, esvaziando a busca constante pelo conteúdo, ao se abrir para a descrição das formas.

A descrição e a análise do espetáculo já preparam o público/ leitor para o que irá assistir; é uma informação prévia que ele adquire antes de ter ou não a experiência teatral. Então, por esse aporte, se pode observar que a leitura da crítica colabora para a criação do horizonte de expectativas (GADAMER, 1997), que é a recepção da obra por parte do leitor. O horizonte de expectativas é uma característica das situações interpretativas, que acompanhará qualquer ponto de vista face à visão que o indivíduo tem do mundo. Conforme Koselleck (2006, p. 311) explica,

[...] o horizonte quer dizer aquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado; a possibilidade de se descobrir o futuro, embora os prognósticos sejam possíveis, se depara com um limite absoluto, pois ela não pode ser experimentada.

A interpretação, quando excessiva, atinge diretamente as expectativas do leitor, podendo frustrá-lo ao revelar todas as surpresas que ele poderia encontrar no contato físico com a peça

teatral. Quando acontece a interpretação, ela já vem “contaminada” pelo conjunto de crenças, de princípios e ideias apreendidas pela memória das aquisições culturais que o leitor teve contato ao longo da vida. No ensaio *A Literatura como Provocação*, Jauss (1993, p. 66-67) explica o conceito de horizonte de expectativas como impulsor da interpretação:

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do ‘meio e do fim’ da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao gênero ou ao tipo de texto.

Temos, então, que os leitores, bem como o crítico, investem certas expectativas nos textos que leem em virtude de estarem condicionados por sua bagagem cultural. Em depoimento, Heliadora reforça que “de certo modo o trabalho do crítico consiste em buscar valores interpretativos. Ele precisa, portanto, situar o espetáculo, identificar o período e o gênero a que pertence o texto” (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014, p. 37). Dessa forma, o crítico também tem a preocupação em trazer elementos que provoquem a interpretação do leitor. Características marcantes da crítica moderna eram a sistematização e a organização, fundamentais também para a formação do público. Nessa crítica, havia uma hierarquia ao tratar dos elementos cênicos, que passava do texto à direção, ao desempenho dos atores, ao cenário, aos trajes de cena e às outras especialidades.

O trabalho do crítico não era fácil, pois além de se preocupar em fazer uma análise consistente, se expor e ter coragem para dar seu ponto de vista, Heliadora aponta que era preciso “observar cada detalhe e – se quiser ao menos tentar exercer corretamente a sua profissão – não perder a capacidade para se entregar ao espetáculo, com a mesma disponibilidade imaginativa que devemos exigir de todo espectador” (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014, p. 38). Ressurge a importância do espectador, para quem o espetáculo é feito, e, sobretudo, reforça que o crítico, antes de ser um analista, é parte do público.

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 dito – 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 torna-se um espectador mais preparado. É claro que este espectador se transforma, igualmente, em espectador mais exigente: mas

só um público mais preparado, mais conhecedor das regras do jogo, permite a apresentação de um repertório mais complexo, mais ambicioso ou, no sentido verdadeiro ao termo, mais experimental (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014, p. 30).

Ainda segundo Heliadora, o bom crítico é aquele que procura entender o espetáculo teatral dentro de sua proposta, isto é, dentro dos ritmos e parâmetros estéticos prometidos pelo encenador e seus atores (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014). Mais do que isso, o crítico prepara o leitor para o espetáculo e aguça a sua visão analítica. Então, um dos objetivos da crítica seria estimular o pensamento reflexivo sobre a recepção teatral, a fim de se estabelecer um diálogo produtivo sobre o espetáculo.

Para que isso ocorresse, era necessário, portanto, também que o crítico tivesse domínio do conteúdo. Magaldi considera que “um crítico não tem autoridade se não conhece a contento a história geral do teatro e em particular do brasileiro” (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014, p. 69). O crítico deveria ser um estudioso da arte teatral, compreender sua história e suas transformações estéticas. Prado, por sua vez, também reforça sobre a importância da especialização do crítico e a sua função:

O crítico, como qualquer profissional, vale por sua competência no assunto, por uma informação estética e histórica, por sua perspicácia e discernimento. A maior dificuldade que enfrenta sempre me pareceu ser esta: extrair da massa informe de impressões que vão acumulando em seu espírito durante o espetáculo, em camadas sucessivas e às vezes contraditórias, um relato coerente e dotado de um relativo enredo, no sentido aristotélico de conter princípio, meio e fim. Primeiro, saber o que realmente sentiu e pensou, num penoso esforço de escavação interior. Depois, passar as ideias para o papel em forma ordenada. Eu, pelo menos, nunca soube o que achava de um espetáculo antes de sua respectiva crítica, que significava para mim o balanço final, com saldo positivo ou negativo (PRADO, 1987, p. 13).

Ao longo de sua carreira, Magaldi (2003, p. 25) levantou questões relevantes sobre a função do crítico, dizendo que “de qualquer forma, seria uma espécie de espectador privilegiado, pela intimidade maior com o tema e o hábito da escrita. Forneceria ele ao leitor uma média das opiniões do público”. Outra função do crítico era registrar o espetáculo, pois o vídeo, o filme ou a fotografia – por mais que documentassem uma montagem (MAGALDI, 2003) – não apreendiam a essência do fenômeno cênico, definida pelo contato direto entre ator e plateia.

A primeira função da crítica é detectar a proposta do espetáculo, esclarecendo-a, se preciso, pelo veículo da comunicação – jornal, revista, rádio, tevê. Em

seguida, cabe-lhe julgar a qualidade da oferta e de sua transmissão ao público. É importante ajuizar o equilíbrio do conjunto, algumas vezes prejudicado pelo mau desempenho de um intérprete ou pela inadequação do cenário, das vestimentas ou da luz. Enfim, o crítico precisa estar atento a todos os pormenores da encenação, salientando suas possíveis sutilezas (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014, p. 68).

Para Prado (1987), quem escreve sobre teatro também deve ser capaz de pensar rápido e decantar as impressões da peça para escrever logo em seguida. É o profissional capaz de separar e de sistematizar as informações do espetáculo, “numa operação quase instantânea, sob pressão de modismos passageiros, de ondas de entusiasmo ou de descrédito, tanto suas, estritamente pessoais, quanto da comunidade teatral a que pertence” (PRADO, 1987, p. 12). O texto teatral, portanto, é um testemunho permanente, embora não completo nem definitivo, do desempenho de atores, da montagem e de todo o restante. Tal testemunho permanente era publicado nos periódicos e, como já mencionado, a crítica esteve, por muitos anos, relacionada à atividade jornalística, que a colocou, por muito tempo, em lugar de destaque.

Quando fiz crítica, teatro era uma arte em crescimento e naquele momento o jornal aceitou completamente. Dava-se um espaço imenso para que pudéssemos escrever. Além de entrevistas e artigos, eu podia fazer até seis críticas da mesma peça e sem limite de tamanho. Mas há também a questão de um projeto para o teatro. No meu tempo, não era só a crítica que tinha um projeto, mas esse era compartilhado pelo teatro como um todo. Você ia ao Rio, conversava com as pessoas e via que tínhamos ideias em comum. [...] Cabia, então, à crítica lançar esse projeto estético para o grande público. O fato de escrever para o jornal fez com que eu pudesse falar mais diretamente às pessoas. Eu recebia muita resposta dos leitores (HAAG, 09 de agosto de 1997, p. 08).

O jornal abria, portanto, muitas possibilidades para a crítica e os críticos, e uma delas é o registro do testemunho, que é uma maneira de interpretar a realidade, de um momento que se fez presente. Na verdade, é um passado que diz sobre algo que foi presenciado, que foi presente em algum momento para aquele indivíduo. “Carrega-se o passado para o presente, mantém-se viva uma realidade” (KOLLERITZ, 2004, p. 75). Com o tempo, esse testemunho individual do crítico torna-se um testemunho histórico sobre o Teatro Brasileiro e sobre a historiografia da própria crítica teatral.

O testemunho dissolvido na crítica deixa disponível um “mundo ausente” (KOLLERITZ, 2004), fixando em palavras algo que está registrado apenas na memória dos espectadores (MAGALDI, 2003). No testemunho, o crítico revela algo que foi experienciado diretamente por ele, ou seja, o efêmero fenômeno teatral. Dessa forma, o crítico possui o

privilégio de deter o poder de controlar a veracidade da sua mensagem, pelo fato de ter experimentado diretamente os acontecimentos que narra. Consequentemente, o guardião dessas memórias contidas nas críticas era o jornal impresso.

Como o principal meio de publicação das críticas eram os impressos, o crítico também atuava como um jornalista, pois seu compromisso estava diretamente ligado com o público que o lia. O crítico não era autônomo: ele dependia do veículo para o qual escrevia. Sobre isso, Michalski (1984) relembra a cena da crítica teatral jornalística, ao dizer que, quando começou a fazer teatro, em 1955, e mesmo quando começou a criticar, em 1963, Décio de Almeida Prado dava prosseguimento, em São Paulo, à tarefa de analisar em profundidade os espetáculos por meio de artigos no *Estadão*, que desde o fim da década de 1940 vinha mudando a mentalidade do teatro brasileiro.

[...] também em São Paulo, Sábato Magaldi deixava cada vez mais evidente seus pontos de vista; no Rio, Barbara Heliadora, apoiada numa formação erudita e uma inovadora contundência irônica, enfiava saudáveis alfinetadas em muitos balões excessivamente inflados; Paulo Francis levava a contundência a extremos ainda bem radicais, ao mesmo tempo em que abria em torno do teatro, pela primeira vez, uma discussão eminentemente política, sem prejuízo da pertinência das suas colocações estéticas; profissionais inegavelmente conhecedores do assunto e a ele profundamente dedicados, como Gustavo Dória ou Henrique Oscar, ajudavam a iniciar o público em muitos segredos do teatro, e estimulavam o seu interesse. O teatro brasileiro, que queimava etapas na sua evolução, era diariamente discutido nos jornais, que lhe abriam generoso espaço, com uma vitalidade e um profissionalismo à altura do seu progresso (MICHALSKI, 1984, p. 11).

O espaço oferecido ao pensamento crítico nos cadernos e suplementos de cultura da época conferia uma aura de prestígio e credibilidade aos jornais. O periódico que trazia questões relacionadas com o teatro demonstrava que estava atento às novidades advindas da modernidade. Michalski reforça tal ponto de vista com o argumento a seguir e revela a influência de Prado em seu trabalho crítico no *Jornal do Brasil*:

Nos tempos de vacas gordas, os jornais podiam facilmente investir espaço numa discussão extensa sobre o teatro (ou o cinema, as artes plásticas, a música, etc.). Tal investimento era compensado por uma aura de prestígio intelectual que contribuía positivamente para a imagem do órgão [...] o tipo de trabalho de Décio de Almeida Prado sempre desenvolveu no Estadão, e que eu cheguei a adotar no JB, com qualquer espetáculo de importância sendo comentado através de uns três artigos sucessivos de até cinco laudas cada (MICHALSKI, 1984, p. 12).

O trabalho do crítico, ao estar inserido na imprensa, também era entendido como um formador de opinião do público. Para o jornal impresso, era interessante discutir o teatro, que estava em plena transformação; era uma oportunidade de ter importantes nomes da crítica assinando os textos e, para os artistas, esse era um espaço que via a obra realizada ser discutida a partir do olhar do Outro. A crítica funcionava como um retorno acerca do seu trabalho.

Uma das principais razões para a existência da crítica é exatamente a necessidade que tem o artista de ter sua obra analisada e apreciada por alguém que, para merecer o título de crítico, teve de estudar e ficar informado na área de arte em que ele trabalha. Por um lado a crítica serve ao artista, na medida em que, no caso do teatro, um espectador informado, ou seja, o crítico, possa informá-lo sobre como e até que ponto sua obra “passou”, isto é, atingiu a plateia; e por outro então, na crítica jornalística, ele pode informar o público a respeito da obra (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014, p. 20).

Outra questão que vale ser mencionada é que o mito da objetividade<sup>18</sup>, defendido pelo jornalismo moderno, é abalado com a presença da crítica, que possui o traço de um narrador que imprime sua marca e sua interpretação sobre os acontecimentos. A crítica se constrói como um exercício individual, que participa do discurso artístico construído (ABREU, 2012), e, como tal, depende de uma personalidade – de uma subjetividade – cuja tentativa de negação significaria pedir ao crítico a impossível renúncia à sua própria humanidade. O crítico passa a sua experiência do espetáculo pelo filtro de tudo aquilo que viu e que sabe a respeito de teatro, por meio da linguagem. Aqui podemos retomar o conceito de “expectativas”, de Koselleck (2006), em que o crítico é o responsável por gerar o desejo, a vontade, a inquietude, mas, também, por acionar a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade do público leitor/espectador.

O horizonte de expectativa (JAUSS, 1993) de uma crítica é o conjunto de possibilidades criadas pelo crítico, dada sua situação concreta, o gosto da época, da natureza das questões cuja peça constitui. É preciso acrescentar a esse horizonte os esquemas socioculturais: as expectativas pessoais, o que ele sabe sobre o autor, sobre o quadro em que se dá a representação, sobre o título e a aceitação social da obra, a forma que preparam o terreno da recepção etc. Todo crítico é amplamente consciente dessas expectativas e faz com que sejam levadas em consideração para definir sua linha estético-política (PAVIS, 2017). Como podemos observar na assertiva de Heliadora:

---

<sup>18</sup> Falaremos um pouco mais sobre o assunto no Capítulo III, em que discutiremos sobre a imprensa brasileira moderna.

Para mim, pessoalmente, muito embora eu saiba bem que todo mundo, inclusive os críticos profissionais, tem preferências pessoais, uma das exigências para o desempenho desta odiada profissão é justamente a de se procurar abstrair ou superar tais preferências e tentar encarar o espetáculo dentro dos parâmetros a que este se propõe (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014, p. 23).

Magaldi concorda com a visão de Heliadora, ao considerar que a crítica não é um relato factual, pois comporta uma parte de subjetividade. Para o autor, “o crítico não pode abdicar de suas convicções” (DEL RIOS; HELIODORA; MAGALDI, 2014, p. 81). Prado (1987) também compartilha a ideia de que as marcas pessoais fazem parte do processo da crítica e ratifica a posição da crítica entre o ensaio e a opinião.

Buscava a objetividade, fugia quanto me era possível de implicâncias, de preconceitos humanos e artísticos, mas sabendo que no fundo, bem no fundo, as minhas opções não escapavam o pessoal. O que, para ser sincero, me libertava. Se eu enfrentasse a página em branco achando-me na obrigação de só emitir verdades absolutas, válidas para todos, sentir-me-ia terrivelmente inibido, com um peso demasiado sobre os ombros. Tendo a certeza de que as minhas palavras não engajavam a mais ninguém, não me embaraçava tanto para exprimir o que pensava e como pensava (PRADO, 1987, p. 26).

Sobre isso, Barthes (1970, p. 160) destaca que a crítica não é uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, “ela é essencialmente uma atividade, isto é uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva daquele que os realiza, isto é, os assume”. Assim, não há crítica neutra, pois, mesmo implicitamente, existem crenças e rastros ideológicos de quem a escreve. A crítica é, portanto, uma metalinguagem porque o crítico também fala muito de si quando trata do trabalho do Outro. Talvez, seja essa possibilidade de dialogar com os embasamentos teórico, histórico e prático o que torna a crítica uma narrativa complexa de ter definida a sua função em uma perspectiva, apenas. Na verdade, ela exerce uma pluralidade de papéis.

Em relação à produção da crítica, os autores também refletem sobre seus próprios processos criativos. Como elaboram o texto, como se relacionam com os espetáculos que assistiram, como suas ideias vão tomando forma, as palavras usadas e como desenham as análises. O processo criativo envolve tanto a experiência pessoal do crítico quanto a sua prática histórico-social. Prado explica que não levava uma montagem pronta na cabeça, nem pensava nisso ao ler um texto; no entanto, tinha o cuidado de apontar quando o espetáculo não era fiel ao texto e quando o crítico estava aberto a várias versões da mesma peça.

Crítica, a rigor, só se faz quando se está totalmente inserido no processo. Via todas as montagens, o que era possível porque não havia tantas em cartaz. Assim, em cada autor eu podia calcular o que ele representava de originalidade em relação aos outros e como um espetáculo caminhava à frente em relação aos outros. Vendo só alguns eu não tinha essa noção de criação coletiva de toda uma geração, que sempre foi a base do meu julgamento (PRADO, 07 de fevereiro de 1987, p. 3).

A respeito de processos criativos, Michalski (1981, p. 18) revelou, em entrevista, que “eu nunca parto dos critérios pré-estabelecidos. Eu tento me colocar aberto diante de cada espetáculo e escrever em função do que esse espetáculo me disse”. Esse depoimento é fundamental para o prosseguimento da presente pesquisa. O crítico estava aberto às grandes transformações, que para ele não se colocavam, portanto, essencialmente no terreno da estética teatral ou da temática abordada pelos autores, e, sim, no da organização da vida teatral, bem como no da mentalidade e dos hábitos de quem faz teatro e de quem a ele assiste. Michalski estava aberto para as questões do contemporâneo, para a exigência da “atualidade” de seu tempo.

Estar aberto ao contemporâneo, em meio ao contexto moderno, não era nada fácil, pois se tratava, antes de tudo, de uma questão de coragem “[...] porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Dessa forma, foi na “fratura das vértebras” de seu tempo que Michalski conseguiu capturar aspectos da crítica contemporânea.

Michalski, diante das mudanças advindas do teatro, também vai precisar recriar a sua escrita, ou melhor, rever os critérios de análise que não davam mais conta daquele presente marcado por latências no âmbito teatral e político. De certa forma, mostrava-se, assim, disponível para uma nova sensibilidade crítica. Em 1968, Décio de Almeida Prado deixa o cargo de crítico teatral no jornal *O Estado de S. Paulo*. Já Michalski estava nos seus primeiros anos de carreira na coluna de teatro do *Jornal do Brasil*, que teve início em 1963. Prado assim discorre:

[...] eu senti que aquilo que eu tinha a dizer, no fundo, estava dito, e que eu estava começando a me repetir, pois embora as pessoas fossem diferentes, os padrões eram os mesmos. [...] De maneira que a minha formação já não bastava para poder julgar bem um espetáculo proposto dentro de postulados totalmente diferentes e que, às vezes, já correspondiam à sensibilidade de outra geração (PRADO, 1977, p. 49).

Na opinião de Bernstein (2005), o momento em que Prado abandona a crítica parece ser quando começa a sentir que, como crítico, ele já não poderia (ou não desejaria) mais responder às questões que começavam a ser colocadas pelo teatro de então. O período que intercala o trabalho dos dois críticos, a partir de 1963, é um momento de um Teatro Moderno no Brasil já reconhecido, e a crítica moderna inaugurada já está consolidada. Quando Prado finaliza sua trajetória crítica, inicia-se uma revolução teatral que vai refletir nas relações estruturais sobre as quais a prática cênica se constituía (BERNSTEIN, 2005).

Durante o período da crítica teatral moderna, o teatro tinha certa coerência, pois vinha de uma tradição, tinha uma evolução mais ou menos linear, em que os pontos de referência aos quais o crítico se reportava eram, portanto, conhecidos. Mas, com a chegada de novidades no palco e com a ruptura, o crítico precisa ir em busca de outros referenciais. Isso ocorreu ao final da trajetória crítica de Prado, que conta em entrevista que, quando isso aconteceu, o trabalho tornou-se mais difícil.

Eu trabalhei num período que havia pontos de referência. Ninguém contestava o valor do texto, o valor da palavra, a necessidade do encenador, o predomínio do encenador sobre o ator. Eram pontos pacíficos aceitos por todos. Eu tinha, pois, coordenadas dentro das quais me mexia. Mas quando isto se rompe torna-se muito difícil fazer crítica (PRADO, 07 de fevereiro de 1987, p. 2).

Por fim, como visto nos depoimentos, há uma variedade de formas e escolhas executadas pelos críticos. O que ecoa das vozes analisadas é que não existe uma melhor estrutura de texto; não há uma fórmula preconcebida. O que existe é o sentido reflexivo, o olhar verticalizado sobre o espetáculo. Afinal, a crítica é autêntica e é, sobretudo, uma criação autônoma. Como afirma Magaldi (2003), o crítico precisa primeiro saber escrever e, depois, vai aflorando com o tempo, como a autoridade fundada em conhecimento de arte tão complexa, sensibilidade para captar o novo, e a cultura geral que inscreve o teatro no conjunto da produção humana.

Então, cada crítico vai trazer para o primeiro plano o que considera ter mais expressão. A partir dos relatos, vemos a tentativa de reforçar o crítico como uma peça fundamental para o sistema teatral e, nesse recorte temporal, principalmente o projeto moderno. Os registros das críticas foram e continuarão sendo resultado dos olhares pessoais daqueles que, a partir de diferentes posições, leram, concluíram, instrumentalizaram e descobriram os possíveis alcances das imagens teatrais (ABREU, 2012).

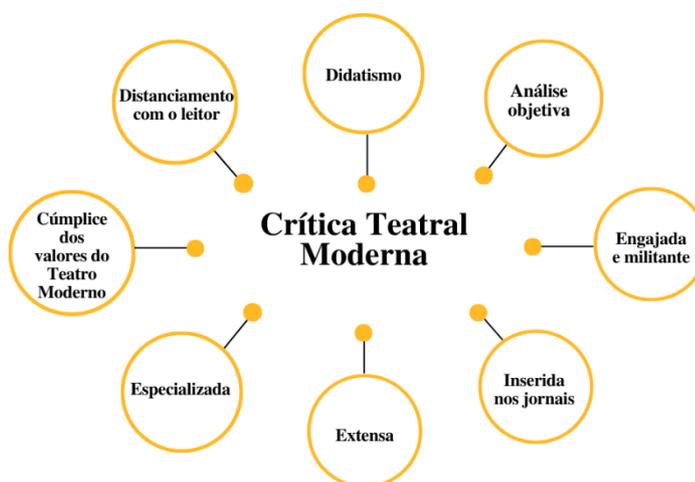
## 2.4 OS PRESSUPOSTOS DA CRÍTICA TEATRAL MODERNA

Ao investigar a cena da crítica teatral moderna, nos deparamos com pressupostos que norteavam o trabalho dos críticos. Os pressupostos funcionam como fios invisíveis que fazem parte de uma trama, que formam a estrutura das críticas; eles se entrelaçam, perpassando um ao outro. A crítica é composta por camadas de significação e, para isso, cada período histórico vai demandar um determinado instrumental, parâmetros, critérios, que serão capazes de revelar parte da atmosfera daquele tempo que já foi presente.

Na década de 1940, influenciados pelas novas possibilidades que o Teatro Moderno vinha apresentando, a partir da importação dos valores estéticos da Europa do início do século XX, os críticos promovem uma mudança no que diz respeito à forma de análise e aos elementos que deveriam ser contemplados e aprofundados na observação das montagens. Se o teatro brasileiro moderno passou a privilegiar a preponderância do espetáculo sobre o texto e o diretor tomou conta do palco, a crítica se destacou no terreno das ideias sobre a cena e da estética teatral, em detrimento dos dramaturgos.

Quando nos aproximamos dos tópicos anteriores por meio da revisão bibliográfica sobre a crítica teatral moderna e dos depoimentos de alguns críticos que fizeram parte desse momento, identificamos que algumas características são mencionadas de forma recorrente. Tais aspectos são responsáveis pela definição da identidade e pela legitimação da crítica moderna e seus significados dizem sobre a própria estrutura da sociedade e do teatro brasileiro no período. Para isso, sistematizamos algumas categorias no gráfico a seguir:

**Figura 2:** Características relacionadas com a crítica teatral moderna



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

As características elencadas da crítica teatral moderna podem ser compreendidas da seguinte forma: quando nos referimos ao distanciamento com o leitor, significa criar um efeito de separação entre o autor e o receptor da crítica; didatismo seria a explicação minuciosa em etapas dos elementos cênicos, com a intenção de formação e preparação do público; análise objetiva seria a crítica feita de forma imparcial, ou seja, na tentativa de demonstrar apenas aquilo que se vê da forma mais realista possível; engajada e militante, tem relação com o papel desempenhado pela crítica, que vai além da análise da peça, refletindo sobre a situação do teatro brasileiro no período; jornalística, na medida em que os textos são publicados em jornais e revistas; extensa, pois normalmente as críticas ocupavam páginas inteiras ou eram lançadas em capítulos; especializada, já que os críticos começam a realmente se especializar como profissão; cúmplice aos valores do Teatro Moderno, ou seja, reafirmavam a potencialidade desse recorte temporal.

Os aspectos inseridos no quadro estão manifestados nas críticas teatrais jornalísticas. Não necessariamente estão todos reunidos em uma mesma crítica, por exemplo, mas seus rastros permeiam a estrutura textual. Os críticos se apropriavam de parte dessa sistematização para imprimir sentido à experiência do Teatro Moderno e, com isso, criaram um projeto consistente de crítica teatral. Estavam empenhados na tarefa de interpretar esse recorte da dramaturgia pelos mais variados vieses: a modernização, o engajamento político, a internacionalização do palco brasileiro, dentre outros.

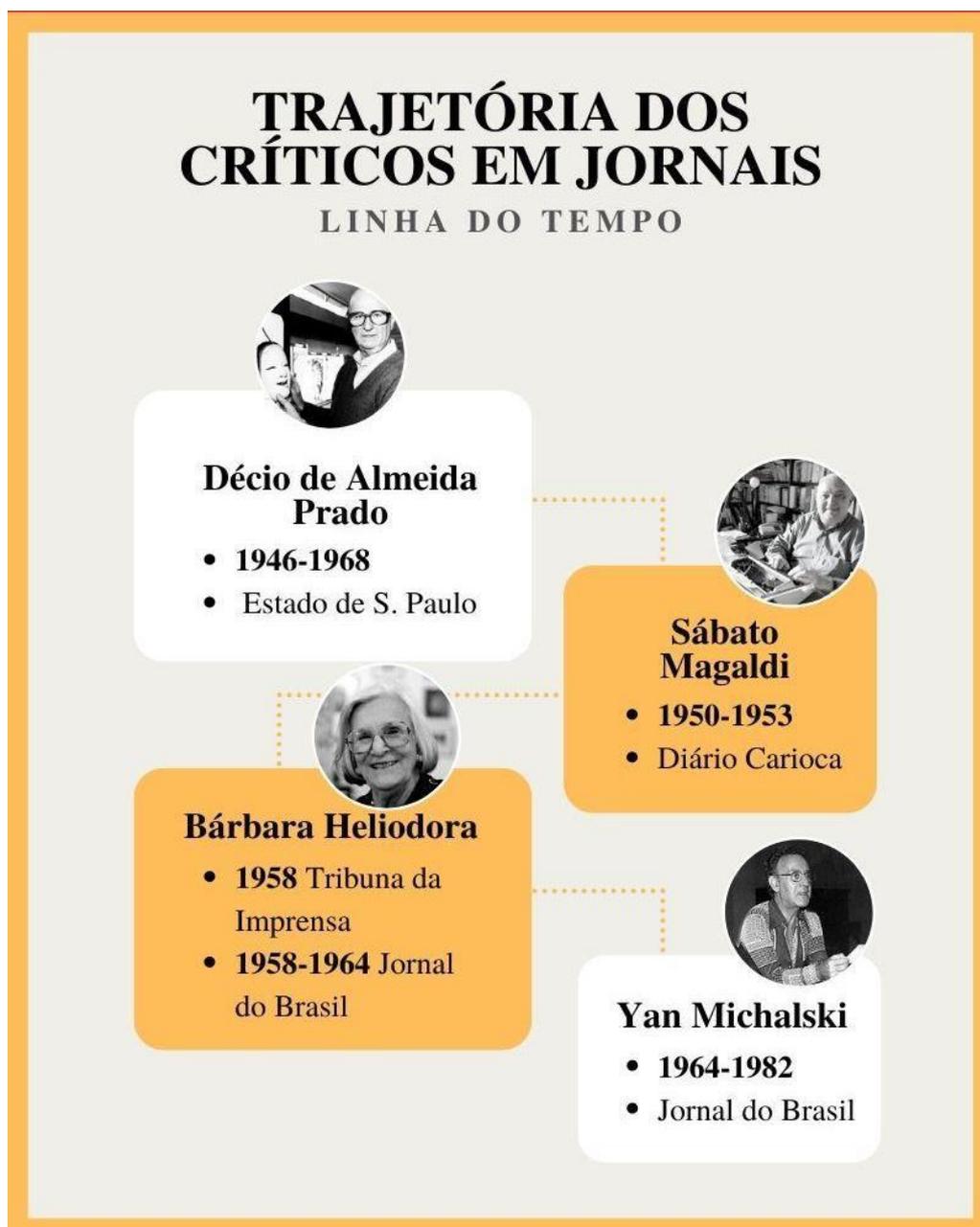
Os críticos são sujeitos que assumiam a tarefa de organizar essa experiência estética e histórica do teatro por meio das palavras, consagrando-se, desde então, como importantes referenciais. A forma como o crítico vai organizar o texto, escolher as expressões, as palavras utilizadas na narrativa, também dizem muito sobre ele próprio, a forma como se relaciona com o que observa e com o que sente. Segundo Larrosa (2015), as palavras produzem sentido, criam realidades e determinam pensamentos. Então, as palavras selecionadas pelos críticos é que vão criar a inserção no espelho de sentido produzido pelas montagens e, quando for o caso, apontar limitações.

A partir de um pano de fundo interpretativo, examinaremos alguns exemplos de críticas teatrais assinadas pelos críticos que já foram citados anteriormente: Bárbara Heliadora, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi e Yan Michalski. Optamos por olhar para as críticas que foram publicadas nos primeiros anos de atuação desses críticos em jornais<sup>19</sup>. Para ficar mais claro, organizamos a seguinte tabela:

---

<sup>19</sup> Todos os jornais mencionados na tabela estão digitalizados no site na Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 10 de maio de 2022. Exceto *O Estado de São Paulo* que está no acervo do

**Figura 3:** Os críticos teatrais e os primeiros anos de trabalho em periódicos



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A crítica apresenta, no momento inicial do Teatro Moderno, sobretudo um caráter formativo e informativo, didático, menos preocupado com questões estéticas em si do que com a forma de tornar estas questões acessíveis para o público leitor (BERNSTEIN, 2005). Aliás, o público tem um papel fundamental no teatro, pois é membro integrante do conjunto do espetáculo. A respeito disso, Magaldi salienta, na crítica publicada no *Diário Carioca*, em 06

---

Estadão. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/> Acesso em: 10 maio 2022.

de outubro de 1950, que a “[...] plateia não tem a mesma função de um leitor de romance. Se ela não colabora na realização do teatro, a peça está fadada a não ter vida” (MAGALDI, 06 de outubro de 1950, p. 06). Sem espectadores, inexistente o complexo do fenômeno teatral e não se conhece o valor cênico de uma peça, afinal o teatro é a arte do encontro entre os atores e a plateia.

Seguindo essa perspectiva, Décio de Almeida Prado procurava estimular “o público leitor a comparecer aos espetáculos (ora chamando a atenção para a novidade, ora para a excelência, ora para o empenho modernizante) e, ao mesmo tempo, tratando de ensinar os seus leitores a ver e criticar um espetáculo teatral moderno” (COSTA, 1998, p. 105). Os críticos tentavam mesclar na crítica a divulgação/propaganda do espetáculo, e a sua função didática, porque se tratava de introduzir ao público o novo repertório analítico.

Heliadora reforça em uma de suas críticas que “[...] a posição do crítico é toda especial, não só pela evolução rápida e desigual do teatro nacional, como também frente às platéias teatralmente pouco preparadas para receber o novo movimento teatral” (HELIODORA, 27 de abril de 1958, p. 05). As novidades advindas com o Teatro Moderno exigiam dos críticos o didatismo, a preparação da plateia por meio de informações do espetáculo que iria assistir.

Magaldi também concorda com Heliadora ao apontar que “nosso propósito único, na tarefa de orientar o público sobre os espetáculos que lhe são oferecidos, é o de colaborar, com esforço honesto e apaixonado, para a formação de um teatro brasileiro” (MAGALDI, 22 de junho de 1950, p. 06). Esse aspecto tem relação com uma das principais intenções da crítica de Décio de Almeida Prado, que era a criação de uma consciência teatral, desempenhada em virtude da renovação do palco brasileiro.

Assim, o didatismo presente nas críticas estava relacionado principalmente com a intenção de criar uma plateia mais numerosa, mais regular, e cada vez mais esclarecida e preparada para a fruição do espetáculo. Tal recurso facilitaria a comunicação dos críticos com o público e na formação de espectadores que estavam diante de muitas novidades apresentadas nos teatros brasileiros. Podemos ver essa característica na crítica do espetáculo *O Impacto*, uma comédia de costumes<sup>20</sup>, em que Magaldi explica sobre a estrutura e os atos da peça.

Os atores de Silveira Sampaio não obedecem ao desenvolvimento adotado na técnica tradicional do teatro: o primeiro como apresentação dos personagens e do entrecho; o segundo como realização da intriga propriamente dita; e o terceiro como desfecho da trama. A divisão da peça em três partes subentende,

---

<sup>20</sup> Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo, de natureza satírica. No Brasil, a comédia de costumes é apoiada na comicidade da intriga e dos tipos sociais.

antes – sem qualquer viseira para enquadrá-lo em um sistema – a consequência de um raciocínio e de um processo técnico caracteristicamente dialético. O primeiro ato é a tese. O segundo a antítese. E o terceiro a síntese (MAGALDI, 06 de julho de 1950, p. 06).

O tom didático também estava diretamente ligado com o período em que essas críticas foram escritas, no qual o teatro ainda estava em busca da maturidade estética. Prado discorre que “em vez de criticar, expliquei uma peça, situei um autor, servindo de intérprete junto ao público, ganhando em alcance social, em ação sobre o meio, o que porventura perdi, sem o menor remorso, em pureza estética” (PRADO, 2001, p. XXI). Ainda para o autor, nesse tipo de crítica, o que predominou foi o desejo de servir ao teatro da melhor maneira possível.

Na crítica sobre a peça *Deus lhe pague*, de 1949, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, Prado reforça a importância de abordar informações básicas sobre o autor, o contexto em que a montagem acontece, na intenção de situar o leitor. O crítico apresenta quase um passo-a-passo para que o leitor consiga situá-la no tempo e no espaço.

Se a peça que se apresenta desacompanhada de qualquer notícia acerca do autor, da época ou da corrente em que se integra, levanta uma série enorme de dificuldades para o crítico, que nem sempre encontra de imediato a perspectiva exata dentro da qual deve encará-la, pior ainda será o caso de uma peça como esta, *Deus lhe pague*, que já oferece todas as desvantagens e ainda nenhuma das vantagens da celebridade. [...] a peça, em cada uma de suas linhas, denuncia implacavelmente a época em que foi escrita. Se não a situarmos no tempo, corremos o risco de sermos profundamente injustos e até o de não compreendermos suficientemente as causas de seu êxito espetacular (PRADO, 2001, p. 45-46).

Na publicação *Electra de todos os autores*, Barbara Heliodora (1958) analisa o espetáculo *O Vale de Electra*. Na crítica, percebemos que a estrutura é sistemática, a autora separa os elementos da cena, o que a torna mais organizada e de fácil acesso ao leitor. Inclusive, esse tipo de estruturação era muito utilizado nas críticas modernas. Assim, o receptor conseguiria ter acesso a cada informação sobre a montagem, como se estivesse separada em “gavetas”.

O cenário, que tem algumas qualidades, é prejudicado por uma péssima escolha de mesa e cadeiras em choque clamoroso com estilo da casa. Há momentos em que o cenário fica um pouco confuso pela falta de sugestão da divisão entre a casa e fora de casa, mas aos poucos o público vai descobrindo o segredo, ou melhor dizendo, vai aceitando a incongruência da colocação da escada. A iluminação é péssima. As luzes acendiam e apagavam de forma arbitrária, e não sugeriam nada como ambiente físico. A sonoplastia é primária

– principalmente nas várias vezes em que devemos ouvir um cavalo que mais nos parecia um trem. – E a música cai também na classificação geral dos efeitos pretenciosos (HELIODORA, 12 de outubro de 1958, p. 06).

Normalmente, havia certa uniformização no formato da crítica, que era feita da seguinte maneira: primeiro se falava sobre o texto (literatura dramática), sobre a direção, em seguida, sobre os componentes técnicos do espetáculo, por último, acerca dos atores. Então, os quesitos da peça eram analisados separadamente, em uma estrutura organizacional. Essa tendência era quase como um molde, um padrão. Inclusive, é algo que depois passa a ser questionado na crítica contemporânea, que busca por uma liberdade dessas amarras textuais. Na crítica *A Escada de Jorge Andrade (II)*, escrita por Michalski, publicada em 21 de agosto de 1963, no *Jornal do Brasil*, vemos a repetição desse formato tradicional:

O cenário concebido por Belá para *A Escada* é excelente: o ingrato palco do Teatro Rio foi muito bem aproveitado, e os quatro apartamentos da casa, embora conservando características comuns, revelam perfeitamente, através de pequenos detalhes, as diferenças de mentalidade e temperamento que existem entre os respectivos inquilinos. Também os figurinos são adequados e discretamente esclarecedores, se bem que em alguns (poucos) casos desnecessariamente feios (MICHALSKI, 21 de agosto de 1963, p. 02).

Mesmo com essa estrutura de “engavetamento”, os componentes do espetáculo se relacionam uns com outros, há uma conexão entre eles. Importante salientar que os elementos citados – cenografia, sonoplastia, figurino, iluminação, direção, dentre outros – fazem parte da estrutura do espetáculo, que nesse caso está inserido no contexto do Teatro Moderno brasileiro. Os críticos que participavam do movimento, portanto, estavam comprometidos com a renovação teatral e procuravam novas maneiras de analisar os espetáculos partindo de pressupostos mais conectados com essa proposta.

Uma característica marcante do Teatro Moderno era a presença dos diretores, cada um mostrava sua personalidade, a sua escola de formação, fazendo questão de que a prática correspondesse a uma afirmação de dogmas teóricos e estéticos. Prado reforça tal afirmação, revelando que:

A importância do diretor de teatro é uma descoberta do século XX. Até 50 anos atrás, a direção do espetáculo cabia aos atores mais destacados, como ainda acontece por aqui. [...] A direção do espetáculo começou a passar para as mãos de indivíduos especializados, processando-se com rapidez a separação de duas artes que até então tinham sido confundidas: a de representar, própria do ator, e a de dar vida teatral a um texto literário, própria do “metteur-en-scène”. [...] O público trava conhecimento com uma

personagem nova na historia teatral: o diretor, o mago todo-poderoso e invisível, ausente do palco e, não obstante, responsável por tudo quanto nele acontecia. [...] Nessas mãos, tirânicas e geniais, o ator não passava de um dócil “marionette”, obediente até no menor gesto e na mínima inflexão de voz (PRADO, 05 de maio de 1946, p. 2).

Assim como a valorização da presença do diretor, o Teatro Moderno também foi marcado por uma fase “nacionalista” ou de “valorização do autor nacional”. Um dos exemplos é a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), montada pela primeira vez em 1958, no Teatro de Arena de São Paulo. O espetáculo estabelecia uma relação com os conflitos urbanos do país e se colocava num debate de cunho social. A montagem marcava um período em que a tônica das produções era dada por uma abordagem sobre a realidade social do país.

Esse esforço com a intenção de levar aos palcos autores nacionais e que fossem capazes de se comunicar com um público sobre questões da sociedade, dialoga com uma época em que, em alguma medida, se debatia o anseio por estabelecer um teatro verdadeiramente nacional. Ainda que já houvesse um movimento nesse sentido, inclusive por meio de uma imposição para que as companhias encenassem uma peça brasileira para cada duas estrangeiras.

O ideal seria apresentar o mais possível, peças brasileiras, mas o nosso repertório é insuficiente até para abastecer a absurda exigência da lei dos 2x1. Esquivam-se as companhias ao compromisso encenando textos infantis ou textos, na maioria, para adultos retardados, que estes têm público. Onde a função artística do teatro? Não temos com essas considerações, o propósito de negar os sérios esforços que vem mantendo vivo, apesar de tudo, o teatro brasileiro. Gostaríamos apenas que todos os profissionais – empresários, diretores, intérpretes – interrompessem um momento sua atividade vertiginosa para fazer um sereno e profundo exame de consciência (MAGALDI, 17 de maio de 1958, p. 5).

O Teatro Moderno passa a ser visto como um gênero comprometido com a formação de um teatro nacional e essa discussão é pauta das críticas que tentam reforçar tal cenário. Heliadora explica na crítica *Empecilhos à realização de um espetáculo*, publicada em 08 de junho de 1958, que na ausência de um teatro verdadeiramente nacional, a renovação do teatro brasileiro deu-se à sombra de nomes estrangeiros, mas que, felizmente, conseguiram colaborar de forma positiva na formação de uma nova mentalidade teatral no Brasil.

As peças consideradas bem montadas e que traziam questões relacionadas à identidade brasileira eram valorizadas nas críticas. Heliadora, na crítica *A “Alulularia” de Suassuna*, publicada em 23 de março de 1958, discorre que, em um país em que faltam autores dramáticos,

onde se luta contra a falta de teatro, diretores, atores e técnicos, o dramaturgo Suassuna apareceu no horizonte nordestino como a primeira grande esperança de um teatro verdadeiramente bom e genuinamente brasileiro.

Por ser uma arte, o teatro é passível de análise e avaliação, e, se tem um lugar na sociedade, é plausível que sua relação social seja examinada, discutida e reconhecida. Assim como o didatismo, o contexto político e cultural exigia que o crítico desempenhasse um papel ativo e militante. Mais do que teorizar a recepção de espetáculos, a crítica teatral participava como campo de debates e de lutas. Os críticos se posicionavam contra a censura militar e participavam de órgãos que ajudaram no crescimento do teatro brasileiro, ou seja, atuaram diretamente na resistência cultural.

Fazer teatro e escrever sobre teatro sem ter em mente a existência da censura era impossível. Na crítica intitulada *A questão da censura*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1958, Heliadora explicita sua indignação ao mencionar que a censura, naquele período, ficava ao encargo da polícia. Para ela, a censura policial não era livre de influências ideológicas ou políticas, o que poderia atrapalhar na interpretação com relação aos espetáculos.

Temos consciência do enorme perigo que pode oferecer a censura que se acoberta sob o maleável título de orientação cultural e que termina sendo insidiosa arma que poderá permitir a quem controla essa Censura “interpretar” o sentido de obras fazendo-as parecer condenáveis cada vez que fôr escrita uma peça que não concorde com as convicções (ou pior ainda, as conveniências) dêsse grupo controlador. Mas ficamos sempre indecisos quanto a uma “escolha” de censura (HELIODORA, 05 de outubro de 1958, p. 06).

Enquanto a atitude política do país não mudasse, Heliadora acreditava que seria impossível ter um teatro brasileiro verdadeiro, por conta da falta de liberdade de expressão. Além da censura, podemos encontrar nas críticas discussões sobre os incentivos governamentais à classe artística, como a liberação de verbas e construção de teatros. Heliadora discorre em *Convênios: Esmola, cultura ou confusão?* que as subvenções e os convênios não são, ou pelo menos não deveriam ser, verbas de assistência social; e não deveriam ser favor prestado por alguém; na verdade são, ou deveriam ser, remuneração justa dada pelo governo a determinadas realizações de trabalho que contribuíssem para o enriquecimento cultural da população. Ainda complementa:

Se o preço do teatro é alto, que o governo pondere as fortes razões existentes para a isenção de impostos, em lugar do planejamento de majoração dos mesmos. Que o convênio preveja temporadas a preços populares, como em

São Paulo, muito bem, mas que, distribua entradas de graça, habituando um público eventual a não pagar para ver um espetáculo que é o resultado de um trabalho custoso tanto em dinheiro quanto em esforço humano – o que vai de encontro ao único meio de subsistência das companhias profissionais – isso é inacreditável (HELIODORA, 21 de dezembro de 1958, p. 4).

Mais do que analisar os espetáculos, os críticos participavam da defesa do teatro brasileiro. Como reitera Magaldi (1950), na crítica *Resposta a um colega apressado*, a sua coluna de teatro se destinava ao comentário de espetáculos, dos problemas de teatro, e tudo mais que pudesse interessar direta ou indiretamente ao seu objetivo específico.

Por mais que haja um envolvimento do crítico com o sistema teatral, no texto, ele ainda não compartilha com o leitor de forma tão explícita o impacto da recepção ao assistir um espetáculo. Normalmente, o crítico refere-se mais a impressões observadas da plateia do que propriamente a suas percepções como indivíduo. Como podemos verificar no trecho da crítica *Apresentação De “Os Aprendizes”* de Magaldi (30 de junho de 1950, p. 6), “quanto ao problema do público, não cremos que a peça tenha muitos elementos para tocá-lo”, o crítico se separa do público, é um observador do fenômeno teatral e só revela o impacto da peça nos espectadores, o que dá uma sensação da presença da quarta parede.

Segundo Brecht (1978), a quarta parede é a condição necessária para produzir o efeito de distanciamento que consiste em que o ator empregue um gesto claro para mostrar o que tem que mostrar. A quebra da quarta parede seria mais uma ferramenta do método de distanciamento, para conseguir atingir o espectador de uma forma que ele analise o espetáculo. Trazendo o conceito para o contexto da crítica moderna, percebemos que a presença da quarta parede estaria entre o crítico e o leitor. A leitura da crítica proporcionava um envolvimento mais com os aspectos do espetáculo do que propriamente com o compartilhamento da experiência estética adquirida pelo crítico, como pode ser observado no trecho da crítica a seguir:

Envolve lentamente o espectador, para depois segurá-lo com ímpeto. O artifício do diálogo com a platéia, além de situar a peça num clima real – o personagem está ali, vivo, a falar conosco – significa para o autor uma facilidade que não pode desprezar. As inúmeras passagens de contato direto com o público concitam-no a participar da história (MAGALDI, 13 de julho de 1950, p. 6).

Michalski, na crítica *Considerações em torno de A Mandrágora (I)*, também reforça o argumento ao dizer que não era nada agradável ao “[...] espectador esclarecido receber um texto com suas sugestões já tão digeridas, e se o objetivo foi de tornar as falas mais claras para uma platéia popular, não acreditamos que tal efeito tenha contribuído para facilitar a compreensão

do texto” (MICHALSKI, 8 de março de 1963, p. 3). Apesar de parecer que sejam os sentimentos do crítico, as referências são à plateia e o sujeito crítico pouco aparece, cedendo lugar à percepção coletiva dos espectadores. Então, a experiência da fruição do crítico, com suas singularidades, aparece de forma implícita.

Na crítica moderna, quando havia o compartilhamento da experiência, ainda era feito de modo tímido e o distanciamento se encontrava presente. Percebe-se que relatos mais íntimos, que realmente contam as sensações corporais causadas pelo espetáculo, ainda são pouco expostos. Em *A camisola do anjo* I Magaldi escreve:

Há exatamente um mês estreava no Rival “A camisola do anjo”. Fui, como outros colegas, ao espetáculo que se dizia oferecido à crítica, mas uma confusão de bilheteria me destinou um lugar onde eu pouco enxergava o palco, e por isso preferi sair ao fim do primeiro ato. [...] Temo não ter escolhido uma boa ocasião para ver o espetáculo. Possivelmente porque o interesse dos atores estivesse preso aos primeiros resultados do pleito, ou talvez porque eu não me achasse inclinado a considerar com muito gosto o teatro, minha receptividade não se mostrou apurada, e acompanhei com certa sofreguidão a peça (MAGALDI, 07 de outubro de 1950, p. 06).

O distanciamento e o não envolvimento das experiências na crítica também se relacionam com os recursos da objetividade, imparcialidade e neutralidade, que passam a figurar entre os atributos de um bom texto jornalístico e, de certa forma, influenciarão a crítica. Se tais características já são questionadas e discutidas dentro do próprio jornalismo, na crítica essa tensão irá ser ainda mais complexa. Heliadora acreditava que “[...] a crítica objetiva é muito mais eficiente no apoio ao desenvolvimento do teatro do que o elogio indiscriminado, assim como sabem que nosso interesse será sempre centralizado na categoria do texto e do espetáculo” (HELIODORA, 13 de junho de 1961, p. 2).

Na crítica *A posição do crítico no Teatro Nacional*, Heliadora descreve que o crítico imparcial, objetivo e dedicado ao seu trabalho era aquele que tinha realmente a oportunidade de atingir maior número de leitores – “[...] e o que tem a melhor chance, esperamos, de ter a sua intenção de colaboração aceita pelos intérpretes” (HELIODORA, 27 de abril de 1958, p. 5). Quanto mais clareza o texto tivesse, mais a mensagem atingiria o leitor de jornal, que nem sempre era um especialista na área de teatro, por exemplo.

Vale lembrar que, assim como os jornalistas, os críticos precisavam ancorar seus textos de acordo com as próprias estruturas dos jornais, que era o principal meio de popularização do trabalho dos críticos. A imprensa era um canal de divulgação acessível aos intelectuais, principalmente os cadernos especiais de cultura dos jornais, que destinavam espaços

significativos para as críticas de teatro. Em 1948, Décio de Almeida Prado, por exemplo, dois anos após ter iniciado a sua carreira como crítico teatral de *O Estado de São Paulo*, afirmou ter escrito artigos com sete, oito páginas. Sobre a peça *Hamlet*, de Sérgio Cardoso, o autor chegou a escrever oito críticas. Logo, “à medida que o teatro renascia em termos modernos, aumentava o apoio que o jornal lhe dava” (PRADO, 1987, p. 20).

Segundo Prado, com o passar do tempo, a cobertura jornalística do fato teatral tornou-se completa. Primeiro, vinha o noticiário diário, acompanhando a criação de cada espetáculo, desde a concepção original até a noite da apresentação no palco. Para completar, Magaldi abordava semanalmente, no *Suplemento Literário*, que fazia parte do jornal *O Estado de São Paulo*, qualquer tipo de matéria teatral, dos autores clássicos às novidades do dia. O crítico conta que, quando começou a fazer o noticiário teatral no *O Estado de São Paulo*, em 1954, escrevia um mínimo de 100 linhas diárias e ainda complementa, afirmando: “[...] quando comecei, a temporada anual era de 30 peças, dava para voltar várias vezes ao mesmo espetáculo. No último ano que trabalhei no Jornal da Tarde, fiz mais de 150 críticas, quase dia sim, dia não” (MAGALDI, 1 de fevereiro de 1997, p. 3).

Após a análise de alguns trechos das críticas jornalísticas, vemos que as questões pontuadas – didatismo, militância, formato sistemático, preservação dos valores modernos – atravessavam as narrativas. O que fica evidente é que foram os próprios críticos modernos que elaboraram a narrativa sobre esse período da crítica, ou seja, a ideia de que a crítica era feita de forma predominantemente racional ou objetiva nasce com os modernos e parte de um discurso que eles próprios estão fazendo sobre si. Vale lembrar que esse cenário também está relacionado com uma disputa de poder e legitimidade da nova crítica contra a Associação Brasileira de Críticos Teatrais, que se caracterizava pela defesa do “textocentrismo”, os críticos davam ênfase à literatura dramática em detrimento da encenação (FERREIRA, 2012). Aliás, grande parte da leitura da ABCT é feita a partir das lentes dos críticos modernos, que inclusive posteriormente irão escrever em livros e artigos sobre essa historiografia da crítica teatral brasileira.

O Círculo Independente de Críticos Teatrais, como já mencionamos, era formado pelos “críticos modernos”, um grupo que possuía uma formação especializada, apoiavam a introdução da figura do diretor cênico, valorizavam a atividade coletiva dentro da companhia, ao adotar a objetividade como um pressuposto de análise e construção da crítica, na verdade, se insere em um campo ideológico de disputa de espaço, inclusive de um projeto de teatro que se queria validar. Vemos, então, que a ideia de objetividade construída pelos modernos é relativa, visto ser um instrumento de legitimação, do próprio valor que estavam dando para a cena teatral e do que estava sendo construído como projeto moderno. Tal projeto, gerações

depois, será bastante contestado, do ponto de vista cultural, como um projeto da elite e como um projeto colonizado.

No Brasil, o que se nomeou de crítica moderna persistiu, de acordo com a historiografia, até fins dos anos de 1960 e início da década de 1970. Já na imprensa, percebe-se um movimento de reformulação, que se estendeu pelos anos 1950 e 1960, a fim de fornecer novas diretrizes, e ajudou a dinamizar a crítica teatral da época. Se, por um lado, observa-se a introdução de novas técnicas de produção e administração no jornalismo – com uma nova linguagem que privilegiava a notícia em detrimento da opinião –, por outro, o período marca também a proliferação de suplementos ou cadernos de cultura (BARBOSA, 2007). O sentimento de modernização transformou não só o ambiente teatral, a crítica, como também o meio em que ela era publicada: a imprensa. No próximo capítulo, nos debruçaremos sobre a trajetória jornalística do protagonista dessa pesquisa, o crítico Yan Michalski.

### 3 O CRÍTICO YAN MICHALSKI NA CENA JORNALÍSTICA

Durante os anos 1940, junto com a consolidação do moderno teatro brasileiro, a crítica teatral passou por um período de ascensão como um gênero literário-jornalístico (GARCIA, 2004), encontrando espaço nas páginas dos jornais impressos. Uma geração de críticos, concentrada no Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo), que estava organicamente ligada ao movimento teatral ou ao meio acadêmico, manteve uma postura militante, constante e comprometida com o desenvolvimento de um teatro brasileiro.

Essa primeira geração atuou até os anos 1960, quando uma nova leva de críticos assumiu os jornais, discorrendo sobre um teatro polêmico e contestador, que dominou os palcos brasileiros até o final dos anos 1970. Um dos críticos formado por essa crítica moderna e que vivenciou as inovações teatrais foi Yan Michalski, além de ter sido, nesse cenário, influenciador da cena crítica teatral.

Michalski é o fio condutor dos debates desse capítulo. O crítico nasceu na Polônia, em 1932, e veio para o Brasil em 1948. Ele desempenhou diferentes papéis no campo teatral, atuando como aluno, professor, ator, diretor e escritor de livros. Acreditamos que sua trajetória de vida também moldou sua escrita, pois a maneira como se escreve muitas vezes revela mais sobre o autor do que sobre o objeto em si.

O período em que Michalski publicou suas críticas no *Jornal do Brasil*, especificamente de 1963 a 1984, coincidiu com a modernização da atividade jornalística e com a transformação do perfil dos profissionais de imprensa. Nesse sentido, iremos olhar para as mudanças ocorridas no *JB* e na criação do *Caderno B*, em 1960. Esse suplemento se destacou como uma publicação inovadora, reunindo artigos sobre cultura, incluindo o teatro, e incorporando as transformações gráficas e de diagramação introduzidas pelo próprio jornal.

Dado que as críticas de Michalski estão inseridas em um contexto jornalístico, exploraremos suas potencialidades como dispositivo e arquivo. Como dispositivo, as críticas ganham vida dentro do jornal, contaminam um determinado público e contribuem para a formação de opiniões e de debates sobre o teatro. Enquanto arquivo, essas críticas registram um momento específico da história teatral, preservando ideias, reflexões e perspectivas do crítico e do próprio cenário cultural da época. Assim, direcionaremos nosso olhar especificamente para esse material, buscando rastrear suas singularidades com relação à forma e ao conteúdo.

### 3.1 YAN MICHALSKI: OS VESTÍGIOS BIOGRÁFICOS

Esse tópico não pretende recuperar a história de Yan Michalski, afinal isso já foi feito por Aleksandra Pluta (2022) na biografia *As duas vidas de Yan Michalski*, em que a autora – por meio de cartas, depoimentos e fotografias – reconstrói a trajetória do crítico na Polônia e no Brasil. Nosso objetivo aqui é, por meio dos fragmentos das memórias contidas nesse livro e em trechos do depoimento dado para o Serviço Nacional de Teatro (SNT) – mais especificamente para os entrevistadores Barbara Heliadora, Jacqueline Laurence e Maria Esmeralda Forte, sob a coordenação de Linicio Netto –, tecer vestígios do passado da vida de Michalski que recaem na escrita da crítica. Acreditamos que as experiências de vida também formam o estilo da crítica teatral mobilizada por ele.

Consideramos a memória como uma narrativa que se faz no presente sobre o passado. Então, o sujeito constrói uma narrativa que necessariamente não é aquilo que foi vivenciado no passado, pois ela está envolvida por subjetividades, desejos, medos e sonhos. Ou seja, a memória não está distanciada, mas faz parte do que foi experimentado pelo sujeito. Nesse caso, para ter acesso a essas memórias de Michalski utilizaremos tais depoimentos que são vestígios significativos que chegam até o presente e que podem ser objetos de uma interpretação que dará certo valor ao passado.

Assim, o que interessa para essa pesquisa, em termos de análise no relato biográfico, são as estratégias de autorrepresentação, “não tanto a verdade do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de outro eu” (ARFUCH, 2010, p. 73). No testemunho, o que está em pauta não é o nível de verdade ou sinceridade. Nesse sentido, a noção de valor biográfico (BAKHTIN, 2011) pode auxiliar na compreensão do processo de enunciação e de estética da crítica de Yan Michalski.

A narração de uma vida, como aponta Bakhtin (2011), é um processo de valoração. A valoração dos acontecimentos ocorre pelo fato do valor biográfico ordenar tanto a experiência da vida quanto a própria narração da vida. Embora distintas como enunciações, a experiência da vida e a narração da vida dependem do valor. Por isso, segundo o autor, o valor biográfico pode organizar não só a narração sobre a vida do Outro, mas, também, pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da própria vida do autor de um relato, já que moldam a vida e a arte.

Dessa forma, pensemos no valor biográfico como um dos princípios ordenadores da crítica teatral de Michalski, pois ele aparece a partir de afetividades, procedimentos narrativos, estratégias retóricas, pontos de vista e modalizações do ser. O valor biográfico ordena a escolha e a maneira como os fatos serão narrados, no caso da crítica direciona como o fato teatral será analisado. Isso ocorre porque o valor é a mediação entre a experiência individual do mundo e o próprio mundo. A escrita da crítica também vem “encharcada” das experiências do sujeito que viveu em um determinado tempo e espaço.

O protagonista dessa pesquisa é Jan Majzner, verdadeiro nome de Yan Michalski, que nasceu no dia 1.º de dezembro de 1931, em Czestochowa, na Polônia. Michalski tinha ascendência judia, sobreviveu ao Holocausto e veio para o Brasil após a Segunda Guerra Mundial. Durante o conflito perdeu todos os membros da família, exceto o meio-irmão, Alexander. Ao olharmos as memórias trazidas por Michalski, em entrevista ao SNT, fica claro que há um tipo de reconstrução seletiva do passado, principalmente tendo em vista o evento bélico traumático. Sobre a infância, assunto pouco abordado pelo crítico, ele retoma alguns momentos:

As poucas lembranças que guardo de minha infância em Czestochowa nada têm a ver com teatro. Meus pais eram da pequena burguesia. Meu pai trabalhava numa firma de importação, o que alegrou bastante minha infância porque, entre outras coisas importadas, havia os brinquedos mais modernos da Alemanha. [...] Minha mãe tinha uma espécie de escola primária, particular, lá em casa mesmo. E meus contatos às artes limitavam-se apenas, na época, a muita leitura. Isso desde muito cedo (MICHALSKI, 1977, p. 1-2).

Ao dizer “as poucas lembranças que guardo”, Michalski deixa claro que algumas memórias sobreviveram e parte delas foram esquecidas ou não querem ser expressas ao Outro. Ainda sobre as lembranças desse período, Michalski complementa: “Muito pouco nítidas. São muito seletivas. Guardei os momentos mais dramáticos, mas são muito poucas as lembranças do dia-a-dia, da rotina” (MICHALSKI, 1977, p. 4). Então, os momentos mais traumáticos ficaram mais presentes na memória. O testemunho de Michalski traz vestígios da catástrofe e os lapsos de memória também representam um vislumbre do indizível.

Para Halbwachs (1990), a memória individual não pode ser distanciada das memórias coletivas. Não é o indivíduo isoladamente que tem o controle do resgate sobre o passado. A memória é constituída por indivíduos em interação, por grupos sociais, sendo as lembranças individuais resultado desse processo. Ou seja, dois indivíduos, de tradições culturais distintas,

ao passarem por um mesmo acontecimento trarão lembranças, descrições e sentimentos diferentes de suas experiências. Ainda sobre o episódio da guerra, Michalski revela que,

Em 1939, a Polônia foi invadida; a partir de 1942 as coisas se complicaram muito na minha família, na medida em que era uma família israelita. Primeiro, tivemos que nos mudar para o gueto de Chesterodog. Quando a repressão aos judeus apertou mais, fui morar em Varsóvia clandestinamente na casa de uns amigos da minha família que não eram judeus; meus parentes continuaram em Chesterodog e algum tempo depois foram deportados para um campo de concentração, de onde não saíram mais. Passei dois anos e meio, de 1943 a 1945, escondido em vários lugares, em condições que, guardadas as devidas proporções, o diário de Anne Frank reproduz bastante de perto. Em 45, quando a Alemanha foi derrotada, achei-me sozinho em Varsóvia; a família mais próxima que eu tinha estava morando na Suíça: um tio, uma tia e uma prima que, inclusive, antes da guerra, morava no mesmo prédio que eu. Esse meu tio trabalhava junto com meu pai. No início da guerra, a família conseguiu fugir para a Suíça e, em 1945, me fizeram vir até Zurique (MICHALSKI, 1977, p. 2).

Michalski, nesse relato, compara sua experiência com a de Anne Frank (1929-1945). Realmente as histórias dialogam. A jovem Anne também era de origem judia e foi vítima do nazismo. Morreu no campo de concentração de Bergen-Belsen, na Alemanha, deixando escrito um diário que foi publicado por seu pai, um sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz, na Polônia, intitulado *O Diário de Anne Frank* (FRANK, 2021). Nesse livro é possível ter acesso às anotações que narram os sentimentos, os medos e as pequenas alegrias de uma menina judia que, como sua família, lutou para sobreviver ao Holocausto.

Buscas e invasões e denúncias. Havia todas aquelas preocupações descritas no *Diário de Anne Frank*: não poder aparecer na janela, não ser visto, esconder-se de fato. Havia épocas em que, cada vez que a campainha da porta tocava, eu tinha de ir para uma espécie de armário embutido no apartamento; colocavam, então, um sofá ou um outro armário para impedir que se notasse a porta do armário embutido. E só quando se via que eram pessoas de confiança é que eu saía do armário (MICHALSKI, 1977, p. 3).

Ainda sobre esse período, Yan conta que “Michalski” vem da época da fuga do gueto, na Polônia, quando passou a viver com documentos falsos, pois “não podia continuar com o meu verdadeiro. Conseguiram documentos para mim com o nome de Yan Michalski ou Mihalski, como seria na época” (MICHALSKI, 1977, p. 14). Era um nome fictício e um dos mais corriqueiros na Polônia. A escolha foi proposital, já que o fato de ser o nome mais comum possível facilitou a sobrevivência.

Sua primeira ida ao teatro foi na Polônia, um espetáculo de Molière montado por um grupo de soldados das Forças Armadas polonesas. Até ir para a Suíça, com catorze anos de idade, sua experiência de frequentador de teatro se limitava exclusivamente a esse único espetáculo, já que durante a guerra não havia nenhuma vida teatral e, muito menos, a possibilidade de frequentá-la (MICHALSKI, 1977).

De 1945 a 1948, Michalski morou na casa dos tios em Zurique, na Suíça. “Foi um período muito difícil para mim, do qual guardo uma lembrança muito amarga. A transição foi ruim ou brusca: caindo de todas as circunstâncias difíceis da guerra, de repente, me encontrava no país que tinha escapado inteiramente de tudo isso” (MICHALSKI, 1977, p. 5). Michalski afirma que a primeira dificuldade foi a língua. O indivíduo que migra precisa mudar de língua e, ao mesmo tempo, de uma realidade para outra. A mudança é tão forte que a migração, bem como a necessidade concomitante de tradução, implica verdadeiras experiências de morte, sim, mas, também, de renascimento. Antes, Michalski também morou três meses em Paris para cumprir as formalidades do visto e chegou ao Brasil no dia 26 de julho de 1948. Durante os primeiros meses no país, desejou muitas vezes retornar à Polônia.

[...] Queria até voltar para a Polônia. Não sendo o caso de voltar para a Polônia, teria topado até ficar na Suíça. Mas não queria... Não, o problema não eram os trópicos. O problema era ter de repetir uma vez mais a experiência de um país novo; língua nova, adaptação nova... Isso me apavorava. Cheguei profundamente apavorado aqui (MICHALSKI, 1977, p. 11).

Assim como Yan Michalski, o filósofo Vilém Flusser no primeiro parágrafo da sua autobiografia, se apresenta como *bodenlos*, isto é, como um homem sem chão, sem fundamento, sem raízes. Poderíamos também dizer, como um absurdo. Para explicar o inexplicável, ou seja, o absurdo, Flusser (2007) estabelece duas analogias, com a planta, dentro de um vaso e com as flores, já mortas, que decoram a mesa do jantar. As imagens representam bem o absurdo porque o sentido de uma planta reside em brotar raízes para fazê-las penetrar em algum solo, não importa qual.

A trajetória de Flusser possui alguns pontos em comum com a de Michalski. Ele foi um filósofo judeu, nascido em 1920, em Praga, na antiga Tchecoslováquia. A invasão nazista forçou-o a fugir, em 1939, junto com a namorada, Edith Barth, primeiro para a Inglaterra, depois para o Brasil, aonde chegaram no ano seguinte. Seu pai, sua mãe e sua irmã foram assassinados nos campos de concentração. No Rio de Janeiro, Flusser e Edith se casaram. Em São Paulo, ele começou a trabalhar na pequena indústria do sogro e no comércio. O casal teve três filhos e na década de 1950, Flusser se naturalizou brasileiro. Além de ter fugido da guerra e com isso ter

precisado vivenciar novas culturas, Flusser, a partir dos anos 1960, passou a se dedicar igualmente à filosofia. Sem diploma e com o saber acumulado de maneira autodidata, começou a lecionar na Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), no Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA) e na Universidade de São Paulo (USP), ao mesmo tempo em que escrevia regularmente para os jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*. Publicou, primeiro em português e depois em várias línguas, mais de trinta livros, além de artigos em revistas e jornais de todo o mundo.

Interessante notar que essas personagens têm em suas trajetórias a experiência do desterro e a falta de chão que culminaram no engajamento intelectual. Mesmo não sendo brasileiros, deixaram uma grande produção cultural e filosófica para o país. Realmente acrescentaram algo na cena brasileira a partir da própria experiência. Ambas as biografias são compostas por latências e conflitos, o assumir para superar, bem como a oscilação entre um desterro existencial e um desterro que pode ser criador.

Nesse sentido, Flusser caracteriza sua vida como “sem chão”, pois perdeu o referencial de sua terra, de sua cultura, ou seja, precisou aprender a viver sem essas referências. Ao vivenciar as duas culturas, a tcheca e a brasileira, ele precisou fazer com que a “nova” cultura substituísse a “velha” na sua “forma” de estar no mundo. Tal dialética, na qual o imigrante absorve a nova cultura e é por ela absorvido, não coloca o problema do engajamento. Simplesmente uma “realidade” vai sendo aos poucos substituída por outra, e em lugar algum se abre o abismo da falta de fundamento. O processo de substituição de uma cultura por outra é lento, “não há uma passagem nítida de uma cultura para outra. Há um deslizamento imperceptível em direção à ‘nova cultura’” (FLUSSER, 2007, p. 70).

Essas adaptações não são fáceis, são complexas, lentas e compostas de tensões. No caso de Michalski, vamos usar a analogia das raízes aéreas, que se adaptam com mais facilidade, por não dependerem de estar inseridas no solo. Mesmo “sem chão”, Michalski conseguiu criar raízes no Brasil, se adaptou às novas condições e foi onde passou a maior parte da sua vida, se casou, criou uma trajetória profissional e desenvolveu laços. Como afirma Pluta (2022, p. 128), “hipoteticamente, essa data pode ser considerada como a data de seu novo nascimento”. O fato de não pertencer a nenhum lugar, intensifica a sua potência criativa e talvez estimule o seu grau de abertura para as novidades que o contexto brasileiro lhe apresentava. Nas palavras de Michalski, “o teatro tem sido para mim há muito tempo uma ponte entre meu lugar de origem e o de adoção” (PLUTA, 2022, p. 167). Ou seja, o teatro foi o principal responsável por oxigenar e nutrir essa raiz. Mesmo sem chão, ele recebe a atmosfera, a ambiência, o *Stimmung* (GUMBRECHT, 2014), conseguindo produzir laços e vínculos no país. Assim, o contato de

Michalski com o local, com as pessoas, com o teatro, com as experiências no Brasil, afetaram o seu “estado de espírito”.

O *Stimmung* está relacionado a um olhar sobre a recepção, sobre o que afeta o receptor na relação com algo externo ou objetivo como uma obra de arte ou a natureza. Gumbrecht (2014) recorre ao sentido de afinação, de audição relacionado à música, e à metáfora de clima atmosférico para refletir sobre essa harmonia, sobre esse encontro entre o corpo e o entorno material, o produto/produtor e o receptor que em afinação com essa ambiência têm sua audição e corpo afetado:

Interessa-me muito a componente de sentido que relaciona *Stimmung* com as notas musicais e com escutar os sons. É bem sabido que não escutamos apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “acontece” aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os “envolve” (GUMBRECHT, 2014, p. 13).

Porém, ainda assim, a relação com essas atmosferas foi composta por instabilidades e dificuldades. No Brasil, Michalski se viu diante de um problema, já que ele não tinha a mínima possibilidade de prosseguir os estudos, precisava ganhar a vida e não tinha preparo profissional. A entrevistadora Maria Esmeralda Forte pergunta se Michalski não se lembrou daqueles tempos na Polônia em que era incentivado a escrever e ele respondeu:

Isso, acho que morreu, sabe? Com as transições todas, com a perda da língua materna, isso se esvaziou. Acho que, se tivesse continuado, se a guerra não houvesse acontecido etc., eu certamente estaria escrevendo e, provavelmente, num rumo mais criativo do que crítico. Mas, realmente, essa tendência sumiu (MICHALSKI, 1977, p. 16).

A vida de Michalski foi marcada por transições, que são compostas de tensionamentos, de contradições e de latências. Interessante notar que o crítico foi capaz de dar mais espaço e atenção ao teatro do que às suas memórias de infância. “Isso, principalmente, porque ele escrevia sobre os outros e não muito sobre si mesmo. Ou, talvez, escrevendo sobre outras pessoas, escrevesse sobre si mesmo nas entrelinhas” (PLUTA, 2022, p. 33). Como nos salienta Abreu (2012), é importante lembrar que as críticas são registros que foram e continuarão sendo resultado dos olhares pessoais daqueles que, a partir de diferentes posições, leram, concluíram, instrumentalizaram, descobriram os possíveis alcances das imagens teatrais. É como se conseguíssemos ver Yan Michalski em letra de imprensa.

O Brasil foi onde Michalski teve contato mais intenso com o teatro. No Rio de Janeiro, nos anos 1950, exerceu as funções de ator, assistente de direção e diretor no Teatro Tablado, escola de teatro fundada, em 1951, pela escritora e dramaturga brasileira Maria Clara Machado. Inicialmente, era uma companhia de teatro amador que, mais tarde, se transformou num grande centro de formação de atores. O Teatro Tablado teve importante papel na modernização do teatro brasileiro. As peças nas quais Michalski atuou como ator foram as seguintes: *O embarque de Noé* (1957); *A bruxinha que era boa* (1958); *Rapto das cebolinhas* (1958); *O cavaleiro azul* (1960), todos os textos escritos por Maria Clara Machado.

**Figura 4:** Cena da peça *O embarque de Noé*, Barbara Heliodora (Girafa), Yan Michalski (Pinguim) entre Kalma Murtinho e Carlos Oliveira (Clandestinos)



Fonte: Richard Sasso, 1957.

Michalski complementa dizendo da importância das experiências que teve como ator:

Me dava um grande prazer estar em cena. Essa experiência de ator, acho que foi muito importante para mim. Venci muitas barreiras pessoais; quando comecei a fazer teatro, era de uma timidez quase doentia, e o esforço que fiz para entrar em cena todas as noites, expondo-me aos olhares do público e descobrindo que isso poderia me dar prazer, foi uma vitória importante para mim, que me permitiu vencer vários outros obstáculos depois (MICHALSKI, 1977, p. 21).

Michalski ainda revela que suas habilidades como ator eram um pouco limitadas, principalmente por conta do sotaque e não considerava que tinha talento para a atuação. No entanto, como o teatro já o havia tocado, achava que o caminho da direção fosse o melhor a ser investido. Então, em 1955, poucos meses depois de ter começado a trabalhar no Tablado, Dulcina de Moraes<sup>21</sup> abriu sua Academia de Teatro, na Fundação Brasileira de Teatro e Yan Michalski se inscreveu no curso de direção que teve duração de três anos.

Essa primeira turma da Academia da Dulcina teve uma sorte inédita: nossos professores de direção foram, no primeiro ano, o Adolfo Celi, no segundo ano, o Ziembinski, e no terceiro, o Gianni Ratto. Eram todos três, professores excepcionais, representantes do melhor teatro que se fazia na época, todos três muito motivados pelo trabalho de ensino. Celi, talvez, mais do que os outros. Meu relacionamento com Celi foi excepcional (MICHALSKI, 1977, p. 22).

Pela narrativa percebemos que Michalski foi formado por diretores importantes e que marcaram o Teatro Moderno brasileiro. Ao longo do curso de direção, o crítico continuou no Tablado e teve oportunidade de realizar trabalhos como assistente de direção de Maria Clara Machado, Geraldo Queiroz e Alfredo Souto de Almeida, dentre outros. Em 1960, dirigiu, também para O Tablado, a leitura dramatizada da peça *Os Justos*, de Albert Camus. Em setembro de 1961, Michalski dirigiu *O Mal-entendido*, também de Camus. Participou ainda de outros grupos de teatro, como o Teatro da Praça, Studio 53 e Teatro da Biblioteca Israelita Brasileira Scholem Aleichem (Bibsa).

Como já mencionado, Michalski chegou no Brasil em 1948 e se naturalizou brasileiro em 1956. De 1954 a 1957, ele viveu sua primeira experiência como crítico de teatro e de cinema no *Journal Français du Brésil*<sup>22</sup>, jornal da colônia francesa do Rio de Janeiro. Além de escrever artigos, sempre em francês, sobre as temporadas cariocas de peças de autores e encenadores francófonos, Michalski desenvolveu outro campo de atuação crítica, voltando-se, igualmente, para as estreias cinematográficas e para as performances de filmes produzidos na França e exibidos nas telas dos cinemas cariocas (JUNQUEIRA, 2007).

Posteriormente, de 1962 a 1968, trabalhou na revista *Leitura*, em paralelo à trajetória no *Jornal do Brasil*, a convite do redator-chefe Renard Perez. Para Junqueira, “o diferencial estava

---

<sup>21</sup> Dulcina de Moraes (1908-1996) foi atriz e atravessou cinco décadas de montagens sucessivas, três delas à frente de sua companhia, tornando-se uma importante figura do teatro brasileiro. Na década de 1950 cria a Fundação Nacional de Teatro, uma das primeiras escolas de formação em teatro no país.

<sup>22</sup> O trabalho de Yan Michalski antes de sua atuação no *Jornal do Brasil* foi aprofundado na tese intitulada *Um crítico em formação: Yan Michalski no Journal Français du Brésil (1955-1957) e na revista Leitura (1963-1964)*, de Christine Junqueira (2007).

na visão crítico-panorâmica que dominava os artigos de *Leitura*, opção determinada tanto pela linha editorial da revista quanto por sua periodicidade” (JUNQUEIRA, 2007, p. 2).

Acreditamos que os caminhos percorridos por Yan Michalski são formadores do seu pensamento. A sequência de críticas publicadas, como veremos nos próximos capítulos, traça um percurso que vai além do teatro, envolvendo também a própria jornada do crítico. Ao escrever a história do teatro, ele simultaneamente registrava sua própria história como crítico, o desenvolvimento de seu pensamento, suas ideias e seu aprimoramento estético. Michalski afirmou que não tinha nenhuma pretensão em ser imparcial, muito pelo contrário, tinha que ser subjetivo na medida em que, “na avaliação de qualquer trabalho teatral, entra em jogo toda a minha experiência humana, todas as minhas convicções pessoais, sociais, políticas e assim por diante” (MICHALSKI, 1976, p. 46).

Antes de adentrarmos em sua trajetória no *Jornal do Brasil*, é importante salientar que os anos 1950 e 1960, quando Michalski começa a atuar como crítico teatral, coincidem com o período em que a história do jornalismo carioca vive a sua maior modernização. O contexto é marcado pelas reformas redacionais, gráficas, editoriais, assim como o surgimento de jornais inovadores. O jornalismo também estava em um momento de transição, composto por rupturas e continuidades dos aspectos tradicionais. Tais transformações também serão fundamentais para a compreensão da sua produção crítica no impresso.

### 3.2 A MODERNIZAÇÃO TARDIA DA IMPRENSA BRASILEIRA

A modernidade não foi só uma época, mas, também, uma visão de mundo e uma forma de estar inserido nele. O ideal moderno que estava relacionado às rupturas, ao novo, ao que não se conforma, à busca por experiências e mudanças, iria interferir, também, no contexto da imprensa brasileira que passou a repensar a forma de atuação do jornalismo e a produção/circulação dos sentidos na sociedade. Antes, porém, para compreender tal momento, é fundamental voltarmos o nosso olhar para as décadas de 1950 e 1960.

Em nenhum outro período, como o que vai de 1945 a 1964, a ideia de Brasil moderno pareceu estar tão perto de se tornar algo real. Em 1945 derrubou-se a ditadura de Vargas, insustentável diante do novo quadro internacional e da articulação interna das forças políticas. Mas, ainda assim, o momento que esse ano simboliza foi um vigoroso impulso no longo processo brasileiro de modernização das estruturas econômicas e sociais (FERREIRA, 2008).

Foi a partir do segundo mandato de Getúlio Vargas (1950-1954) que o processo de industrialização do país se tornou mais visível e, no governo de Juscelino Kubitschek (1956-

1960), mais acelerado e irreversível (ABREU, 1996). No *slogan* “Cinquenta anos em cinco”, do governo JK, já se revelava o “espírito do tempo” (*Zeitgeist*) que fora definido pelo desenvolvimento e pela modernização.

Tais aspectos também reverberaram nos jornais diários, que precisaram se transformar e auxiliar na construção daquele momento como marco fundador de mudanças decisivas no campo do jornalismo (BARBOSA, 2007). O segmento jornalístico aproveitou o impulso econômico planejado em relação à industrialização nacional para modernizar as gráficas com novos equipamentos e fazer alterações na apresentação do jornal, direcionando seu olhar na disputa pelo mercado consumidor. Os antigos equipamentos foram substituídos por potentes rotativas, tecnologia de ponta na época em matéria de impressão. Foram essas máquinas que possibilitaram o aumento das tiragens e a impressão de edições diárias de forma segmentada e não mais em um único caderno.

Em meio à consolidação do projeto de crítica moderna, a década de 1950 foi marcada por essa ideia de modernização da imprensa brasileira que, se comparada com o período da crítica, podemos afirmar que ocorreu tardiamente. Nessa época, os jornais de grande circulação no país eram vespertinos e ficavam concentrados, principalmente, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Conforme Abreu (1996), na década de 50 a imprensa passou a abandonar aos poucos a tradição do jornalismo crítico, de combate, e opinativo, em que a política e o factual não estavam ausentes. O jornalismo de opinião, de influência francesa (de escrita pseudoliterária, carregada de preciosismos), foi sendo gradualmente substituído por um jornalismo semelhante ao feito nos Estados Unidos “que privilegia a informação e a notícia e que separa o comentário pessoal da transmissão objetiva e impessoal da informação” (ABREU, 1996, p. 15). A linguagem tornou-se mais objetiva, a notícia passou a ocupar maior espaço do que a opinião.

Assim, o modelo estadunidense começou a influenciar o jornalismo nacional, provocando não só a modernização das empresas e dos textos, mas, também, a profissionalização dos jornalistas e a constituição de um ideário sobre o que era o jornalismo (RIBEIRO, 2000). De certa forma, a modernização do jornalismo é, também, uma busca pela sua consolidação como profissão especializada. As Faculdades de Filosofia colocaram no mercado um novo contingente de profissionais, com formação mais especializada, determinando o aparecimento de um novo jornalismo direcionado para a informação.

Nesse contexto, o Rio de Janeiro foi pioneiro nas mudanças e na implantação do novo modelo, que buscava a credibilidade do jornal por meio da imparcialidade. Assim, como vimos no capítulo anterior, na crítica teatral moderna, o valor da “objetividade” advém da construção de um discurso moderno que visava conferir legitimidade ao jornalismo. Em torno dele, pois,

organizam-se a ética que define o jornalismo como profissão e as práticas rotineiras que estabelecem as diferenças entre o bom e o mau jornalismo.

A fidelidade aos fatos seria, então, a marca do jornalista moderno e deveria orientar a reorganização das práticas jornalísticas, possibilitada pelas inovações tecnológicas e pela produção da notícia em escala industrial (BIROLI; MIGUEL, 2012). Sendo assim, “a padronização das rotinas e a diferenciação entre os profissionais do jornalismo e aqueles que foram, a partir de então, vistos como literatos ou militantes políticos, foi fortemente orientada pelo ideal da objetividade” (BIROLI; MIGUEL, 2012, p. 24). Importante salientar que o envolvimento, mesmo parcial, do jornalista com a realidade era inevitável, mas as técnicas que visavam à objetividade concorriam para o distanciamento com o leitor.

Na perspectiva de Barbosa (2007), o mito da objetividade foi fundamental para dar ao campo lugar autônomo e reconhecido, construindo o jornalismo como atividade capaz de decifrar o mundo para o leitor. Ou seja, assim como na crítica teatral moderna, o recurso da objetividade foi usado como um potencializador de legitimação do jornalismo. A esse respeito, Ribeiro aponta que:

As regras de redação supostamente retiravam do jornalismo noticioso qualquer caráter emotivo do participante. Para garantir a impessoalidade (e o ocultamento do sujeito da enunciação), impuseram-lhe um estilo direto, sem o uso de metáforas. A comunicação deveria ser, antes de tudo, referencial e o uso da terceira pessoa obrigatório. O modo verbal passou a ser, de preferência, o indicativo. Os adjetivos e as aferições subjetivas teriam que desaparecer, assim como os pontos de exclamação e as reticências (RIBEIRO, 2000, p. 31).

Vale lembrar que o campo jornalístico no Brasil, durante um longo período, se confundiu com o campo literário, e, na década de 1950, inicia-se um processo de afastamento do jornalismo em relação à literatura. A imprensa deixa de ser “definida como um espaço de comentário, de opinião e da experimentação estilística e começa a ser pensada como um lugar neutro, independente” (RIBEIRO, 2000, p. 30). O discurso, a partir da objetividade, proporcionava mais autonomia ao campo jornalístico em relação ao literário.

Além do discurso objetivo, a modernização do jornal estava atrelada também ao repensar a sua forma de organização, de apresentar o conteúdo ao leitor. A estrutura do impresso, a capa, os cadernos, a ordem como a informação é trabalhada pelo jornalista, traz organização e, ao mesmo tempo, revela a personalidade daquele dispositivo. Se a produção de sentido começa com a diagramação (MOUILLAUD, 2012), os sentidos gerados tornam-se

diferentes quando ela é modificada, passando a ter novos contornos. Com uma nova organização visual, portanto, há outra compreensão textual.

Os jornais brasileiros, na primeira metade do século, não apresentavam uniformidade na tipologia das letras e nem lógica na hierarquia dos elementos nas páginas. A disposição das matérias se guiava pela improvisação. Somente com as reformas gráficas dos anos 1950 é que surgiu um estilo mais organizado na concepção visual dos jornais. A ordenação do material passou a seguir, então, o princípio da apresentação racional. As manchetes e os títulos passaram a ser padronizados e a ter uma coerência interna (RIBEIRO, 2000, p. 242).

Antes dos anos 1950, era o paginador o responsável pela montagem das páginas. Ele executava esse trabalho seguindo um espelho ou croqui feito pelo secretário, no qual este assinalava os locais em que deveriam entrar as principais matérias do dia. Com o advento das modernas técnicas, o espelho foi substituído pelo diagrama, esquema planejado nos mínimos detalhes para servir não apenas de guia, mas de modelo na montagem da página. O diagrama não era feito pelo secretário, mas por um técnico especializado, o diagramador.

No exemplo a seguir podemos ver o *Jornal do Brasil* antes da reforma, cuja primeira página era coberta por classificados. Havia apenas uma pequena janela, localizada no centro superior da página, com as manchetes mais importantes, sem nenhum destaque e sem nenhuma fotografia.

**Figura 5:** Capa do *Jornal do Brasil* antes da reforma



Fonte: *Jornal do Brasil*, 1.º de janeiro de 1947, p. 1.

A mudança na primeira página ocorreu na edição referente aos dias 3 e 4 de fevereiro de 1957, com a publicação de uma fotografia centralizada abaixo da janela das manchetes. O título é *A radiofoto*<sup>23</sup> *do dia*, e na legenda há a seguinte descrição: “Vêm-se, na radiofoto, integrantes do contingente brasileiro à Força de Emergência das Nações Unidas. O navio-transporte, ‘Custódio de Melo’, chegou ontem, dia 02, a Port Said, porém somente hoje, domingo, os brasileiros desembarcarão no Egito, após o que serão enviados a Sinai” (JORNAL DO BRASIL, 03 e 04 de fevereiro, p. 1).

<sup>23</sup> Radiofoto é a fotografia que é transmitida pelo rádio.

Figura 6: Capa do *Jornal do Brasil* publicada no início da reforma



Fonte: *Jornal do Brasil*, 03 e 04 de fevereiro de 1957, p. 1.

As edições seguintes não vieram com a inserção de fotografia, mas, em 13 de fevereiro de 1957, vemos a capa do jornal com a presença de uma caricatura. É inclusive, após essa edição, que começaram a aparecer, nas capas, fotografias e caricaturas ou a presença de ambas. De acordo com Ribeiro (2000, p. 242), “Odylo se inspirou no JB do início do século, quando as caricaturas de Raul Pederneiras eram publicadas na primeira página do jornal”. Em março de 1957, a foto foi incorporada definitivamente, embora a primeira página continuasse ocupada basicamente por anúncios.

Figura 7: Capa do *Jornal do Brasil* publicada no início da reforma



Fonte: *Jornal do Brasil*, 13 de fevereiro de 1957, p. 01.

Nesse cenário da imprensa brasileira, o jornalismo cultural começava a se configurar como uma editoria distinta das demais seções do jornal, dando início a uma especialização do trabalho nessa área. Assim como o jornalismo, o jornalismo cultural começou a incorporar os padrões de objetividade em seus conteúdos. De acordo com Sodré (1999), aparecem seções de crítica em rodapé<sup>24</sup> e o esboço do que, mais tarde, serão os famosos suplementos literários.

Com o aparecimento dos suplementos literários, Santiago (1993) considera que eles acrescentaram algo ao todo do jornal, dando ao leitor um lazer inteligente no fim de semana, sem preocupações com o tempo. Nesse sentido, Abreu (1996) destaca a presença, nesses espaços, das novas linguagens artísticas e culturais, embora o conteúdo dos textos de alguns jornais ainda estivesse voltado ao passado. Os suplementos faziam com que a cultura tivesse um lugar especial no jornal e, assim, as artes passaram a circular de forma mais constante entre os leitores.

Aliás, os anos 50 são marcados pelo *design* arrojado e concretismo, nas artes plásticas e na poesia. No final da década começaram a surgir manifestações que a seguir tomariam corpo

<sup>24</sup> A “crítica de rodapé” surgiu em nosso país no início do século XX, e se popularizou nas décadas de 1930, 1940 e 1950. Esse nome surgiu devido ao espaço marginal que os textos de crítica literária ocupavam nos principais jornais da época, o rodapé das páginas.

nos movimentos da bossa nova, do Cinema Novo, do Teatro do Oprimido e da música de protesto. Enfim, em busca de novas formas de expressão artística, foram exploradas maneiras de integrar cultura, modernidade e desenvolvimento (VELLOSO, 1991). Isso refletia nos conteúdos trabalhados pelos suplementos.

Segundo Barbosa (2007, p. 150), as reformas dos jornais da década de 1950 devem ser lidas como o “momento de construção, pelos próprios profissionais, do marco fundador de um jornalismo que se fazia moderno e permeado por uma neutralidade fundamental para espelhar o mundo”. O período é marcado por importantes transformações na mídia brasileira. Nos anos 1950, por exemplo, ocorrem as reformas gráfica e editorial no *Diário Carioca* e do *Jornal do Brasil*<sup>25</sup>, além da criação dos diários *Tribuna Imprensa* (1949) e *Última Hora* (1951).

O jornal *Diário Carioca* era comandado por Prudente de Moraes Filho, Pompeu de Sousa, Danton Jobim e Luís Paulistano, na passagem dos anos 1940 para os 1950. Pompeu trouxera dos Estados Unidos várias novidades, como a nova forma de apresentar a notícia, com o chamado *lead*<sup>26</sup> e a pirâmide invertida<sup>27</sup>. Foi ainda o primeiro a empregar uma equipe de *copy-desk*<sup>28</sup> em sua redação, promovendo, assim, a padronização da linguagem e construindo para a imprensa o espaço da “neutralidade absoluta” (BARBOSA, 2007). O texto deveria ser enxuto, direto, evitando-se ao máximo os adjetivos. Em 28 de maio de 1950, as mudanças chegariam às páginas do *Diário Carioca*, em uma edição especial de 73 páginas.

O *Última Hora* foi fundado no Rio de Janeiro, em 12 de junho de 1951 pelo jornalista Samuel Wainer – que já havia se destacado por sua atuação na revista *Diretrizes*. O impresso tinha o tamanho *standard*<sup>29</sup>, possuía financiamento do governo e era considerado um dos jornais mais inovadores do período, ao adotar técnicas de comunicação de massa até então desconhecidas no Brasil, com uma diagramação revolucionária e grande racionalidade na gestão empresarial (RIBEIRO, 2000). O jornal tinha, em sua redação, uma central de informações exclusiva para assuntos de interesse nacional. Possuía um jornalismo opinativo, interpretativo e participativo, além de contar com alta qualidade de impressão, mas, devido ao seu caráter popular, habitualmente rendia-se ao sensacionalismo (BRASIL, 2021).

<sup>25</sup> Como o material arquivístico da pesquisa está inserido no *Jornal do Brasil*, daremos destaque à sua trajetória na próxima seção.

<sup>26</sup> O parágrafo da notícia, onde devem estar respondidas as questões: Quem? O quê? Onde? Quando? Como? Por quê? É possível encontrar a palavra *lead* na versão em português como “lide”.

<sup>27</sup> A pirâmide invertida é uma técnica usada para organizar as informações e melhor apresentá-las ao leitor. Nada mais é que informar, primeiramente, o que é mais importante e, em seguida, as informações secundárias e complementares. Com isso, além de reter a atenção do leitor, o redator oferece, também, uma visão geral do que será abordado e destrinchado ao longo do texto.

<sup>28</sup> *Copy-desk* é o trabalho editorial que um redator ou revisor de textos faz ao formatar mudanças e aperfeiçoamentos num texto.

<sup>29</sup> Nesse formato, a página mede 31,75 cm de largura por 56 cm de altura.

Juntamente com o *Diário Carioca*, o *Correio da Manhã*, o *Jornal do Brasil* e a *Tribuna da Imprensa*, de Samuel Wainer marcou o início da fase industrial da imprensa brasileira. Além disso, foi o primeiro jornal diário brasileiro a explorar plenamente a linguagem fotográfica e a entender a publicação de fotografias como jornalismo. Também foi pioneiro na publicação da fotografia colorida e do crédito para o fotógrafo no jornalismo diário.

Em 1956, outro marco histórico da modernização da imprensa brasileira foi a criação, em São Paulo, do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, que era composto por seis páginas semanais, com planejamento assinado por Antonio Cândido, sob a realização de Julio de Mesquita Filho e direção de Décio de Almeida Prado. Esse suplemento se tornara modelo para os demais, por ter um formato especial semelhante a uma revista. Nele, eram reunidos intelectuais que já haviam feito parte da revista *Clima* e novos membros, como, por exemplo, o crítico Sábato Magaldi. Inclusive, é um dos suplementos que abre espaço predominante para os movimentos culturais de vanguarda, tornando-se referência. Décio de Almeida Prado resumiu da seguinte maneira sobre o seu conteúdo:

[...] não exigiremos que ninguém desça até se pôr à altura do chamado leitor comum, eufemismo que esconde geralmente a pessoa sem interesse real pela arte e pelo pensamento e a quem, portanto, um Suplemento como este não poderia de forma alguma dirigir-se. Uma publicação que se intitula literária nunca poderia transigir com a preguiça mental, com a incapacidade de pensar, devendo partir, ao contrário, do princípio de que não há vida intelectual sem um mínimo de esforço e disciplina (PRADO, 06 de outubro de 1956, p. 1).

De acordo com o *Dicionário de Comunicação*, de Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa (1978), “suplemento” é parte complementar de uma obra, publicada em volume separado, ou, na linguagem da imprensa. Esses suplementos são, portanto, publicações em separado, complementos de matérias especiais que saem tradicionalmente em um dia específico na semana, ou seja, são regidos por uma lógica diferente daquela do restante do conteúdo do jornal.

Os suplementos guardam um grupo de textos, que se transformam em jornais à parte, como se fossem anexos do jornal matriz. Trata-se de um produto jornalístico que trabalha com material informativo especializado, que normalmente não conquista espaço nas edições diárias dos veículos. A função do suplemento, portanto, para além da segmentação da informação, é dilatar o significado de realidade, no sentido de ampliar as condições de produção de formas simbólicas de campos sociais que solicitam voz, ou seja, que busquem mais espaço de visibilidade na mídia.

O suplemento de certa forma também abre a possibilidade para o trabalho da informação de forma mais criativa e rompe com as barreiras rígidas da objetividade. Entre o fim da década de 50 e início dos anos 60 do século XX, nos Estados Unidos, a narrativa jornalística literária ganhou impulso a partir de um movimento que alterou a construção textual da informação publicada por veículos impressos, especialmente jornais e revistas. O método ficou conhecido como o Novo Jornalismo. Especificamente no campo do jornalismo, essa nova forma de escrever rompeu com a barreira pragmática do *lead*. O dogmatismo do *lead* foi surpreendido pelo Novo Jornalismo, cujos seguidores não desprezavam as informações que pudessem estar contidas no *lead*, mas se mostravam mais interessados em aprofundar o como e o porquê as coisas tinham acontecido. Em outras palavras, informar a respeito do fato era importante, mas não era tudo. O novo modo de lidar com a informação e o texto também exigiram uma postura diferente do repórter diante dos fatos.

Para isso, o jornalista precisava de uma certa imersão no objeto a ser reportado, ampliar o universo de informações, fazer relações, revelar detalhes sobre os ambientes, descrever cenas e diálogos, conhecer melhor e até mesmo conviver por um tempo com as personagens envolvidas, passou a fazer parte da rotina dos novos jornalistas. Tudo isso combinado com uma construção textual que primava pela utilização de recursos da literatura e, com frequência, pela estratégia de embaralhar fato e ficção. A história de alguém ou de um acontecimento começou a ser escrita a partir, não apenas de um relato amplo e profundo, mas de uma narrativa do real, tão emocionante e envolvente quanto a de um romance.

Como explica Ribeiro (2000, p. 08), a modernização gráfica, editorial, linguística e empresarial dos jornais diários do Rio de Janeiro “representa para a imprensa a instauração de um lugar institucional que lhe permite, a partir de então, enunciar as verdades dos acontecimentos de forma oficializada e se constituir como registro factual por excelência”. O ritmo cada vez mais acelerado da vida moderna exigiria adaptações para tornar os jornais veículos dinâmicos. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, foi um dos primeiros jornais no Brasil a adotar o discurso da imparcialidade, da transmissão objetiva e impessoal da informação, separada de comentários opinativos.

Em vista de todas as mudanças durante o período da modernização da imprensa, fica evidente que os jornais também foram dispositivos fundamentais para o teatro, pois a crítica teatral brasileira desde o século XIX está publicada nos impressos e são essas fontes que, de alguma forma permitem no presente ter acesso à arte do efêmero que foi apresentada no passado. Nos periódicos, os críticos normalmente publicavam diariamente na imprensa. Então, criava-se uma fortuna crítica que foi fundamental para a interlocução do pensamento

historiográfico sobre o teatro no Brasil. O *Jornal do Brasil* foi um dos periódicos a impulsionar o registro do ambiente teatral, como será discutido a seguir.

### 3.2.1 A modernidade do *Jornal do Brasil*

Em 1956, o *Jornal do Brasil*, que durante muitos anos foi conhecido como um “boletim de anúncios”, deu início à sua reforma com a criação do *Suplemento Dominical* (SDJB) por Reynaldo Jardim. Inicialmente, esse suplemento misturava vários assuntos, transformando-se num suplemento literário tempos depois, que tinha a concepção visual de Amilcar de Castro<sup>30</sup>. O SDJB recebeu a colaboração de poetas, escritores, artistas plásticos, críticos e seu sucesso foi tamanho que a direção do jornal decidiu aprofundar a reforma, trazendo Odylo Costa Filho<sup>31</sup> para coordená-la. O suplemento traduzia um pensamento avançado, no sentido de produzir alterações na forma de concepção cultural do país. Aliás, com a criação do *Suplemento Dominical*, o jornal passou a contar com três críticos teatrais: Mario Nunes, Augusto Maurício e Geraldo Queiroz.

O jornal ampliou o seu noticiário, em março de 1957, inseriu a fotografia na primeira página – que continuava composta por anúncios – e, a partir de 1959, sofreu modificações gráficas. Surgiram então, o *Caderno C*, de classificados, e o *Caderno B*, dedicado às artes e à cultura em geral (teatro, literatura, música e cinema). A reforma do JB teve grande impacto e serviria de exemplo para as transformações seguintes da imprensa brasileira. Essa sequência de cadernos é adotada pelos modernos periódicos dos anos 1950 e viabiliza, em primeira instância, a criação de vários suplementos que saem tradicionalmente uma vez por semana. Segundo Abreu (1996, p. 23), os cadernos “formaram redes de sociabilidade para muitos intelectuais na década de 50, e juntamente com os cafés, os salões, as revistas literárias e as editoras, permitiram a estruturação do campo intelectual”.

Quando o *Caderno B* foi criado, mais exatamente numa quinta-feira, 15 de setembro de 1960, trouxe consigo a inovação, pois reunia todas as seções e matérias relacionadas às atividades culturais num único suplemento diário, diferentemente daqueles que circulavam

---

<sup>30</sup> Amilcar Augusto Pereira de Castro (1920-2002) foi escultor, gravador, desenhista, diagramador, cenógrafo, professor. Um dos principais artistas plásticos brasileiros do século XX, Amilcar de Castro promoveu inflexões radicais e inovadoras no campo da escultura e da geometria, tornando-se referência incontornável para essa forma de expressão artística, tanto no Brasil quanto no mundo.

<sup>31</sup> Odylo Costa Filho (1914-1979) foi poeta, cronista, contista, ensaísta, jornalista. Entre 1931 e 1965 funda o seminário *Política e Letras*, é diretor dos jornais *Tribuna de Imprensa*, *A Noite* e *Jornal do Brasil*, das revistas *Senhor* e *O Cruzeiro*, além de secretário da revista *O Cruzeiro Internacional*, repórter do *Jornal do Comércio* e crítico literário do jornal *Diário de Notícias*, no qual cria a seção *Encontro Matinal*.

apenas nos finais de semana. Ele se tornou um padrão para os jornais brasileiros, uma vez que até hoje não há um jornal que não tenha esse tipo de caderno. Piza (2003) acrescenta que ele se tornou o precursor do moderno jornalismo cultural brasileiro. Antes do conteúdo, a forma distingue os segundos cadernos. Caracterizados como uma publicação mais diária, são separados fisicamente das notícias por estarem em outra seção. Essa estratégia funciona como alerta para o leitor, “eis o lugar da imprensa para a sua descontração” (LIMA, 2016, p. 78). Com a criação e a separação do *Caderno B* e o de *Classificados*, aciona-se para os leitores a distinta percepção dos espaços de leitura.

Schudson (2010) chama esse tipo de jornalismo de “jornalismo de entretenimento”, e para exemplificar sua colocação, o autor remete à história de Joseph Pulitzer e o seu jornal *The New York World*, e à ascensão do *New York Times* e o “jornalismo como informação”. Schudson (2010) conta a história dos grandes empresários da mídia na época, assim como o surgimento e o crescimento de seus jornais, cada um com uma proposta diferente de discurso jornalístico e de linha editorial. Ainda segundo Schudson (2010), as discussões sobre essas diferenças muitas vezes não levam em conta que o entretenimento e o sensacionalismo têm grande peso na história da consolidação e da difusão do jornalismo pelo mundo. O autor destaca que as reportagens objetivas não eram regra no jornalismo no final do século XIX. Na virada para o século XX, os principais jornais empregavam “tanta ênfase na narração de uma boa história quanto na apuração dos fatos; o conteúdo dos jornais explorava, principalmente, o sensacionalismo, em suas diversas formas” (SCHUDSON, 2010, p. 15). Os repórteres procuravam escrever “literatura” com a mesma frequência com que buscavam notícias.

A importância da função do entretenimento no jornal foi caracterizada especialmente pelo crescimento da edição de domingo do *The New York World* que, como os jornais dominicais, todavia, estava tão próximo de uma revista ilustrada como de um jornal diário, em estilo e conteúdo (SCHUDSON, 2010). O *Caderno B* também tinha esse objetivo de ser um espaço para o entretenimento que, na opinião de Trigo (2003), não é apenas uma fuga da realidade, mas outra forma de percepção e de entendimento dessa mesma realidade. Segundo ele, o “entretenimento é mesmo divertido, fácil, sensacional, irracional, previsível e subversivo” (TRIGO, 2003, p. 32).

Na primeira edição do *Caderno B*, os destaques da primeira página traziam as novidades sobre a extinção do *Suplemento Feminino*, tabloide que saía de terça-feira a sexta-feira e que se incorporou ao novo caderno, esclarecendo às leitoras que elas ganhavam oito páginas com informações mais amplas e novas colunas. Ainda nessa página, era anunciada uma promoção ao ouvinte da Rádio Jornal do Brasil e uma foto da atriz internacional de cinema Romy

Schneider, além de um molde de costura de Gil Brandão, estilista que propagou no JB a popularização do uso de moldes com estilo, que eram apresentados na página 5.

**Figura 8:** Capa da primeira edição do *Caderno B*.



Fonte: *Jornal do Brasil*, 15 de setembro de 1960, p. 1.

Uma característica marcante era que o *Caderno B* tinha uma capa que indicava claramente o começo do caderno. Rito (1990), em texto comemorativo aos 30 anos do *Caderno B*, comentava que o primeiro número era, ainda, um caderno indeciso entre o reproduzir o modelo de um suplemento feminino ou o assumir uma posição de vanguarda, passando a funcionar, ao longo do tempo, “como uma espécie de antena da cultura e do comportamento do Rio de Janeiro” (RITO, 15 de setembro de 1990, p. 8), tornando-se célebre em todo o Brasil. Dessa forma, o caderno ganhou profundidade ao trabalhar temas culturais, com colunas que eram assinadas por muitos colaboradores que discorriam sobre cinema, literatura, teatro e espetáculos musicais.

Aos poucos o *Caderno B* foi perdendo as características herdadas do *Suplemento Feminino* e passou a adquirir um perfil próprio, de um caderno de cultura engajado nos acontecimentos culturais da época. Mas ainda assim manteve algumas colunas que já existiam. Aqui vale uma observação, o *Suplemento Feminino*, assim como o nome já anuncia, era direcionado às mulheres. Conforme Buitoni (1986), a “imprensa feminina” possui três grandes

eixos que a sustentam: a moda (o vestir), a casa (o morar) e o coração (o sentir). Normalmente, as pautas femininas não eram definidas pelo “empoderamento” ou pela independência da mulher, mas estavam diretamente ligadas a relacionar as mulheres a consumidoras em potencial, já que “os desejos das mulheres foram muitas vezes transformados em mercadoria pela imprensa feminina, aliás, dentro das regras de uma economia capitalista” (BUIIONI, 1986, p. 69).

Podemos pensar nesse consumo para além de produtos, mas, também, no consumo artístico. Nessa perspectiva, o *Suplemento Feminino* dá lugar ao *Caderno B* e abre a possibilidade da mulher também no papel de consumidora de arte. É a partir desse tipo de espaço na imprensa, trazendo aspectos artísticos e culturais do país, que as mulheres ganham certo espaço. Isso vai se concretizar por exemplo com a presença de mulheres assinando as colunas no *Caderno B*, como Generice Vieira e Barbara Heliodora, e quando entram as repórteres Marina Colasanti, Jehovanira Chrisóstomo, Léa Maria e Gilda Chataignier. Antes que a autoria feminina se tornasse protagonista, alguns homens exerciam suas profissões em jornais dedicados às mulheres. Sobre isso, Lima salienta

Outra novidade, na esteira da reformulação dos quadros da grande imprensa, é que quem passa a regular o padrão da identidade da mulher brasileira são jornalistas mulheres. Nesse momento, contavam-se nos dedos da mão as mulheres contratadas na redação do *Jornal do Brasil* (LIMA, 2006, p. 104).

Além de abrir outras possibilidades para as mulheres, as informações publicadas no *Caderno B* ganharam tom de crítica, de debate. Isso sem deixar de estabelecer relação com a política e a economia do país, pelo modo como se conduziam os assuntos a respeito do cotidiano do Rio de Janeiro, em textos diversificados que o diferenciavam dos demais cadernos culturais de outros jornais. É o que podemos observar, no final da década de 1960, período em que se consolidou esse perfil. O tom dado ao conteúdo dos textos que compunham o caderno do JB já não era o de apenas informar os acontecimentos culturais, mas, também, o de formalizar opiniões sobre eles. A formalização da crítica ganhou força pela inserção das colunas assinadas. Para Ribeiro (2000, p. 215), ter uma coluna significava:

[...] poder fugir da rigidez dos textos informativos, poder desenvolver o estilo pessoal com uma liberdade que não se tinha no noticiário. O formato da crônica – gênero em geral adotado nas colunas – era bastante solto. O escritor fazia comentários livres sobre diferentes tópicos do noticiário da semana.

Durante esse tempo, o segundo caderno do JB viveu em função da efervescência cultural da cidade carioca, ora como divulgador, ora como criador de modismos e de gírias. Na primeira fase, contou com uma equipe de redatores da qual faziam parte Luís Carlos Maciel, Tite de Lemos e Marina Colasanti, dentre outros. Entre os cronistas estavam Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Rubem Braga e Fernando Sabino. Barbara Heliadora, que havia sido crítica teatral do jornal *Tribuna da Imprensa*, de novembro de 1957 a fevereiro de 1958, é convidada por Geraldo Queiroz para escrever uma coluna semanal sobre teatro no SDJB, em março de 1958. Em junho de 1961, Heliadora também assumiu a coluna diária de crítica teatral no caderno, nela permanecendo até maio de 1964, quando se retirou para dirigir o SNT. Assim, quem assumiu a coluna em seu lugar foi Yan Michalski. É sobre tal produção crítica que nos debruçaremos ao longo da pesquisa.

Com Alberto Dines no cargo de editor-chefe do JB, de 1962 a 1973, consolidou-se a reformulação do jornal. Dines introduziu algumas mudanças importantes, sendo uma delas a criação de editorias (FERREIRA, 2008). A editoria do *Caderno B* ficou a cargo de Nonato Masson até 1964, assumindo em seu lugar Paulo Afonso Grisolli, no período de 1964 a 1972. A partir de 1967, mais exatamente no dia 19 de agosto, o caderno passou a circular também aos sábados, com a estreia da coluna de Clarice Lispector. A equipe de Dines desenvolveu um novo projeto para o jornal, que incluía a criação do *Caderno B* aos sábados e domingos, pois esta seção cultural saía apenas de terça a sexta.

Nesse momento, o *Caderno B* ganhou densidade e as colunas tratavam com profundidade os temas referentes aos acontecimentos culturais. Havia, inclusive, uma preocupação não apenas com a informação, mas com a formação do leitor. As matérias reportavam sobre os movimentos nacionais e internacionais de cinema, teatro, literatura e música, que ocupavam quatro páginas do caderno. As demais eram dedicadas a colunas mais breves e as de divulgação de espetáculos e shows, cursos e exposições que completavam suas oito páginas.

O *Caderno B* transmite, neste sentido, o mesmo espírito do novo presente na reforma da imprensa brasileira do final da década de 1950. E não é por inexistir qualquer vínculo direto com as artes novas que seria menos vanguardista do que o SDJB. Na perspectiva de Lima (2006, p. 74), ambos procuraram exercer no meio jornalístico um papel pioneiro, “desenvolvendo técnicas, ideias e conceitos novos, tidos como avançados em sua época. Embora a maioria dos jornais circulassem com segundos cadernos, é justamente essa característica que faz do B o pioneiro dentre os contemporâneos”.

Pode-se assegurar que o *Jornal do Brasil* foi um marco na história da imprensa brasileira, seja pelos assuntos que abordava, seja pelo tratamento dado a esses assuntos, ou seja pela renovação em termos de estilo e de linguagem. Pode-se pensar que hoje o *JB* é um documento histórico sobre aquela época, revelando diversos aspectos importantes sobre um tempo e um espaço. Inclusive, o estudo do dispositivo permite o contato com as peculiaridades dos textos que formavam o seu conteúdo. Nesse sentido, o que nos toca são as críticas teatrais escritas por Yan Michalski e o olhar para elas permite relacioná-las como um produto cultural.

### 3.2.2 A crítica teatral como dispositivo

Nesse item propõe-se a pensar o jornal como um instrumento fundamental para a consolidação da crítica teatral moderna e para as transformações que ela sofreu ao longo da história. As críticas escritas por Yan Michalski eram publicadas quase diariamente no *Jornal do Brasil*, ou seja, elas não estavam soltas, pois pertenciam e estavam inseridas nesse dispositivo, mais especificamente no espaço do *Caderno B*. Por isso, a importância de dialogar não apenas com o texto crítico, mas, também, com as particularidades do dispositivo, buscando compreender seu papel na organização dos sentidos (MOUILLAUD, 2012). O jornal ajudava na circulação de uma mentalidade sobre o teatro, mesmo que para um público restrito – aquele que podia comprar o periódico e frequentar os espaços culturais.

Mais do que pensar o jornal como um dispositivo, nos interessa refletir sobre a crítica teatral como um dos dispositivos que constituem esse jornal, ou seja, um dispositivo dentro de outro dispositivo. Na visão de Agamben (2009), que tem influência da perspectiva foucaultiana, dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 13). O autor chama de dispositivo tudo aquilo – linguagem, conceitos, ideias, discursos, instituições públicas e privadas, lugares, objetos – que, de alguma forma, oriente, determine, controle e assegure práticas, comportamentos, opiniões e discursos dos homens, ou seja, tudo aquilo que orienta e produz certo conjunto de práticas.

Para ser crítico é preciso saber utilizar e controlar esse dispositivo, ou seja, dominar o desenvolvimento do formato desse estilo. A outra dimensão da crítica como dispositivo diz respeito à produção de uma série de ordenações sociais para as pessoas que leem as críticas. Muitas vezes, mesmo depois de assistir a um espetáculo, um filme ou admirar uma obra de arte, os sujeitos ainda recorrem à leitura das críticas para compreenderem aquilo que já viram e

tiveram a oportunidade de ter contato. Nesse sentido, a crítica é um dispositivo, porque produz afetos e orientações. É como se ela funcionasse como uma certificação daquele produto artístico. A crítica deixa, assim, sinais de seus passos em uma ou outra direção, mas esses sinais não devem ser vistos como referências “infalíveis” (ABREU, 2012).

Portanto, a crítica teatral também pode ser considerada um dispositivo com relação ao conteúdo, pois dá sentido ao que está sendo escrito, ao que está sendo apresentado, mas, também, porque tem certas recorrências temáticas. Por exemplo, o caso das críticas de Yan Michalski, que veremos a seguir, como a intervenção da censura no teatro, as políticas teatrais, as informações antes da estreia do espetáculo, o olhar crítico após ter assistido a peças estrangeiras, quando fazia alguma viagem internacional. Mouillaud (2012) destaca que o dispositivo não deve ser considerado apenas enquanto um suporte técnico por meio do qual os discursos jornalísticos são enunciados, posto que também age orientando os modos de interpretação dos discursos que inscreve. Nesse caso, a crítica não é apenas um modo textual de enunciação de discursos, mas é, além disso, algo que orienta os modos de interpretação desse discurso.

Em entrevista intitulada *Sobre a História da Sexualidade*, Foucault (1984) considera que o dispositivo vai a todo instante dar condição para o nascimento de certo tipo de subjetividade, de certa forma de subjetivação, “[...] com o termo dispositivo, compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num certo momento histórico teve a função essencial de responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica” (FOUCAULT, 1984, p. 24). Para o filósofo, estratégia é uma combinação das relações de força que acabam tendo um sentido prático na sua combinação, em sua somatória. Então, há um conjunto de forças e esse conjunto, quando visto no todo, caminha para certo sentido. Formas de subjetividade vão emergindo do dispositivo, vão sendo construídas, marcadas, disciplinadas, vão sendo controladas.

Assim, um dispositivo tem sempre uma função estratégica, ele funciona como uma tática que coloca em funcionamento determinadas formas de poder. Nessa perspectiva, o dispositivo continuamente é utilizado com o objetivo de fazer com que alguém seja submetido ao poder. Trazendo essa ideia para o contexto da crítica moderna, que foi discutida no primeiro capítulo, podemos dizer que aquele modelo de crítica era reproduzido a partir de padrões que estavam em vigência na década de 1940. Tínhamos uma crítica teatral mais sistematizada, objetiva, que reafirmava os valores do Teatro Moderno e essas características, de certa forma, foram importantes para a sua legitimação.

Importante salientar que, no caso do crítico que escreve em jornal, este sujeito já possuía uma posição privilegiada de comentarista da vida cultural de determinada sociedade, pois acompanhava o que acontecia na cena teatral brasileira, assim como o que ocorria nos bastidores, além de possuir um capital cultural<sup>32</sup> (BOURDIEU, 1989) que diz respeito ao sistema teatral e seus signos. O crítico é portador de uma fruição carregada de maiores exigências e rigores (ABREU, 2012). Para fazer parte da equipe de críticos do *Caderno B*, ou para ser contratado para cobrir uma coluna específica sobre determinado produto cultural, não bastava entender do assunto. Lima (2006, p. 179) reforça que “importava que frequentasse socialmente rodas de literatos e artistas, além das dos próprios jornalistas do segundo caderno. Por isso, tornam a edição diária uma divulgadora que vai além da crítica no sentido estrito, pois abarca a dinâmica sociocultural do meio artístico carioca”. Ou seja, a crítica teatral era atravessada por relações de poder e de saber.

As primeiras duas dimensões de um dispositivo, ou aquelas que Foucault (1984) destaca, são as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação. A visibilidade é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis, inseparáveis de um dispositivo ou de outro – não remete para uma luz em geral que viria iluminar os objetos pré-existentes. Cada dispositivo tem seu regime de luz, uma maneira como cai a luz, se esbate e se propaga, distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou desapareça o objeto que sem ela não existe. A luz tem relação com aquilo que é visível em dada estrutura.

Podemos dizer que as visibilidades são “relâmpagos, reverberações, cintilações” (DELEUZE, 2013, p. 62). O visível e o enunciável só podem ter existência a partir de uma combinação entre palavras, frases e proposições, desde um entrecruzar específico que, então, lhes confere condição de existência. Para apreendê-los é necessário rachar, abrir, dilacerar ou, talvez, talhar as próprias palavras, frases e proposições para extrair, extirpar delas os enunciados que lhes são correspondentes (DELEUZE, 2013).

A crítica se constitui como aparato de visibilidade, ela “faz ver”. Ou melhor, usando a definição de Deleuze (2013, p. 66), a crítica teatral funciona como “formas de luz que distribuem o claro e o obscuro, o opaco e o transparente, o visto e o não visto”. Para o autor, o dispositivo distribui luz e apagamentos sobre os objetos. É basicamente um farol, para onde o

---

<sup>32</sup> Para Bourdieu (1997), a educação/capital cultural consiste num princípio de diferenciação quase tão poderoso como o do capital econômico, uma vez que toda uma nova lógica da luta política só pode ser compreendida tendo-se em mente suas formas de distribuição e evolução. Isto porque, o sistema escolar realiza a operação de seleção mantendo a ordem social preexistente, isto é, separando alunos dotados de quantidades desiguais – ou tipos distintos – de ‘capital cultural’. Mediante tais operações de seleção, o sistema escolar separa, por exemplo, os detentores de ‘capital cultural’ herdado daqueles que são dele desprovidos.

dispositivo aponta, ele ilumina – o crítico consegue iluminar as áreas obscuras ou indecifráveis de uma obra. Mas o que ele está iluminando deixa outras áreas à sombra, e pode promover o apagamento.

Nesse sentido, a crítica teatral também iluminou parte das histórias do teatro no Brasil, todavia, olhando criticamente, deixou ao mesmo tempo muitos espetáculos de fora do registro. Isso ocorreu principalmente porque os jornais que tinham grande circulação ficavam localizados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Além disso, os principais críticos também residiam nessas capitais. Então, muitas vezes, vemos jornais de outras regiões do país que reutilizavam críticas já publicadas por esses grandes periódicos, por exemplo. Assim, o dispositivo crítica “ilumina” uma maneira de fazer crítica, mas deixa outras possibilidades de fora. Podemos pensar: o que era iluminado pelo dispositivo crítica naquele período? O que era acionado? O que era silenciado?

Por fim, um importante fator produtivo das curvas de visibilidade e dos regimes de enunciação diz respeito diretamente aos modos de subjetivação, ligados às “tecnologias do eu” (FOUCAULT, 1990; 1998), que:

[...] permitem aos indivíduos efetuar por seus próprios meios um certo número de operações sobre seus próprios corpos, suas próprias almas, seus próprios pensamentos, sua própria conduta e o fazem de modo que se transformam a si mesmos, modificando-se para alcançar certo grau de perfeição, felicidade, pureza ou poder (FOUCAULT, 1990, p. 48; tradução nossa).<sup>33</sup>

A ideia das “tecnologias do eu” propicia estudar o que se passa em nível individual em um contexto de constituição dos “movimentos sociais”, bem como as representações no espaço da sociedade. São, pois, representações que incorporam noções de como sujeito, indivíduo e identidades.

O dispositivo crítica teatral fala sobre o espetáculo, sobre o teatro, mas, também, sobre o sujeito que o produz. Mesmo que implicitamente, torna visível a si mesmo, torna visível um corpo que está fisicamente ausente. O indivíduo desse dispositivo torna-se sujeito dele na medida em que o constitui. A crítica teatral com que estamos lidando nessa pesquisa é acolhida pelo jornal, ela guarda testemunhos escritos, registra vestígios do momento estético, histórico e social da encenação. Esse dispositivo também evoca o tempo e o espaço. O jornal se torna

---

<sup>33</sup> No original: “[...] permiten a los individuos efectuar un cierto número de operaciones en sus propios cuerpos, en sus almas, en sus pensamientos, en sus conductas, y ello de un modo tal que los transforme a sí mismos, que los modifique, con el fin de alcanzar un cierto estado de perfección, o de felicidad, o de pureza, o de poder”.

caixa de ressonância na qual as experiências culturais, inseridas nas críticas, são difundidas e podem ser revisitadas.

### 3.2.3 A potencialidade da crítica teatral como arquivo

A história de uma montagem teatral é a história de seu autor, de seu grupo, de sua época, mas é, além disso, a história das sucessivas leituras que dela foram feitas. Na arte teatral, a comunicação só se realiza de forma plena na relação direta entre palco e plateia. Porém, para compreender o passado do teatro, são necessárias fontes que auxiliem na reconstituição da montagem. Uma delas é a crítica, que tem o poder de ser agente potencializador da memória. No processo de reconstrução do passado como história, “os meios de comunicação incluem, em suas narrativas, materialidades que presentificam o passado, construindo-se como produtores de uma história imediata e reconstrutores da integralidade do passado” (BARBOSA, 2017, p. 202).

As críticas teatrais deixaram rastros discursivos que são um aspecto importante na formulação do sentido, pois remetem à temporalidade do acontecimento. Esses textos foram escritos em outro tempo e, por isso, são vestígios que ajudam na reconstituição de um fato. Nesse caso, as críticas estabelecem um vínculo material com o passado e seu *status* de vestígio permite tentar capturar no tempo as relações entre esse passado e o presente. Então, além de considerarmos essas críticas como dispositivos, é importante frisar seu potencial de arquivo.

O arquivo garante o vínculo entre passado, presente e futuro, mostra a ambiguidade da “representação”, manifestação ao mesmo tempo da presença e da ausência do passado no tempo presente, constituindo registro do testemunho tornado reiterável para o futuro, assegurando, portanto, a conservação e a perpetuação daquilo que foi dito/ feito (ANHEIM, 2018). Quando olhamos para os arquivos do passado, mas com o olhar do presente, existe uma tentativa de atualização de um fragmento histórico, isolado no tempo e no espaço. Tais vestígios são prescrições de mensagens.

No caso da crítica, ela nasce de um acontecimento real, de um evento de cultura. Aos críticos cabe trazer seu ponto de vista, seu depoimento pessoal, ao mesmo tempo sua *expertise*, o conhecimento do profissional que entende do assunto. Dessa forma, a crítica teatral pode ser considerada como um arquivo que traz um “testemunho escrito” (RICOEUR, 2007). A crítica é escrita por um sujeito que é testemunha, é única em si mesma, singular naquilo que tem a dizer.

As críticas teatrais de Yan Michalski, mais do que um registro, constituem um testemunho do teatro brasileiro. Isso porque o caráter testemunhal da crítica teatral reside na possibilidade de comunicar e presentificar uma experiência estética. O ato de escrever uma crítica teatral revela-se como uma tentativa de tornar o espetáculo e o próprio contexto dessa arte inteligível e comunicável. O testemunho de uma pessoa sobre um fato depende, essencialmente, de como ela percebeu esse acontecimento, de como sua memória o armazenou e o evocou e, ainda, do modo como esse fato pode ser expresso. No caso da crítica, o testemunho está dissolvido em sua estrutura e é abrigado pelas páginas do jornal.

Nesse caso, Michalski é uma testemunha que viu o que ocorreu (espectador), ou seja, assistiu a espetáculos, mas, também, participou do que ocorreu (o que sofre a ocorrência); o crítico vivenciou e participou do teatro nesse determinado período. Testemunhar é uma tentativa de reviver no presente a experiência tida no passado. O objetivo do testemunho, nesse caso, não é apenas transmitir juízos de valores ou de contar os fatos “como eles ocorreram”, mas, principalmente, comunicar experiências inquietantes (FELMAN; LAUB, 1992). Portanto, consideraremos as críticas, também, como importantes instrumentos de memória (comprometida) de um tempo.

Os arquivos são monumentos de memória (LE GOFF, 1996), igualmente o são lugares de memória investidos de uma aura simbólica que ultrapassa sua mera aparência material e funcionalidade, cujos documentos refletem o eu, um contexto, as atividades que lhes deram origem; portanto, é preciso compreender e analisar suas contradições e latências. Afinal, nenhum documento é neutro. Ao deslocar o *corpus* empírico de seu estado original ocorre uma transfiguração do material, que perde sua função original e, sobretudo, sua aura, no sentido de Benjamin (1994), assumindo outras textualidades e significações. Além disso, o documento está repleto das intencionalidades com que foi produzido e das novas, que o pesquisador, ao selecioná-lo, estabelece. O documento é, dessa maneira, sempre indicador de uma intencionalidade manifesta, seja quando se constitui e passa a circular, com finalidades inscritas no presente de sua produção, ou no futuro, quando novamente é tomado como índice aberto a múltiplas interpretações (BARBOSA, 2021, p. 114). Ou seja, é preciso considerar as especificidades e as funções que ele originalmente desempenhou no momento de sua constituição. Dessa forma, é necessário perceber a intencionalidade de sua produção, a perspectiva de duração ou a efemeridade.

Assim, de acordo com Barbosa (2021), não basta para o vestígio, como mensagem, estar presente no horizonte de percepção, é preciso entender e captá-lo como tal. Perceber um vestígio como mensagem pressupõe o gesto primeiro de identificação, de reconhecimento, de

abertura a múltiplas interpretações, sempre a partir do presente. Mas para se transformar em vestígio, o indício deve ser recebido como algo significativo e ser compreendido no presente na qualidade de documento. É no presente que é atribuído valor aos documentos.

Portanto, no próximo tópico, nosso foco será direcionado para a compreensão desses arquivos com a intenção de desvendar os múltiplos processos comunicacionais que neles se encontram. Nossa abordagem se baseará na premissa interpretativa, indo além de simplesmente observar passivamente o que foi guardado nesses registros. Buscaremos compreender as entrelinhas, os subtextos e as nuances presentes nas críticas de Yan Michalski, reconhecendo que a comunicação não se limita apenas às palavras escritas, mas envolve uma complexa teia de significados.

### 3.3 YAN MICHALSKI NO *JORNAL DO BRASIL*

Me sinto mais jornalista do que homem de teatro.  
(MICHALSKI, 1977, p. 40)

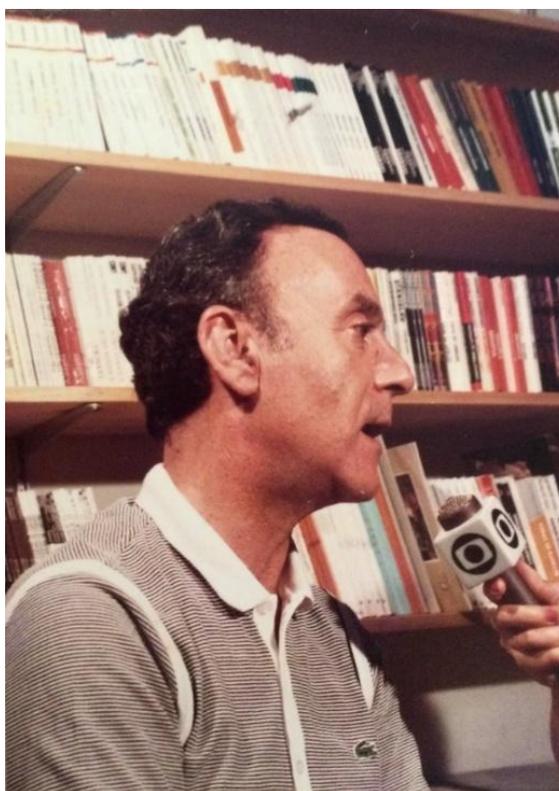
Yan Michalski escrevia sobre a cultura de teatro por trás de um dispositivo que era o jornal. Mais do que conectado com “fatos”, Michalski trazia “falas”, o testemunho de um tempo. Neste tópico a intenção é referir-se especificamente à sua trajetória como crítico teatral. Michalski conta que “na minha carteira profissional tenho consignados três registros de profissões regulamentadas: jornalista, ator e diretor teatral” (MICHALSKI, 1986, p. 07). O crítico considerava que a vivência da prática teatral podia facilitar o seu trabalho, pois ela lhe trouxe um olhar mais aguçado e sensível ao assistir um espetáculo, para, em seguida, analisá-lo.

Na matéria intitulada *Teatro em crise segundo o crítico Yan Michalski*, publicada em 20 de outubro de 1978, afirma que para se tornar um bom crítico é importante a vivência. “No meu caso foi através da prática teatral como aconteceu com vários colegas. Quem faz teatro, quem estudou teatro, leva vantagem muito grande para começar a trabalhar em crítica” (LUTA DEMOCRÁTICA, 20 de outubro de 1978, p. 6). É exatamente essa vivência, a simbiose indivíduo, ator e crítico teatral, que vai respingar em suas produções.

Toda a vida profissional de Michalski estava relacionada à palavra, ao escrever. Como jornalista, crítico de teatro e cinema, tradutor e biógrafo, usou sua ferramenta básica de trabalho, as palavras. Palavras que foram lidas por muitos brasileiros em um dos jornais mais lidos do Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil*. Palavras que foram o seu instrumento de trabalho (PLUTA,

2022). Michalski estava muito entrosado com o trabalho de jornalista. Nesse sentido, havia certo exercício de humildade: às vezes, tinha que aprofundar menos no texto, mesmo porque as limitações de tempo e de espaço não permitem que seja de outro jeito. Complementa dizendo que “[...] e talvez por isso me dê prazer, de manhã cedo, pegar o jornal e me ver em letra de imprensa. Tenho realmente prazer – não sempre, mas de vez em quando – em sentar-se diante da máquina e escrever” (MICHALSKI, 1977, p. 41). Para Michalski se um dia parasse de fazer crítica, seria muito mais provável continuar trabalhando no jornal do que trabalhar em teatro (MICHALSKI, 1977).

**Figura 9:** Fotografia de Yan Michalski, [198-].



Fonte: Acervo pessoal Fátima Saadi.

Antes de iniciar a trajetória como crítico titular do *Jornal do Brasil*, ele substituiu Barbara Heliadora – que já era sua amiga quando fez parte do Teatro Tablado – como interino<sup>34</sup>, em 1963, por diversas vezes: a primeira, durante o carnaval, a segunda, entre junho e novembro, durante uma viagem de Heliadora à Europa, e a terceira, entre janeiro e março de 1964, devido a uma viagem da crítica aos Estados Unidos.

---

<sup>34</sup> O primeiro artigo assinado por Yan Michalski, ainda como interino, foi *Notícias do teatro francês*, publicado no *Jornal do Brasil*, no dia 04 de junho de 1963, p. 2.

Quando, em 1963, fui fazer minha estreia como crítico do *Jornal do Brasil*, ouvi um solene sermão do então secretário do *Caderno B*, Nonato Masson, sobre a responsabilidade que eu estava assumindo. Ele me dizia que a página 2 do *Caderno*, que na época reunia diariamente as diversas colunas especializadas em arte e cultura, era uma espécie de menina dos olhos do jornal: que por ela haviam passado alguns dos mais brilhantes expoentes do jornalismo brasileiro; que a empresa era particularmente exigente na escolha dos colaboradores dessa página de enorme prestígio; e portanto, que eu teria de caprichar muito para mostrar-me à altura dessa admirável tradição (MICHALSKI, 1984, p. 10).

Em maio de 1964, Heliadora sai da coluna para dirigir o SNT e finaliza seu trabalho no periódico. A crítica escreve seu último texto no jornal, intitulado *Novidades e despedida*, e avisa que a coluna ficará sob a responsabilidade de Yan Michalski, que já era conhecido dos leitores. Sobre sua saída explica dizendo:

Mais uma vez hoje somos levados a nos despedir temporariamente daqueles que nos distinguem com a leitura desta coluna. Desta vez, somos surpreendidos pela honra de um convite para dirigir o Serviço Nacional de Teatro pelo Sr. Ministro Flávio Lacerda. Essencialmente, escrever crítica ou trabalhar no SNT não são duas coisas tão diversas, desde que se parta do princípio que o objetivo de ambas é o de servir ao teatro, muito embora de formas diferentes. Ausentamo-nos portanto, do JB pelo período em que estivermos no SNT, passando a dialogar mais com a classe do que com o público, mas ainda com ambos, esperamos (HELIODORA, 20 de maio de 1964, p. 3).

A partir desse momento, Michalski a substitui de forma definitiva e permanece na função de titular da coluna de crítica teatral do *Jornal do Brasil*. Sobre isso Michalski conta que “Voltava assim o meu interesse pelo trabalho escrito, uma tendência que parecia definitivamente superada com as minhas reminiscências infantis. E era um trabalho escrito ligado ao teatro, razão pela qual me animei a fazer uma experiência nesse sentido” (MICHALSKI, 1977, p. 30). Mesmo não estando mais nos palcos, o teatro ainda estava presente intensamente em sua vida. Michalski (1977) revela, em depoimento ao SNT, que a crítica dentro de um jornal diário está sujeita

[...] às características desse veículo, aos seus condicionamentos: pressão no tempo e no espaço. Condicionada, inclusive e sobretudo, pelo próprio destinatário do nosso trabalho, que tem de ser fatalmente o leitor do jornal. E não um público selecionado *a priori* por seus conhecimentos ou por seu interesse prévio pelo teatro (MICHALSKI, 1977, p. 35).

Michalski considerava que o JB não era um jornal que tinha uma linha única, “(...) você vê que é um jornal onde certas constantes conservadoras coexistem pacificamente com outras constantes altamente liberais, inovadoras” (MICHALSKI, 1977, p. 36). Nesse sentido, admite que nunca precisou se preocupar com a adequação de sua linha crítica com a linha editorial do jornal, então, podia criar seu estilo de escrita. Como Michalski ficou bastante tempo assinando a coluna, o público já conseguia identificar a sua posição, ao contrário de outros jornais do período, que por pressão deliberada do veículo ou por não ter um crítico fixo, acabavam não criando essa identificação do leitor com o posicionamento do crítico.

Mesmo com a liberdade de criação, todo dispositivo é regido por regras e formatos. Porém, no JB, mesmo com o espaço determinado para a sua coluna, Michalski (1977) conta que, eventualmente, os editores aceitavam até textos maiores do que o programado e que ele tinha certa autonomia na seleção dos temas. A esse respeito, ele explica, o “*Jornal do Brasil* não determina quais são os espetáculos que devo criticar e os critérios são meus. Parto do princípio de que, na medida do possível, devemos cobrir todos os espetáculos, tudo que chega ao público” (LUTA DEMOCRÁTICA, 20 de outubro de 1978, p. 6). Claro que essa tarefa seria impossível para uma só pessoa, pela dimensão quantitativa da cena teatral no teatro no Rio de Janeiro.

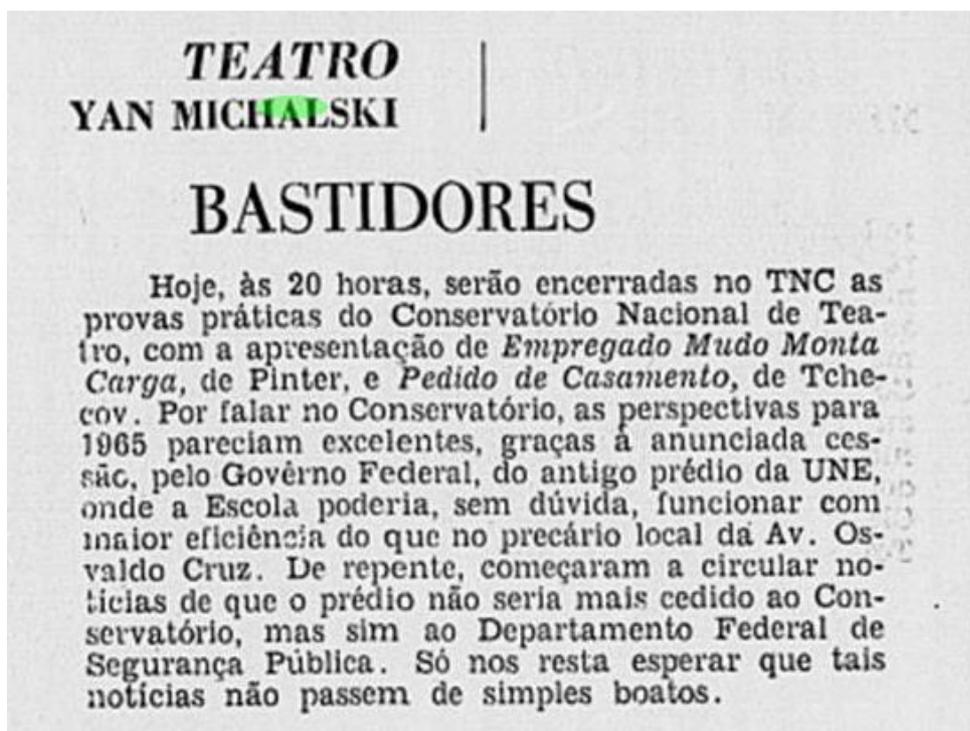
Somente em 1982, a coluna começou a contar com a colaboração do crítico Macksen Luiz. Sobre o processo de escrita de Michalski, Macksen conta que ele escrevia à mão cada uma das suas críticas. Depois de feitas as correções e ajustes, “transcrevia na máquina de escrever, a princípio manual, só depois elétrica, de onde retirava laudas sem nenhuma rasura, impecáveis, e que continham textos tão límpidos quanto a clareza de sua análise, igualmente impecável” (LUIZ, 2000, p. 2).

Importante salientar que o crítico naquela época muitas vezes ia assistir ao espetáculo e depois ia direto para o jornal escrever o texto. O processo de produção da escrita era rápido, porque as críticas eram publicadas quase diariamente. Para Michalski havia certa contradição entre a função da crítica, que seria normal, da imprensa diária, de fornecer ao leitor, evidentemente não especializado, certas informações sobre a atividade teatral, e o desejo de extrapolar um pouco esses limites e suprir a ausência de outro tipo de crítica mais especializada, normalmente exercida em revistas, e nas quais poderia se dirigir mais ao próprio artista criador (MUHLENBERG, 1980).

Além das críticas teatrais, Michalski também escrevia para o jornal notas sobre a vida teatral e o balanço anual. As notas são textos curtos, diretos e informativos. E era isso que Michalski fazia em “Bastidores”. Interessante pensar no significado de “Bastidores”, que são

os corredores que contornam a cena, no palco, fora das vistas dos espectadores; caixa do palco, coxias. Então era como se fossem informações exclusivas, do que não era visível do público.

**Figura 10:** Uma das notas da coluna “Bastidores”.



Fonte: Jornal do Brasil, 30 de dezembro de 1964, p. 5.

Já o balanço anual era publicado no início ou no final do ano com impressões sobre o panorama do teatro durante aquele determinado período. O primeiro balanço publicado foi intitulado *Os artistas de 64* em que dizia que o ano de 1964 – quando Yan Michalski assume a coluna de teatro do *Jornal do Brasil* – foi bastante rico em bons desempenhos individuais. Em sua opinião “[...] a elite dos nossos atôres e atrizes continua em forma. Todavia, nem tudo vai bem neste setor: a nova geração não parece apresentar ainda os progressos que a capacitem a ascender ao primeiro time” (MICHALSKI, 29 de dezembro de 1964, p. 5). Para o crítico, mesmo nas melhores encenações havia uma desigualdade de nível das interpretações. Ainda nesse balanço, há um texto intitulado *Shakespeare de 64* em que Michalski discorre sobre as atividades comemorativas do IV Centenário de nascimento de Shakespeare e explica que vai “[...] tentar recapitular o que foi feito de mais importante neste setor, embora o balanço tenha de ser forçosamente incompleto, por falta de dados mais pormenorizados” (MICHALSKI, 29



Em *Grandezas e misérias de uma temporada*, por exemplo, o crítico discorre com uma visão estereotipada do teatro brasileiro antes do período considerado moderno. Se baseia em parâmetros estéticos importados das escolas e/ou experimentalismos europeus. O encenador moderno é a síntese exemplar daquilo que se almejava para uma renovação teatral. A chamada modernidade cênica no Brasil fora construída com base nos preceitos estéticos da Europa, sendo o teatro apenas um dos vetores de um ideal de civilização pautado em padrões franceses.

[...] O público vai talvez menos ao teatro – mas quando vai, mostra-se mais exigente e amadurecido do que antigamente na escolha dos seus programas. E basta lembrar que um espetáculo como *Pequenos Burgueses* ultrapassou recentemente a fronteira das 700 representações, cifra respeitabilíssima em qualquer país do mundo, para compreender que o gosto da platéia está ficando cada vez mais civilizado. O fato de os dramalhões, as chanchadas e as radionovelas teatralizadas, que até há pouco atraíam verdadeiras multidões, não terem sido bem sucedidos ultimamente constitui um outro sinal dessa promissora evolução. E a proporção cada vez mais elevada do público estudantil nas nossas salas de espetáculos pode ser considerada como um fator decisivo neste sentido (MICHALSKI, 30 de dezembro de 1966, p. 02).

Michalski ficou como crítico contratado do JB até 1982, e depois se aposentou, porém, ainda continuou colaborando com textos para o periódico até 1984. Sobre esse período, ele fez a análise desses vinte anos, dividindo-os em três fases que considera significativas de determinadas tendências teatrais. Na primeira fase, de 1964 a 1968, (precisamente até o dia 13 de dezembro de 1968, data da promulgação do Ato Institucional n.º 5 – AI-5) ocorreria um verdadeiro confronto entre o teatro e o regime político, o que não impediria que renovações artísticas começassem a surgir, influenciadas sobretudo pela revolta estudantil de maio de 1968, na França, e por vários aspectos da contracultura. Aquele ano é considerado por Michalski como um capítulo significativo para a crítica no Brasil.

Na segunda fase, de 1969 a 1973, a ação da censura é levada ao extremo e “a liberdade do teatro é reduzida a um mínimo, mínimo, mínimo, mínimo necessário para sobreviver” (MICHALSKI, 1986, p. 26; repetições no original), não podendo também contar com o apoio da imprensa. Por outro lado, nessa fase, há uma geração de autores importantes que, manifestando-se em linguagem “metafórica”, consegue driblar a censura, tais como Antônio Bivar, José Vicente, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro, dentre outros.

A terceira fase, de 1974 a 1978, é quando algumas coisas principiam a mudar, segundo o crítico, começando pela posse de Orlando Miranda na direção do SNT, em 1974, um desejo unânime da classe teatral, aceito pelo então ministro da Educação e Cultura, Ney Braga. Em 1974, a censura agia de forma intensa e, de acordo com Michalski (1986), a única novidade

importante, de ordem estética, que aparece neste ano é uma linguagem jovem, fresca e instigante, que surge, por exemplo, por meio do trabalho do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Para Peixoto (2004), Michalski, sem perder de vista os fatos marcantes de sua época, procurava fazer a análise de cada espetáculo, traçando um paralelo da cena escrita numa determinada época da história com a realidade brasileira nas décadas de 1960 a 1980. Assim, suas críticas permitem identificar uma estreita relação do teatro brasileiro com a história política do Brasil.

### 3.3.1 Em busca dos rastros da crítica “ziguezague”

Assumi essa linha de ziguezague, tentando acompanhar os ziguezagues do teatro brasileiro, dando uma de Galileu, mas sabendo que isso me condenava, como de fato me condenou, a ser o “porra-louca” para uma ampla faixa de leitores do “JB”, e ao mesmo tempo o reacionário conservador para uma outra ampla faixa dos leitores.  
(MICHALSKI, 1977, p. 40)

O traçado em ziguezague proposto por Yan Michalski também será empregado aqui para tentarmos desentranhar as características e as particularidades do texto do crítico. Então, além de discutir a substância do conteúdo das críticas, também olharemos para a sua forma. No ziguezague as linhas podem se cruzar, se esticar, se encolher, se entortar, assim como Michalski fazia, pois ele se adaptava e se contorcia de acordo a situação teatral que lhe era apresentada. Assim, iremos considerar a forma e o conteúdo como indissociáveis, como parte desse caminho composto por sinuosidades.

O rastro discursivo e sua estrutura são aspectos importantes na formulação do sentido da crítica teatral, pois remetem à temporalidade do acontecimento. Localizadas dentro do *Caderno B*, as críticas de Michalski não tinham uma posição fixa na página – isso também já acontecia quando Barbara Heliadora assinava a coluna –, os textos apareciam da página 1 à página 10 do caderno, porém, vinham com certa constância em suas primeiras páginas.

Na perspectiva de Michalski o *Jornal do Brasil* era muito liberal, pois proporcionava liberdade para a sua produção. Mesmo no sentido do espaço, por exemplo, o jornal não se incomodava se eventualmente quisesse fazer uma crítica maior do que as que tinha feito. A coluna era composta pelo título fixo *Teatro*, provavelmente para o leitor já reconhecer o tema que seria trabalhado, e, em seguida, vinha o título dedicado à crítica. Todas as colunas eram assinadas. Inclusive, encontramos algumas alterações na grafia do nome do crítico como “Jan”,

“Yan” e no sobrenome “Michalski” e “Michalsky”. A primeira crítica publicada como crítico oficial do JB foi *Antígona, de Anouilh – I*. O início do texto trazia:

Por mais trágico que sejam os tempos em que vivemos, parece que o público contemporâneo experimenta uma certa dificuldade em acolher a mensagem de personagens classicamente trágicos. É como se a inexorabilidade pre-estabelecida do destino que os guia e a dimensão sôbre-humana das suas paixões afastassem êses personagens do espectador formado numa época de escolhas hesitantes, de dúvidas, de meios-têrmos e de compromissos. E, no entanto, as situações básicas das grandes tragédias gregas refletem justamente o que há de imutável na condição humana e possuem, portanto, um potencial de interêsse que não se modifica através dos séculos (JORNAL DO BRASIL, 22 de maio de 1964, p. 3).

Nessa crítica, Michalski fala sobre a peça *Antígona*, de Jean Anouilh, que é uma tragédia inspirada na mitologia grega e na peça homônima de Sófocles. No trecho citado, o crítico discorre sobre o tempo contemporâneo, em que existiam dois fenômenos: a atualidade eterna das situações e a difícil identificação com os personagens. Ou seja, dizia que o público não se reconhecia no espetáculo por considerar que os acontecimentos narrados eram distantes de sua realidade. Na verdade, Michalski mostra o contrário, já que implicitamente diversas situações representadas no palco acabam revelando parte do contexto atual.

Com a intenção de oferecer ao leitor algumas pistas para a apreciação dos espetáculos em cartaz, Yan costumava escrever duas e até três críticas sobre uma mesma montagem, como é o caso, por exemplo, dessa primeira crítica *Antígona, de Anouilh – I e II*, na década de 1960; de *Considerações em torno do Rei I e II*; e, no início da década de 1970, de *A vida vibra no cemitério I, II e III*.

**Figura 12:** Primeiras críticas teatrais escritas por Yan Michalski e publicadas no *Jornal do Brasil*.



Fonte: *Jornal do Brasil*, 22 de maio de 1964, p. 3; 24 de maio de 1964, p. 5.

Pensando no leitor, em 1977, Michalski comenta que desistiu das séries de artigos sobre um mesmo espetáculo, pois, ele não teria obrigação de comprar o jornal três dias seguidos, e, quando comprava apenas uma edição, ficaria com algo parcial, o que não representava o seu pensamento. De acordo com Saad (2011, [s. p.]), em geral, a primeira das críticas “propunha discutir o aspecto mais pregnante do espetáculo, aquilo que, realmente, colocava uma questão ao espectador. O desdobrar do pensamento ia sendo apresentado, como um processo inédito, gerado pelo espetáculo, mas com caminhos próprios”.

A partir da edição publicada no dia 11 de setembro de 1965, é possível encontrar uma “primeira crítica” menor que vinha inserida no *1º Caderno* do periódico e, às vezes, em seguida, vinha outra crítica no *Caderno B*. Nesse caso, Michalski tinha dois textos publicados. Ainda sobre a estrutura, algumas críticas vinham ilustradas com fotografias do espetáculo e outras vinham apenas com o texto. Na edição publicada em 15 de março de 1966, podemos observar que a crítica ocupa uma página inteira do *Caderno B*, o que comprova que o JB destinava espaços generosos de suas páginas para o teatro.

Figura 13: Alô, Dolly! *O triunfo que chega.*



Fonte: *Jornal do Brasil*, 15 de março de 1966, p. 1.

A crítica de *Alô, Dolly! O triunfo que chega* ocupa a primeira página do *Caderno B* e fala sobre o musical comédia *Alô Dolly*. A peça fez sucesso em outros países e iria estrear a versão brasileira. Na verdade, o texto é uma preparação para o leitor, visto que o espetáculo seria lançado no dia da publicação da edição. Nas fotos, vemos cenas do espetáculo e uma delas traz a presença da atriz Bibi Ferreira, que fazia a protagonista.

Assim como no exemplo anterior, Michalski costumava escrever críticas antes do espetáculo estrear. Era uma possibilidade de estimular a formação de plateia e prepará-la. Ele escrevia algo sobre o autor, sobre a dramaturgia, sobre a direção ou outros elementos da peça. Dessa forma, o espectador já tinha informações para assistir à peça. Inclusive, iremos problematizar sobre esse tipo de texto no próximo tópico, pois ele estava mais próximo do gênero reportagem. Logo em seguida, Michalski fazia realmente a crítica do espetáculo.

A crítica visa a reconstruir uma espécie de experiência que nós podíamos ou devíamos ter tido, e essa experiência a temos tanto na literatura ao ler um livro, quanto ao presenciar uma

obra de teatro. A crítica, portanto, seria a reconstrução de uma experiência que tivemos. Ao assistir ao espetáculo, o crítico acompanha atentamente a progressão de sua narrativa, seguindo cuidadosamente cada cena. Em seguida, ele realiza uma análise da obra como um todo, buscando compreender sua estrutura e desvendar como cada elemento contribui para a criação da expressão artística.

A crítica será uma das responsáveis pela construção de memória dentro do *Caderno B*, que reconhecia nelas um papel significativo. Não só os críticos fazem parte de uma geração específica do jornalismo brasileiro, aquela que enfatizou o jornal como local privilegiado de discussão cultural, como também suas colunas merecem lugar especial na memória dos leitores cariocas de então.

O período em que Michalski escreveu para o *Jornal do Brasil* contém registros importantes que permitem observar o grau de envolvimento que ele estabelecia com o sistema do teatro. Seus escritos revelam um crítico que não se colocava à distância, como mero observador dos fenômenos artísticos. Pelo contrário, “apaixonado pelo teatro – tendo inclusive atuado como ator de 1955 a 1963 –, interessado na ‘prática’ teatral e, preocupado com o seu sentido dentro da sociedade brasileira. voltava-se com frequência, para a discussão de suas crises e impasses” (FREITAS, 1995, p. 54).

O diálogo da cultura de teatro é determinante para a relação entre os espectadores e os artistas. A crítica teatral era um meio de fazer isso de alguma forma, de ajudar a fazer circular um debate sobre a mentalidade do teatro. O lugar centralizador do jornal, mesmo que para uma minoria, fazia essa linguagem circular. Na crítica, Michalski, além de trazer os pontos formais da produção artística, também trazia as dificuldades enfrentadas com a censura. Esse aspecto condiz com os tempos da ditadura civil-militar e satisfaz o desejo de intelectualizar o debate cultural para o leitor comum do jornal.

Acho que cada vez mais a crítica hoje tem que levar em consideração o contexto social, no qual a atividade se insere. A tarefa do crítico não é só falar sobre obras avulsas, ou falar sobre o mercado teatral, as pressões econômicas, a censura evidentemente, liberdade de expressão, política cultural, política dos órgãos oficiais dedicados à cultura em si... (MUHLENBERG, 1980, p. 28).

Quando olhamos para as críticas escritas por Michalski, vemos que ele não parte de fórmulas ou modelos sistemáticos, mas deixa que o espetáculo fale das suas necessidades. É a peça que desperta os aspectos que serão trabalhados no texto: as sensações do público, elementos do espetáculo, trechos da fala do diretor, isto é, deixa que a experiência dele como crítico/espectador “dite” as palavras que serão ali publicadas.

Conforme mencionado anteriormente, Michalski começou a escrever para o JB, em 1963. Ele observa que a geração anterior de críticos, liderada por intelectuais como Paulo Francis, transformou completamente a mentalidade da crítica brasileira, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Naquela época, o panorama do teatro brasileiro apresentava-se de maneira profundamente polarizada, com duas versões distintas. Para Michalski esse contexto facilitava o posicionamento do crítico.

[...] de um lado, tínhamos aquilo que seria naquele momento a quintessência do bem, em torno do qual era evidente que se devia cerrar fileira –, que era todo o movimento nacionalista desencadeado pelo Teatro de Arena de São Paulo e por todos os grupos e autores que se alinharam sob sua influência; do outro lado, existia aquilo que eu evitaria chamar de quintessência do mal, que eram os excessos de influência estrangeira, decorrentes da total falta de identificação nacional do TBC e outras companhias que seguiam linha semelhante, em que pese a contribuição, sob outros aspectos válida, que elas possam haver trazido. Então, entre essas duas tendências, a escolha, a opção crítica, era muito fácil (MICHALSKI, 1976, p. 46).

No entanto, a partir de 1963, Michalski considera que houve uma evolução complicada do teatro brasileiro, pois os recursos e princípios, aparentemente sagrados, foram colocados de repente em questão, assim como tantas vanguardas verdadeiras e falsas surgindo, morrendo e renascendo, com tantos criadores extremamente respeitáveis declarando superadas as verdades absolutas, que eles mesmos haviam dado como definitivas alguns meses antes, com tantas inovações intensamente seguidas de imitações, às vezes muito difíceis de serem distinguidas dos modelos originais, ou seja, que não foi possível a fácil opção de se colocar simplesmente contra ou a favor de um determinado grupo ou movimento. “Por isso tivemos que adotar a flexibilidade necessária para revermos, dia a dia, as nossas próprias posições críticas, sem contudo negarmos uma coerência fundamental para conosco” (MICHALSKI, 1976, p. 46).

De 1965 até 1972, Michalski relembra que houve uma nova repressão cultural direta, começou a existir uma série de tentativas que deixaram perplexos os próprios críticos. Então, os críticos assumiram uma grande importância na medida em que ele poderia direcionar, informar o seu público sobre o que estava acontecendo. Inclusive, a crítica foi instrumento de criação de outro público. Se perdeu leitores ao elogiar determinado tipo de espetáculo, em compensação ganhou outros em áreas diferentes.

A forma como Yan Michalski conduzia suas críticas será caracterizada por uma postura zigzagueante, que busca constantemente revisar e se adaptar à experiência teatral em questão. Não se limitará a uma perspectiva fixa ou preestabelecida, mas estará aberta a uma análise dinâmica e flexível. Michalski guiará seu texto com a disposição de visitar suas próprias

percepções, reconhecendo a necessidade de se ajustar e de se moldar de acordo com as nuances e complexidades da obra teatral em foco. Essa abordagem ziguezagueante permitirá a ele explorar diferentes caminhos interpretativos, levando em consideração tanto os aspectos positivos quanto os desafios encontrados na experiência teatral.

Para mim, pessoalmente, esse exercício permanente de revisão de posições e critérios constituiu uma experiência fascinante, embora frequentemente dolorosa, que muito me enriqueceu como profissional e como ser humano. Mas naquilo que acontece hoje nos nossos palcos, confesso que não vejo nada que me sensibilize suficientemente para permitir uma continuação dessa experiência de interrogação permanente sobre a validade dos conceitos nos quais apóio meu trabalho (MICHALSKI, 1976, p. 46).

No depoimento, Michalski revela que a experiência de interrogação permanente mobiliza sua crítica. Ou seja, procurava detectar em cada momento o que considerava mais válido em sua opinião. Tentava se manter aberto à realidade de cada momento, fosse ela altamente inovadora ou mais tradicional.

Acho que peguei uma época que nos impôs a todos uma perplexidade muito profunda e que – principalmente nesses anos de grande experimentação formal, e de um relacionamento muito agressivo entre o que estava no palco e na platéia, entre o que estava no palco e a crítica – nos impôs o desafio de uma reciclagem permanente e de um abandono permanente dos nossos próprios preconceitos e tabus (MICHALSKI, 1977, p. 38).

Yan Michalski deixou um acervo de críticas, que representam o período em que atuou no *Jornal do Brasil*. No próximo capítulo, nosso objetivo vai além de simplesmente sistematizar esse material. Iremos adentrar e explorar algumas dessas críticas, buscando identificar as experiências de interrogação que as permeiam – essas críticas denominaremos como “críticas de transição”. Esses questionamentos são os responsáveis por deslocar Yan Michalski da esfera da crítica moderna, colocando-o em um espaço intermediário e impregnado de latências. Transições que foram vivenciadas, praticadas e promovidas pelo crítico. Através dessa análise, pretendemos compreender as nuances e os dilemas que emergem desse ponto de interseção, permitindo vislumbrar as complexidades e a evolução do pensamento crítico de Michalski ao longo do tempo.

## 4 ABORDAGEM METODOLÓGICA

Este capítulo visa não apenas revelar os bastidores do desenvolvimento da pesquisa, mas, também, sistematizar os passos fundamentais que construíram o caminho desde a concepção até a execução da investigação. O terreno da crítica teatral dentro do campo da Comunicação é um território ainda pouco explorado. Assim, procuramos mostrar o percurso traçado e realizado nos últimos quatro anos. O âmago da pesquisa reside na busca por referências teóricas capazes de articular as pontes entre as distintas áreas do conhecimento, lançando luz sobre possíveis interseções entre Comunicação, Artes da Cena e Teatro.

Começamos contando os antecedentes de como foi o processo de escolha do objeto de pesquisa e como foi preciso conhecer o cenário jornalístico e teatral do período estudado. Após decidir pela análise de críticas teatrais escritas por Yan Michalski, o próximo passo foi percorrer caminhos compostos por encontros com pessoas que tiveram relação com o crítico, por acervos que trouxeram pistas e vestígios do que seria a chamada “transição” ou “transições” em seu trabalho.

Ao avançarmos por esse capítulo, conduziremos o leitor pelos corredores da metodologia adotada, desde a escolha de instrumentos até a análise das nuances teóricas que compõem o arcabouço da pesquisa. Optamos por utilizar uma abordagem afetiva (MORICEAU, 2019) juntamente com o paradigma indiciário<sup>35</sup> (BRAGA, 2008). Aqui, cada passo é mais do que um método: trata-se de uma jornada intelectual que desvela não apenas a pesquisa em si, mas, especialmente, os desafios e descobertas que moldaram seu curso.

### 4.1 ANTES DE PERCORRER A TRILHA

A escolha nunca é fácil de ser feita, pois é preciso que se renuncie a alguma outra coisa. Com o objetivo de escolher e definir o objeto dessa pesquisa, em 2020, a autora fez uma especialização em História do Teatro Brasileiro e Ocidental na Faculdade da CAL – Casa de Artes Laranjeiras. O artigo de finalização de curso foi sobre as críticas teatrais escritas a respeito do espetáculo *Trate-me Leão*, montado pelo grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone em 1977. Nesse momento, nos deparamos com vários nomes da crítica teatral, tais como Flávio Marinho da *Tribuna da Imprensa*, Macksen Luiz do *Jornal do Brasil*, Sérgio Santeiro do *Jornal de*

---

<sup>35</sup> O paradigma indiciário é proposto pelo historiador italiano Carlo Ginzburg e impulsiona o gênero historiográfico conhecido como micro-história, no qual as pesquisas possuem recorte de objeto em escala microscópica, mas explorando tal objeto a exaustão, porém o autor José Luiz Braga traz a perspectiva para o campo da Comunicação.

*Ipanema*, Wilson Cunha da *Manchete*, Tania Pacheco de *O Globo* e, por fim, Yan Michalski, que também escrevia para o *Jornal do Brasil*. O trabalho teve a orientação de Daniel Schenker que também é crítico teatral e trouxe aspectos importantes para aguçar o olhar ao se analisar esse tipo de texto.

Ao mesmo tempo, no doutorado, houve uma oportunidade de refinar o projeto. Foi então que decidimos mergulhar no passado da crítica teatral brasileira. Para isso, além de um levantamento de referências bibliográficas e pesquisas sobre o tema, também fizemos alguns cursos livres de crítica teatral. O primeiro passo foi tentar conhecer outros críticos teatrais e optamos por focar em críticos que participaram diretamente ou implicitamente do período da crítica moderna<sup>36</sup> e que publicavam os textos em jornais. Assim, tivemos contato com produções de Bárbara Heliodora, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Macksen Luiz, Jefferson Del Rio. No entanto, foi nas críticas de Yan Michalski que sentíamos que havia algo de diferente.

Algumas ressonâncias e afetos fizeram com que sua fortuna crítica fosse a escolhida para essa pesquisa. Podemos citar alguns motivos: o crítico escreveu por um longo período, quase diariamente, no *Jornal do Brasil*; o periódico encontra-se todo digitalizado, o que facilita o acesso; o *Jornal do Brasil* foi um impresso fundamental para o jornalismo cultural do período; não encontramos nenhuma pesquisa acadêmica em níveis de mestrado ou de doutorado desenvolvida, até o momento, no campo da Comunicação sobre as críticas de Michalski; o crítico foi formado e influenciado pelo projeto de crítica teatral moderna e continuou a produzir após o fim do exercício de Décio de Almeida Prado, em 1968 – ou seja, participou de um período importante de amadurecimento da crítica teatral; diferenciava-se, também, de outros críticos pelo grau de abertura diante da renovação do teatro brasileiro.

Yan Michalski escreveu para outros impressos, mas focamos em sua produção para o *Jornal do Brasil*. No quadro a seguir, sistematizamos em uma linha do tempo parte da trajetória do crítico:

---

<sup>36</sup> Assim como já mencionamos no primeiro capítulo, a crítica teatral, a partir da década de 1940 até meados da década de 1960, seguia o modelo moderno, proposto por Décio de Almeida Prado, marcado por textos com caráter didático, informativo, privilegiando não tanto a discussão estética aprofundada, mas, antes, uma abordagem histórica, situando o autor e a peça em seus contextos literário e social. Além disso, a crítica apresentava um aspecto engajado e militante. O projeto visava trazer certa organização para a escrita e, de alguma forma, parâmetros que deveriam nortear uma atividade que também se apoiava na subjetividade. No entanto, os pressupostos tradicionais já não dariam conta das novas linguagens experimentadas em cena e nem das transformações no campo do jornalismo.

Figura 14: Linha do tempo.



Fonte: Desenvolvido pela autora (2022).<sup>37</sup>

Em relação à crítica, apontamos algumas características singulares: Michalski privilegiava o compartilhamento da sua experiência como espectador e a articulava com seus repertórios, o que proporcionava na crítica um caráter pessoal. Para ele, a vida do teatro também

<sup>37</sup> Apesar da linha do tempo trazer certa simplificação, acreditamos que auxilia na organização das informações e na visualização do leitor.

precisava ser conhecida pelos leitores, pois acreditava que quanto mais preparado o espectador estivesse ao assistir a um espetáculo, melhor ele poderia compreendê-lo e aproveitá-lo. Para Michalski, o público-alvo do crítico de jornal era o leitor, não necessariamente interessado por teatro ou detentor de conhecimentos a respeito do mundo teatral. Em suas críticas, não descreve o espetáculo e nem o traduz, ao contrário, coloca questões – muitas das quais ele próprio não conseguia responder – e propõe ao leitor que vá ao teatro formar sua própria opinião a respeito do que está em debate.

Após decidir pelas críticas de Yan Michalski, elaboramos o seguinte problema de pesquisa: como a produção crítica de Yan Michalski, presente no *Jornal do Brasil*, é reveladora da emergência de uma crítica teatral contemporânea? Defendemos que a emergência de uma crítica teatral contemporânea não indica a superação a uma crítica moderna, mas a instituição de um processo de transição, pautado pela presença do corpo do crítico, por oscilações e por latências, reveladoras de tensionamentos com a crítica moderna e com as novas disposições históricas à crítica teatral, naquele período, postas em circulação pelo jornal.

Michalski participou da passagem de marcos temporais e olharemos para o estado intermediário – o entre-lugar (SANTIAGO, 2000), a fronteira: entre uma crítica moderna e contemporânea, entre uma cena teatral conservadora e outra inovadora, entre o regime civil-militar e a democratização, um entre-lugar que permite a inscrição de tal crítica fronteira como contraste ao modelo moderno. A fronteira como produto de um tempo que não foi superado, o esgarçamento de conflitos e a presença, na atualidade, desse contemporâneo. Toda ação humana pode deixar atrás de si rastros de diferentes qualidades. Após decidirmos olhar para as críticas teatrais, sentimos a necessidade de percorrer os rastros deixados por Yan Michalski e que se tornaram fundamentais para a leitura analítica de sua produção textual.

#### 4.2 NAS TRILHAS DE YAN MICHALSKI

A pesquisa é um percurso e por isso criamos uma espécie de mapa que revela as trilhas que foram visitadas com a intenção de encontrar rastros e indícios que serviram como peças de um quebra-cabeças. Elas ajudaram a visualizar as mudanças sofridas pelas críticas teatrais de Yan Michalski e suas possíveis transições. A partir do contato com as críticas teatrais, despertou-se o interesse em chegar “mais perto” do protagonista dessa pesquisa. Isso não foi simples e nem fácil. Seguimos por um caminho sinuoso com muitos encontros, mas, também, com alguns desencontros. Mais do que perseguir um caminho biográfico, a intenção era a aproximação com o objeto. Para tanto, fomos a campo na tentativa de estabelecer conexão com

o objeto dessa pesquisa e estabelecer vínculos com as próprias relações que envolve o universo do indivíduo (Yan Michalski). Ou seja, era importante estar aberta ao plano dos afetos. Os estudos do campo da Comunicação permitem aproximações com as subjetividades do ser humano.

A experiência de campo, com todas as suas arestas e estranhezas, deve trabalhar contra tendências que generalizam, simplificadoras e redutoras. Afinal, “quando a experiência de campo inspira a teoria, é possível conseguir uma inteligibilidade dos fenômenos que pouco têm de interpretação, é antes mais uma forma de experimentação, agora com o pensamento e a escritura” (CAIAFA, 2007, p. 140).

A cada contato com um arquivo era uma oportunidade de conhecer melhor o crítico, suas convicções, suas opiniões e gostos. Cada texto, fotografia era uma chance de compreender mais as particularidades da personagem da investigação. Era como se aos poucos ele fosse se materializando e o que estava escrito nas críticas teatrais ganhasse novas cores e possibilidades de afetos. Tais fragmentos do passado ajudaram a compreender melhor os indícios das transições presentes nas críticas teatrais.

Os relatos são exemplos de como a escrita, ancorada na experiência, pode contribuir para a produção de dados numa pesquisa. Ao escrever do campo com expressões, paisagens e sensações, o coletivo se faz presente no processo de produção textual. Nesse ponto, não é mais um sujeito pesquisador a delimitar seu objeto. Sujeito e objeto se fazem juntos, emergem em um plano afetivo. O tema da pesquisa aparece com o pesquisar. Ele não fica escondido, disfarçado ou apenas evocado. No encontro de leitura, na pintura, nas conversas, íamos sendo despertadas para os elos, nasciam elos em nós. Cada palavra, em conexão com o calor do que é experimentado, nasce dos elos na rede e em nós pesquisadores. Cada palavra se faz viva e inventiva. Carrega uma vida. Podemos dizer que assim a pesquisa se faz em movimento, no acompanhamento de processos, que nos tocam, nos transformam e produzem mundos.

**Figura 15:** Percurso dos rastros de Yan Michalski.



Fonte: Desenvolvido pela autora (2023).

O primeiro passo para recuperar essas “fatias” do passado, foi a procura pelo objeto desse estudo que são as críticas teatrais fixadas nas páginas do *Jornal do Brasil*. Então, fomos em busca das edições que estão digitalizadas no *site* da Biblioteca Nacional (BN), mais especificamente na Hemeroteca Digital, ou seja, utilizamos um acervo on-line que de certa forma facilita a pesquisa, pois sua consulta pode ser feita de qualquer lugar por meio de qualquer aparelho com acesso à internet. Nesse sentido, podemos ressaltar a importância da digitalização que amplia a possibilidade de acesso aos documentos para diversos pesquisadores.

De acordo com o *site* da BN, a digitalização do acervo desempenha papel fundamental na preservação de documentos originais, já que permite o acesso ao conteúdo deles, evitando seu manuseio desnecessário. Para a captura dos arquivos digitais, são adotados padrões e normas que garantirão sua preservação por longo prazo, assim como a qualidade do acesso através das imagens derivadas produzidas para transmissão na internet.

A Biblioteca Nacional coleta, trata e conserva parte do patrimônio documental brasileiro em língua portuguesa e sobre o Brasil; bem como assegura seu estudo, divulgação e condições para sua disseminação. A conversão de documentos analógicos para formatos digitais propiciou novas formas de acesso às coleções da Biblioteca Nacional, além de contribuir para a preservação das obras originais. Os acervos digitais são fundamentais, porque conseguem conservar patrimônios culturais, documentos históricos e expressões artísticas, muitos dos quais poderiam estar sujeitos à deterioração física ao longo do tempo. Além disso, esses acervos democratizam o acesso à informação, possibilitando que pesquisadores, estudantes e o público em geral explorem recursos sem restrições geográficas. A preservação digital não apenas salva registros importantes do esquecimento, mas, também, facilita a colaboração global, promovendo a troca de conhecimento e enriquecendo o panorama cultural.

No acervo on-line, além do material estar organizado por ano e em pastas, a busca também é facilitada por uso de palavras-chave que estão relacionadas com os metadados ligados a cada documento digitalizado. Essa seleção e seu tratamento, com inserção de descritores, são decisivos para a experiência de interação com o usuário. No *site* da Hemeroteca Digital, a consulta pode ser realizada por título, período, edição, local de publicação e palavra(s). A busca por palavra(s) é possível devido à utilização da tecnologia de Reconhecimento Ótico de Caracteres (*Optical Character Recognition – OCR*), que proporciona aos pesquisadores maior alcance na pesquisa textual em periódicos. Outra vantagem do portal é que o usuário pode também imprimir em casa as páginas desejadas.

Parte das críticas teatrais escritas por Michalski também estão reunidas no livro *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*, organizado por Fernando Peixoto. Os textos

são agrupados em quatro períodos temporais: de 1963 a 1967, de 1968 a 1972, de 1973 a 1977 e de 1978 a 1982. O trabalho foi realizado em duas fases. Inicialmente, tudo que foi escrito e publicado por Michalski foi dividido em cinco blocos e entregue à avaliação e à seleção de cinco pessoas: ao próprio organizador Fernando Peixoto, à Mariângela Alves de Lima, à Bárbara Heliadora, a Aldomar Conrado e a Macksen Luís. Todos foram amigos do crítico e participaram do sistema teatral no Brasil. Cada um fez uma pré-seleção de textos e, depois, todos esses ficaram nas mãos do organizador para a publicação final do volume. Assim, Peixoto decidiu publicar apenas os textos referentes à produção teatral brasileira, reunindo material sobre diferentes estados, críticas de espetáculos mais significativos e análise de contraditórios e polêmicos momentos da produção e da política cultural, da luta contra a censura etc.

O livro também auxiliou o contato com a produção crítica de Michalski. Entretanto, como o objetivo da pesquisa é encontrar os rastros das “transições”, optamos por olhar e organizar o material que está inserido diretamente na fonte oficial, ou seja, no *Jornal do Brasil*. Assim, seria uma oportunidade de termos contato com a integridade das críticas e sem a influência de um recorte já realizado, como no livro, por exemplo. Com as críticas em mãos, era hora de procurar outros rastros e vestígios de Michalski. Fomos em busca de registros escritos e visuais diversos que trouxessem a sua permanência como signo de um tempo. Como afirma Barbosa (2019, p. 15), “A escrita, que tem a função central de libertar a memória, permitindo que se possa esquecer, aqui aparece como uma espécie de trânsito da memória em direção a um tempo que permanecerá durando”. Mesmo Michalski já falecido, os registros permitem que ele perdure no tempo.

Outro acervo que tentamos visitar presencialmente foi o da Funarte, localizado na capital do Rio de Janeiro, porém, por conta da pandemia de Covid-19, ele ficou fechado e sem receber pesquisadores. A Funarte guarda a coleção doada por Michalski, que reúne documentos acumulados pelo crítico teatral (em grande parte, programas de espetáculos), além de uma carta da atriz Bibi Ferreira endereçada ao titular. A Funarte também tem um conjunto documental produzido e guardado pelo crítico de teatro no exercício de sua função. Contém fotografias, textos para sua coluna de jornal, currículos de atores, entre outros documentos referentes à atividade crítica.

Até o fechamento desta pesquisa, o atendimento presencial ainda se encontrava temporariamente suspenso. Podemos aqui problematizar tal situação, visto que o Centro de Documentação e Informação da Funarte se tornou fonte de referência para estudantes, pesquisadores e muitos profissionais da área artística por guardar documentações importantes para a preservação da memória da cultura brasileira. Tem um papel de destaque dentre as

unidades de informação em arte e cultura existentes no Rio de Janeiro e mesmo no Brasil, por ser um centro especializado em pesquisas nas áreas de teatro, fotografia, dança, circo, música, ópera, artes plásticas e gráficas. O centro preserva a memória das extintas instituições federais da cultura, propiciando a base para estudos relacionados às políticas culturais estabelecidas pelo Governo Federal desde fins da década de 1930. Ou seja, como anda a manutenção desse acervo? E como pesquisadores que dependem desse acervo poderão dar prosseguimento às investigações?

Como não foi possível fazer a visita presencial ao Cedoc da Funarte, realizamos de forma on-line no site da instituição por meio dos serviços de referência (SOPHIA e ATOM)<sup>38</sup> – que são as plataformas onde ficam guardados alguns materiais digitalizados. Nessa busca, conseguimos recortes de jornais de críticas teatrais e fotografias, como podemos ver a seguir:

**Figura 16:** Na foto de 1977 estão Sergio Britto, Paulo Mamede e Yan Michalski.



Fonte: Funarte.

As buscas também foram feitas em sebos que possuem venda on-line. Os sebos funcionam como verdadeiros guardiões de memórias coletivas e fazem circular de forma acessível diversos materiais, principalmente livros. Foi por esses lugares que conseguimos comprar revistas e livros que tinham alguma colaboração de Yan Michalski. Entre os materiais adquiridos temos a seguinte sistematização:

---

<sup>38</sup> Os materiais digitalizados da Funarte estão disponíveis nos *links*: <[http://cedoc.funarte.gov.br/sophia\\_web/](http://cedoc.funarte.gov.br/sophia_web/)> e <<https://atom.funarte.gov.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

<b>Outros Materiais sobre Yan Michalski</b>			
<b>Título</b>	<b>Material</b>	<b>Tipo</b>	<b>Ano de publicação</b>
Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande	Livro	Entrevista / Depoimento	1976
Depoimento publicado em 22 maio de 1971 no <i>Jornal do Brasil</i>	Revista <i>Dionysos</i> – O Tablado, n. 27	Depoimento	1986
O palco amordaçado - 15 anos de censura no Brasil	Livro	Autor	1979
O teatro sob pressão - uma frente de resistência	Livro	Autor	1985
Teatro e Estado – As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: história e polêmica	Livro	Autor juntamente com Rosyane Trotta	1992
Yan Michalski - Ciclo de palestras sobre o Teatro Brasileiro	Livro	Palestra	1986

Fonte: Tabela desenvolvida pela autora (2023).

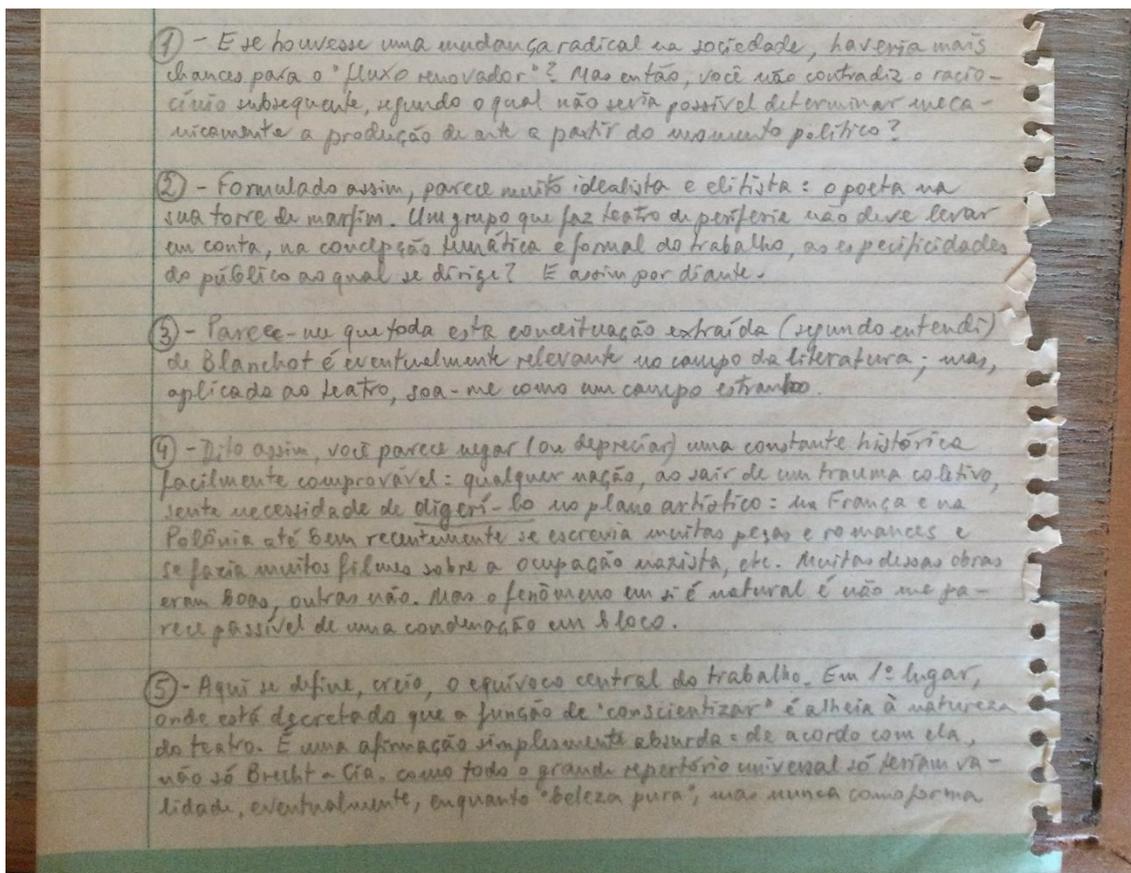
Nessa etapa, foi possível ter contato com obras de autoria de Yan Michalski e depoimentos que foram registrados em revistas. Foi uma maneira de ter parcialmente contato com sua oralidade, suas crenças e suas opiniões. A junção desses “fios” de relatos também possibilitou a constituição de Michalski no tempo.

Com a intenção de mergulhar ainda mais no sistema do teatro, do qual Michalski fez parte, a pesquisadora, assim como já mencionado, fez uma especialização em História do Teatro Brasileiro e Ocidental na Faculdade da CAL, localizada no Rio de Janeiro. Importante salientar que, em 1982, Yan Michalski foi convidado a participar do processo de criação da CAL, fundada por Eric Nielsen, Gustavo Ariani e Alice Reis. Como coordenador da escola, reuniu no cargo toda sua experiência, trazendo conhecimentos na concepção do projeto pedagógico e de filosofia da escola. Na visita à sede da CAL, mais especificamente na unidade de Laranjeiras, conhecemos uma sala que recebe o nome do crítico e tivemos contato com alguns livros, porém que já tínhamos adquirido em sebos.

Nessa ida ao Rio de Janeiro, visitamos Fátima Saadi, que foi aluna de Yan Michalski, no final dos anos 1970, na disciplina de Crítica Teatral, na Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara (Fefieg), atual Unirio. O primeiro contato com a dramaturga foi via Facebook, no dia 25 de junho de 2021 e, desde então, mantínhamos contato por e-mail. A ida à

casa de Saadi rendeu encontro com arquivos que fazem parte de seu acervo pessoal, tais como: a transcrição do depoimento prestado ao antigo Serviço Nacional de Teatro (provavelmente em 1977), fotos, todas as edições da revista *Ensaio/Teatro*, cartas e críticas escritas a mão e que foram corrigidas por Yan Michalski.

**Figura 17:** Crítica teatral escrita por Fátima Saadi e com comentários de Yan Michalski.



Fonte: Acervo pessoal Fátima Saadi (2022).

No encontro em 2022, Fátima Saadi deu a informação que uma polonesa chamada Aleksandra Pluta estava escrevendo uma biografia sobre Michalski e nos colocou em contato com ela. Adquirimos o livro via Museu da História do Movimento Popular Polonês, localizado na Polônia, e, depois, recebemos mais um exemplar via Consulado da Polônia, que fica localizado em Curitiba, no Brasil. Pluta, por meio de cartas, fotografias e outros arquivos de acervos pessoais da família de Michalski, consegue remontar a trajetória do crítico na Polônia, quando ainda era criança, e, posteriormente, conta sobre sua vinda para o Brasil, onde passou a

maior parte da vida. Após a leitura da obra, foi feita uma entrevista com a autora via *Zoom*, que em breve será publicada na revista *Cena*.<sup>39</sup>

**Figura 18:** Capas das versões em polonês e português da biografia  
*As duas vidas de Yan Michalski* (2022).

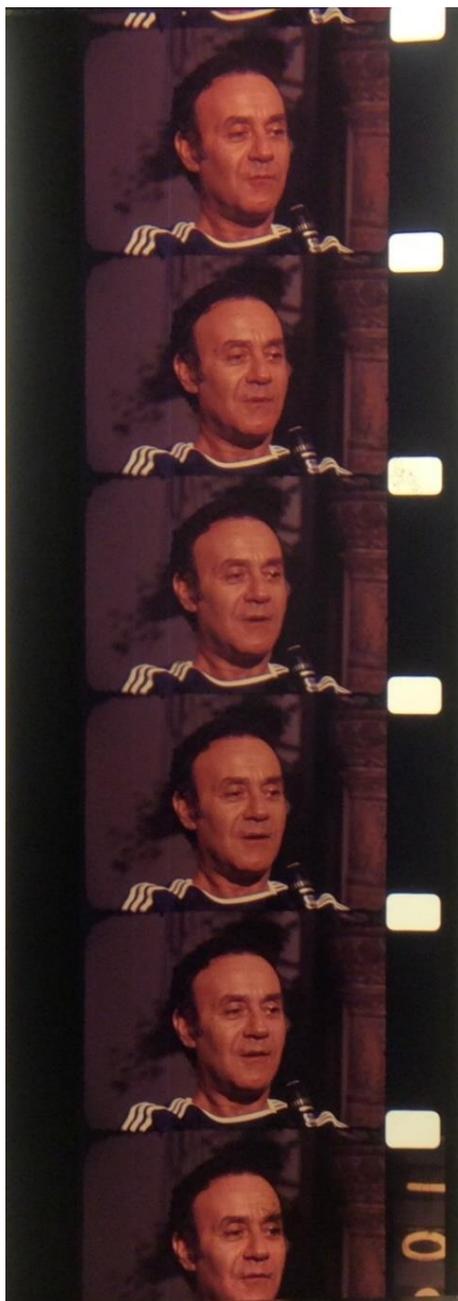


Foto: Acervo pessoal (2022).

Ainda no Rio de Janeiro, visitamos o Arquivo Nacional, valendo salientar que, antes da ida presencial, foi feita uma pesquisa dos materiais disponíveis no *site* da instituição via sistema de informações (Sian) e encontramos outros documentos físicos no Arquivo. Na ida presencial, tivemos contato com alguns trechos de depoimentos e entrevistas de Yan Michalski em programas como *Cena Aberta* e *Contraponto*, ambos exibidos pela TVE.

<sup>39</sup> A revista *Cena* faz parte do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/index>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

**Figura 19:** Microfilme com frames de uma das entrevistas de Yan Michalski.



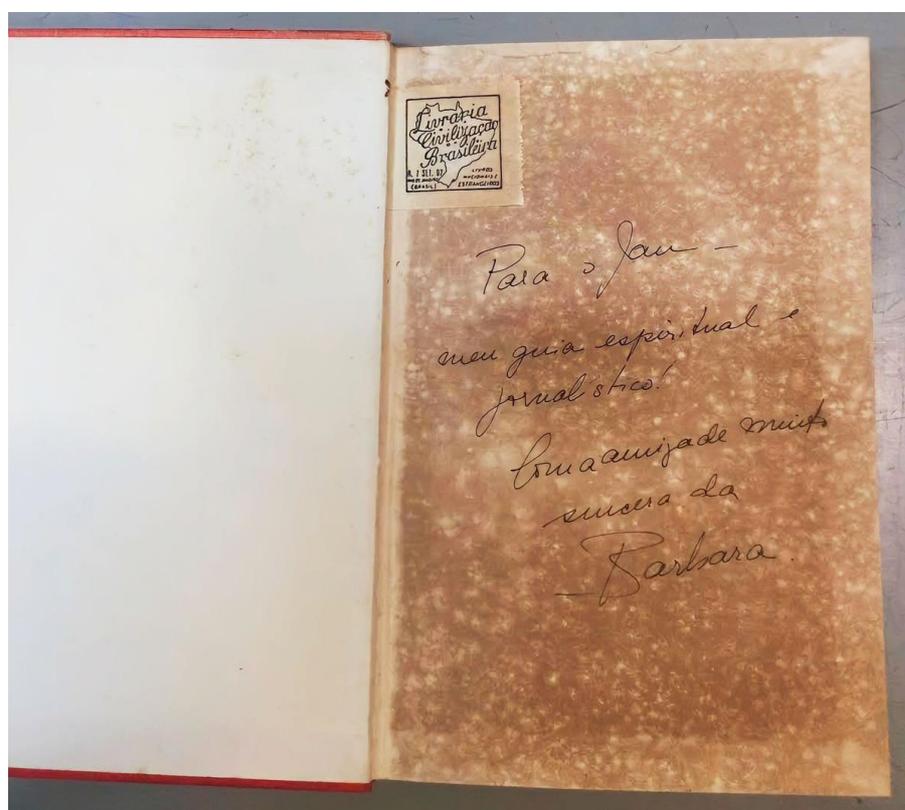
Fonte: Arquivo Nacional (2022).

A dificuldade encontrada, no Arquivo Nacional, é que esses documentos só estão em microfilmes e a instituição não possui o equipamento necessário para ouvir o áudio das gravações. Então, somente é possível ver o *frame* das cenas, como na foto anterior. Tentamos digitalizar em agências particulares, no entanto, o orçamento ficou inviável e por isso o material não foi utilizado.

Por fim, visitamos a Biblioteca Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que adquiriu, em 8 de maio de 1992, a coleção particular de Yan Michalski, formada

por 1.554 itens. O material era de interesse para atender à implantação do curso de teatro. Ao passar pelas prateleiras, vimos livros em português e em outras línguas sobre dramaturgia, historiografia do teatro, representação, dentre outros assuntos. Ao folhear os livros, mais do que descobrir um pouco do que a biblioteca de Yan Michalski era composta, foi possível ter acesso a marcas, anotações e mensagens que ali estavam inseridas. Como, por exemplo, na fotografia a seguir, o livro *Thor, with Angels – A Play* de Christopher Fry, autografado por Barbara Heliadora:

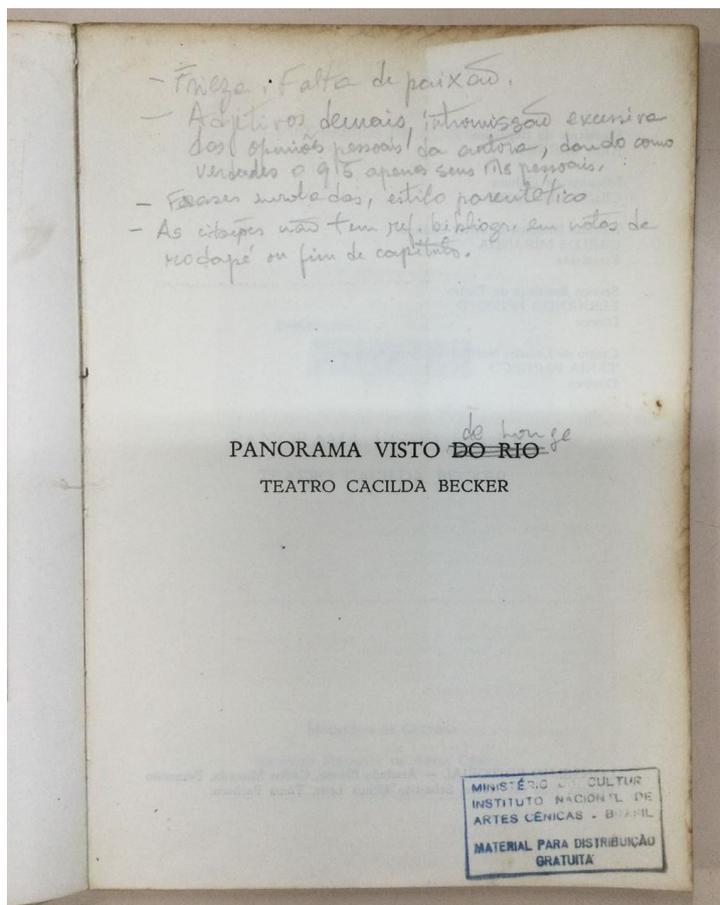
**Figura 20:** Livro com dedicatória de Barbara Heliadora.



Fonte: Biblioteca Santa Mônica (UFU).

Outras marcas encontradas foram no livro *Panorama visto do rio – Teatro Cacilda Becker* de Inez Barros de Almeida, Michalski risca no título a palavra Rio e escreve “de longe”. Na primeira página ainda escreve as seguintes anotações: frieza; falta de paixão; adjetivos demais; intromissão excessiva das opiniões pessoais da autora, dado como verdades; frases enroladas, estilo parentético; as citações não têm referência bibliográfica, em notas de rodapé ou fim de capítulo. Em uma das páginas, ainda coloca o comentário: “Dá uma impressão de passado a tudo que é bom teatro”.

**Figura 21:** Livro com apontamentos críticos de Yan Michalski.



Fonte: Biblioteca Santa Mônica (UFU).

Por fim, no dia 21 de outubro de 2023, às 11 horas, a pesquisadora encontrou com Maria José Michalski<sup>40</sup>, em sua residência, no bairro Parque Lage, no Rio de Janeiro. No encontro também tivemos oportunidade de conhecer sua irmã, Ivanir, que foi quem apresentou Maria José a Michalski, durante o próprio casamento. No dia, levei um roteiro com várias perguntas, mas, quando encontrei as duas, percebi que mais do que fazer uma entrevista “engessada”, preferimos ouvir, experimentar e sentir a atmosfera daquele lugar, onde Michalski viveu. Foi uma tarde de memórias e que em breve serão transformadas em uma narrativa, em um relato de experiência a ser publicado. Mas vale transcrever aqui uma fala que marcou. Perguntamos:

O Yan era uma pessoa educadíssima, inteligente, uma pessoa gostosa de estar ao lado da gente. Conversava sobre o que você quisesse, falava sobre teatro, sobre música, sobre os amigos. Ele gostava de futebol, eu não! Mas ele

<sup>40</sup> A primeira tentativa de contato com Maria José Michalski foi via mensagem no Facebook, em janeiro de 2022. Como não obtivemos sucesso, também tentei a comunicação via e-mail, ainda sem resposta. Nesses encontros com outras fontes conseguimos o seu número de celular e em outubro de 2023 nos convidou para um almoço em sua residência.

gostava. Era uma pessoa muito atenciosa com todo mundo que queria falar com ele, que ele não conhecia, que ele nunca tinha visto, que aparecia, que queria saber isso ou aquilo ele atendia. As características dele seriam: uma pessoa educada, generosa e gentil.

A dimensão simbólica dessa entrevista, ou dessa conversa, não lança luz diretamente sobre os fatos, mas permite compreender diversos significados que indivíduos, nesse caso Maria José e sua irmã Evany Cardoso, conferem às experiências que tiveram com Michalski. Nesse encontro, também tive a oportunidade de conhecer toda a residência em que Michalski também viveu: o quarto, o escritório, a varanda que dá fundos para o Parque Lage. Era como se fosse possível sentir sua atmosfera. Além disso tive acesso a fotografias de família.

**Figura 22:** Maria José Michalski e Yan Michalski.



Fonte: Arquivo pessoal Maria José Michalski (2023).

Assim, como vimos, ao percorrer caminhos tortuosos em busca de rastros de Yan Michalski, nos deparamos com várias camadas e níveis dos arquivos como: da ausência, ou seja, de acervos que não conseguimos acessar por estarem fechados e de arquivos que não conseguimos alcançar em sua completude; do excesso que vai nos colocar próximo da função do arquivista que planeja e faz a seleção das informações que serão utilizadas; do afeto que vai além dos arquivos e se relaciona com a oportunidade de ouvir o outro.

Mesmo lidando com essas camadas, os arquivos serviram como suporte para a interpretação das críticas teatrais. Eles mostram aspectos da cena teatral, das atividades de grupos ou de companhias, registros importantes de entidades e instituições teatrais que revelam relacionamentos, disputas, deveres e direitos, que envolviam a prática teatral. Ou seja, o conjunto de arquivos de Yan Michalski refratam a relação estabelecida entre o indivíduo e o sistema teatral do período e, conseqüentemente, expandem as perspectivas de análise na compreensão do teatro como fenômeno histórico-social. No entanto, tais arquivos não apenas se referem a atividades formais de caráter oficial do indivíduo, como são também uma importante fonte de informações sobre a vida e as relações cotidianas e pessoais.

De modo genérico, os arquivos de um indivíduo são o lugar onde a personalidade e fatos da vida interagem em forma documental. Escrito, fotografado ou filmado, o arquivo é sempre o produto de uma linguagem própria, que emana de indivíduos, que são compostos por singularidades. É no encontro entre as subjetividades de Yan Michalski sob o olhar atento da pesquisadora, que procuraremos interpretar as críticas teatrais e, assim, reconstruir uma seqüência particular do passado. Nesse sentido, a proposta foi criar um método interpretativo centrado sobre os resíduos, os vestígios. A análise de tais arquivos significa restituí-los a seus contemporâneos, sob a forma de uma narrativa.

Barbosa (2019) defende que as fontes não existem em essência e nem são dotadas de uma neutralidade capaz de espelhar verdades sobre os tempos idos. “Os vestígios do passado, sejam eles um testemunho ou um documento, só se transformam em fontes históricas no momento em que o pesquisador lhes atribui essa qualificação” (BARBOSA, 2019, p. 15).

Reconhecemos que carregamos uma narrativa preexistente, que estamos imersos em uma saga que teve início muito antes de nossa própria presença, mas que persiste em ressoar no presente. Nesse sentido, a releitura das críticas teatrais foi feita sob um olhar marcado por esse outros arquivos, pelo compartilhamento de narrativas orais que permitiram o reconhecimento de um tempo passado, mas que simultaneamente é a nossa própria narrativa e que continua nos afetando no agora, no presente.

#### 4.3 PELO CAMINHO DOS INDÍCIOS DO AFETO

O percurso metodológico escolhido emergiu do objetivo da pesquisa que é compreender como a produção crítica de Yan Michalski, presente no *Jornal do Brasil*, é reveladora da emergência de uma crítica teatral contemporânea. Sob o viés de uma abordagem metodológica qualitativa, nos debruçamos no aprofundamento da compreensão das particularidades e

significação desses textos. A pesquisa qualitativa nos interessa, porque ela se centraliza na linguagem, então, é possível investigar quem narrou, de onde narrou e para quem narrou. O desafio está na obtenção de interpretações plausíveis no universo de narrações. Imersa nesse contexto, a pesquisa buscou a aceitação do pluralismo das formas de relatos.

A investigação foi norteada pela ideia de transição, do entre-lugar. Debruçamo-nos sobre as latências (GUMBRECHT, 2014) que emergem das críticas, discutindo quais aspectos estão presentes nesses textos e que marcaram não necessariamente a superação da crítica moderna, mas a instituição do processo de transições: presença de um corpo do crítico, por oscilações e por instabilidades, reveladoras de tensionamentos com a crítica moderna e com as novas disposições históricas à crítica teatral naquele período. Nesse sentido, a abordagem qualitativa teve em seu significado uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzida em números (PRODANOV; FREITAS, 2013). Em se tratando de pesquisa qualitativa, tem-se um reconhecimento entre as várias possibilidades de se estudar os fatos que abrangem as subjetividades do ser humano e suas intrínsecas relações sociais, estabelecidas em sociedade.

Quanto aos tipos de pesquisa, este estudo se deu por meio da pesquisa documental, e foi exercido com a finalidade de descrever os fatos sociais por meio de documentos referentes à temática pesquisada. Assim, Pádua (1997) disserta que pesquisas dessa natureza tendem a ser realizadas a partir de documentos contemporâneos ou retrospectivos, considerados cientificamente autênticos. Neste caso, adotamos esse tipo de pesquisa, por usar os arquivos relatados no item anterior.

Referente a esse tipo de pesquisa, Gil (2008) a define em duas categorias: os documentos de primeira mão, sendo aqueles que não receberam qualquer tratamento analítico, tais como documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações etc.; os documentos de segunda mão, que são os que, de alguma forma, já foram analisados, tais como relatórios de pesquisa, relatórios de empresas, tabelas estatísticas, entre outros. Nesse caso, trabalhamos exclusivamente com os documentos de “primeira mão”. Importante salientar que esses outros arquivos que vão além das críticas teatrais foram utilizados de forma acessória.

Como lidamos com subjetividades, tanto do crítico como da pesquisadora, a intenção não foi definir a metodologia em moldes, em aspectos rígidos, o próprio contato com as críticas teatrais é que foram determinando o caminho que iríamos seguir. Portanto, seguimos por itinerários metodológicos baseados, principalmente, na abordagem afetiva, elucidada por Moriceau (2019) e no paradigma indiciário, proposto por Braga (2008). Na virada afetiva, os

pesquisadores e os leitores são considerados em sua capacidade de afetar e serem afetados. A experiência de percorrer lugares e conhecer pessoas que tinham alguma relação com Yan Michalski, agora, também faz parte dos laços afetivos da pesquisadora e isso passa a ser indissociável da interpretação do texto.

Na perspectiva de Moriceau (2019, p. 42),

O corpo e a narrativa de si do pesquisador são a mídia dos afetos, eles são importantes. O pesquisador tem gênero, raça, posição social, história, conhecimento. Mas um si imerso em um mundo, afetado e afetando, sensível e sentindo, plural singular mas opaco, um si capaz de aprender, de revisar sua narrativa de si.

O afeto também passa a ser um critério, uma forma de olhar para a análise. O momento decisivo para a virada afetiva foi o reconhecimento da importância do afeto ao lado da razão, ao lado do cálculo, ao lado da estratégia nos assuntos humanos, em contrário aos pensamentos teóricos que muitas vezes ignoram ou minimizam o papel dos afetos. A pesquisa não é uma busca pelo modelo certo, mas comunicação de experiências de vida, dadas por encontros que tornam urgente o pensar. Como método, não se trata de produzir representações mais completas, mas de encontrar formas para efetuar um mergulho no concreto, no vivido, no parcial, no local, no específico, no experimentado, no relacional (LETICHE; LIGHTFOOT, 2014). A abordagem baseia-se, assim, em um duplo movimento, o da presença sensível e o da reflexividade.

Refere-se, principalmente, a uma qualidade da presença no mundo: aparece como o tato, o paladar, a possibilidade de realmente ouvir/escutar. Isso é fundamental. Nessa pesquisa, o fato de estar no lugar do estar aberto ao afeto permitiu diversas camadas de encontros, seja com pessoas, seja com histórias ou seja com arquivos e que, sem esses vestígios, teríamos perdas, incompletudes. Ao optar pelo afeto, emprestamos o corpo para as palavras do outro. É como se essas narrativas do e sobre Yan Michalski atravessassem o corpo da pesquisadora, mas o que será escrito será alterado também por suas próprias experiências. Um deixar-se afetar: sentir essa marca, essa reação, o momento que o mundo construiu em nós; deixar essas impressões trabalharem nosso interior, tornar-se curioso para ver para onde elas levarão nossos corpos e nossos pensamentos.

Caiafa (2007) vai definir o afeto como a “simpatia” que permite entrar em ligação com os heterogêneos que nos cercam, agir com eles, escrever com eles. “Uma espécie de simpatia, eu diria, que são os afetos que experimentamos com esses outros, com o contato com a diferença, que distrai de si” (CAIAFA, 2007, p. 156). Na simpatia não me afasto do outro para entendê-lo, tampouco me tomo por ele, apenas tenho algo a ver com ele. Nela desenvolve-se

uma atitude muito especial, uma forma de atenção e de presença no campo que caracteriza a observação contígua à participação. Na simpatia é assim que nos ligamos aos outros.

Então, assim como explica Letiche & Lightfoot (2014), a afetividade nos conecta com a presença direta da vida. E tal abertura exige coragem, porque não sabemos para onde seremos conduzidos, pode ser para um afeto de prazer, de triunfo e de criatividade, mas igualmente de ciúme, inveja ou vingança. Os autores acrescentam que, ao trilhar esse caminho, com tal qualidade de presença e abertura, estaremos impedidos de repetir os mesmos conceitos e modelos novamente. Na virada afetiva, o relacionamento ético com o leitor não é o de quem sabe para quem ainda não sabe, para quem precisaria receber explicações. Ele é mais parecido com o de alguém que se sente “sortudo” por ter uma experiência de vida, uma aprendizagem e quem quer transmiti-la. Mas, transmitir uma aprendizagem não é explicá-la, não é apenas descrevê-la, é recriar os afetos, as deformações, os poderes que o forcem a pensar-sentir.

Além do afeto, essa pesquisa dialoga com o paradigma indiciário. O historiador Carlo Ginzburg (1989) começou a se aprofundar no conhecido na História da Arte como o “método morelliano”. O método visava diferenciar, no campo da pintura, originais e cópias, de modo a identificar a verdadeira autoria do quadro. A sua singularidade consistia em uma estratégia atencional e interpretativa distinta daquela, então, corrente. Era preciso abandonar o foco nos traços mais manifestos e centrais do quadro, aqueles que supostamente conteriam a “assinatura” do pintor: o sorriso nos quadros de Leonardo da Vinci, ou os olhos voltados para o céu nos quadros de Perugino, entre outros.

Contudo, o método morelliano interessa a Ginzburg não tanto pelo seu papel na História da Arte, mas porque ele seria uma das matrizes de um paradigma que, segundo o autor, baseado na ideia de que rastros por vezes infinitesimais, permitem apreender uma realidade mais profunda. Trata-se do “paradigma indiciário”, em que a constituição de um saber e um método interpretativo toma o rastro, o resíduo, o negligenciável como índice e via para realidades complexas.

No texto *Comunicação, disciplina indiciária*, José Luiz Braga (2008) faz uma reflexão epistemológica sobre a pesquisa comunicacional, com o objetivo de examinar algumas questões conceituais e/ou metodológicas sobre quando os estudos do campo da comunicação assumem a perspectiva baseada no paradigma indiciário, proposto por Carlo Ginzburg (1989).

Nessa perspectiva, Braga (2008) defende o uso do “paradigma indiciário” para dar conta da complexidade dos fenômenos comunicacionais, ao mesmo tempo em que faz o esforço de “desentranhar” o objeto propriamente comunicacional. Por isso, esse autor propõe que, nos processos sociais interacionais, ocorra uma busca de indícios, observando e levantando

vestígios relacionados à situação empírica; para, a partir disso, produzir um tensionamento mútuo entre teoria e objeto empírico para um esforço reflexivo – ou seja, articulando e problematizando o fenômeno em estudo a partir dos fundamentos teóricos, para a elaboração de inferências.

[...] o indiciário não corresponde a privilegiar exclusivamente o empírico. A base do paradigma não é colher e descrever indícios – mas selecionar e organizar para fazer inferências. Uma perspectiva empirista ficaria apenas na acumulação de informações e dados a respeito do objeto singular. Diversamente, o paradigma indiciário implica fazer proposições de ordem geral a partir dos dados singulares obtidos (BRAGA, 2008, p. 78).

Ainda de acordo com Braga (2008), ao usar o caminho do paradigma indiciário é preciso contemplar dois níveis de percepção. Perceber o próprio indício (ou seja, que um dado aparentemente irrelevante pode ser significativo) e desenvolver relações com uma proposição buscada: fazer inferências. Isso envolve distinguir entre indícios essenciais e acidentais. Dessa forma, a pesquisa ganha um caráter interpretativo-qualitativo. Não é uma pesquisa que vai buscar generalizações a partir de amostras de quantidades, nem da universalização dos dados, mas, sim, propor-se a analisar o fenômeno empírico, a partir da verificação do quanto essas críticas teatrais podem dizer no contexto do atual.

#### 4.3.1 Organização das críticas teatrais

O material empírico dessa pesquisa são as críticas teatrais escritas por Yan Michalski que foram publicadas no *Jornal do Brasil*; o recorte estabelecido é o período em que Michalski escreveu críticas teatrais para o *Jornal do Brasil*, de 1964 a 1982. Não iremos considerar o tempo em que substituiu Barbara Heliodora e nem os últimos dois anos após sua aposentadoria, quando atuou como colaborador do impresso. Assim, como já mencionado, o material encontra-se digitalizado no *site* da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, o que facilitou o acesso.

Para contemplar as diferentes grafias, utilizamos na busca no *site* da Hemeroteca Digital os termos “Michalski” e “Michalsky”<sup>41</sup>. Quando digitamos na busca o termo “Michalski” encontramos, no período de 1964 a 1982, nas páginas do *Jornal do Brasil*, 3.492 vezes ocorrências. Vale destacar que não necessariamente todas essas menções eram críticas teatrais, pois, às vezes, o impresso citava apenas o nome do crítico, dependendo da circunstância.

---

<sup>41</sup> Não buscamos pelo nome original *Jan Majzner* porque, em 1963, quando assumiu o cargo de crítico de teatro no *Jornal do Brasil*, já havia adotado, de forma definitiva, o nome Yan Michalski.

**Figura 23:** Ocorrência do termo “Michalski” nas páginas do *Jornal do Brasil* (1964-1982).

PERÍODO	OCORRÊNCIAS
1964-1969	1.103
1970-1979	1.860
1980-1982	529

Fonte: Desenvolvida pela autora (2023).

Diante desse extenso material, Braga (2008) defende que é preciso, então, operar seleções – reduzir o objeto a seus elementos mais significativos. No estudo de singulares não podemos ter regras gerais apriorísticas que determinem as eliminações a serem feitas. Nesse sentido, devemos derivar critérios para fazer a separação entre indícios “essenciais” e “acidentais”. Então, tentaremos encontrar nesse material os mais significativos para a análise. Faz parte, então, dos estudos de caso, o trabalho de: a) levantar indícios; b) decidir sua relevância para o objeto e para a pergunta da pesquisa; e c) articular conjuntos de indícios, derivando, daí, inferências sobre o fenômeno. Isso pode ser feito por meio de um tensionamento triangular entre situação empírica, bases teóricas e problema de pesquisa.

Com o objetivo de levantar os indícios (a), o primeiro passo foi fazer a leitura geral dos textos escritos por Yan Michalski e publicados no *Jornal do Brasil*, de 1964 a 1982. Ao ter contato e interagir com esse material, conseguimos visualizar de forma mais sistematizada quais tipos de gêneros textuais Yan Michalski publicou no *JB*. Os coletivos de obras com semelhanças narrativas são chamados de gêneros, que são classificações que levam em conta a finalidade, a forma e o conteúdo. As fronteiras são tênues entre cada espécie de texto. Os limites entre reportagens informativas, interpretativas e literárias podem ser frágeis em alguns casos. A

intenção, no entanto, não foi delimitar com “amarras rígidas” cada tipo de texto, mas oferecer elementos para que possamos compreendê-los dentro da produção de Michalski.

Nos textos publicados no *Jornal do Brasil* identificamos: nota, crítica pré-espetáculo, crítica do espetáculo, crítica sociológica e o balanço anual. As notas eram sobre o universo do teatro e vinham com o título de *Bastidores*. A nota é um texto curto, objetivo que dá conta em um pouco espaço de explicar os elementos mais importantes do fato. Na nota não é preciso pensar nos desdobramentos ou apresentar maiores descrições sobre o que ocorreu. Nas críticas pré-espetáculo, Yan Michalski prepara o leitor para a peça que ainda irá estreiar e geralmente trazia informações sobre a dramaturgia, se ela já foi montada outras vezes, dados sobre grupos, atores e diretores. Nesse tipo de texto, também encontramos citações diretas de entrevistas feitas com alguém que participou do processo da montagem. Ou seja, o texto tinha um caráter jornalístico, era parecido com uma reportagem que antecipava algumas questões. Outro tipo de material encontrado foram as críticas dos espetáculos. Nelas, Yan Michalski trazia interpretações de peças teatrais a que assistiu.

Sally Banes (1994) considera quatro diferentes operações que um crítico realiza em seu trabalho: descrição, contextualização, avaliação e interpretação. A descrição é o método que o crítico usa para apresentar os sistemas empregados naquela comunicação. Mesmo que não sejam discutidos, eles são descritos, assim dando ao leitor uma forma de acesso à obra. Se o leitor assistiu à peça, ele pode ser capaz de lembrar, por meio da descrição, pontos principais que o crítico considera relevantes para a análise proposta. Se o leitor não assistiu à obra, a descrição pode ajudá-lo a ter uma ideia dela, mesmo que parcial. Ao contextualizar e avaliar uma obra, o crítico coloca esses sistemas em relação com seu tempo, estabelecendo a aproximação entre os artistas e os públicos e apresentando uma experiência de recepção que pode diferir da experiência de outra pessoa, mas continua sendo uma experiência, real, e, na crítica, tornada pública, partilhada.

A interpretação concentra-se na compreensão subjetiva e pessoal da obra. Envolve a extração de significados mais profundos, simbolismos e temas subjacentes, permitindo que o espectador ou leitor conecte a obra à sua própria experiência e perspectiva. Enquanto a avaliação busca uma análise mais objetiva e universal, a interpretação abraça a subjetividade, convidando a uma relação mais íntima e pessoal com a obra de arte. Ao oferecer uma opinião interpretativa, o crítico pode interferir com as opiniões dos leitores, limitando-as, predeterminando-as. Por outro lado, a avaliação geralmente se refere à análise crítica do valor intrínseco de uma obra, destacando suas qualidades técnicas, estilísticas e impacto estético. Essa

abordagem pode incluir considerações sobre a maestria técnica, originalidade, coesão narrativa e outras características objetivas.

Michalski também se dedicava à crítica sociológica das teatralidades, que abordam assuntos relacionados às políticas teatrais, quando, por exemplo, discorria sobre os impactos da censura, órgãos de cultura, como o Serviço Nacional de Teatro. As concepções da crítica para Dort (1977, p. 57) perpassam por dois estatutos: uma crítica do fato estético e, ao mesmo tempo, uma crítica que abrange os fenômenos sociológicos. “Vamos defini-la de um lado como crítica semiológica da representação teatral e de outro como crítica sociológica da atividade teatral.” Portanto, não se pensa apenas na leitura estética do espetáculo, pois se leva em consideração que a estética está em um contexto sócio-histórico. Propõe-se, portanto, uma leitura sociocrítica. Se o teatro é um ato de reflexão, no mais amplo sentido da palavra, a crítica também deve ser um ato de reflexão, que pode, inclusive, multiplicar os sentidos da obra (GARCIA, 2004).

Por fim, temos o balanço anual que era um texto crítico (parecido com um artigo), em que Michalski recapitulava o que foi produzido no âmbito teatral ao longo do ano. Era um panorama teatral. Inclusive é um material em que temos acesso ao nome das montagens, melhores atores e atrizes, diretores que se destacaram, entre outros aspectos relacionados com os elementos cênicos. Ou seja, criava-se um apanhado para os leitores com as principais informações sobre o contexto teatral daquele ano.

Depois que levantamos e fizemos a leitura de todo o material e reconhecemos os tipos de textos, voltamos ao questionamento: por onde conseguiremos reconstruir as transições presentes no trabalho de Yan Michalski? Havia que selecionar uma série de textos nos quais se pudessem ver, nos rastros e restos que ficaram depositados nas críticas teatrais, pistas das rupturas, continuidades e trajetórias, que caracterizariam esses entre-lugares. E assim foi feito. Optamos por trabalhar apenas com as críticas teatrais dos espetáculos em que Michalski coloca seu olhar como espectador. É esse material que nos ajudaria a responder o nosso problema de pesquisa (b).

A fim de criar uma amostragem, selecionamos três críticas por subcategoria dentro do recorte temporal de 1964 a 1982. Para escolher essas críticas, pensamos nos seguintes critérios: contemplar análises feitas de diferentes diretores, grupos teatrais, espetáculos e, o mais importante, críticas marcadas por latências, ou seja, que trazem as características da transição. Assim, seria possível mostrar que elas estavam acontecendo no contexto em que Michalski escrevia para o *Jornal do Brasil*, mas, também, dentro da sua própria produção crítica.

**Figura 24:** *Corpus* da pesquisa.

<p><b>TEATRO MODERNO</b></p> <p>A garçonniere do meu marido            “Banda” escorrega em casca de banana            A volta do Vestido de Noiva            Sejamos: “Avarentos” com nossas divisas            Os “Pequenos Burgueses”: uma grande vitória (I)            Ilhas lúcidas num oceano de desorientação</p>
<p><b>SISTEMATIZAÇÃO</b></p> <p>O psicodrama de Nelson (II)            Considerações em torno do Rei (II)            Tempestade em tanque d’água            “Hamlet”, de boca para fora (I)            Cego, surdo e mudo, porém sempre igual            Melancólica beleza</p>
<p><b>EXPERIÊNCIA ESTÉTICA</b></p> <p>Os “Pequenos Burgueses”: uma grande vitória (II)            Anotações à margem de “Morte e Vida”            Mariazinha no país das Maravilhas            Sonhos no Império da Assíria (II)            Vida vibra em cemitério (III)            O inspetor trombonista</p>
<p><b>ABERTURA AO CONTEMPORÂNEO</b></p> <p>A selvagem beleza da “Selva” (I)            “O balcão”: Teatro visto na vertical            Moto contínuo, com paz e amor (II)            Um teatro com muito caráter            Macunaíma: um espetáculo revolucionário            Palavras x Imagens</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Em seguida, para facilitar a organização, digitamos no *Word* os trechos das críticas em que eram mais latentes as ideias da transição e anotamos ao final de cada texto qual(is) sentimento(s) energia(m). Tais afetos foram transformados em categorias que discutiremos a seguir. Dessa forma, ficou mais fácil trabalhar os indícios dos textos escolhidos.

#### 4.3.2 Construção de categorias

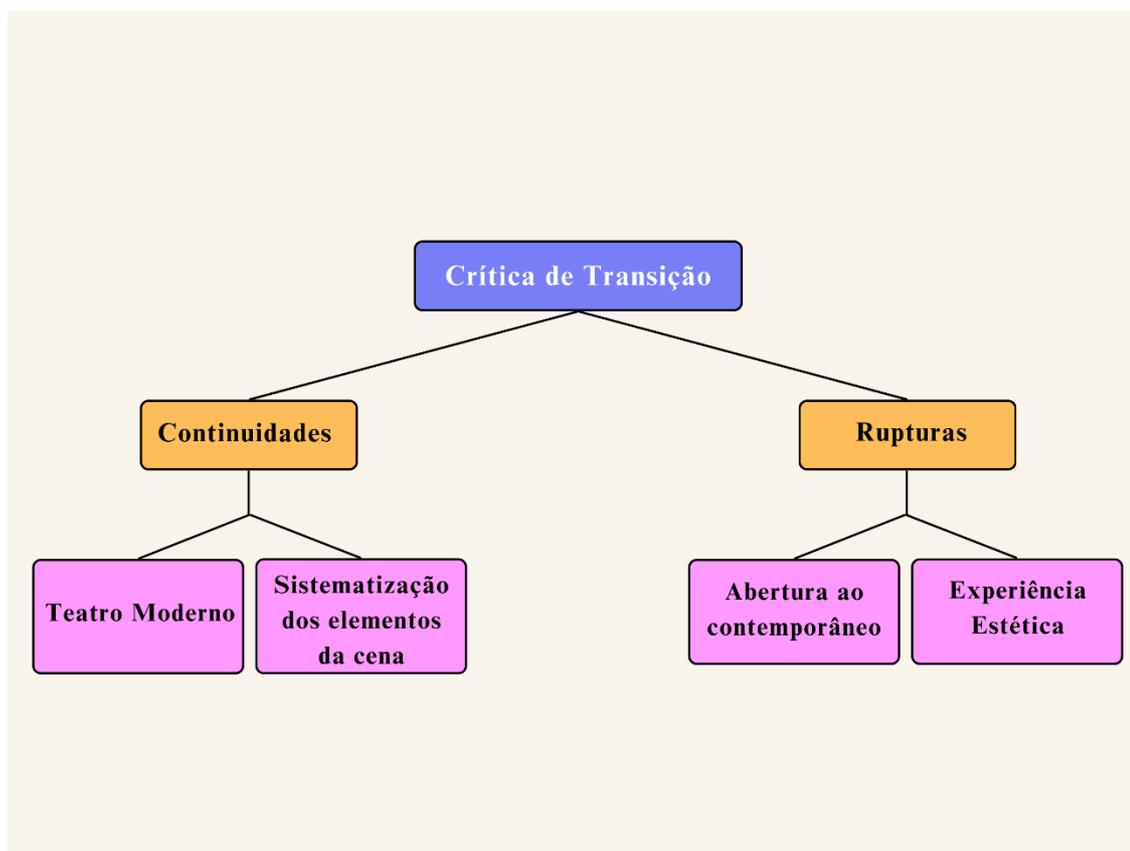
Para pensar a dinâmica comunicacional da crítica teatral de transição e olhar para as singularidades que ela produz, fizemos uma leitura atenta das críticas teatrais no período

recortado. O questionamento sempre presente era: o que faz a crítica teatral pertencer ao lugar da transição? Para ajudar a responder à questão, foi preciso aproximações sucessivas com o universo da historiografia da crítica teatral, – isso foi feito por meio de cursos de crítica teatral, da especialização em teatro e de leituras – para então compreender as características gerais da crítica moderna e contemporânea, e assim capturarmos algumas pistas e sintomas do que seriam as latências do “estar entre”.

Braga (2008) discorre que a construção de modelo, em um estudo de caso, corresponde a uma descrição reconstrutiva do objeto ou situação, baseada não na soma superficial do maior número de detalhes, mas, sim, em perspectiva oposta a essa, em um número reduzido de indícios relevantes. Antes de explicar como iremos reduzir esse extenso *corpus*, é importante frisar que a transição não está presente em um período específico nas críticas teatrais de Yan Michalski, ela encontra-se dissolvida. Por isso, selecionamos críticas que foram publicadas no recorte completo em que Michalski escreveu para o *Jornal do Brasil*.

Dessa forma, foi possível perceber que a transição não está necessariamente somente nos espetáculos ou em um tipo de espetáculo ou diretor ou grupo teatral, mas sim, na *persona* de Yan Michalski e em sua produção crítica. Nessa pesquisa, optamos por trabalhar com trechos das críticas teatrais selecionadas. Então, assim como já mencionado, foram digitados em documento *Word*, por ano, o que facilitou o manusear e a organização. A leitura desse conjunto de documentos – de críticas teatrais – foi feita não a partir do claramente expresso, mas, procurando significâncias em certas palavras, em pontos de silêncio que existem no texto e cujo preenchimento se dá também pelo pesquisador que os interpreta. Dessa forma, chegamos às seguintes categorias principais e secundárias:

**Figura 25:** Categorias principais e secundárias que emergiram das críticas teatrais.



Fonte: Desenvolvido pela autora (2023).

Nas categorias principais temos: a ruptura e a continuidade. A categoria é uma classificação ampla ou uma divisão principal de conceitos, fenômenos ou objetos. É uma maneira de agrupar elementos que compartilham características comuns e formam uma classe identificável. A categoria funciona, então, como a estrutura conceitual ou a lente através da qual iremos analisar e organiza o material.

Nas categorias secundárias temos: teatro moderno, sistematização dos elementos da cena, abertura ao contemporâneo e compartilhamento da experiência estética. As categorias secundárias funcionam como subcategorias, uma divisão mais específica dentro de uma categoria. Ela se refere a grupos menores que compartilham características mais detalhadas e específicas em relação à categoria principal. As subcategorias foram úteis para uma análise mais aprofundada e detalhada do material, permitindo uma compreensão mais refinada de diferentes aspectos dentro da categoria geral. Nas subcategorias temos:

**Teatro Moderno** – o crítico ainda tem certo apego com questões relacionadas ao período do Teatro Moderno: influência do Teatro Moderno Europeu, reformulação da cena nacional, Teatro Engajado e a presença marcante da dramaturgia.

**Sistematização da crítica teatral** – em alguns momentos, principalmente nos primeiros anos em que começou a escrever para o *Jornal do Brasil*, Michalski dividia de forma mais normativa os elementos da cena como: cenário, trajes de cena, atuação, direção etc.

**Abertura ao contemporâneo** – a disposição de se envolver com as tendências, estilos e temas do tempo presente. Isso implica em romper com tradições mais antigas e se envolver com as formas de expressão cultural da época.

**Compartilhamento da experiência** – o corpo do crítico também revela sensações. Diante da peça, algo lhe toca para além da superfície e o faz, assim, mergulhar em uma subjetividade. Traz um rompimento da análise mais estruturada na razão e objetividade (aspecto característico da crítica moderna).

Desse modo, a categoria é a ideia ou o conceito, e a subcategoria é uma subdivisão mais específica, enquanto o indício é o que se pode observar, medir ou analisar diretamente para entender esses conceitos e subdivisões. Nesse sentido, a categoria representa a ideia ou o conceito geral, enquanto o indício é a manifestação concreta dessa ideia. A categoria é o “o quê” - a essência ou a ideia subjacente, enquanto o indício é o “como” - a evidência material ou os sinais que indicam a presença da categoria.

O indício é o material tangível, os sintomas ou sinais observáveis que indicam a presença ou manifestação de uma categoria ou subcategoria. É a evidência concreta, que sustenta ou ilustra conceitos abstratos. Os indícios são espécies de provas de onde estariam presentes as “transições”.

No próximo capítulo, dedicaremos nossa atenção à análise das categorias fundamentais, das secundárias e dos indícios que compõem o cerne da temática em discussão. Esse exame minucioso permitirá uma compreensão mais aprofundada dos elementos que moldam a narrativa ou argumentação em questão. Além disso, exploraremos o conceito de crítica teatral de transição, conforme delineado no trabalho de Yan Michalski.

## 5 YAN MICHALSKI E A CRÍTICA TEATRAL DE TRANSIÇÃO

Na tentativa de compreendermos e delinear o conceito de crítica de transição, primeiro estabelecemos as passagens que Yan Michalski atravessou e pelas quais foi atravessado, como, por exemplo, na biografia, no período político, na cena teatral e no jornalismo. O contexto foi composto por latências que refletiram em sua produção crítica e lidar com essas instabilidades não foi fácil, uma vez que o processo foi impregnado por contradições. Diante disso, das próprias críticas teatrais emergiram sentimentos que revelam a transição e estão baseados em continuidades e rupturas. Após estabelecer algumas categorias fomos em busca dos indícios nas críticas teatrais que Michalski publicou no *Jornal do Brasil*.

Para explicar a crítica teatral de transição partimos da ideia do entre-lugar. Essa noção com a qual trabalhamos é a que foi discutida inicialmente por Santiago (2000), que a apresenta, evidenciando ser esse um “local” de trânsito e descolamento fronteiro, além de preconizar o crescimento da cultura local, relacionando-a com o que está posto pelos influxos culturais externos. Assim, propomos a ideia de crítica de transição, que se desloca das fronteiras e se situa no entre-lugar a crítica teatral moderna e a contemporânea.

### 5.1 PERÍODO DE TRANSIÇÕES

Durante parte da vida de Yan Michalski, e principalmente no período em que escreveu para o *Jornal do Brasil*, observamos uma convergência de múltiplas transições que ecoam em sua biografia, nas nuances do contexto político da época, nas transformações da cena teatral, nas dinâmicas do jornalismo e nas evoluções da crítica teatral. Esse momento específico não apenas reflete a adaptação individual do autor, mas, também, captura a interseção de mudanças profundas que permeiam diferentes esferas da sociedade e da cultura.

**Figura 26:** Período de transições.



Fonte: Desenvolvido pela autora (2023).

Na **biografia** de Michalski, discutida no segundo capítulo, apontamos para singularidades que trazem a ideia de passagem e de adaptação. Ele passou por transições culturais quando precisou sair da Polônia por conta da Segunda Guerra Mundial e após morar em outros países até se estabelecer no Brasil. Podemos observar as transições também na área profissional de Michalski, que experimentou os papéis de ator, diretor, crítico, autor e professor. Foram movimentos que tiraram o indivíduo de suas raízes, de seu conforto, de suas tradições e, assim, as várias transformações o inseriram no instável, no lugar do reestabelecer, do reconstruir.

Se olharmos para o **período político** no qual Michalski escreve para o *Jornal do Brasil* também há a presença da transição, que compreende a implantação do regime civil-militar, por meio de uma ditadura, das imposições do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) e a presença da censura até o ano de abertura. A censura vai atingir diretamente o teatro e a imprensa do período. Para Michalski, um aspecto que tornou a atuação da censura no teatro particularmente irrecuperável e trágica, e que merece ser enfatizado, é o caráter nada perene, mas, pelo contrário, altamente “perecível”, das artes da cena daquele tempo.

As obras mais significativas, entre as que foram e continuam proibidas, serão fatalmente representadas um dia; mas é muito possível que o seu impacto já não seja então nem de longe o mesmo que elas teriam produzido logo depois que foram escritas, pois o momento histórico e a concepção do teatro que lhes deram origem já estarão até certo ponto ultrapassados (MICHALSKI, 1979, p. 50).

Na abertura política, sem o AI-5 e as pressões da censura, a liberdade de expressão entra em cena. No balanço anual de 1980 intitulado *Uma temporada de transição*, Michalski (27 de dezembro de 1980, p. 2) conta que “[...] com as gavetas finalmente abertas fornecendo aos palcos o que nelas havia de melhor, com a gostosa sensação de que finalmente se podia de novo tocar nos assuntos tanto tempo proibidos e usar o palco como tribuna para o debate sério da realidade nacional”. Em virtude do novo clima político o teatro brasileiro pôde abandonar o tratamento alegórico ao qual a censura tinha obrigado os dramaturgos que estavam em atividade durante a década de 1970. Assim, a abertura possibilitou que o teatro refletisse sobre temas antes proibidos, como os problemas sociais prementes da nação e a violência do regime de repressão. Era uma “transição” como apontou Michalski porque o teatro estava em processo de adaptação: buscava caminhos nos quais podia se engajar e que eram compatíveis com o novo panorama da vida nacional.

No **campo do teatro** é importante ter em mente que após o desenvolvimento do Teatro Moderno, a partir da década de 1940, as inovações estéticas começam a se tornar mais sensíveis, tomando realmente um rumo a partir de 1966, com mais ênfase e nitidez a partir de 1967, “quando todo esse movimento de indignação dos nossos artistas de teatro diante do que está acontecendo no País, de alguma maneira, recebe o alimento, recebe o combustível de uma importante revolução estética que está se processando em todo o Ocidente” (MICHALSKI, 1984, p. 15). O movimento que Michalski menciona é o da contracultura, que ocorre principalmente a partir da década de 1970.

Para o crítico, a fusão das novidades que vinham de fora sobre esta revolução processou-se também nos palcos e levou a uma reformulação radical dos próprios conceitos do espetáculo. No campo teatral consistia em contestar os códigos expressivos, tradicionalmente aceitos como corretos e bem-comportados, substituindo-os por alternativas nas quais os fatores de novidade e de provocação atuassem como “molas propulsoras”.

Para citar só alguns aspectos do espetáculo afetados por essas reformulações: o predomínio da palavra, tradicionalmente consagrada como elemento determinante da comunicação teatral, é veementemente questionado e substituído por uma grande ênfase dada à linguagem gestual e à expressão corporal; o palco italiano, virtual espaço único e imutável há três séculos, é

parcialmente abandonado em favor de vários tipos de espaços livres onde atores e público coexistem sem fronteiras físicas. O conceito de personagem e ficção a ser psicológica e corporalmente imitado pelo ator cede lugar a um desnudamento ritualístico do ator, no qual a sua própria vivência pessoal vira matéria-prima temática tão importante quanto as falas criadas pelo autor; procura-se por todos os meios trazer o teatro de volta a suas raízes ritualísticas; o corpo nu em cena é erigido em símbolo dessa volta às origens e, ao mesmo tempo, do impulso de derrubada de tabus que dominam o movimento; e a atitude dos artistas em relação ao público torna-se frequentemente agressiva, como se os espectadores fossem representativos da acomodação burguesa que se pretende combater, e como se fosse necessário força-los a sair da sua atitude passiva na platéia para assumir uma participação mais atuante na sua comunicação com o que acontece em cena (MICHALSKI, 1984, p. 16).

Assim, os pressupostos de um Teatro Moderno centrado na figura do encenador, na presença marcante da dramaturgia dá espaço ao experimentalismo e ao improvisado. Os grupos jovens e amadores entram em cena. Dividiam-se em duas correntes, cuja semelhança era o projeto coletivo do teatro. Os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção. De acordo com Fernandes (2000) a primeira tendência, definida pelo teor político das propostas, reunia grupos que desenvolviam atividades na periferia da cidade e se autodenominavam “independentes”. Sua principal característica era a intenção de desenvolver uma linguagem popular, conjugada à motivação política. Na segunda corrente, alinhavam-se os grupos mais envolvidos com o teatro como manifestação artística, lúdica, ou, principalmente, como meio eficaz de autoexpressão. Geralmente preocupavam-se com pesquisas de linguagem e trabalhavam com temáticas próximas ao cotidiano.

Michalski refere-se ao processo de renovação na crítica *Público dividido*<sup>42</sup> em que discute os tipos de públicos presentes na década de 1970. Em sua perspectiva, o primeiro público era o convencional, composto, na maioria, por pessoas de 35 anos de idade e acima. Acostumado a frequentar o teatro já há algum tempo, esse público dava preferência aos diversos tipos de teatro que constituíam uma continuação de suas experiências teatrais passadas (MICHALSKI, 1970). Normalmente esses espectadores iam ver, por exemplo, qualquer comédia do Teatro Copacabana, qualquer peça policial, uma peça clássica ou um Brecht, eventualmente um Costinha.<sup>43</sup>

O hábito das formas teatrais representadas por êstes exemplos já está por demais cristalizado na mente desses espectadores para que possamos esperar que eles se interessem espontaneamente por experiências renovadoras surgidas nos últimos anos, dentro de um espírito de radical ruptura com o

---

<sup>42</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/197282](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/197282)>. Acesso em: 02 dez. 2023.

<sup>43</sup> Lirio Mário da Costa (1923-1995), mais conhecido como Costinha, foi um humorista e ator brasileiro.

passado. O teatro que eles se acostumaram a ver os satisfaz, e lhes falta motivação legítima para procurarem outra coisa (MICHALSKI, 27 de outubro de 1970, p. 2).

No entanto, esse mesmo teatro não satisfazia a outro público: predominantemente jovem e composto de estudantes, ele não se achava comprometido com as formas tradicionais; sua idade teatral corresponde à idade das recentes experiências de renovação teatral, nas quais esses espectadores encontram afinidades com as próprias angústias, dúvidas, rebeldias e inconformismo.

Êsse é o público que esgota lotações por ocasião das visitas do Teatro Oficina; acompanha de perto as experiências da Comunidade; interessa-se pelo trabalho do Teatro Ipanema (dos 30 mil espectadores de *O Arquiteto* e o *Imperador da Assíria*, 16 mil eram estudantes). Já qualquer realização suspeita de academicismo ou de tebecismo, mesmo sendo de boa qualidade, dificilmente desperta o seu interesse (MICHALSKI, 27 de outubro de 1970, p. 2).

Aqui ele revela o processo de renovação. A nova geração já não era apegada aos clássicos, ao drama, houve uma ruptura com tendências defendidas pelo Teatro Moderno. O público queria se ver nas representações, eram adeptos ao experimentalismo e às novas linguagens. E como agir diante disso? Manter um mesmo modelo de crítica teatral daria conta desse “espírito do tempo”?

Outro campo que afetava diretamente o trabalho de Michalski, como crítico teatral, era o **jornalismo**. Como vimos, também no segundo capítulo, a imprensa passava pelo período de modernização. Nela, principalmente a partir da década de 1950, foi abandonada a tradição de polêmica, de crítica e de doutrina, sendo substituída por um jornalismo que privilegiava a informação objetiva e imparcial (RIBEIRO, 2003). A imprensa foi deixando de ser definida como um espaço do comentário, da opinião e da experimentação estilística e começou a ser pensada como um lugar neutro, independente.

No caso do jornalismo carioca, a busca por certo distanciamento em relação à literatura e à política passou pela incorporação de uma série de práticas discursivas advindas sobretudo do jornalismo norte-americano. Por meio desse modelo, a linguagem jornalística:

[...] começou a adquirir uma sistematização interna, e o jornalismo obteve uma certa dose de autonomização, se transformando numa comunidade discursiva própria. As técnicas americanas impuseram ao jornalismo noticioso um conjunto de restrições formais que diziam respeito tanto à linguagem quanto à estruturação do texto (RIBEIRO, 2003, p. 148).

Outra novidade são os cadernos de cultura que recebem as críticas teatrais. Michalski recebe generosos espaços para poder trabalhar o texto. No período de modernização, o jornalismo passa a pensar na linguagem utilizada e na estruturação do texto, como uma forma, inclusive, de consolidação da área e da profissão de jornalista. A crítica teatral moderna, por sua vez, também vive um processo semelhante, que visava consolidá-la, repensar sua estrutura (muitas vezes muito próxima da ideia de crônica) e dar a devida importância como fonte de informação e de testemunho da arte do “aqui e do agora”. Se nas outras editorias havia a presença da objetividade e de estruturas textuais mais rígidas, o que percebemos nos cadernos de cultura, mais especificamente o *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, é que os conteúdos ali inseridos podem ser trabalhados de forma mais livre, mais subjetiva. Provavelmente era o espaço em que era possível desenvolver conteúdos mais criativos e menos presos a “amarras”.

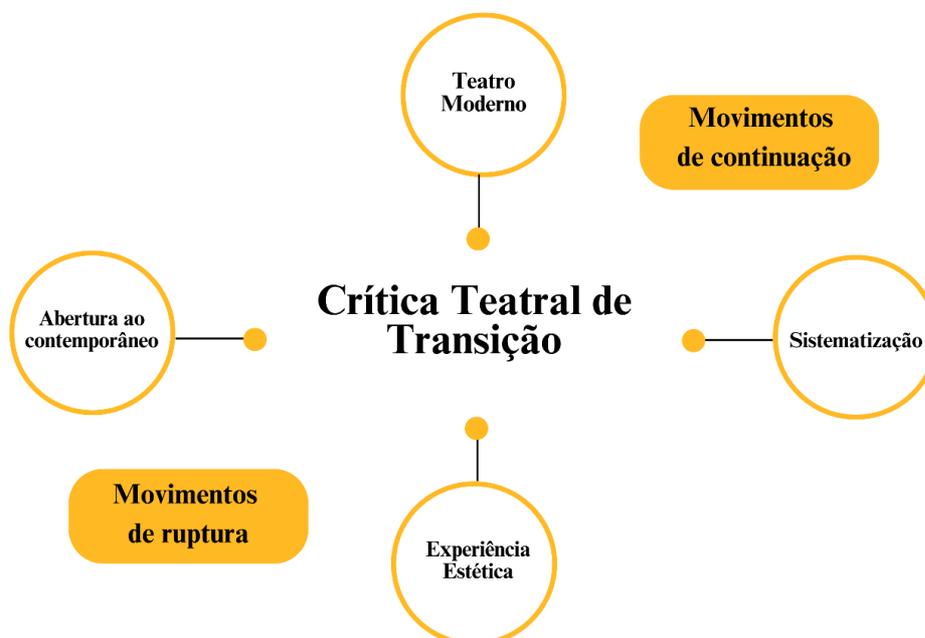
O lugar da crítica teatral também vai ser permeado pela transição. Ela vai estar entre uma tradição advinda do moderno e ao mesmo tempo vai precisar lidar com as novidades que o contemporâneo oferecia. Vale destacar, também, que ao final da década de 1970 as críticas teatrais já começam a ter seu espaço dentro do jornal de forma reduzida. Se antes era possível escrever até três críticas sobre um mesmo espetáculo, naquele momento era preciso fazer a análise em um texto, o que gerava consequências para a circulação do debate teatral. Assim, como vimos, Michalski estava diante de um campo de tensões, de uma atmosfera feita de transições. Em outras palavras, o contexto iria afetar diretamente a sua produção crítica no período e essas latências apareceriam dissolvidas nos textos.

## 5.2 CARACTERÍSTICAS QUE EMERGEM DA CRÍTICA TEATRAL DE TRANSIÇÃO

As transições não aconteceram sem contradições, muito pelo contrário. O corpo do crítico foi lugar de passagens, atravessamentos, convergências e resistências de um contexto e isso se reflete nas críticas teatrais. Afinal, a sua subjetividade estava ali também presente. Quando analisamos as críticas, vimos que a cena também forçou Michalski a ter que esgarçar os limites e às vezes esbarrar em questões que não conseguia dar conta. Os textos estão contaminados por emergências do tempo histórico em que foram escritos e elaborados.

Para facilitar a compreensão de como a transição aparece nas críticas teatrais, elencamos duas categorias: continuidade e ruptura. Dentro de cada uma dessas categorias criamos subcategorias temáticas: Teatro Moderno, sistematização, compartilhamento da experiência estética e abertura ao contemporâneo. Salientamos que tanto as categorias quanto as subcategorias não foram criadas *a priori*, mas embasadas na análise do *corpus* documental.

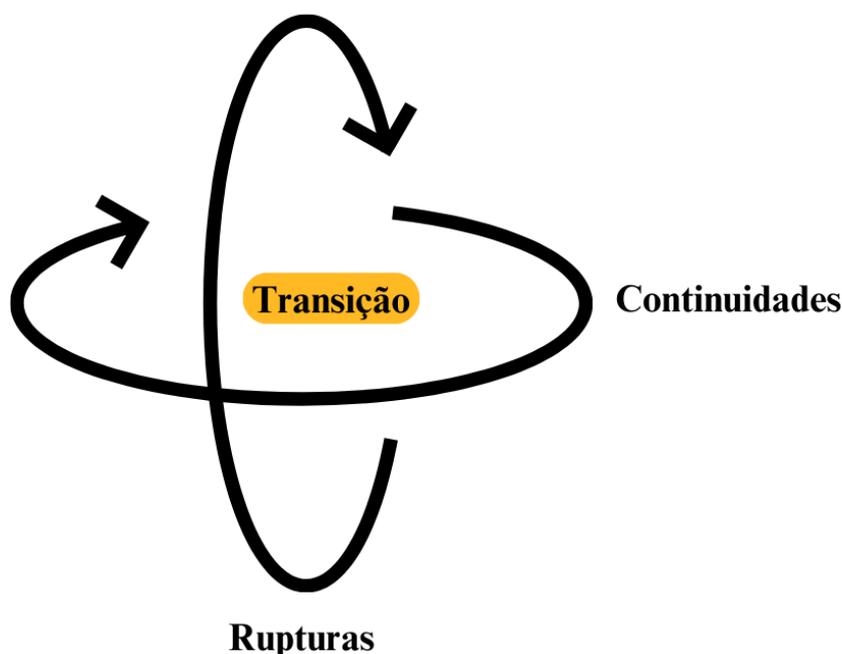
**Figura 27:** Características da crítica teatral de transição.



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

A classificação sistemática dos trechos das críticas teatrais em categorias de análise proporcionou uma abordagem mais eficaz na identificação de pontos de continuidade e ruptura. Além disso, essa organização permitiu destacar de maneira mais clara os indícios relacionados a cada uma das temáticas mencionadas. Sabemos que continuidade e ruptura são conceitos em disputa e que parecem antagônicos. Porém, nesse caso, a intenção não é problematizar os termos, mas pensar neles como partes do processo de transição, fazendo parte de sua composição. Esses movimentos ajudam a formar a crítica, aparecendo, às vezes, de forma mais intensa e em outros momentos de forma mais branda e criando esse campo de passagem.

**Figura 28:** O movimento da transição.



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Um dos aspectos característicos dos processos de transição é a permanente tensão entre continuidade e mudança, cujos desdobramentos definem os diferentes ritmos e o alcance das transformações. Dessa forma, tais processos são necessariamente ambíguos, marcados pelo entrechoque de pressões, algumas contraditórias, outras convergentes e pela confluência de tendências que reforçam quer os elementos de continuidade, quer os de descontinuidade na dinâmica do regime. Como propõe Patriota:

[...] articular as manifestações teatrais às rupturas e continuidades do tempo histórico que as acolheram implica, de um lado, um esforço de apreensão de aspectos significativos daquela sociedade mediante escolhas artísticas. De outro lado, os distintos níveis das relações sociais dão indícios que possibilitarão articular motivos que explicam a presença de obras artísticas em situações específicas, pois a construção do repertório temático e formal, e as circunstâncias do momento histórico estimulam a propiciam a emergência de determinadas práticas e representações (PATRIOTA, 2008, p. 58).

Nesse sentido, tentamos durante a análise considerar a dimensão histórica das críticas teatrais, que foram retiradas das circunstâncias que lhes deram origem e foram reapropriados no presente (PATRIOTA, 2008). Os vestígios da transição não são fáceis de serem encontrados,

o que exigiu um olhar atento aos textos na íntegra para, então, retirarmos deles os fragmentos que nos interessavam. Nesse cenário, buscamos por padrões de continuidade e descontinuidade nas críticas teatrais<sup>44</sup>. A ênfase recaiu na identificação desses movimentos expressos na produção crítica elaborada por Yan Michalski.

### 5.3 CONTINUIDADE

A concepção de continuidade na história é um fio condutor que tece as tramas temporais das sociedades humanas, revelando a persistência de elementos fundamentais ao longo do tempo. Essa linha, entrelaçada por tradições, valores culturais e estruturas sociais, desafia as mudanças. A continuidade transcende a identificação de elementos persistentes; ela implica na compreensão das dinâmicas que sustentam essas continuidades e nas interações complexas com as mudanças graduais e as transformações sociais. Antes de avançarmos, no entanto, é importante refletir sobre o que é continuidade. Segundo Aristóteles (2002) o contínuo pode ser definido como não dividido na extensão, não interrompido na duração, o que não tem intervalo, caráter de duas coisas em contato, das quais se pode dizer que elas são contíguas.

Em muitas situações observamos a presença contínua do apego por significados, sentimentos e estruturas específicas de determinados momentos históricos. É crucial reconhecer os limites cognitivos do indivíduo, pois, afinal, está inserido em um contexto temporal, com suas tradições, crenças, e, dependendo do movimento de ruptura, não será fácil acompanhar as instabilidades que virá com ele. Então, muitas vezes é mais estável permanecer na continuidade e evitar o choque. Mas, de que continuidade estamos falando? Da persistência que pode ser caracterizada pela permanência de aspectos do passado, que apontam para a constância desse cenário ao longo do tempo, ou seja, o que vemos hoje seria próximo do que tínhamos antes. O passado vira referência para o presente.

No contexto linguístico, a ideia de continuidade é correlata à sincronia, que se ocupa do sistema da língua, descrevendo aspectos que regem o funcionamento linguístico em um momento histórico específico. A sincronia abstrai a passagem do tempo, focando nos fatos simultâneos que, por se referirem a um sistema, apresentam princípios de regularidade, embora não sejam absolutos, pois podem ser alterados com mudanças na língua.

---

<sup>44</sup> Todas as críticas utilizadas na análise estão em anexo para que o leitor tenha acesso na íntegra, juntamente com o *link* que direciona ao site da Hemeroteca Digital. Na análise, decidimos focar nos trechos dos textos e optamos por não os apresentar em ordem cronológica. Essa escolha foi motivada pela relevância das temáticas emergentes de maneira não linear no contexto da pesquisa. Além disso, inserimos algumas fotos que estão nas críticas e que possuem boa resolução para ilustrar e compor a análise.

Uma das características dessa leitura é a ênfase nas supostas dicotomias, percebidas como distinções radicais e incontornáveis. Entre elas, encontra-se o par sincronia/diacronia. A consideração do primeiro elemento, segundo Saussure, necessariamente implica a exclusão do segundo. No entanto, quando pensamos no contexto da crítica teatral de transição não iremos considerar que ocorra a exclusão, mas, sim, possibilidades de encontros/ desencontros, sendo que em um mesmo texto podemos observar aspectos da sincronia e da diacronia.

A sincronia corresponde ao primeiro dos eixos. Trata-se, segundo Saussure (1970, p. 96), de “[...] tudo quanto se relacione com o aspecto estático [...]” da Linguística. Designa, ainda segundo o autor, “[...] um estado de língua [...]”, que é a única coisa que o falante reconhece: “[...] para o indivíduo falante, a sucessão deles [dos fatos de língua] no tempo não existe: ele se acha diante de um estado” (SAUSSURE, 1970, p. 96-97). A partir dessa definição, é possível entender que se trata de um estado fixo, paralisado: um instantâneo da língua, um dado instante capturado e eternizado. Então, o eixo do estado é o eixo sincrônico: nele, a língua é estudada como ela se apresenta em um determinado momento de sua história.

Nesse caso, a crítica teatral de transição ora vai trazer mais aspectos da continuidade, da sincronia, ora da ruptura, da diacronia e em algumas delas vemos mais de uma posição estabelecida. Um dos aspectos característicos do processo de transição é a permanente tensão entre continuidade e mudança, cujos desdobramentos definem os diferentes ritmos e o alcance das transformações. Ao analisar as críticas teatrais de Yan Michalski sob o viés da continuidade, emergem indícios que apontam para enraizamento das tradições e dos valores do Teatro Moderno e da estrutura da crítica moderna.

### 5.3.1 Teatro Moderno

A categoria **Teatro Moderno** refere-se a indícios do apego de Yan Michalski a determinadas características desse momento. O Teatro Moderno refere-se a um movimento artístico e cultural que teve seu auge nas primeiras décadas do século XX. Esse período foi marcado por uma série de transformações nas artes, incluindo o teatro, influenciadas por ideias e estilos europeus, principalmente o movimento modernista. O Modernismo no Brasil teve início na década de 1920 e trouxe uma ruptura com as tradições artísticas do passado, buscando inovação, liberdade criativa e uma expressão mais autêntica da identidade nacional. No contexto do teatro, isso se traduziu em mudanças nas formas de encenação, temas abordados e na experimentação com novas linguagens.

O teatro brasileiro desapegou-se apenas em meados dos anos 1940 da “comédia de costumes” – uma comédia com personagens e situações-tipo – para uma dramaturgia sobre os problemas do Brasil contemporâneo. Anteriormente, “a popularidade da comédia de costumes era tão grande que entre 1930 e 1932, por exemplo, 103 comédias foram apresentadas no Rio de Janeiro, ao lado de 69 revistas e dois dramas” (FERREIRA, 2008, p. 132). No entanto, devido às mudanças políticas, ao logo dos anos 1930 já eram notáveis as primeiras tentativas de modernizar a dramaturgia brasileira.

Esse tipo de comédia era realizado pelo chamado Teatro de Revista, um teatro feito para rir, protagonizado por astros e estrelas dotados de grande empatia popular. Em contrapartida, em busca da modernização do teatro brasileiro, tínhamos uma nova geração de atores e críticos que iam contra esse estilo de teatro, pois ansiavam por um teatro “sério” e “de qualidade”. Nos jornais, uma controvérsia entre a nova e a velha geração de críticos gerava discussão e polêmicas a respeito do “decadente” Teatro de Revista e dos considerados “antiquados” métodos de encenação, até então vigentes. Os críticos da geração moderna defendiam a presença da dramaturgia clássica e de um teatro que primasse pelo texto.

Na crítica *A garçonniere do meu marido*<sup>45</sup>, Michalski aborda a comédia escrita por Silveira Sampaio, com direção de Aurimar Rocha. Vale frisar que o dramaturgo foi uma figura importante para a consolidação do Teatro Moderno brasileiro. Sobre a peça o crítico aponta que:

Em boa hora, não somente para homenagear a memória do grande homem de teatro recentemente desaparecido; não somente para colocar a obra deste homem de teatro ao alcance de um numeroso público jovem, que começou a frequentar os palcos; mas em boa hora, também (e principalmente) para mostrar que o moderno teatro brasileiro teve pelo menos um excelente autor de comédias urbanas, e que a sua obra permanece inteiramente hors concours em relação a tudo o que foi escrito nesse setor, nos últimos vinte anos (MICHALSKI, 11 de maio de 1965, p. 2).

Michalski (1965) considera importante que a nova geração conhecesse a figura de Silveira Sampaio, que participou do processo de modernização do teatro brasileiro. Mais do que isso, que soubessem que existiam boas comédias, porém eram as produzidas nos moldes modernos. Por mais que a comédia fosse considerada um gênero “menor” nesse momento da modernização, e que tentou ser superado, na crítica defendia que a peça em questão era uma

---

<sup>45</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/68334](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/68334)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

comédia de *boulevard* válida. Então, ainda assim propaga um discurso continuísta dos críticos modernos de que poucas comédias mereciam atenção do público.

Na crítica “*Banda*” *escorrega em casca de banana*<sup>46</sup> comenta sobre o espetáculo *Banana na Banda*, do Teatro de Bôlso, com direção de Cléber Santos, como um produto híbrido e sem personalidade própria. Para Michalski não se optou nem pela visão crítica nem pela reprodução fiel de revista tradicional, “[...] e só se conseguiu fazer um subproduto anarquizado a amadorístico, inteiramente desprovido de sentido de competência profissional que caracterizava a revista da Praça Tiradentes nos seus bons velhos tempos” (MICHALSKI, 11 de março de 1970, p. 2).

**Figura 29:** Cena do espetáculo *Banana na Banda*.



Fonte: *Jornal do Brasil*, 11 de março de 1970, p. 2.

No texto, o crítico também faz alusão à “morte do teatro de revista”. Tal gênero trazia para o palco características relacionadas com o teatro popular brasileiro e parte da geração de críticos teatrais modernos criticava negativamente tais produções. Era como se esse tipo de espetáculo não contribuísse ou não fizesse parte dos objetivos do teatro moderno e vale lembrar que essa modernização também estava atrelada a um projeto “civilizador” da própria plateia, que precisaria estar pronta para assistir aos espetáculos.

---

<sup>46</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/182015](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/182015)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

A idéia de aproveitar os restos de tradição e comunicabilidade do falecido gênero, revitalizando-os através de uma injeção da risonha sofisticação de Ipanema, parecia digna de ser tentada. Mas a experiência, pela menos da maneira como foi realizada, revelou-se impraticável: uma atividade artística, tão intrinsicamente intuitiva como o teatro de revista, não suporta, ao que parece, um tratamento desligado das suas origens primitivas (MICHALSKI, 11 de março de 1970, p. 2).

Michalski reforçará a ideia de que o gênero era impraticável por conta de suas origens. Para Costa (1998) o Teatro Moderno era expressão de uma euforia modernizante que atravessava o país de norte a sul, cujos protagonistas – sobretudo a burguesia paulista – apostavam todas as fichas numa espécie de integração na expansão da ordem econômica do pós-guerra, “[...] de modo que tinham real interesse em dotar o país daqueles melhoramentos (inclusive os culturais) que nos equiparariam aos demais países “adiantados” do ocidente” (COSTA, 1998, p. 105). Assim, a comédia de costumes que trazia essas características populares não era bem-vista pelos críticos modernos, que também defendiam um teatro “civilizado” e baseado em uma dramaturgia clássica. Esses eram alguns dos princípios para um país “adiantado” culturalmente.

No início do século XX o Teatro Moderno brasileiro conseguiu ultrapassar a comédia de costumes e modernizar-se a nível dos *mis-en-scène*<sup>47</sup> e da sua dramaturgia. Uma das figuras importantes neste contexto foi Ziembinski que fundou o grupo Os Comediantes, em 1943. O dramaturgo polonês trouxe para os palcos brasileiros técnicas de representação inovadoras, que resultavam dos seus conhecimentos das diversas vertentes artísticas modernistas europeias. Uma das inovações mais importantes do grupo consistiu na importância atribuída ao encenador no processo dos ensaios. Anteriormente, um “ensaiador” era responsável pela montagem das comédias. Com a presença do encenador era possível a ampla concepção da encenação e da construção do espetáculo que compreende como algo maior do que a linguagem presente no texto dramático. Além disso, criou-se uma consciência de elenco, em vez do sistema de estrelato das comédias.

A partir das montagens do grupo Os Comediantes, o teatro foi considerado pela primeira vez uma expressão artística. O trabalho mais conhecido do grupo foi a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Na crítica *A volta do Vestido de Noiva*<sup>48</sup>, Michalski faz uma retrospectiva do caminho percorrido pelo teatro moderno em seus vinte e dois anos de

---

<sup>47</sup> Expressão francesa que está relacionada à encenação.

<sup>48</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/68953](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/68953)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

existência, desde a primeira apresentação do espetáculo, em 1943, até a reestrea, em 25 de maio de 1965. Algo que o crítico chama a atenção no texto é a importância da distância histórica para um julgamento válido a fim de se visualizar a evolução do teatro durante o tempo transcorrido.

Para o crítico parecia legítimo considerar que estavam vivendo em 1965, o momento em que se fechava um segundo ciclo de evolução, cujo primeiro teve início, justamente, com o *Vestido de Noiva* de 1943. Na sua perspectiva, o primeiro ciclo constituiu gradativa eliminação dos métodos artísticos e estruturais totalmente subdesenvolvidos, nos quais se baseavam as atividades dramáticas brasileiras antes da experiência de Os Comediantes, e na formação de uma mentalidade profissional atualizada, a qual correspondeu, também, a formação de uma pequena plateia atualizada e razoavelmente exigente (MICHALSKI, 1965). Tal fase encontrou a sua cristalização na fundação e no funcionamento do TBC, durante os primeiros anos de existência.

Já a segunda fase, Michalski (1965) considera que começou por volta de 1955, quando o que podia ser considerado como a segunda geração do moderno teatro brasileiro começou a se manifestar de maneira autônoma, a forçar uma descentralização cada vez mais nítida, a multiplicar o número de grupos em atividade e a procurar caminhos autenticamente nacionais para uma arte cuja evolução, na primeira fase, se havia processado dentro de um caráter predominantemente cosmopolita. Complementando, explica que:

O teatro brasileiro de hoje é constituído por alguns remanescentes da primeira geração, e pela quase totalidade dos integrantes da segunda geração, a maioria dos quais só agora atinge a plena posse e o pleno amadurecimento dos seus meios de expressão artística. No entanto, a impressão que predomina é a de que estamos chegando a um fim de linha, e que a evolução terá de escolher, doravante, caminhos um tanto diferentes dos que têm sido trilhados nos últimos anos. A política da multiplicação indiscriminada de empresas, trazendo consigo a divisão excessiva de forças, já provou o seu fracasso. Por outro lado, a procura esta inspirada, pelo menos em parte, na aceitação e na moda de que gozava o conceito do nacionalismo, terá também de reexaminar os seus processos criativos, visto que a palavra nacionalismo se tornou, de um momento para outro, um tanto suspeita (MICHALSKI, 25 de maio de 1965, p. 2).

Nesse trecho, fica claro que Michalski não queria apenas referir-se ao espetáculo, mas ir além dele. Mostra todos os efeitos que o período moderno trouxe para o teatro e reflete que à medida que a sociedade muda, o teatro também precisa acompanhar a evolução. Traz aspectos da continuidade histórica a partir do momento em que se refere à noção de que eventos passados

influenciam e moldam o presente, criando uma ligação ininterrupta ao longo do tempo. Negar as transformações que o Teatro Moderno implantou na cena brasileira não seria uma saída de análise, a perspectiva que Michalski usa é do deslocamento gradual desse período, mas que ainda assim respingaria nas montagens futuras.

No contexto da peça *Rasga Coração*<sup>49</sup>, de Oduvaldo Vianna Filho, Patriota (1999, p. 77) também defende essa capacidade de Michalski de ir além do espetáculo, uma vez que conseguia “construir significativas ponderações sobre o papel social do teatro”. Isto é, não ficava apenas no espetáculo, mas construía todo um percurso histórico para que o leitor não acompanhasse a peça como não isolada de um contexto, mas como pertencente a um sistema teatral. O crítico consegue discutir algo que é maior que a peça, mas que ao mesmo tempo está intrinsecamente relacionado com ela. A linguagem da crítica teatral de Michalski é feita por esse compartilhamento da cultura de teatro, de alguém que já vivenciou o teatro como ator/diretor, assistiu diversos espetáculos no Brasil e no exterior e era participante das políticas teatrais do período.

Como por exemplo, por meio de uma crítica era capaz de falar a partir do espetáculo sobre questões estéticas, políticas, sociais presentes na cena teatral e suas complexidades. O leitor conseguia ter acesso aos retrocessos, aos avanços, aos recuos do teatro brasileiro. Michalski deixou claro em suas críticas sobre a importância da figura do encenador como alguém que assume papel de intérprete e criador da encenação. Naquele momento era possível ter alguém que pensava na harmonia e no diálogo dos elementos cênicos. Um desses elementos era a interpretação dos atores.

Na crítica *Sejamos “Avarentos” com nossas divisas*<sup>50</sup> Michalski discorre sobre o espetáculo *O Avarento*, de Molière, considerando-o “[...] trágico pela dimensão e fatalidade da sua neurose, mas essencialmente cômico, de uma comicidade surpreendentemente moderna, em tudo que diz e faz” (MICHALSKI, 18 de março de 1969, p. 02). O protagonista da peça é interpretado por Procópio Ferreira, que para o crítico:

Pessoalmente, eu preferiria, sem dúvida, um Avarento protagonizado por um ator mais afinado com as exigências do teatro moderno, que dispusesse de maior colorido vocal e de maior fôlego, que não ralentasse o andamento do espetáculo, que não envelhecesse o personagem além do necessário, que fosse mais Harpagão e menos Procópio; contudo, não posso negar que a atuação de Procópio me divertiu intensamente; e que nos momentos favorecidos pela sua

<sup>49</sup>A peça *Rasga Coração* foi a última peça escrita por Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) - também conhecido como Vianinha. Ela foi considerada por muitos críticos a grande obra de seu repertório e foi encenada somente cinco anos após a morte do autor, devido à censura da ditadura militar vigente no país.

<sup>50</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/130851](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/130851)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

empostação do personagem êle ainda é um verdadeiro grande ator (MICHALSKI, 18 de março de 1969, p. 2).

No trecho defende um ator com características, inclusive físicas, próximas à personagem em questão. Além de apontar sobre a atuação moderna, escreve ainda que um dos atores da peça, Érico de Freitas, se esforçava em buscar uma “interpretação moderna”. Esta interpretação é aquela em que o ator se baseava rigorosamente na densidade do texto, no diálogo, nos verbos, na formalidade da língua, em que o improvisado não era bem-vindo. No texto, Michalski se posiciona a favor da presença da atmosfera “moderna” em vários elementos do espetáculo.

Assim, na mesma crítica, traz aspectos sobre a direção do francês Henri Doublier: “insustentável e inexistente a tal ponto que não posso ocultar o meu espanto diante de uma importação tão desnecessária e incompreensível” (MICHALSKI, 18 de março de 1969, p. 2). Na passagem explica que nem sempre era negativo receber um diretor de outro país, muito pelo contrário, relembrando a contribuição que os diretores/encenadores como Ziembinsky, Gianni Ratto, Adolfo Celi trouxeram ao teatro brasileiro quando se estabeleceram no país, e “acho ótimo que ainda se contrate esporadicamente, para uma determinada encenação, um grande diretor estrangeiro que tenha algo de novo a nos mostrar e nos ensinar” (MICHALSKI, 18 de março de 1969, p. 2), em uma visão apegada aos moldes do Teatro Moderno.

Em *Sonhos no Império da Assíria (II)*<sup>51</sup> Michalski analisa a peça *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, um dos clássicos do Teatro do Absurdo<sup>52</sup> e que foi escrito pelo dramaturgo espanhol Fernando Arrabal, em 1967. No Brasil, a primeira montagem feita pelo Teatro Ipanema<sup>53</sup> foi realizada em 1970 sob a direção de Ivan de Albuquerque:

[...] prova que um diretor de sensibilidade moderna pode fazer, a partir de um texto que contém uma vivência essencialmente moderna em cada uma de suas linhas, um espetáculo totalmente moderno sem entrar na eterna polêmica sobre a respectiva importância do encenador e do autor no teatro contemporâneo: a matéria-prima fornecida por Arrabal é religiosamente respeitada e transposta para o palco com fidelidade de forma e conteúdo, mas nem por isso o espetáculo deixa de ser criativo, ou de levar a marca da personalidade do seu encenador, cuja criatividade sai da experiência tão

<sup>51</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/186272](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/186272)>. Acesso em: 03 de dezembro de 2023.

<sup>52</sup> Teatro do Absurdo é uma expressão cunhada pelo crítico húngaro Martin Esslin (1918-2002), no fim da década de 1950, para abarcar peças que, surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia tradicional realista (ENCICLOPÉDIA, 2021).

<sup>53</sup> A formação do grupo começa quando Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque fundam o Teatro do Rio, que estreia em 1959 no antigo Teatro São Jorge (hoje Cacilda Becker). Mais tarde, a atriz Leyla Ribeiro, esposa de Ivan, se junta à dupla na direção e na administração do teatro.

engrandecida quanto a matéria-prima literária (MICHALSKI, 14 de maio de 1970, p. 2).

No trecho destaca a habilidade do diretor em criar um espetáculo moderno, em pensar em todos os seus aspectos a partir desse filtro e sem se perder na polêmica sobre a importância relativa do encenador e do autor no teatro contemporâneo. Isso sugere que, apesar de respeitar a matéria-prima fornecida pelo autor (Arrabal), o diretor consegue imprimir sua própria marca criativa ao espetáculo. No Teatro Moderno, era primordial que o diretor tentasse ser o mais fiel possível a dramaturgia. Enfatiza, ainda, a capacidade do diretor de teatro em equilibrar a fidelidade à obra original com a expressão de sua própria criatividade, resultando em um espetáculo moderno.

A valorização da dramaturgia era um ponto relevante para o Teatro Moderno brasileiro. Yan Michalski geralmente dedicava uma primeira crítica sobre a dramaturgia do espetáculo que iria analisar. Para o espetáculo *Pequenos Burgueses* de Gorki, encenado pelo Teatro Oficina e com direção de José Celso Martinez escreve três críticas, por exemplo. No título *Os Pequenos Burgueses: Uma grande vitória*, a expressão “grande vitória” não é em vão, pois Michalski considera como um grande acerto um grupo, como o Oficina, conseguir realizar uma encenação no equilíbrio da dramaturgia do Gorki, com uma leitura dentro de uma tradição moderna. O crítico destaca que:

Acreditamos que nenhum de nós deixou de sentir, em relação à geração dos nossos pais, e pelo menos algumas vezes na vida exatamente o mesmo tipo de reação que os jovens de *Os Pequenos Burgueses* manifestam em relação a geração mais velha; e acreditamos que nenhum de nós deixou de sentir alguma vez, com a mesma clareza com a qual o sentem os protagonistas de *Os Pequenos Burgueses*, que os valores dentro dos quais fomos formados e educados não correspondem mais à realidade e às solicitações do mundo no qual vivemos (MICHALSKI, 20 de abril de 1965, p. 2).

Ainda em defesa da dramaturgia, Michalski revela que a semelhança de situações e de reações não seria suficiente para tornar a peça fascinante e comovente. Para o crítico (MICHALSKI, 20 de abril de 1965, p. 2) “[...] se não fossem a sensibilidade poética, o gênio literário e a intuição dramática de Gorki, nunca poderíamos ter, diante dos nossos olhos, aquilo que de fato temos: o maior acontecimento teatral do Brasil em muitos anos”. Tal perspectiva não é melhor e nem pior, mas demonstra que o projeto modernizante da tradição do texto, do gênero dramático ainda permanecia em suas convicções.

**Figura 30:** Atores em cena na peça *Os Pequenos Burgueses*.



Fonte: Jornal do Brasil, 21 de abril de 1965, p. 2.

Essa ideia da dramaturgia também se encontra presente no balanço anual de 1975, intitulado *Ilhas lúcidas num oceano de desorientação*<sup>54</sup>, mais especificamente na parte chamada de *O deserto dramaturgico*. O crítico discorre que “é lamentável o nível das peças nacionais lançadas no Rio neste ano. Dos 22 textos brasileiros inéditos que foram criados, apenas seis reúnem um certo volume de qualidades e interesse” (MICHALSKI, 30 de dezembro de 1975, p. 5). Assim, ao examinarmos os exemplos apresentados, percebemos que, em vários momentos, Michalski se aproxima do pensamento dos críticos teatrais modernos e isso impulsionará a permanência dos signos advindos do Teatro Moderno. Podemos afirmar, portanto, que os pressupostos modernos e as tradições desse período ainda reverberam em suas reflexões textuais.

### 5.3.2 Sistematização

O período do Teatro Moderno também coincidiu com o processo da consolidação da crítica moderna que tentava se constituir como um gênero textual. Foi um momento, também, de repensar sua forma e seu conteúdo. Anterior ao período de modernização tínhamos uma

---

<sup>54</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/68535](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/68535)>. Acesso em: 02 dez. 2023.

crítica teatral mais literária, parecida com uma crônica social. A crítica teatral moderna vai tentar estabelecer e projetar um texto mais organizado, analítico, normativo, que pensará os elementos da cena. Essa mentalidade tem relação com a própria presença do encenador que aplicará diretamente na cena, enquanto o crítico o fará no texto. Nesse sentido, temos uma espécie de crítica teatral “sistemática”, ou seja, que prima por uma abordagem estruturada e analítica na avaliação do espetáculo. Essa forma de crítica busca uma análise detalhada e organizada dos diferentes elementos que compõem o espetáculo.

Yan Michalski também utilizou esse recurso em algumas das críticas. Por mais que ele trouxesse a contextualização do espetáculo no início do texto, ao final (quando era apenas uma crítica) discutia de forma separada cada um dos elementos da representação, como a cenografia, figurino, iluminação, dentre outros. Mesmo com essa espécie de “engavetamento”, o crítico conseguia construir um diálogo, alinhar os aspectos descritos. Vale reforçar que quando havia mais de uma crítica sobre um mesmo espetáculo esses elementos geralmente apareciam na segunda ou na terceira crítica. Quando Michalski estabelecia esse tipo de análise é o que Dort (1977) vai chamar de crítica semiológica, ou seja, do fato estético. Esse tipo de texto promove a discussão dos elementos da representação teatral. Mas importante frisar que ao analisar as críticas na íntegra, Michalski não pensa apenas na leitura estética do espetáculo, levando em consideração que a estética está em um contexto sócio-histórico.

Na crítica *O psicodrama de Nelson (II)*<sup>55</sup>, Michalski escreve sobre a peça *Toda Nudez Será Castigada* de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembski. Sobre a direção de atores diz que é “excelente, e leva cada um dos integrantes do elenco a dar verdadeiramente o melhor de si mesmo” (MICHALSKI, 04 de julho de 1965, p. 2). O crítico também tem a preocupação em referir-se aos principais atores do espetáculo e oferecer um panorama geral do elenco:

Cleide Jáconis dá ao seu personagem o máximo de plausibilidade e de sinceridade, e só deixa de alcançar uma autenticidade plenamente convincente quando as incoerências do texto o tornam de todo impossível. Luís Linhares sustenta com grande lucidez um papel talvez ainda mais difícil do que o de Cleide: se a atriz pode exprimir-se essencialmente através do temperamento, o trabalho do ator exige uma composição completa e claramente consciente. Elza Gomes, a mais atuante das três tias, está próxima da perfeição das cenas em que intervém, e é muito bem coadjuvada por Antônia Marzulo (MICHALSKI, 04 de julho de 1965, p. 2).

O crítico ressalta o esforço individual dos atores. Essa característica se apresenta como uma inovação, pois até a década de 40, o cenário teatral no Brasil era dominado por um teatro

---

<sup>55</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/70717](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/70717)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

de estrelas, onde os grandes atores eram treinados para serem o destaque central do espetáculo, enquanto os demais desempenhavam apenas papéis de apoio para permitir o desenvolvimento da trama.

Outros elementos também trazidos para o debate foram a cenografia e o figurino, que ajudam a criar a atmosfera do espetáculo. Na peça em questão, ambos foram desenvolvidos por Napoleão Moniz Freire e Michalski diz que são de excelente qualidade: “o cenário oferece um background [*sic!*] neutro que valoriza a parte visual do espetáculo, e as roupas ajudam a explicar os personagens, com sobriedade e inteligência” (MICHALSKI, 04 de julho de 1965, p. 02). A composição da poesia do espaço envolve a combinação de diversos elementos, destacando-se a cenografia e o figurino, que desempenham papéis fundamentais na construção de um universo físico visual do espetáculo.

A cenografia é responsável pela grafia da cena. Ela é o espaço dramatizado, “[...] dramático no sentido de encontrar uma atmosfera, comover por meio do espaço. Ser teatral. Um espaço só se torna cenografia quando inserido num contexto dramático, em cena, com a presença de uma narrativa, de atores, de luz e de som” (HOWARD, 2015, p. 13). O cenário está, portanto, dentro da cenografia.

Já o figurino (ou traje de cena) é a “segunda pele do ator”. Ele esteve presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentando-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador, encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. “Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplicidade, de abstração e de legibilidade” (PAVIS, 2008, p. 168).

Ambos, cenografia e figurino, trabalham em conjunto para criar uma experiência visual integrada que complementa e aprimora a narrativa da peça teatral. Eles são elementos fundamentais na construção do mundo imaginário apresentado no palco e na comunicação efetiva da história ao público. Com essas informações os leitores conseguiriam criar imagens das cenas, elas tornavam-se mais tangíveis.

Em *Considerações em torno do “Rei” (II)*<sup>56</sup> Michalski analisa o espetáculo *O Rei da Vela* de Oswald Andrade montado pelo Teatro Oficina e com direção de José Celso Martinez. O texto datado da década de 1930, com forte carga de modernidade, trazia críticas às elites e à decadente aristocracia rural. Na primeira crítica, analisou a impressão geral que o espetáculo lhe deixou; na segunda crítica o objetivo era trazer para os leitores os diversos elementos que

---

<sup>56</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/110065](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/110065)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

compõem a experiência cênica. Conta sobre o cenário que era “[...] barroco, grotesco, desmedido, vulgar e grandioso ao mesmo tempo, transmitindo a impressão de uma falsa vitalidade que oculta uma decadência sem perspectivas – é um perfeito exemplo de uma colaboração criativa entre cenógrafo e diretor” (MICHALSKI, 17 de janeiro de 1968, p. 2). Quanto aos figurinos, também assinados por Hélio Eichbauer, “são se possível ainda mais inteligentes e expressivos do que o cenário. Extremamente ousados no seu tom carnavalesco-circense e no seu espantoso mau gosto, eles explicam exemplarmente os personagens” (MICHALSKI, 17 de janeiro de 1968, p. 2). Ou seja, dentro da crítica os elementos eram trazidos em “gavetas compartimentadas”.

Interessante notar nessa crítica também indícios da instabilidade. No título, em que Michalski se reporta a “considerações”, já revela que perdeu a totalidade da leitura do espetáculo do Teatro Oficina. Não foi como em *Pequenos Burgueses* que considerou a peça como uma “grande vitória”, principalmente pelo grupo ter se dedicado à dramaturgia. Michalski demonstra que está pisando em um campo novo. Está entre o deslumbramento, mas, também, não sabe muito bem o que escrever. Mesmo assim, tenta estabelecer um diálogo com a montagem *O Rei da Vela*.

Outro aspecto também comentado na crítica era sobre a música do espetáculo. “As músicas selecionadas por Damiano Cozzela e Rogério Duprat são de uma felicidade a toda prova. Seria difícil imaginar outro fundo musical capaz de sublinhar com mais demolidora ironia as insolências de *O Rei da Vela*” (MICHALSKI, 17 de janeiro de 1968, p. 2). A música no teatro desempenha um papel multifacetado, transcendendo sua mera função sonora para se tornar uma parte intrínseca e fundamental da experiência teatral. Ela não é apenas um acompanhamento sonoro, mas uma ferramenta expressiva que intensifica emoções, ressalta ambiências e contribui para a narrativa. De acordo com Pavis (2008), a composição musical fornece o esquema diretor do jogo teatral, permitindo aos espectadores, assim como aos atores, sentir o tempo em cena.

Para Fernandino (2008) a presença da música no contexto teatral expressa-se de duas maneiras. Uma mais evidente, em termos de material musical, como a sonoplastia e as eventuais manifestações musicais do ator, como tocar, cantar e dançar. E outra, implícita nos processos de atuação e encenação, processos esses que constantemente utilizam elementos musicais em sua constituição, como variações rítmicas, andamentos, pausas, alturas, timbres, dentre outros. Ainda em *Considerações em torno do “Rei” (II)* além da presença da sistematização, temos a presença de pressupostos sob a ótica do Teatro Moderno. Quando trazemos as temáticas que caracterizam a crítica de transição, isso não quer dizer que elas apareçam sozinhas nas críticas.

Por vezes, temos a presença de mais de uma categoria ou subcategoria em um texto. Como por exemplo, quando Michalski vai referir-se ao elenco da peça *O Rei da Vela* e traz aspectos do moderno.

Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de uma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de antiilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento – naturalmente devidamente estilizado e criticado – dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada. Tremo pensando na possibilidade de ver um estilo semelhante transplantado indiscriminadamente a outras realizações, mas aqui ele deu certo, constituindo-se mesmo numa das grandes atrações do espetáculo (MICHALSKI, 17 de janeiro de 1968, p. 2).

Aqui também revela a afinidade com a interpretação nos moldes do Teatro Moderno. Outro recurso utilizado pelo crítico principalmente em relação à cenografia e ao figurino era o uso da descrição, que é a habilidade do autor em detalhar e pintar uma imagem vívida, usando palavras. A descrição é uma ferramenta poderosa para envolver os leitores e criar o “clima” da peça.

Vemos esse recurso aplicado na crítica *Tempestade em tanque d’água*<sup>57</sup>. Michalski analisa o espetáculo *A Tempestade*, de Shakespeare, com direção de Paulo Reis e encenado pelo Pessoal do Despertar. Ao explicar sobre a piscina utilizada na primeira cena aponta:

A cena principal é a piscina que ocupa o centro do pátio. Sobre ela foi construída uma ponte de madeira, em cima da qual se desenrola a maior parte da ação. Esta se espalha pelos quatro corredores laterais do prédio (portanto, nas costas do público instalado nas arquibancadas que contornam a piscina); pelos telhados, onde alguns personagens aparecem fantasmagoricamente e de onde descem à maneira de Tarzan, agarrados em cordas; e pelo interior da própria piscina, na qual determinados atores mergulham destemidamente (um deles, inclusive, pulando direto do telhado, numa entrada em cena de grande impacto). A utilização da piscina é, aliás, multiforme e expressiva: ela não só torna tangíveis os elementos água, praia, ilha, tão essenciais para a captação do clima da peça, como também se presta à criação de um lindíssimo efeito de iluminação, através do qual os reflexos da superfície d’água são projetados para cima do público, englobando-o no encantamento aquático (MICHALSKI, 24 de abril de 1982, p. 2).

A descrição dos elementos dessa primeira cena possui tantos detalhes que é possível imaginar a ambientação. Pelo caráter efêmero do teatro, a ênfase maior na descrição pode

---

<sup>57</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/69409](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/69409)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

contribuir para que o leitor se aproxime, pela via da imaginação, da experiência física que o encontro com essas obras pode proporcionar. Assim, oferece ao leitor uma forma de acesso à obra. Por outro lado, se o leitor assistiu à peça, ele pode ser capaz de lembrar, por meio da descrição, pontos principais que o crítico considera relevantes para a análise proposta. Se não assistiu à obra, o recurso pode ajudá-lo a ter uma ideia, mesmo que parcial (BANES, 1994). Salienta-se que esse recurso também foi empregado em momentos de ruptura, principalmente no compartilhamento da experiência estética.

Essa estrutura sistemática e organizada da crítica teatral de certa forma favorecia a compreensão do leitor de jornal, que não necessariamente era especializado no assunto. Inclusive era uma forma didática de apresentar os elementos da cena. Michalski tentava por meio das críticas teatrais estabelecer contato com esse receptor e deixar claro os limites de espaço que aquele dispositivo o determinava, que por muitas vezes seria insuficiente para trazer todos os aspectos da montagem.

Em “*Hamlet*”, *de boca para fora (I)*<sup>58</sup>, Michalski (1970) relata que não havia condições para se abordar, nos limites da crítica teatral diária, uma peça como Hamlet com qualquer pretensão à análise literária, “[...] e não serão estas poucas linhas que poderão trazer uma contribuição nova para essa discussão, ou sequer sintetizar os seus pontos principais” (MICHALSKI, 13 de janeiro de 1970, p. 2). Para ele, mesmo com a falta de espaço, com os limites impostos pelo dispositivo, procurava transmitir ao leitor a sensação que a peça lhe causara, “[...] a sempre renovada emoção e deslumbramento que marcaram, mais uma vez, o seu reencontro com o texto shakespeariano, não obstante a sensação de profundo desapontamento diante da extrema fraqueza da encenação” (MICHALSKI, 13 de janeiro de 1970, p. 2). Ou seja, também coloca para o leitor os seus limites.

A crítica teatral moderna era baseada em pressupostos consolidados e se o espetáculo não trouxesse novidades, permaneceria baseada nos mesmos critérios analíticos. Em *Cego, surdo e mudo, porém sempre igual*<sup>59</sup>, Michalski discorre sobre a peça *Cego, surdo mudo, porém sensual*, de Aurimar Rocha, como uma produção que não exigia nenhum esforço mental, não apenas do espectador, como também do crítico.

Comentar um espetáculo do Teatro de Bólso é uma espécie de feriado na minha vida profissional, porque posso dar-me ao luxo de repetir sempre – com as pequenas variações que o respeito ao leitor me impõe – as mesmas observações e as mesmas fórmulas (MICHALSKI, 16 de março de 1971, p. 2).

<sup>58</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/178717](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/178717)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

<sup>59</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/206076](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/206076)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

A organização estruturada da crítica, não apenas proporciona ao leitor uma visão dos elementos do espetáculo, mas, também, oferece reconhecimento individual à equipe envolvida, indo além dos protagonistas. Essa abordagem concede créditos específicos a cada indivíduo que contribuiu para a realização da arte coletiva, destacando, assim, a importância de cada membro na criação do trabalho.

Em *Melancólica beleza*<sup>60</sup>, Michalski discorre sobre a peça *À margem da vida* – com direção de Flávio Rangel, que parte da quebra do realismo –, considerando como um brilhante exercício de radical estilização. Além de trazer aspectos relacionados à direção e à cenografia, aborda a iluminação, fator essencial da estilização,

[...] que isola com seus focos certos fragmentos da ação, dá-lhes uma cor, uma forma e uma textura impressionistas, retira-lhes a semelhança imediata com a realidade tal qual e os transplanta para os domínios da memória, dentro dos quais as imagens costumam adquirir uma consistência menos nítida, mais esmaecida e diluída do que a das imagens que a retina capta no contato direto (MICHALSKI, 13 de outubro de 1976, p. 2).

A luz intervém no espetáculo, ela participa da produção de sentidos. Suas funções dramáticas ou semiológicas são infinitas: “iluminar ou comentar uma ação, isolar um ator ou um elemento da cena, criar uma atmosfera, dar ritmo à representação, fazer com que a encenação seja lida, principalmente a evolução dos argumentos e dos sentimentos” (PAVIS, 2008, p. 202). A luz dá o tom de uma cena, modaliza a ação cênica, controla o ritmo do espetáculo, assegurando a transição de diferentes momentos.

A partir desses exemplos, é possível concluir que chamamos de crítica teatral com características sistemáticas aquela que traz de forma organizada, separada, os seguintes elementos: interpretação dos atores, que é a avaliação das performances dos atores, incluindo a entrega de diálogos, expressões faciais, gestos e a capacidade de transmitir as emoções necessárias para a história; direção, análise das escolhas do diretor em termos de encenação, ritmo, escolha de cenários e figurinos, e a capacidade de extrair o melhor desempenho possível do elenco; dramaturgia, avaliação do texto da peça, incluindo diálogos, estrutura narrativa, desenvolvimento de personagens e, se aplicável, adaptações feitas para a produção em questão; cenografia e figurinos, consideração dos aspectos visuais, como cenários, figurinos, iluminação e outros elementos de *design* que contribuem para a atmosfera e estética geral da peça; trilha

---

<sup>60</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/81828](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/81828)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

sonora, avaliação do uso de música e efeitos sonoros na peça, destacando como esses elementos contribuem para a experiência do espectador.

A sistematização vai aparecer no trabalho de Michalski principalmente até por volta de 1976, quando ele ainda escrevia mais de uma crítica teatral sobre um mesmo espetáculo. Assim, como mencionamos, dedicava o segundo ou o terceiro texto aos elementos estéticos que faziam parte da concepção da peça. Com o passar do tempo, provavelmente pela própria transformação que a escrita vai sofrendo ao longo da trajetória do crítico e por conta da perda de espaço no jornal, esse conteúdo passa a ser mais dissolvido e menos dividido. Ele não desaparece, mas fica menos compartimentado, como se fossem pequenas seções dentro da crítica.

#### 5.4 RUPTURA

A ruptura, assim como a continuidade, pode ser considerada como um desdobramento de concepções históricas. Um tempo histórico descontínuo é caracterizado pela negação à linearidade temporal progressiva típica da história tradicional. Uma característica muito comum da descontinuidade temporal é a multiplicidade de tempos existentes em um mesmo período (SANTANA, 2022).

Nesse sentido, podemos considerar descontínua toda concepção de tempo que não tem em si o apelo por uma trajetória linear, tendo como principal objetivo o de se contrapor a quaisquer categorias que estruturam o tempo enquanto um suporte único e totalizador (SANTANA, 2022). Essa perspectiva, que desafia a ideia tradicional de uma continuidade temporal unificada, propõe uma abordagem mais complexa e plural, destacando a diversidade de experiências temporais que podem coexistir e desafiando a visão convencional de uma linha temporal única e ininterrupta.

Os historiadores salientam a ocorrência de algum tipo de ruptura, uma espécie de interrupção no fluxo de numa linha aparentemente lógica, consolidada que encadearia em comportamentos criativos, que se estendem por uma determinada duração. Então, novos caminhos são abertos. Arendt reconhece uma ruptura com o fio da tradição na medida em que o passado deixa de evocar autoridade apenas por existir.

Com a perda da tradição, perdemos o fio que nos guiou com segurança através dos vastos domínios do passado; esse fio, porém, foi também a cadeia que aguilhou cada sucessiva geração a um aspecto predeterminado do passado. Poderia ocorrer que somente agora o passado se abrisse a nós com inesperada novidade e nos dissesse coisas que ninguém teve ainda ouvidos para ouvir. Mas não se pode negar que, sem uma tradição firmemente ancorada – e a perda

dessa firmeza ocorreu muitos séculos atrás –, toda a dimensão do passado foi também posta em perigo. Estamos ameaçados de esquecimento, e um tal olvido – pondo inteiramente de parte os conteúdos que se poderiam perder – significaria que, humanamente falando, nos teríamos privado de uma dimensão, a dimensão de profundidade na existência humana (ARENDE, 2007, p. 130-131).

No caso de Michalski, teremos pequenas rupturas, estremecimentos. Não diríamos um abandono da tradição em sua completude, mas o crítico vai conseguir sair do automatismo que muitas vezes o passado nos coloca. Dessa forma, ao romper com a noção de uma origem única e linear, Michalski considera a multiplicidade de influências, discursos e narrativas que moldam nossa compreensão do tempo, desafiando as estruturas convencionais e propondo uma visão mais plural e complexa da temporalidade.

Assim, como vimos na continuidade, na ruptura o tempo também altera a língua. É justamente isso que cabe à Linguística diacrônica. Para Saussure, é “[...] diacrônico tudo que diz respeito às evoluções” da língua. O termo designa “[...] uma fase de evolução” (SAUSSURE, 1970, p. 96). A diacronia compreende as alterações produzidas na língua ao longo do tempo e se dedica à análise da evolução da língua e das suas causas. Dentro desse contexto, desperta nosso interesse a observação das transformações presentes nas críticas teatrais de Yan Michalski. Ao examinarmos as rupturas a partir da perspectiva do compartilhamento da experiência estética e da abertura ao contemporâneo, direcionamos a atenção para as emergências que se delineiam, buscando compreender não apenas as mudanças superficiais, mas, também, as origens e motivos subjacentes a essas transformações.

#### **5.4.1 O compartilhamento da experiência estética**

Parte da geração dos críticos modernos eram defensores de uma dramaturgia clássica e da presença dos encenadores estrangeiros na cena brasileira. Os críticos do período conheciam profundamente os textos que seriam encenados e isso garantia certo conforto na escrita da crítica. Podemos ver isso quando pensamos nos críticos: Barbara Heliodora, como uma especialista em Shakespeare, e Sábato Magaldi, como um estudioso da dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Os críticos que assistiam as peças teatrais com conhecimento prévio do autor e do texto iam com uma bagagem de conhecimento. Porém, a partir dos anos 1970, há uma perda de referência desses pressupostos advindos da dramaturgia, uma vez que os clássicos passam a ser apresentados com uma nova roupagem e outros estilos de linguagens são propostos nos palcos.

Ou seja, o crítico vai precisar ancorar a análise também em sua própria experiência. Ao analisar as críticas de Yan Michalski, vemos esse compartilhamento da experiência com o leitor e usamos o conceito de experiência estética, a partir da perspectiva de Gumbrecht (2006), que a considera como uma interrupção do cotidiano.

O autor acredita que esses momentos de experiência acontecem na modalidade de pequenas crises: estranhamentos da experiência comum, ou seja, desvios das normas em que o indivíduo está acostumado a viver. Nesse sentido, Gumbrecht (2006) propõe três constelações em que as pequenas crises da experiência estética podem ocorrer nos mundos cotidianos. A primeira delas se trata da experiência estética como interrupção no fluxo da vida comum. Além disso, a experiência estética depende da oscilação entre efeitos de sentido (significação) e efeitos de presença. Na segunda constelação, Gumbrecht (2006) traz como exemplo um movimento dos anos 1920: Nova Objetividade. Nesse contexto, acreditava-se que um objeto teria um maior valor estético ao adaptar ao máximo sua forma à função específica. “‘Quanto mais funcional, mais bonito’, teria sido o lema apropriado” (GUMBRECHT, 2006, p. 51). Já na terceira constelação, a pequena crise acontece na excepcionalidade. Trata-se da mudança de contexto em que determinado objeto do cotidiano está inserido. Dessa forma, sob a luz de uma nova perspectiva, a experiência comum se transforma em uma experiência estética.

A partir dessa perspectiva, retomamos as críticas de Michalski. Percebemos que determinados espetáculos rompem com a normalidade do cotidiano do crítico e geram latências, tensões. Em “*Os pequenos burgueses*”: *uma grande vitória (II)*<sup>61</sup> revela o que o espetáculo causou no espectador, mas é importante lembrar que o crítico também se coloca nesse lugar. No trecho compartilha suas impressões:

[...] Mas o espetáculo está de tal maneira nas mãos dos intérpretes que depois de dez minutos o espectador esquece a existência do cenário e da iluminação, para seguir, com o fascínio, o tédio, o sofrimento e as esperanças dos personagens. As próprias características da personalidade dos atores desaparecem, a identificação se torna completa, perdemos a sensação de estarmos num teatro para assistirmos a uma representação e passamos a acompanhar, quase a viver, a evolução de um drama que nos diz respeito, como se os personagens fossem nossos familiares, nossos amigos, nossos conhecidos (MICHALSKI, 21 de abril de 1965, p. 2).

O texto destaca que, após alguns minutos, o espectador esquece a presença do cenário e da iluminação. Isso sugere uma imersão na história, onde o ambiente físico do teatro se torna secundário em relação à narrativa. O compartilhamento da experiência estética também aciona

---

<sup>61</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/67437](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/67437)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

a uma produção subjetiva. A subjetividade na visão de Caiafa (2007) nunca está pronta, é constantemente processo e, embora venha terminar em indivíduos, ela é coletiva, se produz no registro social. Mais do que isso, essa subjetividade emerge em um determinado tempo histórico. Michalski consegue utilizar esse aspecto porque deixa-se afetar pelo espetáculo e registra tais impressões.

Na crítica *Anotações à margem de “Morte e Vida”*<sup>62</sup> considera o espetáculo *Morte e Vida Severina*<sup>63</sup> composto por vitalidade e força de comunicação. Michalski diz que assistiu três vezes o espetáculo do TUCA<sup>64</sup>, duas vezes a montagem da Cia. Paulo Autran, e assistiu a algumas das inúmeras produções amadoras de *Morte e Vida Severina* que proliferaram nos palcos brasileiros na década de 1960.

Estou chegando à conclusão de que as formas de encenação do auto já não exercem sobre mim o mesmo fascínio de antigamente, e pergunto-me seriamente se ainda tenho capacidade de avaliar com a necessária clareza os respectivos méritos de tal ou outra encenação, principalmente levando em conta o fato de que a primeira das montagens a que presenciei – a do TUCA – marca-me indelevelmente como uma realização por assim dizer definitiva. Mas o impacto do próprio texto renova-se invariavelmente, em cada encontro. Ainda agora, na última ida ao Teatro Ginásio, descobri algumas imagens poéticas cuja força me transmitiu um arrepio de emoção. Mas, vejam bem, este arrepio de emoção diante de uma imagem literária pertence, ainda assim, a uma ordem de valores essencialmente teatral: estas mesmas imagens, em forma de texto impresso, nunca me provocaram a mesma emoção quando li e estudei o texto em casa (MICHALSKI, 17 de julho de 1969, p. 2).

O autor começa observando que as formas de encenação do “auto” não têm mais o mesmo fascínio que costumavam exercer sobre ele. Isso sugere uma mudança em sua apreciação ao longo do tempo. O desvanecimento desse fascínio pode estar relacionado a uma possível saturação, evolução de preferências ou, simplesmente, ao envelhecimento e/ou alteração de perspectivas. Mesmo que as formas de encenação tenham perdido parte de seu apelo, o autor destaca que o impacto do próprio texto da peça se renova a cada encontro. Isso destaca a atemporalidade e a força duradoura da obra escrita, independentemente das variações nas interpretações teatrais. Há uma distinção importante feita entre a experiência teatral e a

<sup>62</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/137427](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/137427). Acesso em: 03 dez. 2023.

<sup>63</sup> *Morte e Vida Severina* é um livro de poema regionalista e modernista do escritor brasileiro João Cabral de Melo Neto, escrito entre 1954 e 1955 e publicado em 1955.

<sup>64</sup> O grupo TUCA (Teatro da Universidade Católica) foi formado na universidade a partir das propostas de resistência cultural do movimento estudantil nos anos 1960. A atuação do grupo transformou o TUCA num dos principais espaços de criação artística e resistência cultural e política da universidade e da cidade de São Paulo no decorrer da ditadura (TEATRO TUCA, 2015). Disponível em: <https://www.teatrotuca.com.br/50anos/grupo-tuca-e-sua-historia.html>. Acesso em: 03 dez. 2023.

leitura isolada do texto em casa. O autor sugere que o “arrepio de emoção” provocada pelas imagens poéticas pertence a uma “ordem de valores essencialmente teatral”, enfatizando a natureza única da experiência ao vivo no teatro.

O compartilhar a experiência que o espetáculo lhe causou também está relacionado com o colocar a subjetividade/emoção em pauta. A subjetividade é inerente ao que é influenciado por experiências pessoais, emoções e convicções. Este recurso de certa forma desestabiliza e traz fissuras nas representações engessadas, estabilizadas, promovidas também pelo próprio campo da crítica teatral moderna.

Em *Mariazinha no país das Maravilhas*<sup>65</sup> traz aspectos da peça *Fala Baixo Senão Eu Grito*, de Leilah Assunção. Na opinião de Michalski a autora faz um aparecimento muito pessoal e curioso da literatura dramática. A peça, em sua visão, revela alguma imaturidade e não mantém todos os momentos o nível de interesse, o que pouco significa perto da originalidade da obra.

Uma peça desafiadora e simpaticamente desconcertante: saímos do teatro perturbados e confusos, sem saber ao certo se a autora pretendeu insinuar que a história a que acabamos de assistir se tenha realmente desenrolado tal qual, não obstante as suas inúmeras implausibilidades, ou se essa história não passa de uma fantasiosa fábula destinada a desvendar simbolicamente uma situação fundamental, esta, sim, plenamente plausível e verdadeira (MICHALSKI, 06 de janeiro de 1970, p. 2).

Nesse trecho, o autor descreve a peça teatral como desafiadora e simpaticamente desconcertante, sugerindo que a obra provoca uma reação emocional e intelectual no espectador. Para Dewey (2010), a experiência estética também está diretamente ligada à ideia de tensão. Há uma troca de energias, uma busca de equilíbrio, só encontrada na conclusão da experiência. Ao compartilhar esses sentimentos de instabilidade, de dificuldade, o crítico também cria uma aproximação com o público leitor. Ele quebra a barreira crítico/leitor, cria uma mediação baseada em sensações.

Ao retomar a crítica *Sonhos no Império da Assíria (II)*, Michalski apesar de ter dito que *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* tinha uma sensibilidade moderna (e por isso a discutimos no tópico Teatro Moderno), também vai enfatizar que é uma peça difícilíssima, que não tem condição de funcionar apenas na base de uma competente execução artesanal. Para o crítico era preciso que cada um dos elementos do espetáculo fosse uma tentativa no sentido de inventar

---

<sup>65</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/178317](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/178317). Acesso em: 03 dez. 2023.

uma linguagem explosiva, que fizesse jus ao selvagem universo que Arrabal procurava instalar no palco.

[...] Quem quiser ir ao teatro para fazer boa digestão após o jantar deve procurar outro programa. Quem não se incomodar em ter a digestão perturbada, a respiração cortada, as batidas cardíacas aceleradas e o cérebro brutalmente desafiado a funcionar, gostará deste O Arquiteto e o Imperador da Assíria. Como o próprio Arrabal gostaria, tenho certeza (MICHALSKI, 14 de maio de 1970, p. 2).

Aqui temos a experiência relacionada com sensações causadas no corpo pelo espetáculo – “digestão perturbada”, “respiração cortada”, “batidas cardíacas aceleradas” e “cérebro brutalmente desafiado” –, indicando que a experiência teatral não se limita ao intelectual ou emocional. Há uma ênfase nos efeitos físicos que a peça pode ter no corpo do espectador. Isso sugere uma intensidade visceral, em que a resposta não é apenas mental, mas, também, corporal. O crítico sai do lugar de um narrador distante para narrar, sentir e dizer sobre o espetáculo em um movimento de desvelamento do “eu”.

Para Sontag (1987), ao invés de privilegiar um determinado tipo de recepção, o comentário crítico deveria proporcionar ao leitor a possibilidade de apreensão da materialidade da obra de arte. Assim, esse leitor seria confrontado com a experiência descrita pelo crítico. Para chegar a esse tipo de apreensão, a autora defende o privilegiar a experiência sensorial – ver mais, ouvir mais, sentir mais (SONTAG, 1987). São essas sensações que Michalski manifesta na crítica.

Já na crítica *Vida vibra no cemitério* o crítico faz considerações sobre a peça *Cemitério de Automóveis*, com direção de Victor García. A peça é composta por quatro textos do espanhol Fernando Arrabal, *Oração*, *Cemitério de Automóveis*, *Os Dois Carrascos* e *A Primeira Comunhão*. Na terceira<sup>66</sup> crítica sobre o espetáculo, Michalski conta que assistiu ao espetáculo duas vezes em São Paulo e duas no Rio de Janeiro e a encenação é destacada em seu caráter visual: espaço cênico, adereços e atuação são parte de uma escultura construída com marcas que não ilustram o texto e que resultam numa representação “selvagem, acrobática, violentamente grand-guignolesca e ao mesmo tempo com um toque de ingenuidade e pureza infantil” (MICHALSKI, 18 de setembro de 1970, p. 2). Podemos reconhecer, nesta passagem, o grau de liberdade e flexibilidade com que Michalski transitava pelas obras com as quais se propunha fazer um debate artístico. O crítico não traz uma tradução do espetáculo para o leitor.

---

<sup>66</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/194573](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/194573). Acesso em: 03 dez. 2023.

Pelo contrário, apresenta questionamentos, muitos dos quais ele mesmo não consegue responder, e sugere ao leitor que frequente o teatro para formar sua própria opinião sobre o tema em discussão.

No texto *O inspetor trombonista*<sup>67</sup> o título traz a junção do nome da peça *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol e o nome do grupo que fez a montagem Asdrúbal Trouxe o Trombone. A peça original de Gogol divide-se em cinco atos, com o total de 51 cenas. Na montagem do *Inspetor*, essa estrutura foi reformulada e o espetáculo era composto por vinte quadros em apenas um ato. Foram inseridas diversas citações a programas e comerciais da televisão da época e a trilha sonora percorria de Beatles a Tchaikovsky (HOLLANDA, 2004). Para Michalski:

Raramente um texto clássico terá sido usado, em nosso teatro, com tão solene desprezo pelo que convencionalmente se costuma (costumava?) chamar de respeito ao autor. O grupo mandou para o inferno a Rússia tsarista, o século XIX, o linguajar gogoliano, os cenários e figurinos que pudessem ter qualquer semelhança com o ambiente que o original sugere. Da mesma forma, os personagens não são abordados em função das informações concretas recebidas do texto sobre o seu tipo físico e características psicológicas (MICHALSKI, 01 de outubro de 1974, p. 2).

Os “Asdrúbals” trazem a ruptura com a dramaturgia e com os signos pré-estabelecidos. Michalski ainda aponta que o grupo representa as reações espontâneas inspiradas a cada um deles, jovens cariocas de 1974, pela respectiva força ou situação descrita na peça. O próprio tema da encenação, portanto, deixa de ser uma história a ser contada, e passa a ser o relacionamento entre os atores e as personagens.

[...] os Asdrúbals, com sua demolidora alegria e o seu total engajamento naquilo que fazem, magnetizam o nosso interesse, não permitem que ele se desligue das suas palhaçadas, e nos submetem a uma saraivada de socos agressivamente farsescos que nos deixa *groggy* (MICHALSKI, 01 de outubro de 1974, p. 2).

Inclusive na crítica *Haja fôlego para soprar o trombone*<sup>68</sup>, publicada em 05 de maio de 1981, Michalski vai elencar alguns aspectos que colocam o Asdrúbal Trouxe o Trombone como um grupo que traz rompimentos com o teatro realizado até então. Entre as características aponta a sedimentação de um estilo de encenação e representação profundamente pessoal e original;

<sup>67</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/41766](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/41766)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

<sup>68</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/32062](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/32062)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

correspondência entre essa linguagem teatral e o estilo de vida de uma ponderável faixa da população (juventude da Zona Sul do Rio de Janeiro); cristalização de um esquema de produção entre o descompromisso dos grupos não empresariais e a organização empresarial; abordagem coerente e contemporânea da matéria-prima textual (MICHALSKI, 1981). Esses aspectos podem ser pensados para além dos “Asdrúbal”, eles também formam parte do “corpo” do Teatro Contemporâneo.

Assim, ao introduzir as “pequenas crises” e ao compartilhar a experiência estética com os leitores, Michalski não apenas acrescenta uma dimensão pessoal, que tem relação direta com atravessamentos corporais, mas, também, rompe com a abordagem mais estruturada e objetiva característica da crítica moderna. Este gesto desafia a tradicional rigidez da análise, oferecendo uma perspectiva mais fluida e subjetiva.

#### **5.4.2 Abertura ao contemporâneo**

A ideia de contemporâneo “é aquele que fixa o olhar sobre seu tempo, não para perceber as luzes, mas a obscuridade” (AGAMBEN, 2009). Essa perspectiva revela a profundidade da análise do contemporâneo, sugerindo que a verdadeira compreensão do presente reside na capacidade de enxergar as sombras que o permeiam. Ao questionar e interpelar o tempo em que vive, o contemporâneo não se contenta com as superficialidades da época, mas busca transformá-la, reinterpretando a história.

Paralelamente, essa noção de contemporaneidade ressoa com a trajetória de Michalski, cuja crítica teatral também será permeada pela abertura e uma receptividade às inovações e experimentações que caracterizaram o universo teatral, especialmente a partir da década de 1970. Em um cenário marcado por expressões teatrais que desafiavam as convenções estabelecidas, o crítico revelou uma sensibilidade aguçada às correntes vanguardistas, experimentações estéticas e narrativas não convencionais. Sua atitude visionária e sua capacidade de discernir as sombras criativas, por assim dizer, dentro do panorama teatral, o posicionam como um verdadeiro contemporâneo, capaz não apenas de perceber as luzes, mas de explorar as obscuridades e desafios inerentes ao seu tempo.

O contemporâneo é o que se recusa do passado, o que se quer, portanto, ultrapassar, o que se deixa de lado para passar a outra coisa, ainda desconhecida. Na concepção de Agamben (2009) a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a esse e, ao mesmo tempo, dele toma distância. O autor ainda complementa: “Aqueles que coincidem

muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a este aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Quando falamos em contemporâneo nessa pesquisa, é no recorte determinado de 1964 a 1982, então seria em relação às novidades vividas por Michalski, principalmente a partir da metade da década de 1970. Nesse caso, o crítico vive o contemporâneo e o seu papel é refletir sobre esse teatro do “presente”. Em suas críticas, Michalski percebe não apenas a cena, mas procura mostrar ou descobrir aquilo que lhe escapa, aquilo que é novidade ao experienciar. Dessa forma, a natureza da crítica também se altera, sendo convidada a operar de forma mais mutável e instável, abarcando uma “natureza gerativa para se evitar a cristalização” (COHEN, 2004, p. 30).

A crítica *A selvagem beleza da “Selva” (I)*<sup>69</sup> apresenta aspectos sobre a peça *Na Selva das Cidades*, texto de Bertold Brecht e montagem do Teatro Oficina. Michalski (1985) considera o diretor José Celso Martinez Correia um poeta rebelde e contundente que, alimentado pelos recursos revolucionários do teatro expressionista, se compraz em escandalizar o público através de imagens de forte impacto. Para o crítico, o Teatro Oficina confirmava a liderança no setor anticonvencional do teatro brasileiro. Então, era preciso se despir dos pressupostos tradicionais para sentir a completude da montagem.

Assistir à Selva não é divertir-se: é trabalhar, é suar a camisa, é prestar dolorosamente atenção, é sentir-se cansado, é interrogar-se, é tentar conquistar, com esforço ativo do intelecto e da sensibilidade, o direito de penetrar na convenção daquele crispado e histérico universo de imagens. O direito, também, de emocionar-se diante de uma beleza e poesia diferentes daquelas a que estamos acostumados: uma beleza e poesia cujos elementos componentes abrangem a sujeira, o lixo, as ruínas, o suor e o mau cheiro (MICHALSKI, 21 de outubro de 1969, p. 2).

Estar diante do novo não era fácil para o crítico, exigia esforço, era cansativo chegar à sensibilidade proposta. Michalski deixa claro no texto que, para receber o impacto e compreender *Na Selva das Cidades*, era preciso um trabalho de abandono dos valores tradicionais tanto para o crítico como para o público. O espectador precisava convencer-se de que esse tipo de teatro exigia dele uma atitude completamente diferente daquela a que costumava assumir diante de um espetáculo convencional. Inclusive, estar disposto a enxergar e a conviver no teatro com outros signos que não necessariamente fossem belos e pudessem

---

<sup>69</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/142799](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/142799)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

tirar o espectador do lugar de conforto, nesse caso cita: o lixo, as ruínas, o suor, o mau cheiro. Era preciso estar aberto para as novas linguagens trabalhadas no palco:

[...] precisamos esquecer em parte as categorias dentro das quais nos acostumáramos, através de anos de convivência com o teatro, a enquadrar os valores do prazer teatral; e precisamos pôr a funcionar, dentro de um espírito de total disponibilidade, abertura e ausência de preconceitos, outras células da nossa sensibilidade, possivelmente atrofiadas pelo prolongado contato com um teatro que não exigia seu uso (MICHALSKI, 21 de outubro de 1969, p. 2).

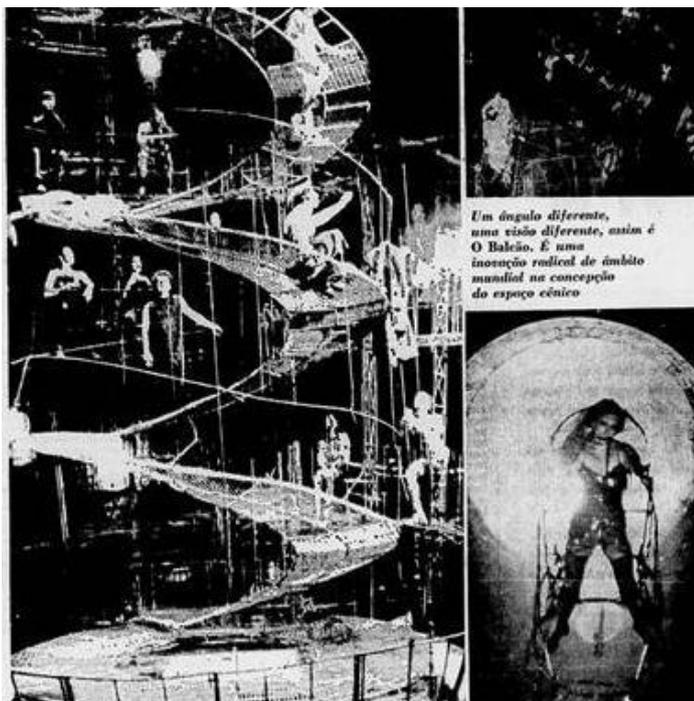
Sugere, ainda, que a familiaridade com determinados padrões teatrais pode ter condicionado a apreciação e interpretação do prazer teatral. Para romper com essa familiaridade, seria vital cultivar uma mentalidade de completa disponibilidade, abertura e ausência de preconceitos. Era necessário o esvaziar-se (parcialmente) de si, das crenças, dos preconceitos e da visão única de mundo. Destaca a importância de ativar outras facetas da sensibilidade que poderiam ter sido negligenciadas ou atrofiadas, devido ao contato prolongado com um tipo específico de teatro. Esse movimento de esvaziar-se não era fácil, mas Michalski se colocava disponível a ele.

Desse modo, discutir sobre a renovação no teatro brasileiro abria a necessidade para a busca de outros pressupostos ou saber lidar com a ausência deles, criando possibilidades de análise. Em “*O balcão*”: *Teatro visto na vertical*<sup>70</sup>, Michalski analisa o espetáculo *O Balcão*, de Jean Genet, na produção de Rute Escobar, dirigida por Victor García. No primeiro parágrafo revela que era um espetáculo diferente de tudo que já tinha visto em matéria de teatro. Para o crítico *O Balcão* era o primeiro espetáculo brasileiro que constituía uma inovação radical de âmbito mundial na concepção do espaço cênico. Isso, principalmente, porque a concepção implicava em destruir praticamente um teatro para a construção de uma enorme torre de metal que atravessava o edifício desde o térreo até o último andar, e “[...] que constitui ao mesmo tempo o local da ação cênica e a platéia, derrubando a tradicionalmente horizontal dinâmica teatral para substituí-la por uma dinâmica vertical, tanto na movimentação da ação como no ângulo de visão dos espectadores” (MICHALSKI, 17 de janeiro de 1970, p. 2).

---

<sup>70</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/178943](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/178943)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

**Figura 31:** Cenas da peça “*O balcão*”: Teatro visto na vertical.



Fonte: Jornal do Brasil, 17 de janeiro de 1970, p. 2.

Para explicar sobre o balcão concebido pelo diretor Victor García e pelo cenógrafo Vladimir Pereira Cardoso, o crítico usa o recurso da descrição na tentativa de materializar o novo, o que lhe traz impacto na cena. Como o uso da tecnologia era relativamente ainda uma novidade nos palcos teatrais brasileiros, Michalski narra a dificuldade em transfigurar em escrita todo aquele fenômeno. “É muito difícil descrever a montagem de maneira que dê ao leitor uma idéia do impacto que o espectador recebe, de saída, ao ingressar no recinto e, posteriormente, durante as quase três horas de incessantes surpresas” (MICHALSKI, 17 de janeiro de 1970, p. 02). Nota-se uma certa generosidade do crítico ao admitir a dificuldade em relatar determinadas sensibilidades propostas no palco. Michalski (1970) ainda comenta que a descrição sumária feita na crítica, “dá uma idéia muito incompleta do mecanismo da encenação”. Então, ele exterioriza seu testemunho a partir da própria experiência. Sobre a cenografia explica que é constituído:

[...] por uma enorme estrutura metálica, de cerca de 25 metros de altura, em forma de torre circular, para cuja construção foram usadas 43 toneladas de aço. Pelas paredes da torre vão subindo, em espiral, arquibancadas munidas de assentos, onde o público se acomoda. A ação desenrola-se no espaço interno da torre. No primeiro ato, o principal local cênico consiste de um disco transparente que preenche todo o diâmetro do espaço interno e que se desloca verticalmente com os atores que representam em cima dele. Conforme a posição do disco em relação ao andar da arquibancada no qual o espectador se

acha localizado, esse espectador assiste à ação olhando de cima para baixo ou de baixo para cima – esta última hipótese sendo tornada possível devido a transparência do disco. No segundo ato, o disco é substituído por duas pequenas gaiolas-elevadores que, ocupadas por duas atrizes, viajam pelo espaço interno da torre. No terceiro ato, o principal local de representação é uma rampa metálica em espiral que ocupa o vão interno desse debaixo até em cima (MICHALSKI, 17 de janeiro de 1970, p. 2).

Na tentativa de dar a dimensão do jogo da arquitetura e da tecnologia no espetáculo, o crítico descreve minuciosamente cada detalhe da cena, com a intenção de fornecer ao leitor ferramentas para que consiga criar um imaginário daquele fenômeno. Inclusive as fotografias inseridas na crítica serviam para auxiliar os leitores a visualizarem parte da peça. Michalski conta que o “estranho dispositivo” por si só é responsável por uma grande parte do fascínio do espetáculo.

Nesse sentido, a abertura ao contemporâneo não está apenas na estética inovadora da cenografia, mas, também, na introdução de elementos que transcendem as fronteiras convencionais, ampliando as possibilidades interpretativas e proporcionando uma experiência teatral ampla e multifacetada. Ainda na crítica de *O Balcão*, Michalski vai dar pistas que a partir da década de 1970 é que começava a surgir nos palcos brasileiros espetáculos que experimentavam outras possibilidades da linguagem cênica e com isso conseguiam, de certa forma, romper com as características do Teatro Moderno.

Finalmente, é quase espantoso pensar que em tão pouco tempo o teatro brasileiro tenha percorrido um tão longo caminho de renovação, a ponto de permitir hoje em dia a produção de um espetáculo cuja forma seria autenticamente revolucionária em qualquer lugar do mundo. O surgimento de um tal espetáculo seria bastante normal num país que tivesse uma tradição de pesquisa experimental, mas não num país como o nosso, onde esse tipo de experimentação existe há pouco mais de três anos. No início da década de 40, era saudada como revolucionária uma montagem de *Vestido de Noiva*, que introduzia nos palcos brasileiros o estilo expressionista largamente difundido na Europa já em torno de 1920. De um atraso de 20 anos em 1940, partimos para realizar em 1970, uma montagem que pertence à mais avançada vanguarda no mundo (MICHALSKI, 17 de janeiro de 1970, p. 2).

O recurso da descrição para tentar deixar o novo mais palpável para o leitor também é usado na crítica *Vida vibra no cemitério (III)*. Já usamos o texto no tópico da sistematização, mas sua retomada é importante para mostrar que, às vezes, em uma crítica teremos de mais de uma característica do que consideramos por transição, ou seja, em um texto temos a presença da continuidade e da ruptura. Na crítica em questão, Michalski vai chamar a atenção do espectador para expressividade do trabalho que o diretor Victor García realiza como artista

plástico. Ao referir-se ao espaço cênico, usa o recurso da descrição para tentar mensurar o impacto visual:

O próprio espaço cênico, se o contemplarmos separadamente do espetáculo, já é uma obra de arte de estranho impacto visual, que se intensifica imensamente a partir do momento em que esse espaço passa a ser habitado por seres vivos, por luz em movimento (uma das iluminações mais pictóricas que eu já tenho visto), por roupas e panos de estranho colorido (a notar a contribuição do pintor José Tarcísio na execução dos figurinos e adereços), por ruídos. Poucas pinturas são capazes de me proporcionar o mesmo choque de beleza visual que sinto ao ver os três músicos de Cemitério escalando as carcaças de automóveis penduradas no teto (MICHALSKI, 18 de setembro de 1970, p. 2).

Em *Moto contínuo, com paz e amor (II)*<sup>71</sup> o crítico reflete sobre a peça *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, com direção de Rubens Corrêa. A peça montada pelo Teatro Ipanema conta a história dos filhos de Pedro Fogueteiro, moradores de uma cidade do interior de Minas Gerais, na busca de identidade, em um momento de transformação vivido pela juventude em todo o mundo, principalmente a partir da influência das músicas de rock. Michalski vai começar a crítica perguntando: Vanguarda ou saudosismo? Por mais que considerasse a temática da peça voltada para o passado, a atitude existencial, *Hoje é Dia de Rock* não deixava de ser uma realização inovadora. “Ela não se parece, nem na forma nem no tom, com nada que eu tivesse visto até hoje nos palcos brasileiros” (27 de outubro de 1971, p. 2). De acordo com o crítico, a novidade presente na peça não era motivada por uma ânsia preestabelecida de inovar; ela decorria espontaneamente da procura e do encontro da forma mais adequada para a tradução cênica daquilo que se queria transmitir.

Êste é, ao que me lembre, o primeiro espetáculo que cristaliza uma certa essência lírica de brasilidade, uma maneira lírica de sentir, reagir e se comportar inconfundivelmente brasileira, dentro de uma ótica teatral contemporânea; nenhum vestígio das rançosas convenções do teatro brasileiro antigo, nenhum regionalismo, nenhum folclore; apenas uma indefinível autenticidade humana que simplesmente só seria possível aqui e agora (MICHALSKI, 27 de outubro de 1971, p. 2).

A interpretação da abertura ao contemporâneo é reforçada pela observação de que, apesar de se concentrar no passado em termos de temática e atitude existencial, *Hoje é Dia de Rock* é considerada uma realização inovadora. Essa inovação não é resultado de uma procura preconcebida por novidade, mas emerge organicamente da busca por uma forma cênica que

<sup>71</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/221095](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/221095)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

melhor traduza a mensagem desejada. Isso destaca uma abordagem contemporânea que valoriza a autenticidade e a eficácia na comunicação sobre a mera novidade por si só.

Na terceira crítica sobre o espetáculo *Hoje É Dia de Rock*, Michalski reflete que uma das principais teses do teatro experimental contemporâneo é a rejeição da noção de estilo, que tende a ser visto como uma limitação da liberdade criadora. Na concepção de Pavis (2008) experimentar pressupõe que a arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, visando à pesquisa do que ainda não existe ou a uma verdade oculta. Para o crítico o fato de os integrantes do grupo terem conseguido criar um estilo, torna o espetáculo como experimental.

Hoje É Dia de Rock é, sob todos os aspectos, uma encenação renovadora, livre e aberta. Mas para mim a grande chave do seu fascínio é a sensação de que todos os seus criadores – autor, diretor, cenógrafo, compositora, intérpretes – estão tocando a mesma nota humana e formal ou, quem sabe, a mesma clave de cinco notas. Será isto outra coisa do que unidade de estilo, levada às mais altas e espontâneas consequências? (MICHALSKI, 28 de outubro de 1971, p. 2).

Em outra crítica intitulada *Um teatro com muito caráter*<sup>72</sup> aborda a adaptação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com direção de Antunes Filho, em 1978. O espetáculo é considerado pela maioria dos estudiosos como a matriz inaugural do contemporâneo nos palcos brasileiros (FERNANDES, 2013). Michalski (1978) considera como um dos méritos do espetáculo a possibilidade de ser decifrado em dois níveis diferentes de leitura: ele comporta um complexo sistema de signos e símbolos sofisticados, que enriquecem o processo de percepção do espectador que dispõe de referencial cultural necessário para a sua captação. Mas, ao mesmo tempo, *Macunaíma* tem um poderoso sopro de comunicação eminentemente popular, e pode ser perfeitamente assimilado, sem perda de substância, nesse plano.

O espetáculo propõe, por outro lado, uma fértil discussão em torno do conceito de inovação da linguagem cênica. A modéstia dos seus recursos de produção, manifesta sobretudo na substituição da cenografia pelos acessórios e pelos corpos dos atores, aliada à adoção como elemento destacado da comunicação visual de um elemento tão barato como folhas de jornal, restringe de antemão a possibilidade de uma formulação estilística espetacularmente revolucionária, como eram, por exemplo, as de *O Rei da Vela* ou *Na Selva das Cidades* (MICHALSKI, 17 de outubro de 1978, p. 5)

Michalski vai observar que a montagem traz aspectos que ainda eram pouco explorados no contexto brasileiro. Como por exemplo, a construção da cena a partir da corporeidade do

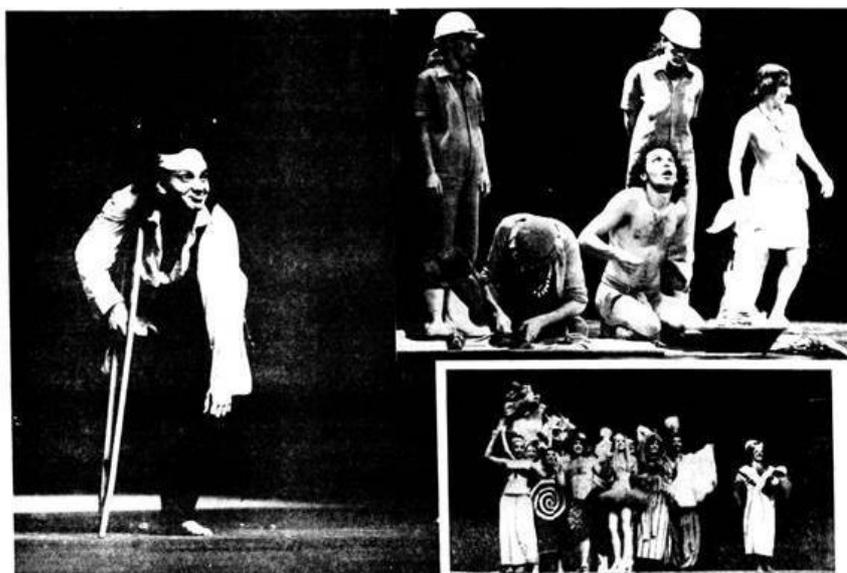
---

<sup>72</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/145519](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/145519)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

ator, o privilégio do espaço vazio e a simplificação dos elementos, sugeridos a partir de materiais simples, a opção narrativa pelo romance de Mário de Andrade, em detrimento de um texto dramático, o uso da intertextualidade, além do recurso à montagem como procedimento construtivo.

Ainda na crítica vai apontar que a grande novidade de *Macunaíma* é uma determinada atitude diante do trabalho teatral, que transparece em cada aspecto e detalhe da realização. De fato, são os atores que a fonte essencial para a teatralidade de *Macunaíma*. A limpeza corporal dos maneirismos interpretativos, o poder de sugerir espaços e tempos com o potencial de gesto e movimento, a capacidade de projetar lugares e situações na contracena com elementos concretos são procedimentos de atuação que resultam na mais apurada teatralidade (MICHALSKI, 1978; FERNANDES, 2013).

**Figura 32:** Fotos da peça inserida na crítica *Macunaíma: um espetáculo revolucionário*.



Fonte: Jornal do Brasil, 09 de outubro de 1979, p. 10.

O crítico retoma o espetáculo no texto *Macunaíma: um espetáculo revolucionário*<sup>73</sup> e vai trazer aspectos do seu modo de produção, ao processo de trabalho, o qual seria impensável num esquema de produção<sup>74</sup> que não permitisse um ano de preparativos, entre pesquisa, documentação, adaptação do texto originalmente não teatral, paralela à exercícios de

<sup>73</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_09/165827](http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/165827)>. Acesso em: 03 dez. 2023.

<sup>74</sup> A peça surgiu de um curso ministrado por Antunes Filho, que girou em torno da obra de Mario de Andrade. No encerramento do curso, percebendo as potencialidades do trabalho iniciado, Antunes resolveu dar continuidade, até chegar a transformá-lo numa montagem (MICHALSKI, 1985).

improvisação e elaboração formal. O esquema de produção do espetáculo refletiu em sua linguagem.

A contrapartida, que poderia ser negativa, é que seria impossível para o esquema de produção de Macunaíma contar com atores profissionais, ou seja, treinados. Mas este aspecto acaba resultando até mesmo positivo, na medida em que o reinventar o signo teatral que Macunaíma empreende exclui a aplicação de fórmulas interpretativas mecanizadas, a qual o ator treinado, por talentoso que seja, dificilmente pode deixar de se condicionar (MICHALSKI, 09 de outubro de 1979, p. 10).

O teatro seguia uma trajetória própria, fundamentada no trabalho do ator. Na busca pela pesquisa intensa realizada sobre a história do Brasil e suas interpretações, no estudo sobre o suposto caráter nacional, na busca pela compreensão do momento atual vivenciado pelo grupo, na procura por métodos e técnicas adequadas a artistas que produziam em condições de precariedade (BARBOSA, 2012).

Em *Palavras x Imagens*<sup>75</sup>, Michalski fala sobre a remontagem da peça *Escuta, Zé!* de Wilhelm Reich, concepção e roteiro de Marilena Ansaldi e direção de Celso Nunes. Muitas das imagens cênicas criadas pelo diretor assemelham-se a algumas das pesquisas formais mais avançadas que vêm sendo feitas pelo mundo afora, no sentido de que exploram a possibilidade de uma escrita cênica virtualmente autônoma, que corre paralela à escrita do texto e constrói, também paralelamente a esta, o seu próprio conteúdo; e no sentido de que o relacionamento tradicional entre ator e personagem é radicalmente subvertido, o ator deixando de ser intérprete de um objeto ficcional e passando a ser intérprete de si mesmo.

Neste sentido, o novo contato com *Escuta, Zé!* permite matar saudades de um teatro que – não importando os equívocos e ingenuidades em que possa ter incorrido – nos reservava dia após dia o desafio de novas surpresas e nos obrigava a reciclar permanentemente os nossos processos de leitura; e que ousava dizer não tanto à reprodução rotineira dos gestos cênicos a que havíamos sido condicionados desde a infância como a tudo que havia – e há – de inacreditável no mundo que nos cerca (MICHALSKI, 29 de abril de 1981, p. 2).

Para fechar esse tópico vale a pena observar a matéria da jornalista Gilse Campos intitulada *A arte, cada vez mais imediata*<sup>76</sup> em que ela entrevista Yan Michalski. O crítico vai

---

<sup>75</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/31660](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/31660). Acesso em: 03 dez. 2023.

<sup>76</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/184165](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/184165)>. Acesso em: 02 dez. 2023.

dizer que a arte como o contexto estava passando por uma transitoriedade e isso acontecia, pois era uma questão de integração com a própria vida. Em sua opinião:

Os diretores jovens acham que as fórmulas convencionais não são mais capazes de exprimir problemas atuais e uma mentalidade atual. Daí a necessidade de criar fórmulas novas, não pré-estabelecidas durante o próprio processo de preparação do espetáculo. O diretor antigamente sabia que ia aplicar, com ligeiras variações, uma fórmula aprendida na escola e já experimentada em vários espetáculos anteriores. Hoje em ainda, eles iniciam muitas vezes os ensaios sem nenhuma idéia concreta sobre a forma que o produto final vai assumir (CAMPOS, 11 de abril de 1970, p. 2).

Michalski consegue resumir um pouco desse momento em que o contemporâneo, a novidade passa a movimentar uma cena ainda impregnada e influenciada por aspectos modernos. Mas eles já não dariam conta do que a geração queria produzir e do que o público gostaria de consumir. A linguagem cênica precisava passar por transformações. Se antes o espetáculo vinha praticamente pronto da dramaturgia clássica e europeia, agora temos uma virada: a forma inicial do espetáculo nasce aos poucos no decorrer dos ensaios, partindo muitas vezes de exercícios livres que aparentemente podem não ter nenhuma ligação direta com o texto que está sendo encenado, mas podem despertar no diretor e nos atores ideias que poderão ser utilizadas em proveito do espetáculo. O experimentar vira o sentimento protagonista da cena.

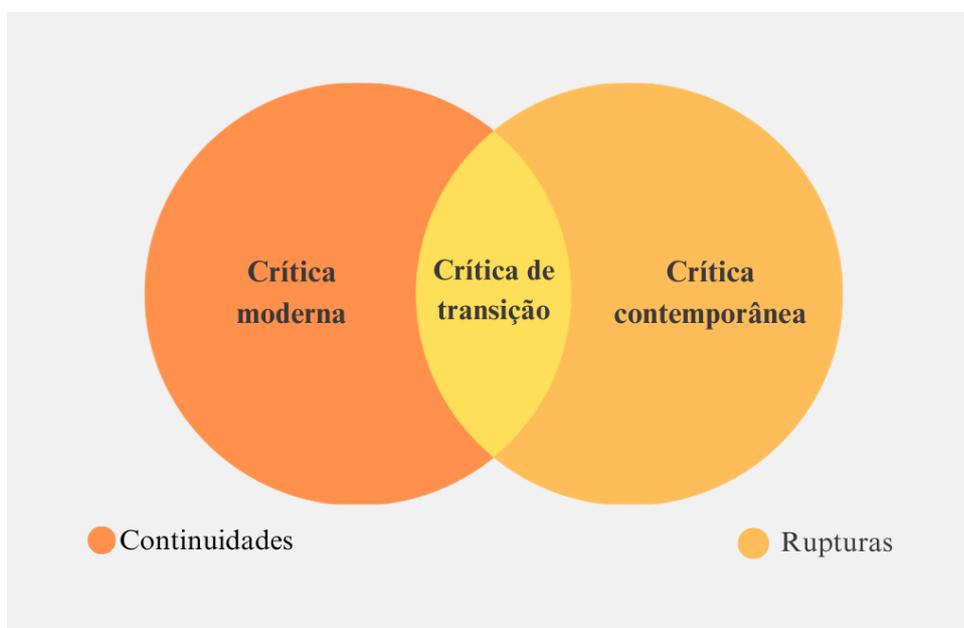
## 5.5 CRÍTICA TEATRAL DE TRANSIÇÃO

Quando propomos o termo “crítica teatral de transição”, estamos nos referindo às continuidades e rupturas que encontramos nas críticas teatrais de Yan Michalski e que foram publicadas no *Jornal do Brasil* (1964-1982). Mais do que falar em transição, podemos dizer em transições que estavam presentes: na trajetória do crítico que sai da Polônia e se estabelece no Brasil; na política do início do regime civil-militar até um período de sua finalização; na cena teatral brasileira; no jornalismo; no fazer crítica teatral. Ou seja, Michalski vivenciou passagens temporais e elas estão presentes em suas críticas teatrais.

O conceito de entre-lugar torna-se particularmente fecundo para reconfigurar os limites do que considerados como crítica teatral de transição. Consideramos que ela está no entre-lugar, Santiago (2000) definiu esse conceito como um espaço intermediário e paradoxal. O conceito de entre-lugar, mais do que um espaço concreto e material, mais do que se prender a um local, apresenta-se como um conceito epistemológico fronteiro. É o espaço da interseção composto de complexidades e latências. Desse modo, estamos diante de uma crítica fronteira que está

entre o período da crítica moderna e da crítica contemporânea; entre a tradição crítica e os novos pressupostos analíticos.

**Figura 33:** Diagrama da crítica teatral de transição



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Tais fronteiras muitas vezes apresentam-se porosas, permeáveis e flexíveis. Elas não são simples de serem identificadas. Deslocam-se ou são deslocadas. Se há dificuldade em pensá-las, em apreendê-las, é porque aparecem tanto reais como imaginárias. “Estudá-las, se não resolve essa problemática, leva pelo menos a entender o sentimento de inacabamento, ilusão nascida da incapacidade de conceber o ‘entre-dois-mundos’, a complexidade deste estado/espço e desta temporalidade” (HANCIAU, 2010, p. 133). Dessa maneira, nem sempre será fácil entender e perceber o entre-lugar. Mas é através dele que será possível tentar delinear questões mais complexas.

O trabalho fronteiro exige um encontro com o “novo”, como ato insurgente, e não parte do *continuum* do passado e do presente. Gera uma produção artística que não apenas retoma o passado – causa social ou precedente estético –, mas o renova, reconfigurando como um entre-lugar contingente, que, além de inovar, interrompe a atuação do presente.

A discussão apresentada por Bhabha é direcionada aos hibridismos formados pelas diferenças culturais. O autor afirma que a “fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente” (BHABHA, 1998, p. 24). Ou seja, a fronteira é um ambiente positivo, pois permite o contato com a diversidade cultural. Para Bhabha (1998), é o tropo do tempo atual

colocar a questão da cultura na esfera do além. Nossa existência, marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”. Então, estar no “além”, significa habitar um espaço intermediário, nem um novo horizonte, nem um abandono do passado.

Assim, esse duplo movimento de permanência e transformação, que identificamos na produção crítica de Yan Michalski, é influenciado por uma série de fatores internos ao indivíduo, mas, também, externos que tem relação com o próprio contexto em que o crítico experienciou, como já citamos brevemente. Isso possibilitou o contato e a permeabilidade, o surgimento em sua crítica teatral de algo novo, híbrido, diferente, que se insinua na situação de passagem.

Quanto à crítica, a partir do momento em que a situação do teatro se modificou, também precisou buscar novos percursos. “Ela teve, então, que sair em busca de novos caminhos, de um encaminhamento novo e diferente do seu trabalho” (MICHALSKI, 1984, p. 30). A crítica precisou adaptar seus critérios de análise às propostas inovadoras baseadas em um pensamento original e criativo. Logo, o que consideramos como crítica de transição é uma narrativa que não é pura, é híbrida, e ultrapassa as ideias do moderno, conseguindo ligá-las ao contemporâneo. Ela é fronteira, porque interconecta sutilmente os limites da crítica moderna e da contemporânea. Para escrevê-la, é preciso um estado de sensibilidade e uma capacidade de ser afetado pela ideia de contemporâneo. Os antigos pressupostos de análise passam a ser questionados.

A partir disso, outra questão sobre a crítica teatral brasileira é a periodização. De fato, o tempo histórico é sempre contínuo e, também, permeado pela mudança. Daí, a grande dificuldade e os problemas que surgem quando do estudo de épocas. A periodização envolve vários problemas e leva o estudioso a se defrontar com uma série de dificuldades. Apesar de, em grande parte, serem os períodos construídos artificialmente, não podem ser ignorados.

O problema da periodização não é, propriamente, distinguir uma época da outra quando as diferenças estão bem caracterizadas e os estilos de vida aparecem como quase opostos. Desde que estas diferenças existem e se evidenciam em períodos dessemelhantes não é difícil distingui-los e aceitá-los como tais – a dificuldade é assinalar quando se iniciam ou quando terminam. Início e fim, aliás, relativos, pois, como bem assinala Marcel Reinhardt, não há um corte, mas uma passagem (FONSECA, 1967, p. 564).

Foi essa a dificuldade que encontrávamos ao olhar para a historiografia da crítica teatral brasileira. Vemos os pesquisadores determinarem um período para a crítica teatral moderna,

para a crítica teatral contemporânea. No entanto, ao analisarmos o trabalho de Yan Michalski não o víamos inserido em nenhuma dessas temporalidades, mas, sim, entre elas, no embaralhamento, numa passagem feita pelo tempo do *entre*.

Dessa forma, defendemos que Michalski esteve em meio à transição de um regime ao outro da crítica teatral. Consideramos Michalski na iminência do “embreante”<sup>77</sup>, pois as proposições utilizadas por ele nesse período da crítica de transição são valores que estão presentes também na crítica contemporânea, como por exemplo uma crítica mais próxima do ensaio, abertura ao novo, o compartilhamento de sensações que o espetáculo lhe causou. Iminência porque ele provoca as rupturas, mas muitas vezes precisa dar um “passo atrás” e permanece na continuidade.

Para Fonseca (1967) ao pensarmos a História encontramos dois complexos que estão presentes como uma sombra, fora e ao mesmo tempo resultante da combinação dos inúmeros elementos atuantes: a continuidade e a mudança. Provenientes, ambos, de fatores internos e externos, necessidades, tradições, interesses, objetivos, necessários às bases temporais, materiais e espirituais das comunidades e civilizações.

A continuidade e a mudança são resultantes do equilíbrio dinâmico dos vários elementos, sempre em movimento, a desfazer-se e a refazer em novas bases. Esses movimentos ocorrem na crítica de transição de forma sutil, continuidade e mudança, são visíveis, ora uma ora outra mais em evidência, porque nela o tempo está sempre presente, sensível e quase palpável (FONSECA, 1967).

Nesse sentido, a crítica teatral de Michalski, a crítica teatral de transição esteve condicionada pela associação de dois sintomas: da continuidade e da ruptura. As categorias elencadas representam determinados marcos dessa(s) “transição(ões)”. É a complexidade da combinação de elementos da continuidade e da ruptura que fazem a transição, constituída de avanços e recuos, de aceleração das mudanças ou predominância da continuidade em certos momentos. As críticas teatrais são sensíveis às novas ideias, mas, ainda, suficientemente presas às raízes. Na crítica teatral de transição, tem-se, portanto, o entrelaçamento dessas noções.

---

<sup>77</sup> Cauquelin (2005) destaca o termo “embreante”, que seria uma figura de ruptura entre regimes e denomina embreantes como figuras singulares no contexto da arte ocidental que, por meio de práticas e “fazer”, foram precursores no movimento de ruptura e, de certa forma, anteviram a “chegada do novo estado de coisas”, anunciando uma nova realidade. Como argumenta a autora, por vezes, essas figuras desarmonizam a ordem estabelecida e, mesmo pertencendo a modos temporais distintos, operam elementos do passado na esfera da atualidade.

## 6 CRÍTICA TEATRAL CONTEMPORÂNEA

O que seriam o teatro e a crítica contemporâneos? Referir-se-iam àquilo que nos é temporalmente coincidente? Ou colocaríamos no mesmo conjunto práticas inovadoras e, de certa forma, ao menos um pouco à frente em relação ao nosso próprio tempo? O foco escolhido é apresentar, a partir do contemporâneo, uma síntese das principais práticas que envolvem o teatro brasileiro, o jornalismo e a crítica teatral, ou seja, em relação ao tempo de Yan Michalski.

Neste capítulo, inicialmente, iremos localizar as principais características da cena teatral nos anos 1980, pois foi quando Michalski finaliza sua carreira no *Jornal do Brasil*. O período também marca a consolidação da formação de importantes grupos teatrais. Tal fato significou uma contribuição importante para a construção de um novo modelo de organização teatral, visto que o fortalecimento desses grupos estava condicionado, ao mesmo tempo, a uma ideologia e a uma estética desenvolvidas no interior de coletivos. Outro ponto relevante é que com os processos de democratização, os artistas puderam desfrutar de algo que as gerações imediatamente anteriores não possuíam: a liberdade de expressão.

A partir dessa cena teatral, a crítica, de certa forma já consolidada, precisa rever alguns aspectos, pois, quando o crítico escreve, ele faz um desdobramento da sua forma de estar no mundo, de ocupar o seu lugar. Rancière, no prefácio do livro *Políticas da escrita*, aponta que “antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação” (RANCIÈRE, 1995, p. 7). Dessa forma, a cena contemporânea vai trazer a emergência de novos sentidos, afetos e critérios de análise.

Quando se fala de crítica teatral contemporânea, é geralmente para dizer que se trata de seus últimos desdobramentos e é também para opô-la à crítica “moderna” (PAVIS, 2017). Assim, a crítica teatral sofre modificações: ganha novos palcos, que vão além dos jornais, que passam a reduzir os espaços; o estilo ensaístico torna-se ainda mais presente; e a crítica vai precisar lidar com os signos teatrais advindos da contemporaneidade.

Nesse sentido, a contemporaneidade vem composta por subjetividades de um tempo e que alteram o modo de elaborar a crítica. A partir disso, tentaremos discutir, a partir da leitura dos autores Dos Santos e Maciel (2019), Oliveira (2013), Osorio (2005), Small (2015), alguns pressupostos que fazem parte da crítica teatral contemporânea, que ainda está em processo de autoconhecimento e de descobertas.

## 6.1 A CENA TEATRAL DOS ANOS 1980

De acordo com a cronologia trabalhada no livro *História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas* (FARIA, 2013), no final da década de 1970 e início da década de 1980 temos o nascimento do chamado teatro contemporâneo, ou seja, aquele que é posterior ao moderno. Ainda que tenha surgido um impulso de renovação, aparentemente a contribuição dessa década seria pouco significativa em relação a outros momentos da história teatral. Assim, nas palavras de Michalski (1985, p. 85), “se formos procurar no palheiro a produção teatral de 1980 a 1984 as raras agulhas de qualidade que ali possam estar escondidas, só acharemos, em nível de importância que transcenda o âmbito da realização isolada para suscitar desdobramentos mais amplos”.

Algumas características da década de 1980 podem ser mencionadas para entendimento do esvaziamento que se deu nesse período. Rodrigues (2018, p. 1), por exemplo, elenca a ausência de “[...] um referencial ideológico para os grupos teatrais – característica predominante nas décadas anteriores –, e principalmente a evasão dos atores de teatro que passaram a ser absorvidos pela TV onde teriam mais prestígio social e oportunidade de maiores remunerações”. Apesar disso, não há como negar que houve, em meio à turbulência cultural da época, uma intensa produção teatral.

Michalski iniciava um balanço<sup>78</sup> sobre a temporada de 1979, em que celebrava o fato de que teria sido o primeiro ano de atividades teatrais livres da censura, consequência da extinção do AI-5. Destacava a presença em cartaz de quatro espetáculos, “os quatro marcos teatrais do ano”, todos distinguidos com recomendação especial da Associação de Críticos Teatrais do Rio de Janeiro: *Macunaíma*, adaptado de Mário de Andrade por Jacques Thiériot e Grupo de Arte Pau Brasil (direção de Antunes Filho); *A Resistência*, de Maria Adelaide Amaral (direção de Cecil Thiré); *Papa Highirte*, (direção de Nelson Xavier) e *Rasga Coração* (direção de José Renato), ambos de Oduvaldo Viana Filho.

---

<sup>78</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/176642](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/176642)>. Acesso em: 06 dez. 2023.

Figura 34: Crítica *Acabou a “Temporada da Abertura”. E Agora?*.



Fonte: *Jornal do Brasil*, 27 de dezembro de 1979, p. 1.

Os ares de abertura que se consolidariam a partir do começo da década de 1980 teriam sido, senão o principal motivo, certamente um fator determinante para que muitos dos grupos empenhados na militância cultural e artística da década anterior concluíssem suas trajetórias, voltando-se para o teatro profissional ou, simplesmente, engajando-se no processo de renovação político-partidária que se iniciava (GARCIA, 2013). Assim, com os processos de democratização, os artistas dos anos 80 puderam aproveitar algo que as gerações imediatamente anteriores não tiveram: a liberdade de expressão. Tal situação permitiu:

[...] a chegada ao palco de cada obra antes proibida ou inviabilizada nos proporcionou, ao longo do ano, momentos de catártica sensação de vitória do bom senso contra o obscurantismo. Sensação que se tornava particularmente forte no caso de obras que se revelavam densas, capazes de jogar uma luz esclarecedora sobre assuntos que nos dizem respeito a todos, e que haviam

permanecido muito tempo fora do alcance da abordagem teatral (MICHALSKI, 27 de dezembro de 1979, p. 02).

Segundo Garcia (2013) a estreia, ainda em 1979, em São Paulo, de *Sinal Vida*, de Lauro César Muniz, com direção de Oswaldo Mendes; de *Fábrica de Chocolate*, de Mário Prata, com direção de Ruy Guerra; e no Rio de Janeiro, de *Órfãos de Jânio*, de Millôr Fernandes, com direção de Antônio Abujamra, fizeram parte do quadro de peças que, no período, lideram a vertente do teatro de resistência, para o que Yan Michalski denominou de “dramaturgia de abertura”. Afinal, “cada uma a seu modo, são peças que revelam a preocupação com a história e refletem a necessidade de, por meio do teatro, discutir fatos políticos ainda vivos nos corações e mentes de muitos brasileiros” (GARCIA, 2013, p. 303).

Os anos 1980 foram identificados como um período de dominância da encenação sobre o texto e, portanto, de diminuição da produção dramaturgica e isso ocorreu porque os encenadores foram, muitos deles, autores de seus textos-espetáculos e essa produção marcou um novo modelo de avaliar e dar abrangência ao novo campo da dramaturgia (GARCIA, 2013). Além disso, a produção autoral não estagnou, continuou a aparecendo novos e relevantes talentos nesse quesito.

Outro aspecto mencionado no balanço anual de 1979 escrito por Michalski é que o esquema de produção empresarial perdeu a força. Afetado, apesar dos diversificados auxílios estatais, pela crise econômica e pelo crescimento dos custos de produção, o empresário preferia optar por ser um comerciante do *show business*. Afinal, estava mais interessado na lucratividade e na segurança de investimento, do que correr o risco em nome de sua missão social como produtor da cultura. Nesse caso, houve um crescimento no movimento do teatro não empresarial. Vale lembrar que tudo foi um processo, nada acontecendo de forma abrupta.

Com relação especificamente ao ano de 1980, Michalski escreve o texto intitulado *Uma temporada de transição*<sup>79</sup> apontando que foi um período hesitante e indefinido. Para o crítico foi um momento “Interessante, porém como campo de observação, pelo que qualquer transição comporta de potencial de transformação; embora refratária a uma análise conclusiva, precisamente pela precariedade das suas características próprias” (MICHALSKI, 27 de dezembro de 1980, p. 1). Assim, tratava-se de uma temporada que ainda estava em processo de descoberta de suas características únicas e distintivas.

O crítico revela no texto que a transição era composta de transformações, mas que nem sempre elas podem ser analisadas de forma conclusiva. Isso porque as mudanças eram graduais

---

<sup>79</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/23943](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/23943)>. Acesso em: 29 de nov. 2023.

e suas características ainda estavam em fase de amadurecimento. A grande diferença dos anos anteriores era a abertura política. Sem o AI-5, e, portanto, sem as pressões da censura, era possível tocar nos assuntos por tanto tempo proibidos e usar o palco como tribuna para o debate da realidade nacional.

**Figura 35:** Balanço anual de 1980, intitulado *Uma temporada de transição*



Fonte: Jornal do Brasil, 27 de dezembro de 1980, p. 1.

Nesse contexto era possível desfrutar de um teatro autenticamente livre, descondicionado das limitações que teve de absorver durante 15 anos, liberto da autocensura, capaz de iniciar uma nova etapa de um fecundo fluxo criativo. Por mais que o teatro brasileiro viesse de um período de censura que obrigou os criadores a buscar formas de burlar a repressão, os anos 1980 já traziam a possibilidade da liberdade e com isso haveria outras necessidades de adaptação: como lidar com a ausência da censura? Como produzir e ser criativo sem precisar pensar na repressão?

Por um lado, todo um impulso de resistência e linguagem metafórica que caracterizou o teatro brasileiro nos anos do arbítrio acha-se compreensivelmente esgotado. Não temos saudade dele, na medida em que ele foi decorrência de um tempo mau; mas não há como negar que ele gerou nas temporadas passadas alguns espetáculos admiráveis. Por outro lado, a safra das obras realmente significativas retiradas dos porões da Censura parece ter-se esgotado muito rapidamente. [...] Por outro lado ainda, o exercício de liberdade criadora não foi até agora bem reaprendido, e essa reaprendizagem talvez custe bastante a se concretizar (MICHALSKI, 27 de dezembro de 1980, p. 01).

A questão era repensar as formas de criação, visto que muitas delas já tinham sido colocadas em prática durante o período do regime civil-militar. Então, era preciso dar um passo atrás e rever os próximos caminhos a serem percorridos. Do ponto de vista temático, Michalski destaca que a temporada de 1980 girou em torno da ocupação dos terrenos antes proibidos. O impulso de discutir as fraturas do passado e as contradições daquele momento presente deu margem a painéis crítico-históricos. Para Michalski (27 de dezembro de 1980, p. 1), mais do que espetáculos de “declarado questionamento social e político, o que deu alguma consistência artística a temporada foram iniciativas que não se preocupavam explicitamente com tais problemas, e sim encaravam o trabalho teatral mais como um exercício de atmosfera poética”.

Outro fenômeno presente na temporada de 1980 foi a crise do esquema de produção convencional, do chamado “teatrão”<sup>80</sup>. Os elementos determinantes dessa crise ocorreram principalmente fora das paredes dos teatros, na crise econômica geral do Brasil, que inflacionou os custos de produção e descapitalizou a classe média, ou seja, também parte do público teatral. Acrescenta-se a isso a drástica redução dos auxílios estatais.

O fato é que o teatro constituído como empresa tornou-se – e talvez nem pudesse deixar de se tornar – cada vez mais prudente. Prudência no caso exercida não só através do tradicional refúgio da comédia de boulevard ou outros empreendimentos declaradamente comerciais; mas também através da adoção cada vez mais generalizada de uma técnica narrativa e de uma linguagem cênica lineares, em que o público condicionado – e como pelo código narrativo da telenovela pudesse sentir-se em casa e à vontade, e mesmo no caso de algumas iniciativas de pretensões eminentemente críticas através do cultivo de uma visão do mundo de uma concepção do espetáculo e do estilo de representação que não entrassem em choque com os valores conservadores da platéia mas mesmo ao analisa-los criticamente sem encarregassem de modo

---

<sup>80</sup> O “teatrão” era exagerado, composto por cenários e figurinos opulentos e anseio de se comunicar com mais e maiores plateias. Para isso, apresentava um novo componente: a supervalorização de um elenco estelar – fossem atores, diretores ou cenógrafos importados, que dessem respaldo com marca europeia às produções – como acontecera com Os Comediantes e Ziembinski.

sutil de reconfirmar esses valores e preconizar por intermédio da manutenção do status quo nas estruturas mais amplas (MICHALSKI, 27 de dezembro de 1980, p. 01).

Nesse sentido, o balanço dessa década revela ainda duas ocorrências que merecem destaque: por um lado, a efetiva entrada no meio produtivo de uma nova geração de atores, chamada de “geração 90”, “grupo bastante numeroso e diversificado que renova, em seus modos e procedimentos, muitos dos parâmetros dramaturgicos vigentes nos anos anteriores” (GARCIA, 2013, p. 302). O segundo aspecto é o fortalecimento do segmento teatro de grupo, que desde os anos 1960 já estavam presentes, porém agora com aparecimento de novos coletivos, bem como de procedimentos alinhados com princípios do coletivismo (GARCIA, 2013).

Os coletivos, que no período anterior estabeleceram a tradição de teatro de grupo, em especial o Arena e o Oficina, tiveram suas trajetórias finalizadas, mas logo surgiu uma nova geração que vai movimentar a cena também da década de 1980, da qual faziam parte Pod Minoga (1972), Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974), Pessoal do Victor (1975), Mambembe (1976), Onitorrinco (1978) e Pessoal do Despertar (1979).<sup>81</sup> Esses grupos privilegiavam a criação em equipe, que dividia entre seus membros a coordenação e a execução dos diversos setores administrativos e artísticos. Outra característica definidora da tendência aparecia no esquema de produção. O grupo não era financiado por uma única pessoa, funcionava em sistema cooperativado, ou seja, a verba para a produção vinha da colaboração de cada participante do grupo (FERNANDES, 2000).

Esse esquema de trabalho baseado na criação coletiva foi enfraquecendo por conta de uma formação artística mais individualizada e pela emergência da “era do encenador” (FERNANDES, 2013). A dominância de encenadores contribuiu para a compreensão da dramaturgia não como um produto exclusivamente literário, mas como uma construção textual que se estendia e abarcava a finalização cênica. Na prática dos encenadores, os espetáculos são desenvolvidos de ideias originais ou de adaptações de outros materiais literários; porém, mesmo quando a autoria do material primário pertence ao repertório da dramaturgia consagrada, são claras as marcas autorais do diretor no texto. Portanto,

A prática de um teatro de grupo passou a ser substituída pela execução de projetos temporários comandados pelos encenadores. Essa colisão ou entrelaçamento de uma criação coletivizada com a determinação de funções

---

<sup>81</sup> O ano entre parênteses representa o de fundação do respectivo grupo teatral.

artísticas específicas para cada envolvido geraria, posteriormente, o que chamamos de processo colaborativo (SANTOS; MACIEL, 2009, p. 55).

O processo colaborativo representaria um passo adiante no modo de criação coletivo praticado nos anos 1970/1980. Essa modalidade de criação pressupõe o empenho de todos em igualdade de condições na construção do espetáculo, mas com a responsabilidade final assumida por cada um em sua especificidade. Na medida em que o espetáculo veicula um consenso interpretativo, todos os participantes devem estar capacitados para opinar em cada área do espetáculo (LIMA, 1979-1980).

A necessidade de reformulações das relações e da discussão do próprio lugar do teatro se deu de forma mais clara no interior de projetos coletivos. O debate deu-se, então, com entorno das funções do diretor e do ator, e das possibilidades de se assumirem posições de trabalho horizontalizado nas equipes criativas. Fazer parte de um grupo significava ter afinidade entre os participantes. “Juntar-se ao grupo significa também construir uma cidadela onde o ataque e a defesa são planejados estrategicamente, mas onde a sólida realidade do cotidiano contribui para alicerçar um refúgio imune às tempestades do mundo exterior” (LIMA, 1979-1980, p. 49).

No balanço anual, *1981 Um teatro dissociado da realidade*<sup>82</sup> o crítico destaca que o principal problema daquele momento da atualidade brasileira era a homossexualidade. No teatro, a temática foi abordada por diversos ângulos, “[...] variando das tradicionais e renascentes revistas de travestis e das retrógradas e preconceituosas comédias que exercem seu humor à custa de uma sempre igual e sempre discriminada caricatura do homossexual” (MICHALSKI, 22 de dezembro de 1981, p. 10).

---

<sup>82</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/63522](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/63522)>. Acesso em: 29 nov. 2023.

**Figura 36:** Balanço anual 1981 *Um teatro dissociado da realidade.*



Fonte: Jornal do Brasil, 22 de dezembro de 1981, p. 10.

Garcia (2013) explica que a abertura política que rege os anos 1980 contribuiu para a emergência, ainda que tímida, de um teatro em cujo centro encontram-se expostos, de diversos e às vezes contraditórios modos, as diferenças de orientação sexual e os temas correlatos. O teatro de temática homoerótica revela-se com maior visibilidade a partir dessa década. A difusão da Aids, a luta contra a doença na qual passa a se engajar aos poucos a comunidade *gay*, serão fatores importantes a definirem um caminho mais aparente para o homoerotismo na cena (GARCIA, 2013).

Na crítica, Michalski vai dizer que o assunto também era de interesse do público. A presença de personagens homossexuais em cena também revelava um trunfo comercial seguro, e fonte de potencial de comunicação com setores de consumidores. Michalski (22 de dezembro de 1981, p. 10) discorre que “Explorar o filão homossexual foi, portanto, uma maneira de desconversar, de disfarçar a sua própria impotência e, de passagem, de faturar um tutu cada vez

mais problemático nesta época de crise econômica e verbas quase inexistentes”. De acordo com o trecho, a temática levava mais público ao teatro o que gerava mais lucratividade, mas é importante frisar que a presença nos palcos de questões relevantes para a cultura gay suscitava debates com relação a transgressão de limites impostos pela sociedade, trazia questões relativa aos preconceitos e até colocava em evidência as diferenças sexuais.

A contribuição de textos nacionais inéditos no conjunto da temporada foi considerada pelo crítico como insignificante tanto na qualidade como na quantidade. Muitas dramaturgias já conhecidas de outras montagens foram sendo reprisadas. Além disso, no repertório nacional, em sua perspectiva algumas peças não chegam a ser peças: revistas, coletâneas, variedades, colagens de minipeças ou de quadros avulsos. Inclusive, o crítico aponta no texto uma característica muito presente no Teatro Contemporâneo que é a linguagem estruturada a partir do fragmento, ou seja, muitas vezes marcada pelo caráter de renúncia a cronologias lineares e pela incompletude.

Não se quer insinuar que este tipo de dramaturgia, na maioria dos casos fabricada através do processo da criação coletiva, seja a priori de qualidade inferior, e alguns destes textos deram margem a espetáculos bastante atraentes. Mas o fato é que de um modo geral tal dramaturgia fragmentada contém também idéias fragmentadas e se apóia num métier fragmentado: os autores de maior sopro criativo, bem ou mal, têm sempre sabido trabalhar em cima de enredos unitários, cujos incidentes são em geral capazes de veicular conteúdos de maior densidade e abrangência (MICHALSKI, 22 de dezembro de 1981, p. 10).

Outra questão que destaca no ano de 1981 foi a abundância de oferta de espetáculos, contrastando com a escassez de qualidade. Para Michalski, muitas dessas apresentações eram conduzidas por indivíduos despreparados para a prática pública da arte teatral, carecendo da clareza necessária sobre o que queriam comunicar ao público e como expressá-lo de maneira minimamente eficaz. Ainda enfatiza: “A política do ‘quanto mais, melhor’, que alguns ingênuos continuam defendendo, não parece decididamente atender aos interesses mais legítimos do nosso teatro” (MICHALSKI, 22 de dezembro de 1981, p. 10).

A partir do ano de 1982, observamos a ausência da publicação do balanço anual e a redução significativa das críticas teatrais escritas por Michalski. Se antes tínhamos quase a publicação diária do crítico, agora eram apareciam no periódico com espaçamento de mais de um mês, por exemplo. Tal situação evidencia um sintoma: a progressiva perda de prestígio e espaço destinados à crítica teatral nos jornais, nesse caso, mais especificamente no *Jornal do Brasil*, como veremos adiante.

No entanto, no ano referido, como não tivemos o balanço anual, vale destacar a crítica intitulada *Atores no palco e no vídeo*<sup>83</sup> em que Michalski começa perguntando: Qual é o maior trunfo de que o teatro, sempre em crise, dispõe para competir com os seus grandes concorrentes, o cinema e a televisão? Em cada dez pessoas confrontadas com esta pergunta, nove respondiam: a presença do ator ao vivo. Dessa forma, expõe discussões sobre os destinos do teatro com o sucesso da telenovela e a ida de atores para a televisão. O crítico relativiza as opiniões e debates que julgam a interpretação na televisão padronizada e linear, enquanto o teatro daria mais espaço aos anseios artísticos dos atores, muito embora, a televisão oferecesse salários maiores, além de popularidade. Ainda alerta que não convém entregar o trunfo do teatro ao “inimigo”:

O teatro que se cuide. Se a tevê continuar oferecendo aos atores – é verdade que por enquanto a poucos –, além das outras já conhecidas vantagens, também a de um espaço fecundo para realização de gratificantes experiências interpretativas, e se o teatro insistir em negar-lhes, com raras exceções, esse mesmo espaço, haverá cada vez menos verdadeiros artistas criadores povoando os nossos palcos. A dificuldade de constituir elencos de bom gabarito, repetidamente relatada por vários produtores e diretores, já denuncia a iminência deste perigo. E o público perderá mais um estímulo decisivo para comparecer às bilheterias. Não convém entregar assim de mão-beijada ao inimigo o trunfo maior no qual o teatro desde sempre deve grade parte de seu fascínio (MICHALSKI, 15 de maio de 1982, p. 2).

A força e o poder da televisão eram uma realidade que de certa forma impulsionava o teatro a reinventar-se. Repetidamente a história mostra que o modo de produção de uma arte adapta-se, por tortuosos caminhos, ao modo de produção predominante na sociedade em que essa arte é produzida (LIMA, 1979-1980). Nesse sentido, o teatro não ia desaparecer com a ameaça da televisão, mas ganharia novos contornos, novas possibilidades de linguagens para serem exploradas no palco.

Inclusive, com o recrudescimento da censura também nos meios de comunicação, programas de cunho popular ganham, mais espaço na televisão. Paralelamente, despontam produtos de humor ácido e satírico voltados para o público jovem, principalmente na Rede Globo, com os programas *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*. Muitos atores e atrizes desses programas começaram suas carreiras no teatro. Yan Michalski, por exemplo, também experimentou os moldes da linguagem televisiva, pois participou em 1983 do Projeto Quarta-

---

<sup>83</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/71059](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/71059)>. Acesso em: 29 nov. 2023.

Nobre<sup>84</sup> como assessor de elenco. O Quarta-Nobre tinha como diretor geral Paulo Afonso Grisolli e a cada programa era apresentada uma história completa, fechada, com elenco, trama e personagens únicas. Na verdade, uma extensão dos teleteatros. A presença do computador vai ser também um aspecto importante para o jornalismo nesse período.

**Figura 37:** Foto<sup>85</sup> Yan Michalski e Paulo Afonso Grisolli na seleção do Projeto Quarta-Nobre



Fonte: Jornal do Brasil, 19 de junho de 1983, p. 8.

Retomando o ano 1982, ele também pode ser considerado um período de transformações para Yan Michalski, que interrompe suas duas atividades mais antigas: desliga-se da crítica teatral e da universidade<sup>86</sup>. No mesmo ano, torna-se um dos fundadores da CAL – Casa das Artes de Laranjeiras, assumindo o cargo de coordenador da escola de formação de atores, função que exerce até 1990, ano de seu falecimento. Ainda em 1982, Michalski recebe dois prêmios – Troféu Mambembe e o Prêmio Paulo Pontes – e integra o júri do Prêmio *Casa de las Américas*, em Havana, Cuba.

<sup>84</sup> Os programas tinham duração média de uma hora e apresentavam histórias originais ou adaptações de obras de autores brasileiros e estrangeiros. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/caso-especial/>>. Acesso em: 07 dez. 2023.

<sup>85</sup> A foto faz parte da reportagem *Candidatos à fama: como é que se escolhe o ator certo para cada papel?*. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_10/99875](http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/99875)>. Acesso em: 07 dez. 2023.

<sup>86</sup> De 1970 a 1982 foi professor do Conservatório Nacional de Teatro/ FEFIEG/ FEFIERJ, atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

## 6.2 O DECLÍNIO DA CRÍTICA TEATRAL NA IMPRENSA

Assim como mencionamos, a década de 1980 vai ser o último período de trabalho de Yan Michalski no *Jornal do Brasil* e por isso é fundamental compreendermos também o cenário da imprensa. De acordo com Barbosa (2007) o jornalismo brasileiro iniciou um processo que pode ser qualificado como “caleidoscópio de mudanças”. Foi nesse momento que se iniciou, nos meios de comunicação, a transformação tecnológica, ainda em desenvolvimento, com a inserção da informática e da rede mundial de computadores. Em relação às mudanças no jornalismo, destaca-se:

a utilização das tecnologias de informática; o avanço dos temas econômicos, tornando a editoria de Economia uma espécie de carro chefe de diversas publicações; a eclosão do chamado jornalismo investigativo, fazendo dos profissionais espécies de investigadores do cotidiano, numa clara estratégia de natureza política; a radicalização do que alguns autores chamam “jornalismo cidadão”, ou seja, a visão construída de que a ação quotidiana da imprensa deve ter uma utilidade social; a multiplicação de cadernos especializados em contraposição à criação de um estilo redacional entrecortado, onde as colunas de pequenas notas proliferam de maneira emblemática (BARBOSA, 2007, p. 221).

Os anos 1980 também revelam a estreita relação da imprensa com a política, no momento histórico em que o país passava pela redemocratização. Os jornais tornaram-se personagens importantes, também por meio das polêmicas em que se envolveram, tomando posições que foram decisivas. Essas posições caracterizavam-se muitas vezes pela dubiedade: “num primeiro momento, abraçavam causas para refutá-las logo a seguir; ou, ao contrário, promoviam o silêncio no tocante a determinados processos, só os reconhecendo quando já não era mais possível promover cortinas de fumaça nem de silêncio” (BARBOSA, 2021, p. 108).

Nesse cenário, duas estratégias foram adotadas por ações e discursos pela imprensa: a construção de parâmetros no sentido de ampliar o poder simbólico dos jornais e a adoção de outros critérios editoriais diretamente relacionados a uma temporalidade que emerge do cotidiano dos leitores (BARBOSA, 2007). Com a presença de novas tecnologias na redação os jornais diários irão multiplicar as estratégias narrativas que indicam a velocidade e a aceleração da atualidade, como, por exemplo, “[...] a adoção de um estilo entrecortado em colunas onde as notas são síntese ou em matérias cada vez mais subdivididas e condensadas em infográficos, retrancas, etc. – parece ser a materialização narrativa dessa nova temporalidade (BARBOSA,

2007, p. 221). Ou seja, temos uma forma mais fragmentada de desenvolver a informação e de apresentá-la ao leitor.

As mudanças do jornalismo brasileiro nesse período não atingiram de maneira igual a todos os jornais. Elas foram chegando aos poucos as redações. O *Jornal do Brasil* foi o primeiro no país a voltar-se para a informática como assunto a ser aprofundado e debatido. Por volta de 1979, instituiu-se no JB um serviço de informações eletrônicas postadas em uma máquina cedida pela Telesp<sup>87</sup>, a companhia telefônica de São Paulo. E, nos anos 1980, surgiu uma página inteira dedicada à informática, publicada às segundas-feiras com o título de *Circuito Integrado* sob a responsabilidade de Heloísa Magalhães (MOTTA, 2017).

Outra questão que trouxe sérios impactos para o *Jornal do Brasil* na década de 1980 foram as dívidas financeiras. Segundo Motta (2017) por conta dos empréstimos realizados para investimentos em canais de televisão, pagar dívidas que se sucediam e para capital de giro levaram o impresso, a partir de 1976, a tomar seguidamente dinheiro de bancos, oferecendo sempre como garantia o prédio da avenida Brasil ou duplicatas de clientes. A situação ficou ainda mais grave a partir dos anos 1980, “com a quebra e conseqüente moratória do Brasil, que levaram a duas maxidesvalorizações da moeda” (MOTTA, 2017, Kindle posição 392). Assim, a situação econômica do jornal vai afetar todo o seu funcionamento e estrutura.

Em 1982, Paulo Henrique Amorim, editor geral, decidiu modernizar a redação e demitiu os repórteres e jornalistas que acumulavam empregos públicos. O editor também tinha como objetivo remodelar o *Caderno B* para que fosse dedicado especialmente às donas de casa do Irajá, bairro da Zona Norte, do Rio de Janeiro, com linguagem e temas bem populares (MOTTA, 2017). A ideia do projeto era banir o elitismo que se identificava nas reportagens do *Caderno B*, e que não lhe agradava. Considerava que o conteúdo era voltado apenas ao público da Zona Sul, para pessoas que frequentavam teatros, restaurantes caros e tinham alto poder aquisitivo. Quando o editor propôs as alterações causou estranhamento na redação.

Enquanto todos, inclusive o editor Humberto Vasconcellos, ficaram calados e pensativos, parecendo tentar absorver as novas diretrizes, Cora Rónai pediu a palavra e disse que não saberia escrever para uma dona de casa do Irajá: “Não tenho nenhum preconceito, mas não é o meu universo, não saberia fazer, acho que vai descaracterizar o Caderno B” (MOTTA, 2017, Kindle posição 386).

---

<sup>87</sup> Um serviço eletrônico para assinantes, embrião dos noticiários em tempo real, editado pela então jovem jornalista Cristina Chacel, ex-estagiária da Rádio Jornal do Brasil.

O conteúdo do Cadernos B começou a se voltar para a cultura sob a perspectiva do consumo, setorizando o espaço crítico como área de opinião indicativa. Em fases alternadas, de acordo com a troca de editores, a análise crítica ganhava maior ou menor destaque, convivendo com as simplistas e redutoras “estrelinhas classificatórias” (LUIZ, 2020). Diante disso, o *Jornal do Brasil* começa também a reduzir os espaços destinados para as críticas teatrais, tornando o aprofundamento da discussão mais difícil.

Yan Michalski escreveu para o periódico durante 19 anos e em 1982, quando começou a se preparar para a aposentadoria o crítico relembra no artigo *O declínio da crítica na imprensa brasileira*<sup>88</sup> publicado nos *Cadernos de Teatro* do Tablado, que o alto prestígio e os generosos espaços atribuídos à crítica foram se perdendo, inclusive havendo um esvaziamento das funções da crítica teatral na imprensa brasileira. De acordo com ele,

ninguém na redação me falava mais do prestígio das colunas especializadas em crítica de artes. Pelo contrário, nas reuniões dos colunistas com os nossos superiores hierárquicos insistia-se no argumento de que o crítico se teria tornado, na imprensa atual, uma instituição ultrapassada, e teria de ser substituído por uma misteriosa nova figura, denominada repórter-crítico (MICHALSKI, 1984, p. 10).

No artigo Michalski discorre que quando o exercício da crítica entrou em efetivo declínio, se ouviram reclamações da diminuição da cobertura oferecida ao teatro, mas que essa preocupação estava mais relacionada com a diminuição do espaço de divulgação gratuita aos espetáculos – por meio de reportagens, entrevistas, matérias – do que com o enfraquecimento do debate proposto pelas colunas.

---

<sup>88</sup> Disponível em: <<https://otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CadernosTeatro100b.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2023.

Figura 38: Primeira página do artigo *O declínio da crítica na imprensa brasileira*.



Fonte: Cadernos do Tablado, janeiro/junho de 1984, p. 10.

A crítica teatral brasileira passou a ser reduzida a pequenos comentários opinativos sobre os espetáculos. O teatro só conseguia ganhar espaços maiores quando servia de assunto mais informativo do que crítico, ou seja, o jornalista transmitia pontos de vista expressos pelos artistas, diretores ou pelo público, sem posicionar-se como autor, com enfoques pessoais. Para Michalski,

Vários órgãos de imprensa que tinham tradição no ramo desapareceram; outros extinguiram suas colunas de crítica; e mesmo os que ainda mantêm tais colunas com alguma regularidade concedem-lhes um mínimo espaço dentro do qual fica quase impossível abrir uma discussão crítica instigante, e em alguns casos desestimulam tomadas de posição assumidamente opinativas, ou até determinam ao crítico normas de conduta jornalística que tolhem a sua liberdade de manifestação (MICHALSKI, 1984, p. 11).

Além da diminuição do número de páginas dos jornais e da diminuição dos custos operacionais, as realizações teatrais no período, na perspectiva de Michalski, se revelavam pouco favorável à existência de uma crítica de qualidade, pois o teatro passava por uma fase que não lançava novas ideias, fossem elas temáticas ou formais. Outro ponto, foi a grande demanda da indústria cultural. Se antigamente havia a crítica militante, em que o crítico era incumbido de ler ou assistir a todos os lançamentos, a partir da década de 1980 já começa a ficar difícil acompanhar e avaliar todas as “novidades”.

Enquanto no início da minha carreira havia no Rio não mais de 8 a 10 espetáculos simultaneamente em cartaz, esta média triplicou desde então. O crítico que se proponha a fazer uma cobertura razoavelmente completa é obrigado a passar mais da metade, e em certas semanas quase a totalidade, das suas noites no teatro. Inevitavelmente, a grande maioria desta enxurrada de lançamentos está literalmente abaixo da crítica, no sentido de não comportar nenhuma discussão minimamente instigante. Isto provoca no crítico, além de uma saturação que se torna insuportável com o correr dos anos, uma irritante sensação de perda de tempo, pois ele sabe que a sua função, diante da quase totalidade dos espetáculos, praticamente não tem sentido, nem chance de ser exercida criativamente (MICHALSKI, 1984, p. 13-14).

Michalski (1982) já dizia que, por tudo isso, o espaço do crítico tendia a involuir e que a crítica teatral só iria sobreviver no Brasil, caso se adaptasse às condições existentes. Nesse sentido Costa (1998) complementa ao apontar que em meados dos anos 80, o cenário da globalização econômica diminuiu consideravelmente as publicações alternativas, o teatro brasileiro passou a contar apenas com a grande imprensa e essa passou a exercer apenas a função de divulgação.

Contudo, o declínio da crítica nos jornais também pode ser explicado por diversos outros motivos. Um dos primeiros pontos a citar é a automação das redações e a transição do jornalismo literário para o jornalismo empresarial. O caráter capitalista dos jornais, cada vez mais dependentes da indústria publicitária, minimizou a importância da cultura, que passou a ser vista como supérflua. As críticas teatrais acabaram perdendo espaço para as agendas de eventos, responsáveis por repercutir lançamentos. Portanto, a mudança de espaço ocupado pela crítica acabou interferindo na forma do ofício e na experiência do **fazê-la**.

### 6.3 ASPECTOS DA CRÍTICA TEATRAL CONTEMPORÂNEA

Com o objetivo de compreender os pressupostos<sup>89</sup> que dão “corpo” à crítica teatral contemporânea utilizaremos o olhar de pesquisadores que se debruçam sobre o assunto. Optamos por nos aproximar apenas das características que também foram vistas no capítulo anterior na crítica teatral de transição escrita por Yan Michalski. Para compreender a crítica teatral contemporânea, pois, é importante reconhecer as particularidades do contexto temporal e espacial em que o pensamento crítico tem se manifestado: quais critérios têm orientado as avaliações e, adicionalmente, analisar que tipos de discurso essas avaliações têm produzido.

Devido à diversidade de práticas teatrais na contemporaneidade e aos desafios estéticos propostos pelos artistas, o papel da crítica tem passado por uma reavaliação ao longo dos anos. Para Oliveira (2013) o crítico, portanto, necessita estar atento a essas demandas temporais, mantendo-se sempre contemporâneo, sintonizado com o presente e, por vezes, antecipando o futuro para acompanhar as vanguardas, por exemplo. A crítica teatral é uma atividade que se desenrola no presente, mesmo que haja tempo disponível para a redação; ela é elaborada em proximidade temporal à apresentação. O evento ainda está fresco, e o crítico assume riscos ao analisar o espetáculo.

É uma questão também de coragem, porque como aponta Agamben (2009, p. 65) “significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas, também, de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”. Às vezes, o que o crítico destaca pode passar despercebido pelo próprio artista em relação ao que produziu na obra. Detalhes escapam, valores são atribuídos de maneira que o crítico não os controla completamente, e há momentos em que se permite falar coisas que tem dúvida. Um pensamento se forma e, normalmente, os leitores identificarão tais critérios e valores.

Na verdade, é o crítico que dá um passo atrás para observar as coisas e percebê-las. A tentativa do crítico é apreender a latência do tempo contemporâneo. A boa crítica não é apenas a análise da montagem ou então o “gostei ou não gostei”. A boa crítica é aquela que captura no espetáculo algo que se refira à contemporaneidade, algo que fale sobre o que é viver naquele momento, o que é presenciar aquele momento, o que é estar presente/ vivo coletivamente nessa sociedade. É o pensamento do crítico sobre o tempo histórico no presente. Tal crítica só é alcançada se ela absorve a latência do tempo que é essa **abertura ao contemporâneo**.

---

<sup>89</sup> Ao longo do texto desse tópico colocamos em negrito as principais características da crítica teatral contemporânea e que respingaram na produção de Yan Michalski.

Estar aberto ao contemporâneo não é algo simples de ser feito, pois estremece as bases, mexe com as crenças e com os sentimentos enraizados. Enfrentar o novo, ou, em outras palavras, o que é diferente aos padrões estabelecidos, representa o desafio para um crítico. O surgimento de práticas artísticas distintas daquelas às quais até o espectador mais experiente está acostumado exige que o crítico especializado se mova, saia de sua zona de conforto e busque compreender as direções propostas pelo artista (OLIVEIRA, 2013). Lidar com a novidade exige do crítico uma mobilidade ainda maior, destacando sua habilidade de adaptação.

De acordo com Oliveira (2013) a incerteza presente na arte contemporânea, caracterizada pela constante oscilação entre ser e não ser arte, demanda uma nova dinâmica na relação entre crítica e obra, entre crítica e público. Essa realidade nos instiga a reconsiderar o próprio papel e estatuto da crítica. O objetivo desejado para a crítica é que ela se reinvente como um veículo de disseminação pública da arte e de suas questões mais prementes. À medida que as formas de arte se transformam, ocorrem também mudanças nos seus modos de exposição.

A prioridade passa, assim, a ser menos a definição e a significação fechada das obras, ampliando-se para uma abertura ao contemporâneo, ou seja, se dispondo a uma atitude flexível e receptiva por parte do crítico, que está disposto a explorar, compreender e avaliar as novas abordagens, formas de expressão ou estilos que emergem no contexto teatral contemporâneo. Em vez de adotar uma postura tradicionalista ou resistente a mudanças, o crítico com uma “experiência aberta” está aberto a novas perspectivas. Michalski explicita sobre essa necessidade da abertura:

[...] a crítica produzia um louvável esforço no sentido de adaptar seus critérios de análise às propostas inovadoras que se sucediam num ritmo vertiginoso, e de separar o joio do trigo, apoiando as experiências baseadas num pensamento original e criativo, e desmascarando as imitações ou porralouquices que apareciam abundantemente na sua trilha (MICHALSKI, 1984, p. 11).

Como defende Osorio (2005, p. 30) criticar “é abrir-se ao outro e à diferença. Essa abertura nos habilita para o dissenso e para o espaço em comum”. Para o crítico, a transformação advinda com o teatro contemporâneo demandou novos desafios também para o espectador. Ele também deve explorar abordagens distintas para interpretar o espetáculo, pois agora há peças que desafiam sua abordagem. São obras que despertam novos universos, porque buscam estabelecer uma linguagem e formas alternativas.

Small (2015) vai defender a ideia do “crítico ignorante”, como aquele que traz uma noção de crítica que pode servir para lidar com o teatro de acordo com o regime estético das artes, em sua pluralidade de formas e pressupostos estéticos. É aquele quem faz perguntas para

o dissenso, que imagina o leitor como qualquer um, mas um igual, não inferior. Pensa, portanto, uma relação entre crítico e espectador fundada no princípio da igualdade. O crítico ignorante teria por objetivo, segundo a autora, “apenas exercer a liberdade de dialogar com as obras, interpretá-las, conversar com a sensibilidade daqueles que partilham da admiração, da curiosidade ou da inquietação por estas obras” (SMALL, 2015, p. 103-104).

Dessa forma, o crítico se abre para a sensibilidade e deixa que a **subjetividade** também entre em cena com mais protagonismo. A concepção do crítico como um juiz começa a se desvanecer. Talvez essa seja a principal demanda ao crítico contemporâneo, aquele que se depara com práticas desafiadoras para sua leitura objetiva: abraçar sua subjetividade, permitir-se envolver (OLIVEIRA, 2013). Nesse contexto, a subjetividade se revela como a expressão mais evidente das impressões pessoais do crítico; o resultado é uma produção em que as percepções do crítico se manifestam em sua plenitude e complexidade, com menos simplificações. O crítico torna-se, assim, um porta-voz de diversas subjetividades.

Esse mergulho na subjetividade deve ser guiado a partir de um filtro obviamente: a obra em questão. Tudo deve partir dela. O crítico precisa estar aberto para deixar-se captar. Se aquilo que vemos é aquilo que nos olha, é preciso que estejamos repletos, acolhidos em nossa subjetividade, para que possamos enxergar para além de qualquer vazio (OLIVEIRA, 2013, p. 153).

Além do reforço da capacidade de mobilidade do crítico e como consequência direta de sua subjetividade, faz-se necessário ainda a existência de uma multiplicidade crítica. Atualmente, a crítica não se restringe somente ao espaço do jornal impresso, pois pode ser encontrada muito mais facilmente em outras plataformas. Houve uma abertura de horizontes. A **multiplicação de canais de informação**<sup>90</sup>, permitiu que a crítica circulasse em outros territórios e abrisse novos atalhos, outras possibilidades de diálogo (OSORIO, 2005). Se o jornal é um espaço em crise diante da especialidade requerida pelos jogos de linguagem do teatro contemporâneo, é fundamental abrir novos espaços de reflexão.

Nesse contexto, ao contrário das perspectivas apresentadas por Brandão (2018) e Pavis (2010), que argumentam em favor de um declínio no papel do crítico, especialmente após a crise da crítica dos jornais impressos, precisamos lembrar a presença delas nas plataformas digitais, trazendo uma redefinição, multiplicação e expansão tanto do papel quanto da prática do ofício crítico. Esse fenômeno não representa um enfraquecimento e nem a “morte” do

---

<sup>90</sup> O fato de Michalski ter escrito críticas teatrais para revistas, além do jornal, foi uma oportunidade, também, do experimentar outros canais de informação.

gênero, mas, sim, uma adaptação e uma diversificação do papel do crítico diante das mudanças tecnológicas e das novas dinâmicas de disseminação e recepção da crítica.

A multiplicidade da crítica é importante justamente pelo fato de que a subjetividade ganha mais força. Não existem mais parâmetros tão objetivos, valendo muito mais a força criativa e a sensibilidade do crítico. É a força do ponto de vista e, mais, da capacidade ensaística e imaginativa do profissional. Ele deve ser corajoso e não apenas descrever ou julgar o que viu, mas, também, “criar” a sua própria obra.

Para Osorio (2005, p. 21), o exercício crítico é uma atividade que traz luz ao esclarecimento comum, entendendo-se, assim, a crítica como um “exercício experimental de liberdade”, ou seja, a “possibilidade de experimentar sentidos novos, subjacente à atividade crítica, é o fundamento de uma liberdade política (e poética) que se assume como abertura para o novo”. Assim, a crítica teatral contemporânea também é instrumento de compartilhamento da **experiência estética** do crítico. A vontade de falar ou de escrever depois do impacto de uma obra é uma forma de responder à experiência estética (OSORIO, 2005).

Conforme explica Bondía (2002, p. 24) a experiência estética é a “interrupção, parar para pensar, olhar, sentir, suspender a opinião, o automatismo da ação, cultivar a delicadeza, a atenção [...] dar-se tempo e espaço”. A crítica contemporânea é receptiva ao compartilhamento da experiência e, ao mesmo tempo, oferece uma experiência para o leitor em forma de comunicação. O compartilhamento dessa experiência estética traz para o leitor o que Gumbrecht (2010b) chama de “efeitos de presença”. A própria experiência estética, que o autor alemão prefere traduzir como “momentos de intensidade” (GUMBRECHT, 2010b), é sempre uma oscilação entre presença e significação. Corpo e presença poderiam, enfim, constituir um olhar (dentre inúmeros outros) para sobrevoar a cena contemporânea. É como se ao ter contato com a experiência estética do crítico, tornam-se tangíveis aquelas sensações compartilhadas. Assim temos o corpo do crítico presente.

Em meio à cena contemporânea, o trabalho do crítico passa por uma redefinição. No cenário atual da crítica, não existiriam mais parâmetros objetivos para o julgamento do crítico e nem para a credencial exigida por seu tipo de exercício, valendo muito mais a força criativa e a sensibilidade, bem como sua capacidade imaginativa e **ensaística** (SMALL, 2015). É claro que a rapidez do jornal implica uma maior rispidez do texto, não havendo espaço para grandes divagações, pois deve se passar o recado. A crítica é escrita para o público, mas a serviço do teatro. Já a crítica ensaística requer outra densidade conceitual, que muda o tom da escrita e visa um público mais especializado e reduzido.

Para Larrosa, o ensaio é “a forma não regulada da escrita e do pensamento, sua forma mais variada, mais protética, mais subjetiva” (LARROSA, 2004, p. 32). Então, o ensaio é uma operação do pensamento, na escrita que vai ser realizada em diferentes épocas, contextos e por diferentes pessoas. Larrosa (2004, p. 33) afirma que “o ensaio é uma escrita no presente ou, melhor dizendo, uma escrita que estabelece uma certa relação com o presente”. A sua narrativa traz marcas de um presente, que não o trata como realidade, mas, sim, como experiência. No ensaio, trata-se de dar forma a uma experiência do presente. Logo, o ensaio é também uma escrita no tempo, é pensamento de um tempo. A prática de uma crítica ensaísta é reflexo de como o autor se relaciona com o mundo.

O estilo ensaístico já aparecia na escrita das críticas de Yan Michalski<sup>91</sup> publicadas no *Jornal do Brasil*. Assim como vimos, nos primeiros anos de sua carreira no *JB*, Michalski escrevia até três críticas sucessivas sobre um mesmo espetáculo. Principalmente, por conta desses extensos espaços, era possível abordar a cultura teatral por meio de reflexões que transcendiam a própria peça, conectando-se intrinsecamente a ela e introduzindo a noção ensaística. Segundo Michalski, na crítica intitulada *A função social da crítica no Brasil de hoje*, publicada no *Jornal Oficina de Teatro*:

Durante um tempo em que o custo de produção dos jornais não era muito elevado, devido ao baixo custo do papel, os críticos tinham um espaço grande e chegaram a exercer na imprensa não especializada um tipo de trabalho próximo da crítica ensaística. Este trabalho constitui no fundo uma excrescência em termos jornalísticos, em termos de imprensa diária, mas, sem dúvida, era bastante gratificante para o crítico (MICHALSKI, dezembro de 1982, p. 3).

A escrita ensaística também beneficia o **cúmplice com o “eu” crítico**, pois o autor tem mais autonomia na construção do texto – há uma redefinição do olhar. Criticar também pode ser um ato performativo – o corpo crítico está presente. Aquele que escreve se lança no texto, deixa marcas que antes, talvez, estivessem ocultas.

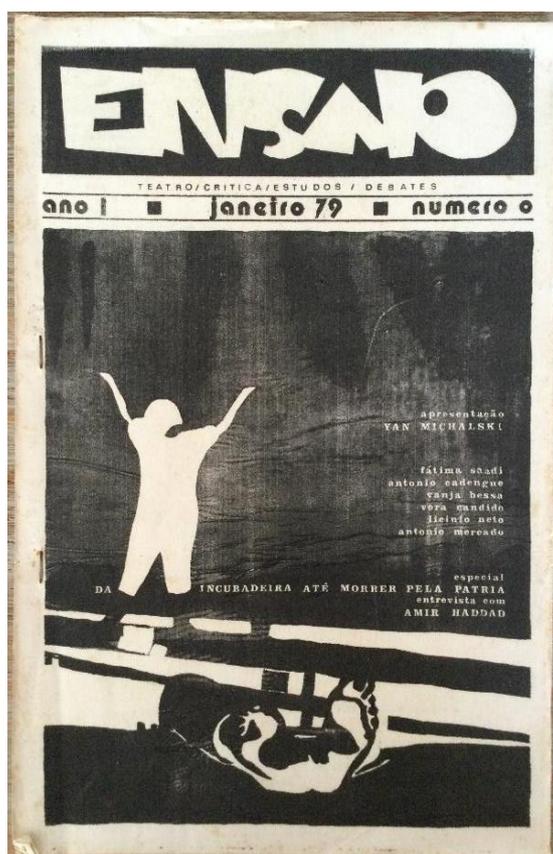
No entanto, a crítica ensaísta aparece de forma mais explícita na revista *Ensaio/ Teatro*, que foi criada/ coordenada por Michalski e começou a ter o seu número zero elaborado em fins de 1978, na Escola de Teatro da Unirio. A ideia da publicação foi motivada pela constatação da inexistência no mercado editorial brasileiro de um periódico especializado, dedicado à

---

<sup>91</sup> Sobre isso, vale lembrar que a plataforma *Questão de Crítica*, que atua na cena atual, tem um prêmio com o nome de Yan Michalski. É provável que não seja uma escolha aleatória. Podemos arriscar e dizer que talvez o referido crítico de fato reverbere ou antecipe um modo de operar criticamente e que muito influencia a crítica contemporânea.

discussão crítica do trabalho teatral no Brasil (MICHALSKI, 1981). Além disso, havia uma insatisfação do crítico e dos participantes da revista (alunos e professores) com a qualidade da reflexão e da discussão sobre o teatro, naquele período.

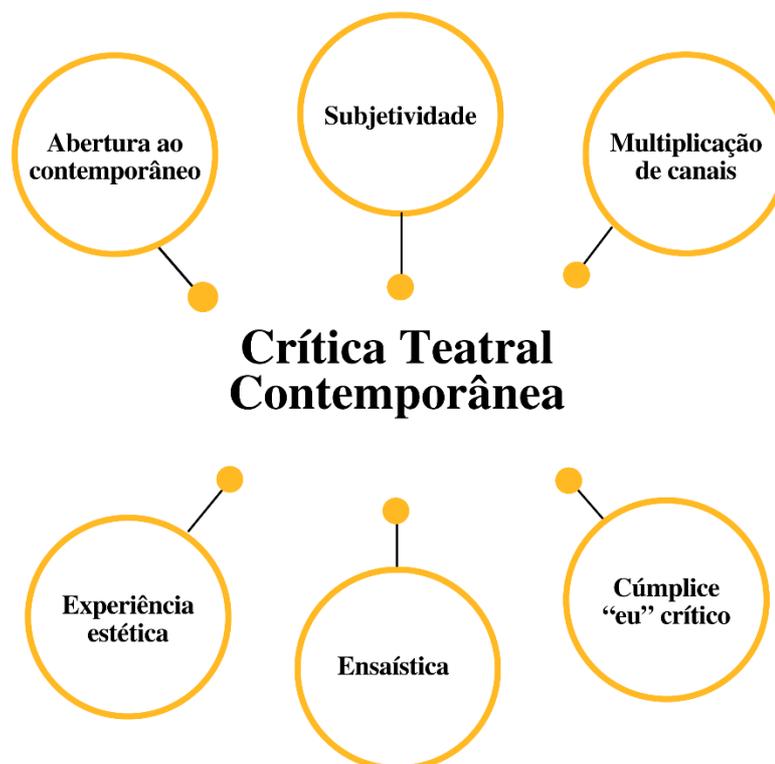
**Figura 39:** Capa da primeira edição da revista *Ensaio*.



Fonte: Acervo particular da autora (2022).

O gráfico a seguir foi construído a partir de algumas discussões elaboradas pelos autores Dos Santos e Maciel (2019), Oliveira (2013), Osorio (2005), Small (2015), que discutem a cena e a crítica teatral contemporâneas. É claro que a crítica contemporânea ainda vem sendo debatida, porém a intenção foi se aproximar das características que também estão dissolvidas no trabalho de Michalski.

**Figura 40:** Características da crítica teatral contemporânea.



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

A função primordial da crítica é buscar compreender as metamorfoses do teatro, explorando seus novos processos e manifestações e dando voz a expressões poéticas que ainda se encontram indefinidas e hesitantes (OSORIO, 2005). Diante da significativa transformação da cena teatral, especialmente a partir da década de 1970, seja em termos de procedimentos ou expectativas de recepção, torna-se crucial que a crítica também se submeta a uma reavaliação, redefinindo seus métodos, interesses e modos de disseminação pública.

Cabe à crítica, portanto, atender às demandas de sua época, adaptando-se sem receios e com ousadia moderada aos espaços que lhe são concedidos. No caso da crítica teatral contemporânea traz consigo uma redefinição do campo e do ofício do crítico. Ela é aquela que resiste independentemente da falta de espaço no jornal, e se reencontra em outras plataformas; ela se despede da figura única do crítico e se abre para os coletivos; ela tem sede de conversar com uma cena teatral inquieta, que vai além do eixo Rio-São Paulo, então parte para o marginalizado, para o interior, para a comunidade; ela gera fissuras na tradição. Estamos diante da “abertura dos poros”, de um novo estado de sensibilidade e que traz outras possibilidades de

ser afetado. Dessa forma, a crítica contemporânea reafirma o papel da crítica teatral: de abrir e de disseminar, a partir dessas zonas de ressonância, novos espaços de produção e de circulação para o teatro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa tese foi contagiada pelo meu afeto, de alguém que conviveu com o teatro durante muitos anos como espectadora e como parte do meio teatral. Foi o teatro que me levou até a Faculdade de Comunicação e é a Comunicação que me fez reencontrar o teatro (ou talvez ele nunca tenha se afastado). O afeto favoreceu o relacionamento e, ao mesmo tempo, um movimento com relação ao objeto pesquisado. Por isso, fomos em busca da aproximação e da experimentação. A perspectiva dos afetos nos incentivou mais do que a realizar a pesquisa, de forma solitária, pois resolvemos realmente participar, fomos a campo, visitamos acervos, pessoas e mergulhamos no universo da crítica teatral escrita por Yan Michalski.

Além de chamar a atenção para o corpo e para as emoções, o enfoque nos afetos introduz um deslocamento importante e complexo de ser realizado. O corpo e as emoções possuem a capacidade de iluminar tanto o nosso poder de afetar o mundo a nossa volta, quanto o de sermos afetados por ele – além de propor o relacionamento entre essas duas possibilidades. É complexo esse movimento que ao mesmo tempo que estamos dentro, também precisamos ver esse objeto com certo distanciamento. Assim, o que registramos nessas páginas foram sentimentos que afloraram a partir da experiência, do contato com arquivos e pessoas que ajudaram a responder à pergunta: como a produção crítica de Yan Michalski, publicada no *Jornal do Brasil*, era reveladora da emergência de uma crítica teatral contemporânea?

Um primeiro desafio foi trazer o estudo da crítica teatral para a Comunicação, pois é objeto ainda pouco estudado pelo campo. Inclusive, é um gênero quase inexistente durante a graduação em Comunicação ou em Jornalismo. Muitos alunos quando têm contato com a crítica é de forma rápida, em alguma disciplina de jornalismo impresso ou de jornalismo cultural. Nesse sentido, foi preciso dialogar com as pesquisas e disciplinas nas Artes Cênicas e no Teatro, para depois descobrir as contribuições que seriam possíveis e como trabalhar o conteúdo em nosso campo. A Comunicação permite o deslocamento entre as fronteiras, as “andanças” pela interdisciplinaridade. Assim, foi possível fazer a junção de áreas de conhecimento diferentes, tendo como intenção a construção do conhecimento conjunto. Acreditamos que se tivéssemos estudado a crítica teatral de forma isolada, muitos aspectos teriam sido perdidos e talvez sua completude ficasse comprometida.

Então, inspirada na percepção da crítica teatral como um ato de comunicação, o conhecimento adquirido também nos campos mencionados nos preparou, criando uma bagagem para a leitura e a compreensão das críticas teatrais escritas por Michalski e publicadas no *Jornal*

*do Brasil*. Dessa forma, a pesquisa foi baseada na tríade: crítica teatral, jornalismo e teatro. O contexto histórico dessas três áreas foram fundamentais para reconstruir o recorte temporal. Foi por meio desses “passeios” que conseguimos enxergar os deslizamentos, as latências, as passagens e os deslocamentos presentes nessa fortuna crítica.

Recuperar esses gestos foi uma tarefa difícil. Foi preciso seguir pegadas, trilhas, caminhos por vezes desconexos, perceber entrelinhas significativas do passado para, assim, encontrar o sentido produzido. Depois da imersão na produção crítica de Yan Michalski, observamos que na historiografia da crítica teatral brasileira temos duas temporalidades predominantes: a moderna e a contemporânea. Contudo, não considerávamos que a produção crítica de Michalski estivesse contemplada nelas. Ali havia deslizamentos. Por vez pensamos: “é crítica moderna”, por outras, “não, é contemporânea”. Portanto, onde ela se encontrava?

Para isso, retomamos o percurso da crítica teatral moderna que teve início na década de 1940, período de consolidação do gênero e do Teatro Moderno brasileiro. O momento também revelou importantes nomes como Décio de Almeida Prado, Barbara Heliadora, Sábado Magaldi, dentre outros. Essa geração serviu de modelo para uma série de novos críticos. Uma das principais renovações ocorridas nesse processo foi a formação do crítico especializado como profissional. Desse modo, foi possível desenvolver uma crítica com questionamentos próprios e distanciados das questões diretas do fazer teatral. O crítico agora conseguia olhar para os elementos da cena e pensava na unidade da encenação. Ou seja, uma crítica estruturada e que tentava perceber os signos presentes no palco.

Além disso, esses críticos defendiam a modernização da cena teatral brasileira. Por meio dos jornais, havia a circulação não só de um modo de fazer teatro, mas, também, do fazer crítica. Os jornais, mais especificamente na década de 1950, estavam passando pela modernização, na qual tivemos a importação do sistema de *copy desk*, em que textos eram escritos de forma rápida, ágil, mais diretos, com um profissional contratado para revisar, cortar e adaptar os escritos para um novo formato. A renovação crítica se insere numa reformulação do formato e, portanto, dos objetivos do jornal, que se pretendia ser mais impessoal, mais neutro e mais objetivo.

Yan Michalski, que iniciara sua carreira no *Jornal do Brasil*, em 1963, dará continuidade a um trabalho semelhante ao desempenhado por Décio de Almeida Prado, que já era um crítico conceituado e que alguns anos depois deixaria seu posto de crítico em *O Estado de São Paulo*, em 1968. No *Jornal do Brasil*, Michalski continuava com a possibilidade de escrever mais de uma crítica sobre um mesmo espetáculo, sendo que o primeiro deles normalmente abordava questões relativas à dramaturgia. Eram espaços generosos, normalmente a crítica era publicada

diariamente e às vezes ganhava a capa do *Caderno B*. Ou seja, ali mostrava a importância que o periódico dava ao gênero.

Aliás, o jornal agiu como dispositivo de difusão e produção de conhecimento, desempenhava um papel fundamental como ator social, que inclusive funcionava como um mediador e narrador. Por meio do suporte físico do papel e de sua materialidade tangível, o jornal oferecia um espaço privilegiado para a expressão e circulação das reflexões críticas sobre o teatro. A materialidade do jornal, assim, conferia uma concretude e permanência às críticas teatrais, perpetuando sua presença e relevância no contexto cultural e artístico da época.

Nesse sentido, foi o período áureo da crítica teatral, os jornais eram os guardiões desses testemunhos críticos. O jornalismo impresso, naquele momento, cria uma ambiência que favorece ao crítico redimensionar e recriar o seu ofício. Ao estudar esse contexto histórico e, ao mesmo tempo, dar continuidade nas leituras das críticas de Michalski, chegamos à conclusão de que seu trabalho foi contaminado por esses críticos modernos, mas ao mesmo tempo conseguia se descolar desse molde que já estava consolidado. Michalski se diferenciou dos outros críticos dessa geração, principalmente, pelo seu grau de abertura, por se permitir afetar pelo espetáculo e pelos ares da renovação.

Quando olhamos para a trajetória de Yan Michalski, principalmente no recorte da pesquisa, vimos a presença de múltiplas transições: em sua biografia, na política, no teatro, no jornalismo e na crítica teatral. As transições estavam permeadas por latências, por contradições. Lidar com esse processo não foi simples: Michalski precisava falar da renovação da cena teatral, porém nos moldes da crítica moderna e que de certa forma ele tinha uma “dívida” com os críticos que foram sua referência. Como lidar com a instabilidade? Michalski não negou o modelo da crítica teatral moderna, mas, também, não deixou de se aproximar do contemporâneo. A saída encontrada foi escrever uma crítica teatral que ficasse na passagem.

Para demonstrar as transições do ponto de vista comunicacional, fomos em busca de características que as definiriam. No processo de interpretação das críticas teatrais identificamos duas categorias e, advindas delas, subcategorias. Essas não foram elaboradas antes da leitura das críticas teatrais, na verdade são sensações e afetos que “saltaram” aos olhos. Importante ressaltar que se não conhecêssemos o contexto da tríade: jornalismo, teatro e crítica teatral, não conseguiríamos chegar a esses aspectos.

Entre as categorias temos a **continuidade** que está relacionada com a tradição, com a linearidade e as subcategorias pertencentes a ela foram o **Teatro Moderno** e a **sistematização**. Aqui era o momento em que Michalski se mostrava apegado aos moldes modernos: se mostrou afeito à dramaturgia, a atmosfera do Teatro Moderno e tinha uma organização da crítica quando

ia analisar os elementos cênicos de forma mais compartimentada. O segundo movimento encontrado foi o de **ruptura** que se refere a fissura, a uma quebra, a uma interrupção. Dentro dessa categoria presenciamos o compartilhamento da **experiência estética** e a **abertura ao contemporâneo**. Nesse aspecto, Michalski se permitia compartilhar a experiência de estar diante do novo, explicitava um momento singular, um momento de intensidade, dotado da promessa de algo para descobrir ou compreender. Não necessariamente ele estava pronto para descobrir o novo, muitas vezes relatou a dificuldade de escrever sobre um determinado espetáculo, que o espaço que tinha no jornal não daria conta da análise.

Para exemplificar as subcategorias fomos em busca dos indícios narrativos inseridos nas críticas teatrais. Eles, às vezes, são imperceptíveis, manifestam-se em sintomas, em signos pictóricos, em pormenores, em dados marginais e em pistas (GINZBURG, 1989). Tais indícios ora mais sutis, ora mais explícitos ajudaram a caracterizar o que denominamos crítica teatral de transição. As transições estão dissolvidas nas críticas teatrais, então realmente foi um processo de perceber os detalhes, de uma leitura atenta e imersiva. Na pesquisa, propomos um recorte, uma amostra. Mas sabemos que no vasto material disponível no *Jornal do Brasil* ainda há muitos sentimentos e transições guardados.

Quando definimos a crítica teatral de transição, observamos que não há uma precisão temporal, ela não está ali presente de forma cronológica, organizada, na verdade está dissolvida. Nossa preocupação não foi determinar um período, mas olhar esses sentimentos no recorte que escolhemos para a investigação. A transição não existiu sem contradições. Ela envolve a mistura da continuidade e com a ruptura, pois fica localizada na intersecção. É uma crítica do entre-lugar, ou seja, uma crítica fronteiriça, produto de um tempo que não foi superado, mostra o esgarçamento de conflitos, revelando a presença do corpo do crítico e emitindo sinais do contemporâneo.

A crítica de transição refere-se a uma posição intermediária. Por isso, talvez, a maioria dos pesquisadores relacionem Michalski a um crítico moderno, porque é por onde iniciou as raízes da escrita, quando começou sua trajetória. O entre-lugar também é um espaço de criatividade e resistência, no qual novas formas de expressão cultural podem emergir. O termo destaca a complexidade das identidades contemporâneas, desafiando as noções tradicionais de pertencimento fixo e único. A crítica de transição feita por Michalski traz marcas de uma crítica contemporânea que ainda está em processo de autoconhecimento. Ela revela capacidade do crítico de não ter um modelo *a priori*. No fundo, a crítica de transição é uma crítica democrática, na medida em que Michalski não fecha os olhos para o que necessariamente não seria o seu foco privilegiado.

A crítica teatral contemporânea quebra paradigmas. Com o advento das mídias digitais, a crítica teatral se estende para além dos veículos tradicionais, como jornais e revistas, abrangendo *blogs*, *podcasts*, redes sociais e outras plataformas *online*. Inclusive, parte de quem produz críticas atualmente é fruto de programas de pós-graduação em Artes Cênicas. Isso gera a interação entre críticos, artistas e público, permitindo um diálogo colaborativo composto por nichos. A crítica não é vista apenas como uma avaliação unilateral, mas como parte de um processo contínuo de discussão e reflexão. Outra questão é que os críticos contemporâneos estão mais abertos à experimentação estilística na escrita de suas análises, utilizando linguagens criativas e inovadoras para transmitir experiências e percepções sobre as produções teatrais.

Nesse sentido, a emergência de uma crítica teatral contemporânea não indicou a superação de uma crítica teatral moderna, mas a instituição de um processo de transição, pautado pela presença do corpo do crítico, por oscilações e por latências, reveladoras de tensionamentos com o modelo moderno e com as novas disposições históricas à crítica teatral, naquele período histórico, e postas em circulação pelo jornal. Algo interessante que vale destacar é a própria oscilação de Michalski que se refere à profissão como jornalista e outras vezes como crítico. Havia ali um imbricamento da crítica com o jornalismo. Assim, nesse contexto histórico instaurou-se a necessidade de uma abordagem que trouxesse à tona as complexidades de um tempo.

Após a travessia da pesquisa, percebemos que Yan Michalski foi fiel a seu tempo e a crítica de transição é reflexo disso. O crítico se alinha ao movimento do entre-lugar que também revela suas subjetividades, se alia ao moderno, mas por vezes se deixa levar pelo contemporâneo. Aquele era o momento em que ele estava vivendo, composto por muitas latências. Michalski não fugiu de seu tempo, não o traiu. Consideramos que ele foi fiel a ele e conseguiu fazer algo próprio e único. Esse foi Michalski e sua crítica teatral de transição que foram leais com os contextos teatral, jornalístico e político.

A noção de tempo foi fundamental para a pesquisa. Seria inviável produzir uma interpretação com o olhar do presente para o passado sem a compreensão do contexto histórico, afinal as críticas teatrais são produtos culturais de um tempo. Cada tempo histórico é composto por construções simbólicas. Por isso, também buscamos outros arquivos em acervos, conversamos com pessoas que tiveram alguma relação com Michalski. Isso também ajudou na criação de repertório e, mais do que isso, na tentativa de materializar a presença do crítico. Inclusive, o mapa que montamos com o percurso percorrido pode servir de base para outros pesquisadores, visto que o estudo do material ainda merece ser aprofundado.

Estudar as críticas teatrais escritas por Yan Michalski traz a sensação de que ele pode “existir” por anos a fio. A pesquisa, mais do que conclusões, nos deixa reflexões e questionamentos: a transição na crítica teatral acabou? Um dia acabará? Talvez não, porque o contemporâneo é pautado por oscilações, presenças e latências, e a crítica teatral vive em terreno movediço, que está em constante experimentação e transformação.

**FONTES**

CAMPOS, Gilse. A arte, cada vez mais imediata. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1970, p. 2.

HELIODORA, Bárbara. A “Alulularia” de Suassuna. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 23 de março de 1958, p. 7.

HELIODORA, Bárbara. A posição do crítico no Teatro Nacional. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1958, p. 5.

HELIODORA, Bárbara. A questão da censura. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 05 de outubro de 1958, p. 6.

HELIODORA, Bárbara. Convênios: Esmola, cultura ou confusão? **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1958, p. 4.

HELIODORA, Bárbara. Electra de todos os autores. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, **Rio de Janeiro**, 12 de outubro de 1958, p. 6.

HELIODORA, Bárbara. Empecilhos à realização de um espetáculo. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 08 de junho de 1958, p. 5.

HELIODORA, Bárbara. Novas responsabilidades: crítica objetiva antes de tudo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1961, p. 2.

HELIODORA, Bárbara. Novidades e despedida. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1964, p. 3.

JORNAL DO BRASIL. A radiofoto do dia. Rio de Janeiro, 03 e 04 de fevereiro de 1957, p. 1.

LUIZ, Macksen. Emoções contidas e rigor. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 16 de abril de 2000, p. 2.

LUTA DEMOCRÁTICA. Teatro em crise segundo o crítico Yan Michalski. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1978, p. 6.

MAGALDI, Sábado. A Apresentação De “Os Aprendizes”. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1950, p. 6.

MAGALDI, Sábado. A camisola do anjo I. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 07 de outubro de 1950, p. 6.

MAGALDI, Sábado. A forma literária de Silveira Sampaio. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 06 de julho de 1950, p. 6.

MAGALDI, Sábado. Apontamentos Banais. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 06 de outubro de 1950, p. 6.

MAGALDI, Sábado. As mãos de Eurídice – I. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1950, p. 6.

MAGALDI, Sábado. Entrevista a Beth Népoli. Sábado Magaldi reflete sobre o teatro. São Paulo, **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, p. 03, 1º de fevereiro de 1997.

MAGALDI, Sábado. Inicial. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 22 de junho de 1950f, p. 06.

MAGALDI, Sábado. Os problemas das companhias. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 de maio de 1958, p. 05.

MAGALDI, Sábado. Resposta a um colega apressado, **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 04 de agosto de 1950, p. 06.

MICHALSKI, Yan. Acabou a “Temporada de Abertura”. E Agora?. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1979, p. 1.

MICHALSKI, Yan. A escada de Jorge Andrade (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1963, p. 2.

MICHALSKI, Yan. A função social da crítica no Brasil de hoje. **Jornal da Oficina de Teatro**. Escola de Artes Cênicas, Minas Gerais, dezembro de 1982, p. 3.

MICHALSKI, Yan. A garçonniere do meu marido. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1965, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Anotações à margem de “Morte e Vida”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1969, p. 2.

MICHALSKI, Yan. A selvagem beleza da “Selva” (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1969, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Atores no palco e no vídeo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1982, p. 2.

MICHALSKI, Yan. A vida vibra no “cemitério” (III). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1970, p. 2.

MICHALSKI, Yan. A volta do Vestido de Noiva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 de maio de 1965, p. 2.

MICHALSKI, Yan. “Banda” escorrega em casca de banana. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 de março de 1970, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Cego, surdo e mudo, porém sempre igual. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de março de 1971, p. 2.

MICHALSKI, Yan. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**, n. 2. Rio de Janeiro: Minc/Inacen/Biblioteca Edmundo Moniz, do Cenacen, 1986.

MICHALSKI, Yan. Considerações em torno de A Mandrágora (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 08 de março de 1963b, p. 3.

MICHALSKI, Yan. Considerações em torno do “Rei” (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1968a, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Considerações em torno do “Rei” (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1968b, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Entrevista. **Cadernos do Tablado**, n. 90, Rio de Janeiro, O Tablado, p. 10-19, julho/agosto/ setembro 1981.

MICHALSKI, Yan. Grandezas e misérias de uma temporada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1966, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Haja fôlego para soprar o trombone. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1981, p. 10.

MICHALSKI, Yan. “Hamlet”, de bôca para fora (I), **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1970, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Ilhas lúcidas num oceano de desorientação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 195, p. 5.

MICHALSKI, Yan. Macunaíma: um espetáculo revolucionário. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 de outubro de 1979, p. 10.

MICHALSKI, Yan. Mariazinha no país das Maravilhas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 de janeiro de 1970, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Melancólica beleza. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1976, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Moto contínuo, com paz e amor (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1971, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Moto contínuo, com paz e amor (III). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1971, p. 2.

MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, nº 100. Rio de Janeiro, O Tablado, jan/jun. 1984, p. 10-13, 1984.

MICHALSKI, Yan. “O balcão”: Teatro visto na vertical. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1970, p. 2.

MICHALSKI, Yan. O inspetor trombonista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 de outubro de 1974, p. 2.

MICHALSKI, Yan. O psicodrama de Nelson (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 de julho de 1965, p. 2.

MICHALSKI, Yan. O teatro imoral, ou os corcundas por persuasão, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de março de 1968, p. 4.

MICHALSKI, Yan. O teatro quase sempre em atraso, **Revista Módulo**, edição 73, outubro/novembro/dezembro de 1982, p. 34-35.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

MICHALSKI, Yan. Os artistas de 64. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1964, p. 5.

MICHALSKI, Yan. Os Pequenos Burgueses: Uma grande vitória (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1965, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Os Pequenos Burgueses: Uma grande vitória (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1965, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Palavras x Imagens. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1981, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Público dividido. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1970, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Sejamos “Avarentos” com nossas divisas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de março de 1969, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Sonhos no Império da Assíria (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1970, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Depoimento prestado ao antigo SNT, provavelmente em 1977, 50 p. (mimeo). Entrevistadores: Barbara Heliodora, Jacqueline Laurence, Maria Esmeralda. Coordenador: Licínio Netto.

MICHALSKI, Yan. Tempestade em tanque d’água. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1982, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Um teatro com muito caráter. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1978, p. 5.

MICHALSKI, Yan. Um teatro dissociado da realidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1981, p. 10.

MICHALSKI, Yan. Uma temporada de transição. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1980, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Vida vibra no cemitério (III). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1970, p. 2.

RITO, Lucia. A mais completa tradução do Rio chega aos 30 anos. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 15 setembro de 1990, p. 8.

PRADO, Décio de Almeida. A descoberta do diretor. **O Estado de São Paulo**, 05 de maio de 1946, p. 2.

PRADO, Decio de Almeida. Apresentação. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, São Paulo, 06 de outubro de 1956, p. 1.

PRADO, Décio de Almeida. Entrevista ao SNT. In: **Depoimentos II**. Rio de Janeiro: SNT, 1977.

PRADO, Décio de Almeida. Entrevista a Aimar Labaki. Começa o 1º Seminário de Crítica Teatral. São Paulo. **Folha de São Paulo**, 21 de setembro de 1987, p. 28.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro à luz do testemunho crítico. Entrevista com Décio de Almeida Prado para a jornalista Teresa Montero Otondo. **O Estado de São Paulo**, 01-03, 07 de fevereiro de 1987.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de. **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ABREU, Eberto Garcia. Crítica ou críticos: um dilema do teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 114-121, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57491>>. Acesso em: 03 fev. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

ANHEIM, Étienne. Arquivos singulares – o estatuto dos arquivos na epistemologia histórica. Uma discussão sobre A memória, a história, o esquecimento, de Paul Ricoeur. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (orgs.). **Pensar os arquivos: uma ontologia**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2018. p. 121-154.

ARENDT, Hanna. **Entre o passado e o futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Trad. Giovanni Reale, 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BANES, Sally. **Writing dancing in the age of postmodernism**. Hanver: University Press of New England, 1994.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa – Brasil – 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARBOSA, Marialva. Mundo do jornalismo e história do tempo presente: Um olhar sobre o jornalismo dos anos 1980 no Brasil. **Media & Jornalismo**, v. 21, n. 39, p. 101-116, 2021.

BARBOSA, Marialva. Tempo, tempo histórico e tempo midiático: interrelações. In: MUSSE, Christina Ferraz., VARGAS, Herom, NICOLAU, Marcos (orgs.) **Comunicação, Mídias e Temporalidades**. Salvador: Edufba, 2017, p. 19-36.

BARBOSA, Marialva. Comunicação, história e memória: diálogos possíveis. **Matrizes**, v. 13, n. 1, p. 13-25, 2019.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland. A Morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. A crítica teatral moderna. In: FARIA, João Roberto (ed.). **História do teatro brasileiro**: do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: SESC/ SP, 2013. Vol. 2. p. 161-174.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Avila. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. Orgulho e preconceito: a “objetividade” como mediadora entre o jornalismo e seu público. **Opinião Pública**, v. 18, n. 1, p. 22-43, 2012.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou O ofício de historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista brasileira de educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANDÃO, Tânia. **O Teatro Através da História**, volume II – O teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

BRANDÃO, Tânia. A Falência da Crítica: formas da crítica teatral na história do teatro brasileiro. **Ouvirouer**, Uberlândia v. 14, n. 1, p. 26-43, jan./ jun. 2018.

BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. **Matrizes**, v. 1, n. 2, p. 73-88, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38193>>. Acesso em: 3 ago. 2023.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Imprensa feminina**. São Paulo: Ática, 1986.  
CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades**. Ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2007.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Por um Serviço Nacional de Teatro**: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964). 2017. 397 f. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Trad. Miguel Yoshida. São Paulo. Editora da Unesp, 1997.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: Criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

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

DELDIME, Roger. Introduction. In: **La médiation théâtrale**. Actes du 5e. Congrès international de Sociologie du Théâtre. Morlanwelz, Lansman, 1998, p. 11-12.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia Sant'Anna. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DEL RIOS, Jefferson; HELIODORA, Bárbara; MAGALDI, Sábado. **A Função da crítica**. São Paulo: Giostri, 2014.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOS SANTOS, Clóvis Domingos; MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. O crítico e a função da crítica diante da cena contemporânea. **Cena**, n. 28, p. 53-68, 2019.

DORT, Bernard. As duas críticas. In: DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**: do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. **Testimony**: Literature, Psychoanalysis, History. London: Routledge, 1992.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas: Unicamp, 2000.

FERNANDES, Silvia. A encenação. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**: do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 332-369.

FERNANDINO, Jussara. Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. 2008. 149 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FERREIRA, Vilma Moreira. A contribuição do Caderno B do Jornal do Brasil durante o período de repressão política do regime militar. In: Anais do VI Encontro Nacional de História da Mídia. Niterói: UFF, 2008. p. 1-12.

FERREIRA, Valmir Aleixo. **A invenção do olhar**: uma análise comparada das práticas discursivas entre críticos antigos e modernos no cenário da crítica teatral carioca nos anos 40 e 50. 2012. 191 f. Dissertação (Mestrado em História Comparada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

FONSECA, Célia Freire A. **Continuidade, mudança e tempo**: o problema da periodização e outros problemas no estudo da História. Revista de História, v. 35, n. 72, p. 563-570, 1967.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A Vontade de Saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade II: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução: Inês Autran Dourado ber. 2. ed. Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologias del yo y otros textos afines.** Trad. Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós, 1990.

FLUSSER, Vilém. **Bondelos, uma biografia filosófica.** São Paulo: Annablume, 2007.

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank.** Trad. Fábio Kataoka. São Paulo: Pé de Letra, 2021.

FREITAS, Nanci. Notas sobre Yan Michalski como crítico teatral. **O percevejo**, ano 3, n. 3. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro/Escola de Teatro da Unirio, p. 53-58, 1995.

GADAMER, Hans Georg. **Verdade e método:** traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

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: Mackenzie, 2004.

GARCIA, Silvana. A Dramaturgia dos Anos 1980/1990. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro:** do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 301-331.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância:** a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais:** morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A history of the concept “modern”. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Making sense in life and literature.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945**: latência como origem do presente. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo, Edunesp, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, Cesar; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo. (Orgs.). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença** - o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010a.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Uma rápida emergência do “clima de latência”. Trad. Pedro Telles da Silveira. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 303-317, 2010b.

GUSMÃO, Henrique Buarque de; HERZOG, Thiago. O Vestido em Panorama: sobre a formação e a relativização de um cânone da historiografia teatral brasileira. **Sala Preta**, v. 15, n. 1, p. 124-134, 2015.

HAAG, Carlos. Décio de Almeida Prado é parte do teatro do País. Entrevista com Décio de Almeida Prado. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 09 de agosto de 1997, p. 8.

HANCIAU, Nubia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Editora UFJF/EdUFF, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Sesc, 2015.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura como provocação**. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Veja, 1993.

JUNQUEIRA, Christiane. A crítica teatral carioca e a consolidação do teatro brasileiro moderno. **Folhetim**, p. 57-65, jan./ jun. 2005.

JUNQUEIRA, Christine. Um crítico em formação: Yan Michalski no Journal Français du Brésil (1955-1957) e na revista Leitura (1963-1964). 2007. 316 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

JUNQUEIRA, Christine. Yan Michalski e a consolidação da crítica moderna carioca no início dos anos 60: a trajetória da crítica no teatro brasileiro. 2002. 187 f. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

KOLLERITZ, Fernando. Testemunho, juízo político e história. **Revista Brasileira de História**, v. 24, p. 73-100, 2004.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado** – contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Educação & Realidade**, v. 29, n. 1, p. 27-43, 2004.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. São Paulo: Unicamp, 1996.

LETICHE, Hugo; LIGHTFOOT, Geoffrey. **The Relevant PhD**. Rotterdam: Sense Publisher, 2014.

LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85). Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2006.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o Teatro. In: ARRABAL, José. **Anos 70** – Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. Notas sobre o papel (e o lugar) do crítico teatral. **Passagens**, Fortaleza, v. 9, n. 1, p.50-58, 2018.

LIMA, Erickaline Bezerra de; CIOTTI, Naira Neide. Críticos teatrais em ação: luta e organização política em prol da modernidade cênica brasileira. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 327-338, 2016.

MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Teatro Sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MICHALSKI, Yan. **Ciclo de debates do teatro Casa Grande**. Coleção Opinião. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Hucitec; Funarte, 1995.

MOURA, George. **Paulo Francis, o soldado fanfarrão: A odisséia intelectual do ator, diretor e crítico de teatro Paulo Francis pelos palcos brasileiros**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

MORICEAU, Jean-Luc. A virada afetiva como ética: nos passos de Alphonso Lingis. In: PRATA, Nair; PESSOA, Sônia Caldas. **Desigualdades, gêneros e comunicação**. São Paulo: Intercom, 2019.

MOTTA, Cezar. **Até a última página**. Editora Schwarcz S.A. Rio de Janeiro. Versão Kindle, 2017.

MOUILLAUD, Maurice. **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Unb, 2012.

MUHLENBERG, Liane. O Artista e a Crítica - função da crítica. **Módulo**. Revista de Arquitetura, Arte e Cultura. Julho de 1980, p. 20-32.

OLIVEIRA, Hayaldo Copque Fraga de. Propostas para uma crítica teatral contemporânea ou Qual a crítica possível?. **Repertório**, p. 151-154, 2013.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

PÁDUA, Elisabete M. M. de. **Metodologia de pesquisa**: abordagem teórico-prática. 2. ed. Campinas: Papirus, 1997.

PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (orgs). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 26-58.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha – um dramaturgo no coração do seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosangela. Notas sobre a história e a historiografia do teatro brasileiro dos anos 1970. **Anais ABRACE**, Uberlândia, v. 9, n. 1, p. 01-04, 2008.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**: origens, tendências e perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Trad. J. Guinsburg, Marcio Honório de Godoy e Adriano C.A. de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. Introdução. In: MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Org. de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 11-12.

PEIXOTO, Fernando. Quebra-cabeça e cabeça quebrada. **Jornal Movimento**, 09 de fevereiro de 1976, p. 14.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em Progresso – Crítica Teatral (1955-1964)**. Martins Editora: São Paulo, 1964.

PLUTA, Aleksandra. **As duas vidas de Yan Michalski**. Tradução: Eneida Favre. Museu da História do Movimento Popular Polônes em Varsóvia, 2022.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro moderno brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. Deus lhe pague. In: PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 45-51

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo, **Dicionário de Comunicação**. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: 34, 1995.

REDAÇÃO. Manifesto. **Revista Clima**. São Paulo, n. 01, maio de 1941.

RESENDE, Fernando. Prefácio - Pensar e estar em relação: o mundo em movimento como princípio. In: PESSOA, Sônia Caldas; MANTOVANI, Camila Maciel Campolina Alves; SARAIVA, Luiz Alex Silva (orgs.). **Afetos e Experiências: Da, Na e Para a Universidade**. Cachoeirinha: Fi, 2023.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50. 2000. 338 f. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Jornalismo, Literatura e Política: A Modernização da Imprensa Carioca nos Anos 50, **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro n. 31, p. 147-160, 2003.

RICOEUR, Paul. **Memória, História e Esquecimento**. Trad. Alain François. São Paulo: Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Eder Sumariva. Teatro anos 80: uma década vazia? **Anais ABRACE**. v. 9, n. 1, 2018. p. 1-4. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1364>>. Acesso em: 01 de dez. 2023.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SAAD, Fátima. **Memórias de Yan**. Palestra de abertura do 1º Encontro Questão de Crítica. Questão de Crítica – Revista Eletrônica de críticas e estudos teatrais. 27 de novembro de 2011. Acesso em: 10/01/2022. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2011/11/memorias-de-yan/>. Acesso em 10 jan. 2022.

SANTANA, Ana Souza. Noções de continuidade e descontinuidade em Michel Foucault e Reinhart Koselleck. **Humanidades em diálogo**, v. 11, p. 210-219, 2022.

SANTIAGO, Silviano. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11-17, 1993.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 2 ed. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1970.

SCHUDSON, Michael. **Uma história social dos jornais nos Estados Unidos**. Petrópolis: Vozes, 2010.

SILVA, Nivana Pereira da. **Assinatura e contra-assinatura**: Ricardo Lísias. Performances de autor. 2020. 226 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Ufba, Salvador, 2020.

SILVEIRA, Miroel. **A outra crítica**. São Paulo: Símbolo, 1976.

SILVEIRA, Miroel. Entrevista ao SNT. In: **Depoimentos II**. Rio de Janeiro: SNT, 1977.

SMALL, Daniele Avila. **O crítico ignorante**: uma negociação teórica meio complicada. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. **Entretenimento**: uma crítica aberta. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **A dupla face de Jango**: romantismo e populismo. In: GOMES, A. C. (Org.). O Brasil de JK. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas/ CPDOC, 1991.

## ANEXOS

## Anexo A: Crítica “Os Pequenos Burgueses”: uma grande vitória (I).

**TEATRO**  
YAN MICHALSKI

**“OS PEQUENOS BURGUESES”: UMA GRANDE VITÓRIA — (I)**

É difícil dizer se o aspecto mais impressionante de *Os Pequenos Burgueses* consiste na sua lucidez ou, pelo contrário, na sua sobre-profeção: os dois aspectos estão intimamente entrelaçados, um motiva e explica o outro. A lucidez com a qual Gorki descreve, através do exemplo de uma família, a decadência dos valores não qualis se aplica toda uma sociedade, a fim expressiva que resulta numa clara antevista da fatalidade com a qual essa sociedade terá de ser reformulada, reestruturada. Mesmo assim, o tom profético da obra é equívoco: a proximidade, a inevitabilidade de uma reformulação violenta parece de tal maneira sobre os acontecimentos que a impressão que temos sempre é de que a peça foi escrita posteriormente, ou seja, depois da Revolução russa de 1917, e não de que ela possa ter sido escrita 15 anos antes dessa Revolução.

Quer nos parece que o título restringe um pouco o significado da obra, que é muito mais amplo do que a simples expressão *Os Pequenos Burgueses* poderia deixar supor. Na peça de Gorki, a mentalidade pequeno-burguesa, no se a sentido mais estrito, já está aguada, condensada, quase extirpada, os valores já nem tentam mais impor aos filhos os seus conceitos e preconceitos — imposição esta tão característica da mentalidade pequeno-burguesa — limitando-se a manifestar, dolorosamente, a sua incapacidade de compreender a evolução que está se operando em torno deles. O que estamos presenciando não é, portanto, precisamente, a luta entre duas mentalidades pequeno-burguesa e uma mentalidade revolucionária, mas sim o drama de um hélio que se estabelece entre a destruição de um sistema de valores e a cristalização de um outro sistema de valores. Neste sentido, percebemos que os verdadeiros personagens centrais do drama não são os dois filhos, nem o Tatariev, vítima cega (os filhos ou Tatariev), mas em todo caso irrecuperável, de uma época ultrapassada; nem, tampouco, a criada Pólia ou o operário Nil, ambos representantes da juventude que constrói o futuro. Os verdadeiros centros do drama são, sim, Piotr e Taliana, jovens formados dentro dos valores ultrapassados, bastante evoluídos para rejeitar esses conceitos, mas incapazes — seja por formação, seja por atarismo, seja por temperamento — de aderir aos novos valores que estão em via de serem formulados. E sobre eles que o drama do entrelaçamento de valores se abate com todo o seu peso esmagador, tráfegando-se pelo lado e por uma sensação de vazio, os grandes fatores de desagregação e destruição, compreendidos na peça.

A simplicidade, a força de evocação e o calor humano com os quais Gorki procede à sua irresistível demonstração sociológica são admiráveis. Nada, em *Os Pequenos Burgueses*, sugere uma peça de arte, no sentido convencional da expressão. O espectador não fica nunca com a impressão de que o autor partiu do social para o individual, ou seja, que o seu objetivo foi o de representar uma realidade social, e que para alcançar esse objetivo serviu-se dos seus personagens, como de simples instrumentos. Muito pelo contrário, a impressão que temos é a de que Gorki, em primeira instância, ocupou-se somente dos personagens, e que a validade da obra como panorama social decorre apenas, como uma consequência, da amor da sinceridade e da autenticidade com os quais ele criou cada um desses personagens e elaborou as relações existentes entre eles. Nenhum dos personagens tem um caráter meramente decorativo, nenhum chega a ser condenado, todos são plenamente justificados. Já não fazemos dos dois filhos, representantes, em estado puro, de uma mentalidade retrógrada, mas que não são raramente inocentes de serem o que são que o espectador não pode deixar de sentir, por eles escrito e pensado, mas mesmo personagens um tanto marginalia à ação — Tatariev e Elena, por exemplo — são construídos com uma tal riqueza e completude de valores positivos e negativos que o seu sentido-

do humano aparece com notável autenticidade, solicitando imediatamente a identificação do espectador, sem prejuízos, entretanto, a clareza da posição que esses mesmos personagens ocupam dentro do panorama social que o autor pretende mostrar. E também considero, ainda, que mesmo se representantes da mentalidade mais positiva e construtiva, Nil e Pólia, não são mostrados sob um ângulo unilateral: está certo que o futuro pertence à eles, e está certo que eles participam, mesmo se material secundário para dar forma à sua futuro, e no entanto, o autor deixa, através uma discreta devolução sobre e que será o futuro de Nil e Pólia, os dois jovens proletários, ao mesmo tempo realistas e idealistas, saberem rejeitar a tentação de emborguesamento decorrente do casamento. E mesmo se esquecerem, os seus filhos, já formados dentro de uma nova ordem, constituída e codificada, não correm o risco de uma volta a uma nova mentalidade estagnada?

A atualidade da peça — cuja ação transcorre em 1902 e que foi escrita pouco tempo depois — é espanhola. Acreditamos que nenhum de nós desaja de sentir, em relação à geração dos nossos pais, e pelo menos algumas vezes na vida, exatamente o mesmo tipo de reação que os jovens de *Os Pequenos Burgueses* manifestam em relação à geração mais velha; e acreditamos que nenhum de nós deixou de sentir alguma vez, com a mesma clareza com a qual o escritor os protagonistas de *Os Pequenos Burgueses*, que os valores dentro dos quais fomos formados e educados não correspondem mais à realidade e às solicitações do mundo no qual vivemos.

Max, evidentemente, esta necessidade de situações e de mudanças não seria, por si só, capaz de fazer de *Os Pequenos Burgueses* uma peça atual, fascinante e controversa; não fossem a sensibilidade poética, o gênio literário e a intuição dramática de Gorki, nunca poderíamos ter, diante dos nossos olhos, aquilo que de fato tivemos: o maior acontecimento teatral do Brasil em muitos anos.

## Anexo B: Crítica “Os Pequenos Burgueses”: uma grande vitória (II).

**TEATRO**  
VAN MECHEMANSKI

**“OS PEQUENOS BURGUESES”:  
UMA GRANDE VITÓRIA (II)**







Na cerca de um ano e meio atrás, vimos Os Pequenos Burgueses em S. Paulo, e ficamos entusiasmados com o nível e o empenhamento da encenação. Agora, a produção nos chega com uma mania de ser substituição, sem mesmo de fato sê-lo. O fato de ser concebido mudar nada menos do que a metade do elenco sem que o espetáculo se ressentisse dessa modificação, em que a excepcional interiorização do trabalho e o não menos excepcional refinamento de todos os elementos do espetáculo acrescem, qualquer que seja, não será a menor de todas as façanhas da realização do Teatro Oficina, realçando que, dentro do âmbito atual do teatro brasileiro, assume o aspecto de um quase milagre.

Um elemento apenas difere com a mudança: o cenário. Não sabemos por que motivo não foi dada ao cenógrafo Arino Medeiros a possibilidade de adaptar para um palco convencional o seu excelente cenário concebido para o teatro com 5 e 7 plantas que é a sede da Oficina em São Paulo. Os elementos são os mesmos: o mesmo amor, os mesmos ideais, e mesmo capelação com êxito; mas a disposição não cria o mesmo ambiente de intimidade que existe em São Paulo; também a iluminação é, em certos momentos, deficientemente escura.

Não o espetáculo está de tal maneira nas mãos dos intérpretes que depois de dez minutos o espectador esquece a sintética do cenário e do iluminação, para seguir, com fascínio, o todo, o acontecimento e as esperanças dos personagens. As próprias características de personalidade dos atores desaparecem, a individualidade se torna completa, perdemos a sensação de estarmos num teatro para dar lugar a uma representação e passamos a acompanhar, quase a viver, a evolução de um drama que nos dá respeito, como se os personagens fossem nossos familiares, nossos amigos, nossos conhecidos.

De certa forma, pode-se considerar que o choque, a surpresa, a admiração que nos dá uma visão de realidade longe de estar pouco próxima e estranha ao que se encontra ainda a Teatro Brasileiro; a um momento em que as duas correntes que dominam, há vários anos, a arte dramática no mundo teatral são o teatro épico e o teatro chamado do absurdo, os dois estilos essencialmente anti-realistas, o Brasil finalmente consegue produzir aquilo que vem a ser, talvez, o seu grande espetáculo com por cento realista! Não devemos, todavia, nos sentir humilhados e em uma certa constatação. Quando, há pouco mais atrás, Vestido de Noiva provocou o efeito de uma bomba em nossos meios teatrais, as reações expressivas sentidas por Nelson Rodrigues na sua obra-prima já se achavam, há muito, ultrapassadas na Europa, e que não impediu Vestido de Noiva de servir de um verdadeiro trampolim para uma rápida evolução da arte cênica brasileira.

De qualquer modo, a qualidade do realismo que o diretor José Celso Martinez Correa conseguiu no seu espetáculo é, indiscutivelmente, inovadora e revolucionária no nosso teatro. Não se trata, com efeito, de uma composição realista formal, convencional, mas sim de um realismo interior, íntimo, pessoal. Há, por exemplo, em Os Pequenos Burgueses, uma profunda reformulação da maneira de falar cotidiana e, finalmente natural que tem sendo usada nos palcos brasileiros. Os intérpretes do Oficina conseguiram alcançar um nível de elocução que transmite ao espectador a ideia de que o personagem sente, naquele exato momento, a sensação que exprime com a sua fala, que essa fala tem de dentro — e, no entanto, a fala foi dita com uma naturalidade que passa por uma indispensável estilização teatral (pois, como todos sabem, a naturalidade absoluta, a naturalidade natural, não funciona no palco). O mesmo pode ser dito das pausas, que não que se sempre como consequências ou complementos de uma frase enfiada e não ocorrem, ou de um gesto esboçado e não ocorrido: elas criam uma completa sensação de naturalidade, e não, no entanto, naturalmente concebidas e elaboradas em função do efeito teatral que pretendem produzir e que, de fato, produzem. Há, por exemplo, um admirável momento em que um dos intérpretes chama a atenção dos presentes para o silêncio que reina em torno deles. Há pausas que se sabe, o espectador sente, ouvir o silêncio, um silêncio muito mais profundo e impressionante do que costuma ser obtido quando os personagens em cena se calam, simplesmente. A capacidade de conseguir uma tal qualidade de silêncio define o talento e a sensibilidade de um diretor.

José Celso Martinez Correa — ajudado, sem dúvida, por um texto esplêndido, e que se presta particularmente a uma tal experiência — sabe construir um espetáculo no qual a sensação de realidade nunca é rompida, mas no qual o realismo é acompanhado, a todo instante, por uma intensa dose de poesia, sem pretensões, ao mesmo tempo, o potencial de elucidado político e social que a peça possui. Por isso, mais talvez do que por qualquer outro motivo, a encenação de Os Pequenos Burgueses merece ser considerada como um grande acontecimento na história do teatro brasileiro.

Anexo C: Crítica *A garçonniere do meu marido*.

**TEATRO**  
YAN MICHALSKI

## A GARÇONNIERE DO MEU MARIDO

Em boa hora Aurimar Rocha resolveu montar uma comédia de Silveira Sampaio. Em boa hora, não somente para homenagear a memória do grande homem de teatro recentemente desaparecido; não somente para colocar a obra deste homem de teatro ao alcance de um numeroso público jovem, que começou a frequentar os palcos; mas em boa hora, também (e principalmente) para mostrar que o moderno teatro brasileiro teve pelo menos um excelente autor de comédias urbanas, e que a sua obra permanece inteiramente *hors concours* em relação a tudo o que foi escrito nesse setor, nos últimos vinte anos.

Uma comédia de bulevar que permaneça perfeitamente válida, viva e atual quinze anos depois de encenada pela primeira vez tem de ser uma obra de qualidade. Em termos mais amplos de história de teatro, quinze anos não chegam a constituir um período considerável; mas em termos mais restritos das modas e dos estilos de sofisticação, este mesmo período de quinze anos equivale a uma pequena eternidade. O segredo da validade do texto de Sampaio, depois de quinze anos, talvez resida — pelo menos em parte — no fato de que o estilo da sua sofisticação não se inspira em nenhuma moda, e sim numa autêntica e extremamente pessoal capacidade criadora. Aliás, o simples fato de que possamos falar num estilo Silveira Sampaio já dá uma medida da importância do autor: um escritor que, trabalhando num gênero eminentemente fútil e superficial, consegue nos transmitir, em cada peça, em cada cena, e quase em cada fala, um nítido reflexo de uma personalidade inconfundível e de uma visão do mundo coerente, merece a maior admiração e respeito.

A qualidade verbal do humor de Sampaio é notável: ele é um mestre do paradoxo engraçado, da surpresa cômicamente eficiente. A exploração humorística do paradoxo é de tal modo sistemática e lúcida, que em muitos momentos a peça transcende o alcance tradicional da comédia de bulevar (ao qual, pela sua temática, ela pertence) e aproxima-se do limite de algo que poderíamos definir como comédia do absurdo. Esta noção está, aliás, implicitamente contida na última palavra do título da *Trilogia do Herói Grotesco*, à qual *A Garçonniere do Meu Marido* pertence.

Mas não é só pelo seu aspecto grotesco e paradoxal que a peça transcende os quadros habituais do bulevar: há nela, também, uma nitida — e perfeitamente realizada — intenção de crítica da burguesia, no seu culto das aparências, na hipocrisia e na elasticidade dos seus valores éticos e morais. O fato de ter sabido tornar esta crítica clara e compreensível, sem nunca deixar o terreno de um diálogo brilhante e essencialmente teatral, sem nunca recorrer a *sermões* ou a declarações de princípios, reflete expressivamente a qualidade do comediógrafo.

A peça, todavia, não está isenta de deficiências, principalmente de natureza estrutural. Os achados e as idéias não foram devidamente desenvolvidos, não foram levados às últimas conseqüências; a elaboração da peça parece excessivamente

apressada, quase diríamos descuidada. A impressão que a peça deixa é de que o autor, confiando plenamente no efeito do seu diálogo, não se deu ao trabalho de explorar todas as possibilidades que o ponto de partida do enredo lhe oferecia. Daí, inclusive, a extrema brevidade do espetáculo.

É provável que o próprio Silveira Sampaio soubesse suprir essa deficiência, com as suas marcações, com as suas mímicas, com os seus achados de diretor; é o que afirmam aqueles que tiveram oportunidade de assistir aos espetáculos dirigidos e interpretados pelo próprio autor. Já a direção de Aurimar Rocha, embora bastante satisfatória no conjunto, limita-se a transpor o texto para o palco com uma certa sobriedade, mas não procura enriquecê-lo através de uma encenação criadora. Por outro lado, Aurimar escolheu uma emposição mais apropriada para uma comédia convencional do que para uma farsa, enquanto o texto de Sampaio, e principalmente a sua linguagem, parece pedir uma nítida estilização de farsa, e não temos dúvidas em afirmar que uma emposição mais farsesca — supondo, naturalmente, que os intérpretes seriam capazes de aguentá-la — permitiria obter um rendimento bem mais elevado do que foi conseguido. Dentro da linha adotada, a direção funciona a contento, e permite mesmo constatar um certo progresso na carreira de Aurimar, que se mostra agora capaz de construir um espetáculo fluente, bastante divertido, e sem recursos de mau gosto. A produção é limpa e cuidada, com um elegante cenário de Carlos Perry e com deliciosos figurinos de Jesse Sampaio; os provocantes *deshabillés* de Marilu Bueno aproximam-se mesmo, mais do que qualquer outra coisa na encenação, do tom que nos pareceria adequado para a emposição do espetáculo.

Mas também a interpretação de Marilu Bueno reflete uma certa noção do estilo de farsa crítica que falta ao conjunto; seu trabalho é agradavelmente malicioso, e o seu tipo físico se adapta harmoniosamente ao personagem. Aurimar Rocha é, mais

uma vez, o ponto fraco do elenco, embora já bem melhor do que de outras vezes: o papel exige um intérprete de grande brilho, de *timing* perfeito, e de excepcional domínio de cena: justamente as qualidades que faltam a Aurimar, e que ele não consegue compensar satisfatoriamente por um certo ardor juvenil que constitui o ponto principal da sua pequena gama de recursos. Osmar Frazão aproveita bem a chance de ouro que é o papel do garçom, e chega quase a *rosnar* as cenas em que intervém. Delorges Caminha e Mariilda Vale aparecem pouco, mas conseguem dar o devido relevo cômico a uma das mais engraçadas cenas da peça. Em conjunto, esse é, sem dúvida, um dos mais satisfatórios elencos que já vimos no Teatro de Bólo, embora nenhum dos intérpretes chegue a mostrar todo o brilho que o texto parece pedir.

## Anexo D: Crítica A volta do Vestido de Noiva.

**TEATRO**  
YAN MICHALSKI

## A VOLTA DO VESTIDO DE NOIVA

Vinte e dois anos após o seu histórico lançamento pelos Comediantes, com a não menos histórica direção de Ziembinski; dez anos após uma remontagem já quase esquecida, no Teatro Dulcina; sete anos após uma elogiadíssima produção paulista, dirigida por Sérgio Cardoso; e quatro anos após uma razoável encenação amadorística com a qual o Teatro da Hebraica participou do I Festival Amador de Guanabara; a obra-prima de Nelson Rodrigues está mais uma vez de volta, para uma curtíssima temporada no Teatro Municipal.

Dizer que *Vestido de Noiva* deu início ao moderno teatro brasileiro não passa de um grande lugar-comum. Não vamos fugir, no entanto, desse lugar-comum para definir aquilo que nos parece ser o maior interesse que possa apresentar uma reencenação desta peça no momento atual: a margem que ela nos oferece para uma avaliação retrospectiva do caminho percorrido por esse moderno teatro brasileiro em seus vinte e dois anos de existência, desde a primeira estréia de *Vestido de Noiva* até a estréia de hoje.

Falta-nos ainda, sem dúvida, a adequada distância histórica para um julgamento válido da evolução do nosso teatro nestes 22 anos. No entanto, parece-nos legítimo considerar que estamos vivendo atualmente o momento em que se fecha um segundo ciclo dessa evolução, cujo primeiro ciclo teve início, justamente, com o *Vestido de Noiva* de 1943.

O primeiro ciclo consistiu numa gradativa eliminação dos métodos artísticos e estruturais totalmente subdesenvolvidos nos quais se baseavam as atividades dramáticas brasileiras antes da experiência dos Comediantes, e na formação de uma mentalidade profissional atualizada, a qual correspondeu também a formação de uma pequena platéia atualizada e razoavelmente exigente. Esta fase encontrou a sua cristalização na fundação e no funcionamento do TBC durante os primeiros anos de sua existência.

A segunda fase começou por volta de 1953, quando aquilo que pode ser considerado como a segunda geração do moderno teatro brasileiro começou a se manifestar de uma maneira autônoma, a forçar uma descentralização cada vez mais nítida, a multiplicar o número de grupos em atividade, e a procurar caminhos autenticamente nacionais para uma arte cuja evolução, na primeira fase, se havia processado dentro de um caráter predominantemente cosmopolita.

O teatro brasileiro de hoje é constituído por alguns remanescentes da primeira geração, e pela quase totalidade dos integrantes da segunda geração, a maioria dos quais se agora atinge a plena posse e o pleno amadurecimento dos seus meios de expressão artística. No entanto, a impressão que predomina é a de que estamos chegando a um fim de linha, e que a evolução terá de escolher, doravante, caminhos um tanto diferentes dos que têm sido trilhados nos últimos anos. A política da multiplicação indiscriminada de empresas, trazendo consigo a divisão excessiva de forças, já provou o seu fracasso. Por outro lado, a procura de uma temática e de um estilo nacionais, procura esta inspirada, pelo menos em parte, na aceitação e na moda de que gozava o conceito do nacionalismo, terá também de reexaminar os seus processos criativos, visto que a palavra nacionalismo se tornou, de um momento para outro, um tanto suspeita.

Não acreditamos que a atual remontagem do *Vestido de Noiva* possa abrir, diante do teatro brasileiro, quaisquer perspectivas novas de uma importância comparável à do espetáculo de Ziembinski em 1943; mas se a remontagem puder servir de estímulo aos integrantes mais lúcidos do nosso teatro para fazerem um exame de consciência, um estudo do caminho percorrido até agora, e uma pesquisa objetiva das perspectivas futuras, ela terá cumprido com sucesso a sua finalidade mais importante.

O próprio Nelson Rodrigues poderá, sem dúvida, lucrar muito com a oportunidade que lhe será oferecida de refletir sobre a sua evolução, como dramaturgo, nos anos que separam *Vestido de Noiva*, de *Bonitinha Nas Ordínas* ou ainda de *Tóda Nuder Será Castigada*, sua última peça, que já está em ensaios.

Para terminar, vale a pena lembrar que o mesmo Sérgio Cardoso que dirigiu a versão do *Vestido de Noiva* que estréia hoje no Municipal, já foi responsável, em São Paulo, por uma elogiada montagem desse mesmo texto, em São Paulo. Na época, o crítico paulista Délio de Almeida Prado assim se manifestou sobre a direção de Sérgio Cardoso:

"Sérgio Cardoso conseguiu, portanto, realizar o milagre em que ninguém acreditava: reapresentar *Vestido de Noiva* como se Ziembinski e o expressionismo nunca tivessem existido, isto é, sem se deixar influenciar e também sem procurar fugir a qualquer custo do que fora feito antes. A sua encenação é original no sentido mais raro e genuíno da palavra, o etimológico, no sentido de provir diretamente da origem, de ter voltado ao texto, deixando-se guiar e inspirar exclusivamente por ele."

Os quatro personagens principais — Alaidé, Pedro, Lúcia e Mme. Clessi — estarão a cargo, respectivamente, de Iona Magalhães, John Herbert, Ana Maria Nabuco e Lola Brah. Salvo erro, Ana Maria Nabuco já desempenhou o mesmo papel na montagem paulista de 1958. Lola Brah, que faz hoje a sua estréia em teatro, é uma atriz de forte personalidade e com grande fôlha de serviços no cinema nacional. Sadi Cabral, Miriam Roth, Telma Reston, Carlo Guilma, Beatriz de Macedo, Luis Carlos, Marilena de Carvalho, Osvaldo de Andrade, Isa de Sousa, Teo de Sousa, Alfredo Sérgio e Maria Helena Kropf completam o elenco.

Anexo E: Crítica *O psicodrama de Nelson (II)*.

**TEATRO**  
VAN MICHALSKI

**O PSICODRAMA DE NÉLSON (II)**

Ziembinski realiza, em *Toda Nudez Será Castigada*, uma das suas direcções mais felizes dos últimos tempos. É verdade que não há muito a dizer sobre o aspecto puramente formal do espectáculo, pois a própria estrutura do texto não admite grandes rasgos de inventividade; mas o que podia ser feito no sentido de uma produção limpa, consciente e nitida foi realizado com o máximo de exatidão e bom acabamento. O pingue-pongue é efetuado sem hesitações, com um ritmo dinâmico e nervoso, e as marcações são eficientemente ajudadas por uma iluminação despojada mas expressiva, e sempre perfeitamente precisa.

Mais interessante do que o aspecto visual da encenação é o acerto do tom da empostação. O diretor parece ter sentido que as maiores virtudes da peça residiam no brilhante uso do humor grotesco, e explorou esse filão com admirável verve, segurança e sutileza. Os intérpretes soltam as engraçadíssimas enormidades imaginadas por Nelson Rodrigues com uma imperturbável seriedade — mas fazendo sentir ao espectador, ao mesmo tempo, que aquilo que estão dizendo é irresistivelmente engraçado. Por outro lado, lidando com um texto que tem no intencional e gigantesco mau gosto uma das suas principais características, o encenador conseguiu realizar um espectáculo sem nenhum recurso de mau gosto, sem a menor concessão ao gratuito ou ao sensacionalismo — mas sem que isso implicasse qualquer deturpação do texto, qualquer infidelidade ao espírito da obra. O espectáculo é sóbrio, concentrado, económico — e, no entanto, ilustra com exemplar fidelidade o texto que é exatamente o contrário da sobriedade. Dita assim, a nossa opinião pode parecer por demais paradoxal, mas acreditamos que aqueles que tiveram ocasião à *Toda Nudez Será Castigada* não deixarão de concordar com o nosso aparente paradoxo.

Também do ponto-de-vista humano o espectáculo supera nitidamente o texto. Conforme vimos no artigo anterior, a peça perde o seu alcance humano por apresentar exclusivamente personagens diferentes e, na maioria dos casos, grotescamente exagerados. Qualquer diretor menos experiente ou menos inteligente não teria resistido à tentação de acrescentar o exagero da representação aos exageros do texto. Na encenação de Ziembinski, os personagens se comportam, na medida do possível, e dentro da adequada estilização humorística, como seres humanos dotados de uma sensibilidade e de um raciocínio mais ou menos normais.

A direcção de actores é excelente, e leva cada um dos integrantes do elenco a dar verdadeiramente o melhor de si mesmo. Cleide Iacoula dá ao seu personagem o máximo de plausibilidade e de sinceridade, e só deixa de alcançar uma autenticidade plenamente convincente quando as incoerências do texto o tornam de todo impossível. Luis Linhares sustenta com grande lucidez um papel talvez ainda mais difícil do que o de Cleide: se a atriz pode exprimir-se essencialmente através do temperamento, o trabalho do ator exige uma composição completa e claramente consciente. Elza Gomes, a mais atuante das três tias, está próxima da perfeição das cenas em que intervém, e é muito bem coadjuvada por Antônia Marzulo. Enio Gonçalves constitui uma grata surpresa: a sua primeira cena é, graças à interpretação do jovem autor, particularmente esclarecedora, e se em seguida o seu desempenho cai um pouco, os seus momentos menos inspirados estão ainda muito acima de tudo o que se fez até agora. Nelson Xavier se prejudica mais uma vez com uma empostação excessivamente caricata do seu papel, e mais uma vez demonstra claramente a sua notável facilidade de composição. Em alguns momentos, o seu Iago dos Pobres chega a ficar patético, mas em vários outros a composição não passa da superficial. Os outros intérpretes desempenham seus pequenos papéis a contento, com especial destaque para José Maria Monteiro, cuja cena funciona cômicamente muito bem.

Os aparentemente impessoais cenários e figurinos de Napoleão Moniz Freire são de excelente qualidade: o cenário oferece um background neutro que valoriza a parte visual do espectáculo, e as roupas ajudam a explicar os personagens, com sobriedade e inteligência.

Se o texto fosse mais do que uma *Obsessão em Três Atos*, como os próprios produtores o classificam, teríamos aqui um dos bons espectáculos da temporada. Assim como está, temos uma produção altamente respeitável, às vezes muito divertida, mas que nunca chega a envolver.

## Anexo F: Crítica Considerações em torno do "Rei" (II)

TEATRO | YAN MICHALSKI

## CONSIDERAÇÕES EM TÔRNO DO "REI" (II)

Creio que a primeira obrigação do crítico, diante de *O Rei da Vela*, é tentar analisar a impressão geral que o espetáculo lhe deixou, e foi isto o que procurei fazer no artigo de ontem. Mas seria injusto deixarmos de aludir, ainda que sumariamente, aos diversos elementos que compõem a experiência.

Todos estes elementos se entrosam, sob a batuta de José Celso Martínez Correia, numa barulhenta e estridente sinfonia cheia de dissonâncias, mas admiravelmente una e coesa no seu espírito agressivo. Adotando recursos extremamente variados, inspirados em fontes tão diversas como o circo, a revista, a ópera, o encenador conseguiu criar um conjunto de uma organicidade impecável, onde todos os elementos entram no jogo e participam intimamente do espírito da empostação.

O cenário de Hélio Eichbauer — barroco, grotesco, desmedido, vulgar e grandioso ao mesmo tempo, transmitindo a impressão de uma falsa vitalidade que oculta uma decadência sem perspectivas — é um perfeito exemplo de uma colaboração criativa entre cenógrafo e diretor. É evidente que Hélio Eichbauer compreendeu e assimilou profundamente o espírito da experiência intuído e elaborado pelo encenador, e, por sua vez, com uma diabólica riqueza de imaginação, criou uma série de trampolins de onde a imaginação do realizador pode levantar vôo. A profusão de símbolos imediatamente decifráveis, de grande eficiência cênica, é extraordinária. E se determinados aspectos do cenário me pareceram excessivos e redundantes, volto a repetir que o espetáculo todo deve justamente aos seus inúmeros excessos uma grande parte da sua personalidade e do seu charme.

Os figurinos, também de Hélio Eichbauer, são se possível ainda mais inteligentes e expressivos do que o cenário. Extremamente cuidados no seu tom carnavalesco-circense e no seu espantoso mau gosto, eles explicam exemplarmente os personagens, *conferem* a sua função profunda dentro do grupo humano de que o autor se serviu para a sua demonstração.

## DESMITIFICAÇÃO DO MONSTRO SAGRADO

O elenco, no seu conjunto, faz prova de uma fantástica desinibição e soltura, sustentando com firmeza o tom de representação desenfreada, quase selvagem. Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de uma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de antilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento — naturalmente devidamente estilizado e criticado — dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada. Tremo pensando na possibilidade de ver um estilo semelhante transplantado indiscriminadamente a outras realizações — mas aqui é deus certo, constituindo-se mesmo numa das grandes atrações do espetáculo.

Renato Borghi conduziu o espetáculo com uma intensidade de concentração de meios vocais, físicos e nervosos verdadeiramente espantosa. Há algo de patético nesse desempenho, no qual um ator relativamente franzino e fisicamente limitado consegue se transformar, pela força de sua interpretação, num enorme e repelente fantoche, uma espécie de Ubu-Rei brasileiro. Venda Renato Borghi interpretar Abelardo I, é fácil chegar à conclusão de que acabou a era dos monstros sagrados: por mais que nos agrade ainda assistir



Dirce Migliaccio

aos fogos de artifício de alguns deles, é evidente que estamos no tempo dos atores tipo Renato Borghi, que sabem trabalhar, explorar e canalizar, com dedicação, disciplina e inteligência os recursos — às vezes originalmente não muito brilhantes — que a natureza lhes deu. O meu recato é, apenas, que Renato Borghi não agüente por muito tempo o gigantesco esforço que esse desempenho — uma autêntica façanha atlética — lhe impõe.

O trabalho de Fernando Peixoto, mais comedido pelas próprias características do papel, é de uma admirável nitidez de desenho, elegância e inteligência. Etty Fraser explora, com uma alegria poucas vezes vista e com um

Liana Duval faz os seus dois papéis — a secretária e João dos Divis — com uma comunicabilidade cômica irresistível e surpreendente, cuja intensidade diminui apenas quando a atriz se solta demais e perde um pouco as estribeiras, como aconteceu em certos momentos da sessão para a imprensa. Dina Sfat é uma das mais belas figuras dos palcos brasileiros, e consegue em *O Rei da Vela* explorar essa sua figura com uma atraentíssima variedade de atitudes, além de sustentar coerentemente a difícil falsidade da empostação do seu personagem. E Dirce Migliaccio é, mais uma vez a sua irresistível presença cômica, numa composição divertidíssima, emociva no limite da chanchada pura e simples.

Sem as mesmas oportunidades e sem o mesmo brilho, mas sempre perfeitamente entrosados no espírito da iniciativa, Francisco Martins, Edgar Gurgel Aranha (cujas cenas no segundo ato mereceriam alguns cortes), Abraão Farc, Otávio Augusto (que dá uma grande aula prática de como saber cair no palco), Renato Dóbal e Adolfo Santana completam a distribuição.

As músicas selecionadas por Damiano Cozzela e Rogério Duprat são de uma felicidade a toda prova. Seria difícil imaginar outro fundo musical capaz de sublinhar com mais demolidora ironia as insolências de *O Rei da Vela*.

## CUBADO COM CHACRINHA

Não creio, como já declarei na *Primeira Crítica*, que o caminho que o Oficina abre com *O Rei da Vela* seja o único possível para o teatro brasileiro de hoje. A importância e o impacto dessa produção não invalidam nem as experiências anteriores do próprio grupo paulista, nem o trabalho que vem sendo feito por outras empresas, por outros homens de teatro. Há em nosso teatro lugar para muitos tipos de experiências que exprimam, de muitas maneiras, a realidade brasileira. E, positivamente, não é só através de *agressão* que essa realidade pode ser captada. Usadas por

as de José Celso Martínez Correia e dos seus companheiros, ou aplicadas a um texto diferente, na sua essência, de *O Rei da Vela*, as técnicas aqui postas em funcionamento poderão levar a resultados simplesmente ridiculos. Digo isto porque sinto surgir, sob a influência de *O Rei da Vela*, a ameaça de uma onda de *ufanismo da agressividade* que me preocupa um pouco. E estou convencido de que a declaração de José Celso Martínez Correia impressa no programa, segundo a qual o mau gosto seria a única forma de expressar o *surrealismo* brasileiro, e Chacrinha seria (ao lado de Nelson Rodrigues) um legítimo, embora inconsciente, seguidor de Oswald de Andrade, poderá dar margem a interpretações as mais infelizes e fazer, involuntariamente, um mal tremendo ao nosso teatro.

Espero e confio, pelo menos, que o próprio Teatro Oficina, embora compreensivelmente satisfeito e envaidecido com o merecido sucesso da sua realização, saiba sair logo em busca de novas maneiras de ir além daquilo que acaba de fazer, como tem sempre feito até hoje. Da mesma forma como *Pequenos Burgueses*, *Os Inimigos* e *Andorra*, por exemplo, *O Rei da Vela* é um espetáculo de capital importância para o nosso teatro, mas não deve nem pode ser considerado como uma realização definitiva, e ser simplesmente desenvolvida, aperfeiçoada e imitada de agora em diante.

## Anexo G: Crítica Sejamós “Avarentos” com nossas divisas.

TEATRO | YAN MICHALSKI

## SEJAMOS “AVARENTOS” COM NOSSAS DIVISAS

Pouco tenho a acrescentar ao que escrevi na primeira crítica sobre *O Avarento*: o interesse da peça, uma das mais populares de Molière, limita-se quase exclusivamente ao esplêndido personagem-título. Harpagão é, ao mesmo tempo, um personagem construído à base de penetrantes observações psicológicas, e um gigantesco personagem-símbolo que transcende a psicologia para transformar-se na quintessência personificada de uma eterna e terrível deformação moral. Um personagem complexo, rico em facetas aparentemente contraditórias: odioso pelo seu egoísmo e insensibilidade, mas comovente e digno de pena pelo isolamento em que o seu procedimento o coloca; trágico pela dimensão e fatalidade de sua neurose, mas essencialmente cômico, de uma comédia e surpreendentemente moderna, em tudo que diz e faz. No entanto, estas aparentes contradições não impedem uma coerência fundamental: antes e acima de tudo, Harpagão é um homem em carne e osso, que sucumbe, humanamente, a certas pressões de sua condição humana, mas sem nunca tornar-se uma falsa abstração, como acontece com alguns famosos personagens criados pelos grandes trágicos contemporâneos de Molière.

Ao lado de Harpagão, as outras figuras empalidecem, como tãmbém empalidece a própria trama e as suas situações dramáticas. Como se esgotado pelo esforço criador que lhe exigiu o genial enriquecimento ao qual submeteu o personagem central que tomara emprestado de *Aulsária*, de Plauto, Molière mostrou-se preguiçoso e pouco interessado na elaboração dos outros elementos da obra. As convenções as mais

batidas da comédia clássica são aqui repetidas quase mecânicamente, a intriga amorosa é de uma banalidade quase insuportável, e, sempre quando Harpagão deixa de constituir o foco da ação, o interesse da peça cai, por assim dizer, a zero.

## • UM GRANDE VELHO HISTRIÃO

Da mesma forma, o interesse quase exclusivo do espetáculo reside na presença de Procópio Ferreira. Interesse histórico, antes de mais nada: *O Avarento* proporciona a toda uma geração mais jovem a oportunidade de conhecer aquele que foi, durante longo período, o maior ator brasileiro. Mas não só interesse histórico: ainda hoje, embora limitado pelas suas condições físicas, e irremediavelmente fora de compasso com a interpretação contemporânea, Procópio é bastante ator para justificar, a rigor, uma ida ao teatro: sua gama de recursos fisionômicos, seu tempo de comédia, sua malícia e presença cênica continuam admiráveis, e os acontecimentos que se desenrolam no palco nunca ficam totalmente desinteressantes quando ele está presente. Pessoalmente, eu preferiria, sem dúvida, um *Avarento* protagonizado por um ator mais afinado com as exigências do teatro moderno, que dispusesse de maior colorido vocal e de maior fôlego, que não ralentasse o andamento do espetáculo, que não envelhecesse o personagem além do necessário, que fosse mais Harpagão e menos Procópio; contudo, não posso negar que a atuação de Procópio me divertiu intensamente; e que nos momentos favorecidos pela sua empostação do persona-

gem ele ainda é um verdadeiro grande ator.

## • IMPORTAÇÃO DE PRODUTOS SUPERFLUOS

A direção de Henri Doublier é insustentável e inexistente a tal ponto que não posso ocultar o meu espanto diante de uma importação tão desnecessária e incompreensível. Não se trata, bem entendido, de xenofobia nem de nacionalismo tolo: admird profundamente a fundamental contribuição que um Ziembinsky, um Ratto, um Celi trouxeram ao teatro brasileiro ao se estabelecerem aqui, e acho ótimo que ainda se contrate esporadicamente, para uma determinada encenação, um grande diretor estrangeiro que tenha algo de novo a nos mostrar e a nos ensinar: quem discordaria, em sua consciência, da vinda de Victor Garcia para dirigir *O Cemitério de Automóveis*? Mas quem tem um mínimo de conhecimento do teatro francês sabe que Doublier não tem uma folha de serviços que o coloque na categoria de produtos exportáveis. O resultado aqui está: Henri Doublier, assistido pela sua mulher Cécile Demay (pois para *O Avarento* foi preciso importar até uma assistente de direção francesa!), fez um espetáculo que qualquer diretor profissional brasileiro digno deste nome teria vergonha de assinar.

Falta de definição, falta de idéias, falta de imaginação, falta de senso de humor, incompreensão daquilo que *O Avarento* poderia dizer ao público brasileiro de hoje, incapacidade de dirigir os atores — eis o trabalho de Doublier. Os intérpretes ficam parados, em torno da mesa, em posições sem nenhuma variação, recitando monocórdicamente e sem vida o texto e acompanhando-

de gestos de um artificialismo atroz. Não me venham com a história de respeito ao autor: em primeiro lugar, respeitar Molière no Brasil é justamente não fazer um Molière copiado das antigas tradições francesas; em segundo lugar, se dentro das antigas tradições francesas um bom diretor é capaz de fazer na França um Molière excelente, a verdade é que esta direção de Doublier é péssima no Brasil como seria péssima na França ou na China; em terceiro lugar, *last but not least*, um diretor que respeitasse o autor nunca admitiria que um monólogo fundamental da peça (o de Harpagão após o roubo do tesouro) fosse cortado em mais da metade do texto original, nem que outro trecho antológico (o das *outras mãos*) recebesse um acréscimo de texto (“só tenho duas”) totalmente redundante, não sei se de autoria do tradutor ou do próprio intérprete.

O cenário de Pernambuco de Oliveira, a meu ver, desnecessariamente triste e parecido com uma caverna, oferecia no entanto ao diretor uma abertura, infelizmente desprezada, para uma concepção relativamente moderna de espetáculo e para uma interpretação pessoal do texto. Os figurinos de Olavo Saldanha prejudicam-se decisivamente por combinações de cores aberrantes. No elenco, além de Procópio, salva-se o esforço de Erico de Freitas em busca de uma interpretação moderna, a vitalidade de Isolda Cresta, Paulo Padilha e Celso Cardoso e as presenças decorativas de Tais Muniz Portinho e Maria Lúcia Dahl.

Fonte: Jornal do Brasil, 18 de março de 1969, p. 02.

## Anexo H: Crítica Anotações à margem de “Morte e Vida”.

**TEATRO | YAN MICHALSKI**

### ANOTAÇÕES À MARGEM DE “MORTE E VIDA”

Na votação do Prêmio Molière relativo a 1965 foi, junto com um ou dois contrários, voto vencido, ao tentar conferir a *Morte e Vida* Severina o prêmio destinado ao melhor texto do ano. A maioria preferia premiar *Toda Nudes Será Castigada*, argumentando, em primeiro lugar, que o auto de João Cabral de Melo Neto “não era um texto teatral”. Decorridos cinco anos, não consigo repetir uma talves algo maldosa sensação de triunfo, ao constatar que a “não teatral” *Morte e Vida* Severina continua fazendo prova da sua extraordinária pujança teatral. Não endosso incondicionalmente o ponto-de-vista daqueles que reduzem a importância do texto à de um quase despropositado roteiro para o produto final do processo teatral, que é o espetáculo; mas bastaria sem dúvida o fato de *Morte e Vida* ter dado origem a um espetáculo de uma tal vitalidade e força de comunicação para caracterizá-lo como um grande texto teatral, pouco importando que não tenha sido originalmente escrito na forma convencionalmente dialogada de uma peça.

Vi três vezes o espetáculo do TUCA, duas vezes a atual montagem da Cia. Paulo Autran, e ainda algumas das inúmeras produções amadoras de *Morte e Vida* que proliferaram nos palcos brasileiros nestes cinco anos. Estou chegando à conclusão de que as for-

mas de encenação do auto já não exercem sobre mim o mesmo fascínio de antigamente, e pergunto-me seriamente se ainda tenho capacidade de avaliar com a necessária clareza os respectivos méritos de tal ou outra encenação, principalmente levando em conta o fato de que a primeira das montagens a que presenciei — a do TUCA — marcou-me indelévelmente como uma realização por assim dizer definitiva. Mas o impacto do próprio texto renova-se invariavelmente, em cada encenação. Ainda agora, na última ida ao Teatro Olímpico, descobri algumas imagens poéticas cuja força me transmitiu um arrepiado de emoção. Mas, vejamos bem, este arrepiado de emoção diante de uma imagem literária pertence, ainda assim, a uma ordem de valores essencialmente teatral: estas mesmas imagens, em forma de texto impresso, nunca me provocaram a mesma emoção quando li e estudei o texto em casa.

Ao lado desse texto excepcional em todos os sentidos, e entrosado com ele numa intimidade que a esta altura parece insusceptível de dúvida, permanece a música de Chico Buarque. Demonstrando uma admirável maturidade artística e intelectual, o compositor — que na época não devia ter mais de 29 anos de idade — assumiu perfeitamente o humanismo sócio e duro, classicamente sim-

ples, não obstante o rebuscado burlamento de cada palavra, que constitui a essência do auto de João Cabral, e criou uma música simples e incisiva, como o texto, e como éte poética, bela e forte. É difícil conceber hoje em dia *Morte e Vida* Severina sem a música de Chico Buarque; e a combinação do texto e da música, da maneira como os dois estão sendo utilizados na insuperável solução cênica de Silnei Siqueira, devolve ao ritual teatral, com impressionante exposição, a dignidade de algumas de suas formas primitivas mais elevadas.

**O QUE MUDOU**

O mérito e a eficiência da fórmula cênica imaginada por Silnei Siqueira foram suficientemente elogiados há cinco anos para serem hoje em dia aceitos como um ponto pacífico; e as linhas básicas dessa concepção formal permanecem satisfatoriamente conservadas na presente remontagem para dispensarem um novo exame da sua validade essencial. Por isso mesmo, causa uma certa decepção o fato de que as modificações de detalhes que o encenador houve por bem introduzir no seu trabalho não só não resultaram em nenhum benefício para o espetáculo, como até o empobreceram sob determinados as-

pectos. O rendimento visual das marcações, por exemplo, me pareceu sensivelmente menos expressivo no espetáculo da Cia. Paulo Autran, principalmente na seqüência de abertura e na cena do nascimento, sem falar na desta vez muito mal resolvida cena das duas cigarras. Mas o erro maior de Silnei Siqueira consistiu numa mudança parcial do tom de interpretação, dando ênfase ao sentimento de revolta e à agressividade dos personagens. Os personagens de João Cabral não consentiram a sua condição de vítimas, e em todo caso não a canalizaram para uma atitude de revolta; limitam-se, em geral, a constatar com uma certa fatalidade placida. É precisamente esta crucial placidez dos personagens — que, se não me falha a memória, ficou perfeitamente caracterizada na montagem do TUCA — que concorre grandemente para obrigar o espectador a assumir a sua própria atitude de revolta. Já na atual montagem, senti um excesso de dramaticidade agressiva. Principalmente nos solos de canto de Mulher da Janelá e da mãe de Esta Cova em que Estas, bem como em vários trechos do próprio Severino) que me deixam uma impressão de má-fé.

Talvez não me tenha expressado bem, na Primeira Crítica, quando insinui que a interpretação do elenco

do TUCA teria sido mais bem sucedida, por ser amadora, do que a dos profissionais da Cia. Paulo Autran. Não se trata absolutamente de estabelecer comparações entre amadorismo e profissionalismo. O que ocorria com os estudantes do TUCA é que eles se achavam numa espécie de estado de graça, de identificação excepcional com o sentido e a forma da obra, que os capacitava a transcender as limitações técnicas resultantes do seu amadorismo. Os atuais intérpretes não me pareceram alcançar o mesmo estado de graça, o mesmo grau de vibração profunda; e, por outro lado, não compensam esta inferioridade com uma proporcional superioridade de execução técnica: eles podem ser profissionais, mas nem por isso deixam de ser atores de um nível, em média, ainda bastante modesto. Cantam de maneira mais afinada do que os universitários paulistas, articulam com maior clareza, inflexionam mais corretamente — mas é só. Sua interpretação propriamente dita, e muito especialmente a do elenco feminino, permaneceu, em conjunto, pouco satisfatória — mas não é por serem profissionais, e sim por serem profissionais apenas medianamente competentes. A prova disto é que a interpretação de Paulo Autran, no seu pequeno papel, é convincente e coerente; também esta interpretação é profissional, e não possui aquele calor sagrado que os amadores do TUCA colocavam em cada palavra e cada gesto — mas Paulo Autran é um ator suficientemente completo para não precisar de nenhum estado de graça para deixar o seu recado, o que já não acontece com os seus companheiros de elenco, Resto Carlos Miranda, e Severino: um desempenho sério e correto, mas a meu ver prejudicado pelo excesso de ênfase dramática que já mencionei, e por uma respiração ofegante algo dedicada. Fica muito claro que o ator se comove com o texto, mas projeta sua emoção para a platéia menos do que seria desejável.

Se a remontagem de *Morte e Vida* Severina fosse destinada apenas ao público carioca e paulista, poderia-se discutir a sua oportunidade. Considerando o âmbito nacional do trabalho de Paulo Autran, o interesse da iniciativa torna-se evidente: é provável que umas 100 mil pessoas que não viram o espetáculo do TUCA poderão tomar agora contato com o texto de João Cabral, com a música de Chico Buarque e com a concepção cênica de Silnei Siqueira.

Fonte: Jornal do Brasil, 17 de julho de 1969, p. 2.

Anexo I: Crítica *A selvagem beleza da "Selva" (I)*.

TEATRO | YAN MICHALSKI

## A SELVAGEM BELEZA DA "SELVA" (I)

Poucas vezes senti, com tão incômoda nitidez, a inutilidade de qualquer tentativa de convencer as pessoas de que uma determinada obra de arte é boa, quando o impacto dessa obra de arte esbarra na antojadíssima cegueira por essas pessoas em decorrência de respeitáveis condicionamentos extra-artísticos. Devo a Na Selva das Cidades uma das mais fortes emoções que o teatro me tenha proporcionado nos últimos tempos — mas dou-me conta de que não conseguirei explicar esta emoção a quem não a sentiu durante o espetáculo. E' uma pena: estas pessoas não sabem o que estão perdendo.

Para receber o impacto desse espetáculo magistralmente dirigido por José Celso Martinez Correia, precisamos esquecer em parte as categorias dentro das quais nos acostumáramos, através de anos de convivência com o teatro, a enquadrar os valores do prazer teatral; e precisamos pôr a funcionar, dentro de um espírito de total disponibilidade, abertura e ausência de preconceitos, outras células da nossa sensibilidade, possivelmente atrofiadas pelo prolongado contato com um teatro que não exigia o seu uso.

Não é que se trate de um espetáculo que vise a impor ao público, através da provocação, esta revolução de valores; não se procura aqui ofender a platéia, como em Roda-Viva, nem fazer com que ela se contemple num espelho que lhe forneça uma imagem hedionda dela mesma, como

em O Rei da Vela. Mais amadurecido na sua indignação para com o mundo no qual vive, José Celso se despreocupa aqui de considerar o choque como finalidade suprema do seu trabalho. A finalidade suprema passa a ser a transformação em imagens cênicas fortes, sinceras e eficientes, do fluxo de idéias que o texto de Brecht fez nascer em sua sensibilidade de artista criador. O choque, é evidente, vem como uma inevitável consequência — e, vindo desta maneira, é bem mais profundo e enriquecedor. Mas, para beneficiar-se desse enriquecimento, o espectador precisa convencer-se de que esse tipo de teatro exige dele uma atitude completamente diferente daquela que costuma assumir diante de um espetáculo convencional. Assistir à Selva não é divertir-se: é trabalhar, é suor a camisa, é prestar dolorosamente atenção, é tentar conquistar, com o esforço ativo do intelecto e da sensibilidade, o direito de penetrar na concepção daquele crispado e histérico universo de imagens. O direito, também, de emocionar-se diante de uma beleza e poesia diferentes daquelas a que estamos acostumados; uma beleza e poesia cujos elementos componentes abrangem a sujeira, o lixo, as ruínas, o suor e o mau cheiro.

## IMAGENS QUE FALAM

Não obstante a sua frenética intensidade e riqueza de criação, a di-

recção de José Celso é de um despojamento quase clássico na sua estrutura, no sentido de que parte de duas imagens básicas, cujo significado é de fácil e imediata assimilação, são mantidas e desenvolvidas durante todo o decorrer do espetáculo. A primeira destas imagens está implícita no texto de Brecht: a de uma luta de boxe, que traduz simbolicamente o sentido do enredo da peça — uma luta implacável entre dois protagonistas, gratuita como qualquer competição esportiva, na qual apenas os sócos e as equívocas de caráter físico são substituídas por investidas e armadilhas que pertencem ao domínio moral e ético. A segunda imagem resulta da leitura da peça de Brecht pelo prisma da visão criativa de José Celso, e refere-se ao contexto social que dá origem a lutas como esta que aqui presenciámos: a civilização doentia e neurótica dos grandes centros urbanos, visualmente simbolizada por camadas de lixo que vão cobrindo o palco e montes de móveis e objetos quebrados que vão se acumulando nos espaços que circundam o ringue. A idéia de contínua destruição e emporealhamento superada pela segunda imagem dá raízes lógicas à imagem da luta; na selva das cidades em que vivemos, nesta Gotham City sem amor que é a Chicago — São Paulo de Brecht — José Celso, a sujeira que produzimos e respiramos não nos permite procurar a nossa identidade e confrontá-la com a dos nossos semelhantes de outra forma se não atra-

vés de um insensato combate de vida e morte, do qual os vencedores saem tão derrotados quanto os vencidos.

Estas duas imagens básicas, em cima das quais José Celso estruturou o seu espetáculo, receberam de Lina Bo Bardi uma moldura visual de uma irresistível densidade. Seu cenário, que se desintegra diante dos nossos olhos e exala o seu cheiro de cadáver diante dos nossos narizes, transforma-se aos poucos no terceiro protagonista do espetáculo: as cadeiras quebradas, os fluros despedaçados, as roupas rasgadas participam literalmente da luta entre Shink e Garga, e os personagens investem contra eles com a mesma surda raiva que dedicam aos seus adversários. E a imaginação de José Celso multiplica a expressividade do espaço cênico e das duas imagens básicas, através de uma marcação ofegante, rude, selvagem, que multatua os corpos dos atores e a suscetibilidade dos espectadores, mas que faz surgir no palco um quase irrespirável clima de rasteiro envolvimento poético no round decisivo do combate, quando José Celso despe os dois lutadores da sua roupagem de seres civilizados e os faz recuar à pré-história em busca de uma identidade primitiva perdida, esse envolvimento derruba os limites da discussão poética inicialmente proposta, e atinge o terreno de uma sofrida meditação metafísica, sem abdicar da sua essência formal, que permanece sempre ao domínio de uma generosa e insprada teatralidade.

Fonte: Jornal do Brasil, 21 de outubro de 1969, p. 2.

## Anexo J: Crítica *Mariazinha no País das Maravilhas*.

TEATRO | YAN MICHALSKI

### MARIAZINHA NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Com *Fala Baixo Senão Eu Grito*, a jovem autora paulista Leilã Assunção faz um aparecimento muito pessoal e curioso na nossa literatura dramática. A peça, admito, revela alguma imaturidade e não mantém em todos os momentos o seu nível em geral elevado de interesse. Mas esta desigualdade pouco significa perto da absoluta originalidade da obra, que segue uma trilha bastante diferente daquela adotada pelos outros bons autores estreantes dos últimos três anos, e que deixa patente um notável instinto teatral na sua bem sucedida travessia da perigosa terra de ninguém entre o realismo psicológico e a fantasia poético-onírica.

Uma peça desafiadora e simpaticamente desconcertante: salmos do teatro perturbados e confusos, sem saber ao certo se a autora pretendeu insinuar que a história a que acabamos de assistir se tenha realmente desenrolado tal qual, não obstante as suas inúmeras implausibilidades, ou se essa história não passa de uma fantástica fábula destinada a desvendarmos simbolicamente uma situação fundamental, esta, sim, plenamente plausível e verdadeira. Aos poucos, esta dúvida começa a se dissipar, e acabamos percebendo que os aconte-

cimentos da peça não constituem nem uma realidade concreta no estado puro, nem uma abstração poética completa, mas sim uma bem equilibrada mistura entre estes dois extremos. O que importa, no fundo, não é tanto o limite exato entre realidade e fantasia, e sim o fato de que a situação fundamental — uma decisiva aventura existencial e espiritual vivida pela protagonista, Mariazinha no decorrer de uma noite — sala da experiência convincentemente definida e analisada.

A peça começa com um prólogo realista: Mariazinha, uma funcionária solteirona, nos é apresentada recapitulando todo o seu extenso código de princípios e tabus, na hora de preparar-se para dormir no seu quarto, sintomaticamente infantil, de um pensionado de moças. De repente, o tom muda: um ladrão armado de revólver invade o quarto e, declarando que este é o seu dia de folga e que está apenas à procura de companhia, entabula conversa com Mariazinha e estabelece um crescente contato com ela, durante o qual abala e destrói aos poucos as hipocrisias estruturais éticas que a protagonista se havia imposto, sob a pressão das convenções sociais, durante toda a sua existência, e faz com que ela se entregue

durante algumas horas, com naturalidade e sem preconceitos, a uma até então desconhecida intensidade no gozo das belezas da vida: uma posse imaginária, segundo observou Sábato Magaldi no seu exemplar estudo do texto. Quem será este misterioso e revelador intruso, cuja função conscientizadora e catalisadora, guardando as devidas proporções, é semelhante àquela do personagem central de *Teorema*? Não chegamos sequer a saber o seu nome, a sua caracterização psicológica não chega a ser claramente definida, e a sua presença no quarto de Mariazinha, se examinada à luz das probabilidades realistas, é bastante implausível. Durante muito tempo, perguntel-me se ele não seria simplesmente uma personificação visual do subconsciente reprimido da protagonista, dos seus inconscios desejos e impulsos pensosamente armazenados, anos a fio, nos cantinhos mais inacessíveis e secretos da sua alma. Esta hipótese, porém, é desfeita durante o libertador passeio ilusório para o qual o intruso leva a protagonista, nesta altura já deslumbrada: embora esta seja a parte mais simbólica e irreal da peça, torna-se claro nestes momentos que não estamos diante de um monólogo interior

a duas vozes, mas sim de um encontro concreto, embora violentamente estilizado, de duas presenças humanas. E o brusco desfecho, que interrompe o encantamento de uma viagem imaginária para trazer os dois personagens de volta a uma brutal realidade cotidiana, dissipa definitivamente qualquer dúvida que possa pairar ainda a este respeito.

Dois elementos desequilibram um pouco a generosa inspiração da obra: por um lado, a para mim excessiva indefinição do Homem, que faz com que percebamos apenas um dos dois aspectos da interação mútua dos dois personagens: a influência que a presença do Homem exerce sobre Mariazinha, mas não a influência que esta exerce sobre o seu visitante; por outro lado, a poesia onírica do passeio imaginário pareceu-me um tanto fácil, ingênua e desnecessariamente estilizada, resultando numa queda da até então impenável tensão dramática da obra. Mas estas falhas não prejudicam a ressonância essencial da peça: a profunda, desesperada, pungente verdade do personagem de Mariazinha e da experiência libertadora — embora sem futuro — por ela vivida nesta noite de fuga e rebeldia. Através de uma descrição impressionante-

mente exata de uma aventura interior individual, Leilã Assunção chega a um diagnóstico geral sobre o conjunto de pressões e inibições que impedem ainda a grande maioria de mulheres brasileiras de tentarem livremente a sua plena realização pessoal.

#### UMA SENHORA ATRIZ

Marília Pêra tem em *Fala Baixo Senão Eu Grito* uma interpretação por assim dizer luminosa. É verdade que nos primeiros minutos a atriz carrega um pouco demais no aspecto caricato do personagem, permitindo que Mariazinha escorregue às vezes na direção de uma quase debilidade mental, que ameaça deturpar o personagem. Mas, a partir da entrada do Homem, a sua atuação pega o tom certo e atinge — sem abrir mão de um simpático toque cômico claramente insinuado no texto — uma sinceridade, um repertório de recursos e uma força dramática que surpreendem nesta atriz que até hoje conhecíamos quase que só através de comédias musicais. Diante do brilho da presença de Marília Pêra, a sólida e inteligente atuação de Paulo Vilaça empalidece um pouco: seria necessário um ator

mais espontaneamente extrovertido, dotado de presença pessoal mais forte, para estabelecer um equilíbrio perfeito no elenco, e para desfazer com uma contribuição mais criadora as dúvidas que a autora não conseguiu esclarecer plenamente quanto às motivações do personagem masculino.

O diretor Clóvis Bueno construiu um espetáculo correto e fluente, sem maiores voos imaginativos, mas de um bem compreendido respeito ao texto, e de um inequívoco insistir na captação do clima e na formulação de imagens que traduzem eficientemente as idéias da peça. Apenas as cenas mais especificamente oníricas exigiram, talvez, um empenho mais criativo do diretor, no sentido de conseguir uma estilização mais livre, de maior densidade poética. O cenário de Clóvis Bueno reflete expressivamente, embora de uma maneira talvez um pouco óbvia demais, a personalidade de Mariazinha.

O ano começa bem: começa com uma peça nacional original, divertida, comvente, que revela uma autora extremamente sensível e consagra uma atriz que precisava de uma oportunidade como esta para ascender, como agora ascende, ao primoríssimo time do nosso teatro.

Fonte: Jornal do Brasil, 06 de janeiro de 1970, p. 2.

## Anexo K: Crítica "Hamlet", de boca para fora (I).

TEATRO | YAN MICHALSKI

### "HAMLET", DE BÔCA PARA FORA (I)

Não há condições para se abordar, nos limites da crítica teatral diária, uma peça como Hamlet com qualquer pretensão à análise literária. Milhares de livros já foram escritos (30 mil, segundo informa Flávio Rangel) para tentar dissecar o mundo de ideias, paixões e insipidez política que Shakespeare condensou na corte real da Dinamarca; e não serão estas poucas linhas que poderão trazer uma contribuição nova para essa discussão, ou sequer sintetizar os seus pontos principais. O que me parece mais importante é procurar transmitir ao leitor, de saída, a sempre renovada emoção e deslumbramento que marcaram, mais uma vez, o meu encontro com o texto shakespeariano, não obstante a sensação de profundo desapontamento diante da extrema fraqueza da encenação. Por mais que reconheçamos a cada vez, mais evidente evolução do teatro contemporâneo para uma transcendência do espetáculo sobre o texto falado, bastará sempre uma apresentação de Hamlet para impedir-nos de generalizar e simplificar demasiadamente esta tendência. A palavra, quando exprime tantas, tão profundas e intrinsecamente tão dramáticas observações sobre a passagem do homem sobre a terra, ainda constitui um elemento teatral insubstituível; e o ato de assistir atentamente a uma peça de tal densidade humana e poética ainda pode constituir uma generosa fonte de prazer e enriquecimento espiritual — mesmo quando a encenação falha, como acontece aqui, a sua missão.

**HAMLET PERGUNTA; QUEM RESPONDE?**

Para perceber a insignificante completude da peça, basta atentar ao fato,

além frisado por Flávio Rangel nos seus depoimentos, de que Hamlet admite uma infinidade de concepções na sua transposição para o palco. Dois espetáculos antagônicos entre si, no espírito e na forma, poderão ser igualmente fiéis à peça; ou, melhor falando, poderão constituir duas interpretações igualmente válidas da peça. Mais do que a afirmação de uma determinada proposta existencial, Hamlet é uma longa interrogação que um homem sensível, inteligente e bem intencionado dirige a si mesmo sobre o sentido metafísico da sua existência, e sobre o sentido do seu relacionamento individual e social com os seus companheiros de existência. Pode-se conceber muitas respostas, todas plausíveis e admitíveis, a esta interrogação de Hamlet. Na vida, ninguém é só isto ou só aquilo, só bom ou só mau, só homem de ação ou só homem de pensamento; nenhum relacionamento entre dois seres humanos, ou entre um ser humano e a sociedade em que vive, é só isto ou só aquilo — só amor ou só ódio, por exemplo.

Atento a esta circunstância, Shakespeare criou, no seu maravilhoso espelho à natureza, caracteres infinitamente complexos e, com frequência, aparentemente incoerentes, como qualquer um de nós. A resposta a esta longa interrogação que é Hamlet, e a criação de uma relativa coerência de vida teatral a partir de uma voluntariamente incoerente matéria-prima literária, cabem essencialmente ao diretor. É ele quem deverá selecionar, no amplo repertório de propostas oferecidas por Hamlet, aquelas que corresponderem à sua própria visão do mundo, dos homens, da sociedade; e, dando ênfase a estas propostas, desentortando-as através da sua contribuição

erária e mantendo as outras em segundo plano, o diretor construirá um Hamlet que será seu, tanto quanto de Shakespeare, e que será de cada espectador tanto quanto de Shakespeare e do diretor, pois cada espectador poderá, idealmente, confrontar a opção assumida pelo diretor com aquela que é própria escolheria.

O que não é possível, diante de Hamlet, é abrir mão do dever de opção; é admitir como igualmente válidas e fortes todos os traços potenciais de caráter que o autor atribuiu ao personagem central; é limitar-se a contar um episódio (que é, aliás, o que Hamlet tem de menos bom), sem jogar a luz de um esclarecimento pessoal, forçosamente subjetivo, sobre as verdades que estão por trás dessa história de vingança, culpa e espanto. Flávio Rangel é inteligente demais para não perceber que a omissão é o pior crime que se possa cometer em relação a Hamlet; é claro que ele deve ter elaborado teoricamente uma concepção intelectual do espetáculo capaz de refletir as suas preocupações e convicções pessoais. Mas esta concepção simplesmente não aparece no espetáculo que vemos no Teatro João Caetano. O que vemos é uma reutilização que se limita a contar um episódio, e que não revela em momento algum o indispensável mergulho na vida interior dos personagens, interpretado através do prisma de um não menos indispensável mergulho na vida interior do diretor e dos intérpretes. Em outras palavras, o que vemos é um Hamlet de boca para fora.

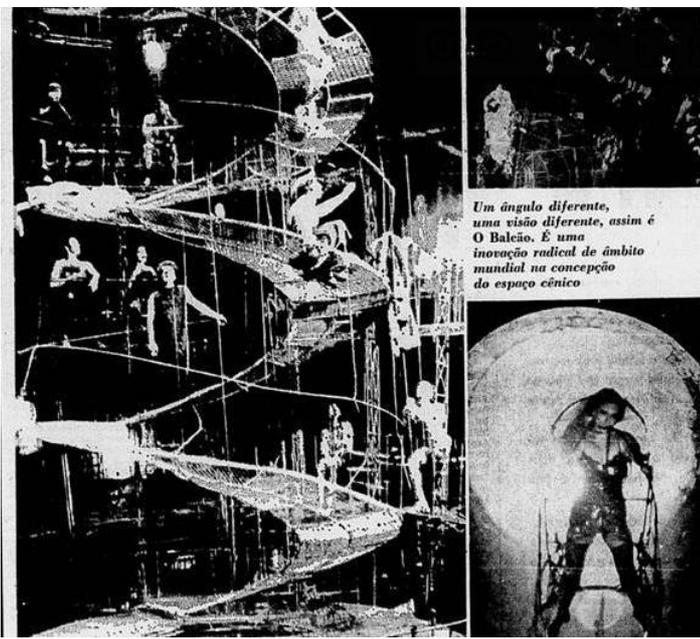
**COMPORTAMENTO MODERNO?**

Flávio Rangel diz que procura "refletir" ... o que Hamlet tem a dizer no

homem brasileiro deste momento e, por extensão, ao homem contemporâneo. A consequência lógica da afirmação seria um espetáculo que estudasse os acontecimentos e a problemática da peça através do ângulo de um comportamento contemporâneo e de uma visão moderna de espetáculo. Nada disso acontece. O diretor retrou, bem entendido, os personagens da sua concepção de época, no que se refere às roupas e à gestualidade; mas não substituiu a concepção abandonada por nenhum outro sistema de valores capaz de conferir a essas personagens uma consistência moderna. Os figurinos de Alice Pena não são de época, no sentido de antigas; mas não são tampouco modernos: são simplesmente indefinidos; não traduzem nenhuma ideia, nenhuma opção (além de serem, em alguns casos, inapropriadamente operários, bebendo um grotesco insulatório). Esta indefinição do vestuário não teria maior importância se os atores que vestem essas roupas adotassem um comportamento coerentemente moderno de interpretação — mas não é isto o que acontece: cada ator se comporta à sua maneira, e desempenhos dos mais antiquados, declamados e gritados coexistem calmamente com tentativas isoladas de situações mais contemporâneas. Quanto à concepção visual da mise en scène, ela fica longe de poder ser interpretada como um esforço de fazer um Hamlet diridido especificamente ao homem de hoje; nem os repetidos e solenes desfiles de coadjuvantes, nem a posição dada quase invariavelmente no palco ao protagonista — no primeiro plano, no centro, de frente para a platéia, com a cabeça protendida em uma curva aérea de luz romântica — tem coisa alguma a ver com um teatro que pretenda ser sem ruído e sem bôlor.

Fonte: Jornal do Brasil, 13 de janeiro de 1970, p. 02.

Anexo L: Crítica "O Balcão": teatro visto na vertical.



Um ângulo diferente, uma visão diferente, assim é O Balcão. É uma inovação radical de âmbito mundial na concepção do espaço cênico

"O BALCÃO": TEATRO VISTO NA VERTICAL

YAN MICHALSKI

Um acontecimento da mais alta significação na história do teatro brasileiro está acontecendo em São Paulo, esgotando lotações e focando o assunto para apaixonadas discussões em toda a cidade: O Balcão, de Jean Genet, na produção de Rute Escobar, dirigida por Vilor Garcia — um espetáculo completamente diferente de tudo que vi até hoje em matéria de teatro.

O Balcão é um acontecimento marcante sob inúmeros aspectos, mas alguns deles merecem ser particularmente destacados.

Todos os espetáculos renovadores montados no Brasil nos últimos anos vinham, de alguma maneira, a rebóque de experiências realizadas em outros países. Isto não invalida o seu mérito: eles eram basicamente revolucionários dentro do contexto brasileiro; vários deles eram administrativamente inovadores e belos, todos eles se empenhavam em transpor as experiências estrangeiras para a problemática e o temperamento brasileiro (o que não acontece, aliás, em O Balcão) e alguns refletiam uma inspiração muito pessoal por parte dos seus diretores. Mas O Balcão é o primeiro espetáculo brasileiro que constitui, segundo tudo que se sabe, uma inovação radical de âmbito mundial na concepção do espaço cênico. Não me consta que em qualquer lugar do mundo tivesse sido tentada até hoje uma experiência como esta, que implica em destruir praticamente um teatro para a construção de uma enorme torre de metal que atravessa o edifício desde o térreo até o último andar, e que constitui ao mesmo tempo o local da ação cênica e o platô, derrubando a tradicionalmente horizontal dinâmica teatral para substituí-la por uma dinâmica vertical, tanto na movimentação da ação como no ângulo de visão dos espectadores. Pelo que sei de teatro e quando, estes certos de que O Balcão mereceria transformar-se, como talvez nenhuma montagem brasileira até hoje, em assunto de reportagens nas grandes revistas internacionais.

Ao lado do ineditismo, vale a pena meditar sobre o fato de que uma solução cênica como esta, que exige um mecanismo técnico de extrema complexidade e um investimento de capitais elevadíssimo (da ordem de várias centenas de milhares de cruzeiros novos) tivesse sido tentada pela primeira vez justamente num teatro tão pobre e materialmente tão subdesenvolvido como o brasileiro, onde a maioria das casas de espetáculos não dispõe de equipamento sequer para o trivial simples, e onde as empresas de teatro profissional raciocinam habitualmente em termos de um orçamento que não permite a presença de mais de quatro alôres e de mais de um cenário. Em matéria de mentalidade empresarial, a montagem de O Balcão significa no Brasil um

brusco pulo da idade da pedra para a era tecnológica. Um outro empresário cogitaria, talvez, de dar um espetáculo eminentemente comercial — uma enciclopédia musical de grande montagem, por exemplo. Rute Escobar escolheu, para dar o pulo, um espetáculo da mais avançada vanguarda.

Finalmente, é quase espantoso pensar que em tão pouco tempo o teatro brasileiro tenha percorrido um tão longo caminho de evolução, ponto de partida permitir hoje em dia a produção de um espetáculo cuja forma seria autenticamente revolucionária em qualquer lugar do mundo. O surgimento de um tal espetáculo seria bastante normal num país que tivesse uma tradição de pequena experimentação, mas não num país como o nosso, onde esse tipo de experimentação existe há pouco mais de três anos. No início da década de 40, era saudada como revolucionária uma montagem de Verão de Noite, que introduzia nos palcos brasileiros o estilo expressionista largamente difundido na Europa já em torno de 1920. De um estágio de 20 anos em 1940 partimos para realizar em 1970, uma montagem que pertence à mais avançada vanguarda do mundo.

COMO É "O BALCÃO"

É muito difícil descrever a montagem de maneira que dê ao leitor uma idéia do impacto que o espectador recebe, de saída, ao ingressar no recinto e, posteriormente, durante as quase três horas de incessantes surpresas. O dispositivo básico, concebido pelo diretor Vilor Garcia e pelo cenógrafo Vladimir Pereira Cardoso, é constituído, como já disse, por uma enorme estrutura metálica, de eixos de 23 metros de altura, em forma de torre circular, para cuja construção foram usadas 43 toneladas de aço. Pelas paredes da torre vão subindo, em espiral, arquibancadas mudadas de assento, onde o público se acomoda. A ação desenvolve-se no espaço interno da torre. No primeiro ato, o principal local cênico consiste de um disco transparente que preenche todo o diâmetro do espaço interno e que se desloca verticalmente com os atores que representam em cima dele. Conforme a posição do disco em relação ao andar da arquibancada no qual o espectador se acha localizado, esse espectador assiste à ação olhando de cima para baixo ou de baixo para cima — esta última hipótese sendo tornada possível devido à transparência do disco. No segundo ato, o disco é substituído por duas pequenas rodas-d'engrenagem, ocupadas por duas atrizes, visíveis pelo espaço interno do teatro. No terceiro ato, o principal local de representação é uma rampa metálica em espiral que ocupa o vão interno

desde debaixo até em cima. Durante todo o espetáculo, a iluminação é feita, essencialmente, de baixo para cima, ou de cima para baixo.

Esta descrição sumária dá uma idéia muito incompleta do mecanismo da encenação, pois a ação quase nunca se concentra num único local, mas espalha-se por toda a estrutura metálica, no meio a um vibrante e envolvente barulho. Ao diálogo positivo básico que acaba de descrever acrescenta-se todo um sistema de passarelas, escadinhas e gruas que surgem como por encanto em determinados momentos e desaparecem logo depois. A própria arquibancada, com os seus claros andares de altura, não é inteiramente imóvel; se estiver sentado em determinados setores e em determinados níveis dessa arquibancada, a surtida de gente que a parte da estrutura na qual ele se acha acomodado está se deslocando ligeiramente, a fim de proporcionar uma abertura através da qual serão introduzidos para dentro do espaço interno determinados elementos de cenografia usados em tal ou outra cena.

Este estranho dispositivo é por si só responsável por uma grande parte do fascínio do espetáculo: ele tem o clima de um mistério templo do futuro, sua incessante movimentação

RITUAL DE CRUEL BELEZA

Dentre deste inédito cenário acontece uma ação dramática representada por seres humanos. Mas um cenário como este exige uma ação de sombo e intérpretes de dimensões sobrenaturais. Colocando-nos desde o início em contato com uma mulher autenticamente etérea e com alguns personagens que usam coturnos, Vilor Garcia deixa claro que não devemos procurar na realidade o sentido de uma história que acontece, e sim entregarmo-nos ao sentido místico de um grotesco e grandioso ritual que está sendo celebrado. Este ritual, acenado pelas magníficas roupas eridas pelo próprio diretor, e por uma enardecedora trilha sonora na qual hinos religiosos se misturam com efeitos eletrônicos e com barulhos ritmicos primitivos, realça-se pelo gigantesco espaço cênico numa

inescansante sucessão de imagens de uma alucinada e selvagem beleza. A beleza, muitas vezes cruelmente grotesca, dos corpos humanos em movimento dentro de um quadro visual totalmente inusado, dá um toque novo, de violência e calor, à metálica beleza da estrutura.

Para celebrar o seu ritual, Vilor Garcia escolheu O Balcão, de Jean Genet. O texto, que é difícil, complexo e altamente significativo, e cuja bárbara linguagem poética foi muito bem traduzida na premiada tradução de Martin Gonçalves e Jacqueline de Castro, fica de tal modo afiado pelo impacto da encenação que a primeira visita poderia parecer que Garcia seria capaz de realizar um espetáculo virtualmente igual a partir de não importa que texto. Entretanto, mesmo se os acontecimentos da trama e o tortuoso e atormentado pensamento do autor permanecem, a meu ver, quase inalteráveis no Balcão, não há dúvida de que existe uma profunda identificação entre a sugestão visualmente clara e contida na peça e a desenfreada celebração teatral levada às últimas consequências por Vilor Garcia. Um outro texto estaria muito provavelmente em choque com a inédita personalidade da encenação; o texto de Genet, no entanto, não chega a expressar-se através dessa encenação.

sume-se docemente a ela e funde-se na sua tem sem qualquer quebra de coerência. E se é uma pena, evidentemente, que o público não do teatro — como me parece que está assim — sem ter assimilado o sentido daquilo que Genet quis dizer na sua obra, o fato não deve ser considerado como uma tragédia: este público absorve ao menos o choque sensorial de um espetáculo que é tão insólito, belo e generoso que constitui por si só um fenômeno estético, cultural e intelectual pelo menos tão válido, importante e completo quanto a própria peça. O espectador poderá ter na vida muitas oportunidades de assistir a uma outra montagem da obra de Genet, mais clara e explícita; mas não terá mais a oportunidade de assistir a uma outra realização teatral como esta de Vilor Garcia, única na sua concepção.

Não terá nunca mais a oportunidade, por exemplo, de ver dentro do espetáculo com um golpe de pura genialidade do fundo do poço, a humanidade — representada por um grupo de alôres — de uma parte, envolta numa luz fantasmagórica, para a silhueta escalada vertical dos 20 e poucos metros da torre, subindo lentamente pelos postes da estrutura, em busca de um céu abstrato, até chegar ao nível dos espectadores e confundir-se com eles. Desafio quem quer que seja a me contestar que não é um dos mais arrepios diante de tamanha beleza.

## Anexo M: Crítica “Banda” escorrega em casca de banana.

TEATRO | YAN MICHALSKI

## “BANDA” ESCORREGA EM CASCA DE BANANA

É um espetáculo francamente desolador, esta *Banana na Banda*, que devolve o ex-Teatro de Bólo da Praça General Osório — agora Cine-teatro Poeira — ao seu destino de casa de espetáculos ao vivo, depois de um período dedicado ao cinema. A tentativa de transplante da Praça Tiradentes para a Praça General Osório resultou numa monumental rejeição, deixando a impressão de um triste desperdício de inteligência, tempo, trabalho e dinheiro. Este último, pelo menos, talvez seja salvo, pois um numeroso público, sensível à presença de nomes ilustres da república de Ipanema na ficha técnica da produção, vem acorrendo ao desconfortável teatrinho.

Antes de morrer, nos últimos anos, de morte natural, o teatro de revista, apesar do seu inevitável subdesenvolvimento intelectual, chegou a constituir-se num gênero que se aproximava, mais talvez do que qualquer outro, daquilo que seria um verdadeiro teatro popular brasileiro. A idéia de aproveitar os restos de tradição e comunicabilidade do falecido gênero, revitalizando-os através de uma injeção da risonha sofisticação de Ipanema, parecia digna de ser tentada. Mas a experiência, pela menos da maneira como foi realizada, revelou-se impraticável: uma atividade artística, tão intrinsecamente intuitiva como o teatro de revista, não suporta, ao que parece, um tratamento desligado das suas origens primitivas.

Dois caminhos ofereciam-se aos realizadores. O primeiro consistia em passar a tradicional revista pelo crivo da inteligência ipanemenha, em busca de uma verdadeira visão crítica do fenômeno, e dali para a sua recriação em bases mais compatíveis com o espírito sofisticado do bairro. A outra solução seria a da reprodução pura e simples do estilo dos tradicionais espetáculos da Praça Tiradentes, que atingisse a sensibilidade do espectador pelo mais fácil caminho do anacronismo e saudosismo.



Praça Tiradentes em versão Praça General Osório

A presença de nomes como os de Luís Carlos Maciel, José Wilker, Sérgio Porto, Milor Fernandes, Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, etc., entre os autores dos textos, e de Lélia Diniz, Tânia Scher, Ari Fontoura e Nestor Montemar entre os intérpretes, bem como o nome de Cléber Santos na direção, pareciam insinuar que os idealizadores do espetáculo teriam optado pelo primeiro caminho. Entretanto, *Tem Banana na Banda*, que se aperta desesperadamente no minúsculo palco do Poeira, é um produto totalmente híbrido e sem personalidade própria: não se optou nem pela visão crítica nem pela reprodução fiel da revista tradicional, e só se conseguiu fazer um subproduto anarquizado e amadorístico, inteiramente

desprovido do sentido de competência profissional sui generis que caracterizava a revista da Praça Tiradentes nos seus bons velhos tempos.

A primeira impressão deixada por *Tem Banana na Banda* é a de um completo artificialismo e falta de espontaneidade. Os responsáveis parecem ter partido do princípio de

que a característica básica da revista tradicional era a sua grossura, e que o primeiro empenho dos autores e diretores teria de se dirigir precisamente neste sentido. Acontece que a grossura da Praça Tiradentes era a expressão espontânea de um primitivismo autêntico, que acabou por cristalizar-se num verdadeiro estilo. Quando escritores e intérpretes de uma formação eminentemente Zona Sul resolvem ser-

vir-se de uma grossura semelhante, falta-lhes toda naturalidade no trato da matéria-prima, e o resultado só pode ser uma constrangedora inautenticidade, parecida com a que constatamos inevitavelmente em quadros primitivos feitos por pintores altamente eruditos.

A direção de Cléber Santos, extremamente pobre de idéias e desprovida de qualquer noção de ritmo, bem como a quadrada coreografia de Susana Braga, ainda por cima prejudicada pela exiguidade de espaço cênico e por uma execução quase uniformemente bissonha, acabam por aniquilar qualquer esperança de salvação. E a falta de graça das quatro mulatas-cobristas, só superada pela falta de desembaraço das cantoras Elisa Costa e Adlia, conferem à realização um involuntário toque de melancolia.

Salvam-se, na tangente, as idéias de alguns textos (*Composições Infantis*, de Milor Fernandes, e *Carta de Tarsz*, de Joaquim Assis e Eduardo Prado, por exemplo), bem como algumas presenças individuais: Lélia Diniz está linda, dança direitinho, e não tem culpa por não ter nem o temperamento nem a formação de uma verdadeira vedeta de revista; Tânia Scher é a única que tem a adequada chispa e malícia, e é quem mais se aproxima daquilo que poderia ser o espírito certo da encenação; e Ari Fontoura confirma, no quadro intitulado *Nosotros*, que é um dos mais aproveitáveis cômicos do momento, cujo talento não merecia ser desperdiçado como está sendo neste espetáculo.

Alguns elementos dos figurinos de Luís Carlos Ripper, mais do que a sua inexpressiva cenografia, parecem insinuar que havia, na origem do seu trabalho, alguma pretensão crítica. Mas esta pretensão, como todas as outras eventuais pretensões, perdeu-se por completo no caminho — ou no descaminho — de *Tem Banana na Banda*.

Fonte: Jornal do Brasil, 11 de março de 1970, p. 2.

Anexo M: Crítica *Sonhos no Império da Assíria (I)*.

TEATRO | YAN MICHALSKI

## SONHOS NO IMPÉRIO DA ASSÍRIA (I)

"Mas se for mesmo preciso exigir alguma coisa do artista, deveremos na minha opinião recomendar-lhe que ilumine a noite, clarifique as nossas regiões secretas, perceja o mistério do futuro." (Arrabal)

"Somos feitos da mesma matéria que os nossos sonhos", diz Shakespeare em *A Tempestade*. Arrabal sabe disso, e leva esta verdade às últimas consequências, embora declare que o rótulo de *teatro poético* lhe parece corresponder mais fielmente à essência da sua obra do que a de *teatro onírico*. Como as outras peças do escritor espanhol, *O Arquitecto* e *O Imperador da Assíria* retira o espectador da sua realidade cotidiana, da sua realidade de olhos abertos, e o mergulha na noite das regiões secretas mencionada na frase citada em epígrafe. Os grandes traumas da infância e da juventude, que condicionaram basicamente a atormentada vida interior do autor, afloram do subconsciente para o palco e explodem em imagens e palavras catárticas, com uma ausência de autocensura que é dificilmente possível fora do estado de sonho. O raciocínio lógico que caracteriza os nossos processos mentais na vida cotidiana é substituído por um jogo livre de associações de idéias e de símbolos que cria no palco um universo aparentemente confuso, cuja coerência só começa a existir para nós a partir do momento em que conseguimos criar um estado de sintonia emocional com o processo de pensamento onírico adotado pelo autor. A própria visualização das imagens sujeita-se a uma constante deformação característica dos pesadelos: as figuras não aparecem em tamanho e forma natural, como se que vemos durante o dia na rua ou nos escritórios, mas apresentam um aspecto exagerado, fantasmagórico e ligeiramente animalesco, como se que frequentam, de vez em quando, as noites de cada um de nós. "Você sonha sempre a mesma coisa, sempre Bosch", diz o Arquitecto ao Imperador; e a observação define não só o conteúdo dos sonhos do Imperador,

mas também, até certo ponto, todo o clima da peça.

Dentro desse clima de exuberante delírio onírico, desenrola-se uma história de cristalina simplicidade, na qual me parece legítimo descobrir, como já insinuí anteriormente, uma versão moderna da aventura de Robinson Crusoe, vista pelo prisma analítico de uma sensibilidade eminentemente contemporânea. Um homem civilizado, sobrevivente de um desastre aéreo, vai parar numa ilha deserta, onde encontra um único habitante, um nativo que vive em condições de absoluto primitivismo. O intercâmbio natural de conhecimentos e experiências e o medo da solidão criam entre os dois uma intensa relação de dependência mútua, que é permanentemente aprofundada através de obstinados mergulhos na memória e no subconsciente de cada um dos dois: um processo de investigação que subsiste aqui a exploração da ilha e das possibilidades de sobrevivência por Robinson Crusoe e Sexta-Feira, no romance de Defoe. A sempre crescente busca de identificação entre o Imperador e o Arquitecto chega a tal clímax na cena final que a única saída possível é um ato de antropofagia, criando a ilusão de uma identificação total, e dando margem para o fechamento da estrutura circular da peça, e o consequente reinício de todo o processo desde a primeira cena.

Qual é o significado oculto por trás desta singular trama? Antes de mais nada, Arrabal anula a nossa civilização contemporânea a um severíssimo julgamento. O Imperador é apresentado como um lamentável e típico fruto dessa civilização. Sempre quando levado a explorar as grandes verdades que aprendera na convivência com os homens, ou a enfiar o sentido dessa muito apreciada palavrache que é a filosofia, ele descon-



José Wilker e Rubens Correia, *Arquitecto e Imperador*, no Teatro Ipanema

vera ou cai no mais atroz lugar-comum. A ciência que lhe ensinaram não o capacita sequer a impor a sua vontade aos pássaros e às formigas. Por baixo da sua enganadora soma de conhecimentos reina um terrível vazio. A vida na sociedade nada lhe deixou senão uma série de angústias e sofrimentos resultantes de conflitos familiares cujos fantasmas continuam a persegui-lo até mesmo na ilha deserta, apesar das constantes tentativas de purgação a que ele se entrega. Para resistir à sua miserável vulnerabilidade, o pobre diabo tem de impor-se a si mesmo uma dignidade imperial que ele está longe de possuir, e disfarçar a mediocridade intrínseca de toda a sua existência atrás de fantasmas e ambiciosos devaneios. Já o Arquitecto, que não foi enfraquecido pela ação corruptora da sociedade civilizada, irradia a força, a espontaneidade e a pureza do primitivismo. Ele não foi à escola, mas sabe mover montanhas e se fazer obedecer pela fauna da ilha; ele não sabe o que quer dizer filosofia, mas é capaz de falar sobre o que significa ser feliz com uma intensidade poética à qual o seu educado companheiro não tem acesso. Apesar de tudo, também para ele não há salvação: ele acabará engolindo a civilização, com todos os seus males, deixará que estes corrompam a sua força, e reaparecerá no deslecho, para tentar expulsar os fantasmas que consumiram, numa nova etapa de uma história eternamente repetida.

A ressaltar, no conteúdo da peça, algumas constantes da obra de Arrabal, aqui levadas a uma exacerbação incomum: a nostalgia da infância e a terrível fixação materna, que cria e a terrível fixação materna, que reaparece como um sofrido leitmotiv em tudo que ele escreve; o seu misticismo inato, em permanente luta com uma religião cuja ordem rigidifica o marcos dolorosamente desde a infância; o medo da morte e da solidão; e uma profunda compaixão, ainda que mesclada com revolta e crueldade, para com o ser humano condenado desde o nascimento a sofrer os traumas que o simples fato de conviver com os seus semelhantes e enquadrar-se dentro de uma estrutura social lhe trará inevitavelmente. A ressaltar igualmente, agora na parte formal da peça, outras tantas características arrabalianas: descrença na eficiência da persuasão racional, a qual é sempre preferida uma comunicação que tem por veículo o impacto emocional ("acho que há uma tomada de consciência mais profunda através da fascinação do que através do raciocínio", diz Arrabal); substituição da narrativa convencional por uma sucessão de pequenas cerimônias rituais e de cenas de far-de-conta oriundas de um maravilhosamente infantil e espontâneo instinto lúdico; um senso de humor extraordinariamente agudo, que permite a Arrabal dar um toque de grotesco irresistivelmente cômico a algumas das cenas mais desesperadas da dramaturgia contemporânea; e uma notável qualidade poética e literária do diálogo, de uma riqueza e um refinamento verbal sem par na obra de Arrabal, e que a inspirada tradução de Leila Ribeiro soube manter impecavelmente.

Anexo N: Crítica *Vida vibra no "cemitério"*.

TEATRO | YAN MICHALSKI

VIDA VIBRA NO  
"CEMITÉRIO" (III)

A encenação de *Cemitério de Automóveis* é obra de um artista total. Vitor Garcia revela-se aqui poeta, músico, arquiteto, cenógrafo, figurinista, coreógrafo. Evidentemente, o magistral rendimento da realização deve-se ao fato de que esse artista total é, antes de mais nada, um homem de teatro, extraordinariamente sensível ao peso dramático de cada gesto, de cada marcação, e capaz de fundir todos os elementos numa unidade plenamente orgânica. Mas vale a pena chamar a atenção do espectador para a expressividade do trabalho que Garcia realiza aqui pura e simplesmente como artista plástico. Seu espetáculo é literalmente esculpido no espaço, sendo que em vez de matéria-prima inanimada ele recorre ao corpo humano em movimento, do qual extrai efeitos de emocionante beleza. O próprio espaço cênico, se o contemplarmos separadamente do espetáculo, já é uma obra de arte de estranho impacto visual, que se intensifica imensamente a partir do momento em que esse espaço passa a ser habitado por seres vivos, por luz em movimento (uma das iluminações mais pictóricas que eu já tenho visto), por roupas e panos de estranho colorido (a notar a contribuição do pintor José Tarciso na execução dos figurinos e adereços), por ruídos. Poucas pinturas são capazes de me proporcionar o mesmo choque de beleza visual que sinto ao ver os três músicos de *Cemitério* escalando as carcaças de automóveis penduradas no teto.

A solução arquitetônica merece capítulo à parte. Com exceção de *O Balço*, na versão paulista do

mesmo Garcia, nenhuma experiência de abandono de palco italiano, das que vi até hoje, revelou-se tão eficiente e envolvente como esta. A área de representação convencional é multiplicada centenas de vezes, o espectador tem visibilidade adequada e contato com a ação onde quer que esta se desenrole, e Garcia consegue encher o enorme espaço de constante vibração. Entretanto, em comparação com a versão paulista, a dimensão maior do teatro carioca dilui bastante o ritmo da primeira parte do espetáculo, talvez pelo simples fato de as grandes distâncias que os intérpretes têm a percorrer, o que torna o andamento algo arrastado e asinha a verbosidade do texto. Já na segunda parte, principalmente a partir da belíssima última cena, o diretor enche a casa de tal animação ritmística que a densidade do clima se torna deslumbrante. A sua crônica de Emma e a proclamação final são momentos de grande teatro, dificilmente esquecíveis.

Onde foi parar, nessa orgia de movimentos, cores e sons, a obra original de Arrabal? O espectador pouco acostumado a esse tipo de teatro talvez tenha dificuldade em acompanhar o sentido literal do texto, principalmente porque muitas das marcações não constituem, digamos, cobertura visual lógica do trecho do texto ao qual correspondem. Mas o impacto geral do espetáculo possui afinidade total com o espírito das quatro peças e transmite plenamente a sua essência sensorial. Determinados detalhes da realização, examinados isoladamente, podem a rigor parecer gratuitos, mas o conjunto é tudo menos gratuito. As quatro peças de Arrabal são a única centelha fecundante possível a partir da qual pudesse ser concebida pelo diretor uma desvalhada coreografia espacial como esta: e entre uma hipotética montagem linear empenhada em transmitir o sentido literal das falas e esta poderosa explosão de criatividade cênica fico, sem hesitar, com a segunda.

O elenco embarca, com raro sentido de entrega, na proposta de um estilo de representação muito específico resultante da concepção de Vitor Garcia: uma representação selvagem, acrobática, violentamente grand-guignolesca, e ao mesmo tempo, com um toque de ingenuidade e pureza infantis. Quem melhor apanha essa deixa é Estêvão Garcia, que imprime ao trabalho uma força pura de primitivismo que não consigo imaginar em qualquer outro ator brasileiro. Selma Caronezzi acompanha-o bastante de perto, numa composição atraente, fisicamente delineada com domínio corporal brilhante,

mas aproximando-se às vezes do limite do exibicionismo (contrariamente ao que acontecia em São Paulo, onde ela estava mais desprezivelmente mergulhada no clima do espetáculo). Dá gosto ver Margarida Rei jogando-se de corpo e alma naquilo que para ela deve ser uma aventura nova, e alcançando rendimento impressionante em *Os Dois Carrécos*; em *Primeira Companhia* falta-lhe um pouco de tempo de comédia mais exato, mas a figura que ela compõe é excelente. Cécil Thiré está mais espontâneo do que nos trabalhos anteriores, e com bastante força em *Os Dois Carrécos*. Aliás, ninguém destaca do conjunto cheso de garra, destacando-se ainda as presenças de Clarice Fiovesan, Jorge Gomes e Maurício Loyola.

O Rio hospeda um espetáculo originalíssimo, do mais alto nível internacional, que qualquer grande capital do mundo se orgulharia em apresentar, e ao qual o público carioca deve fazer justiça.

Anexo O: Crítica *Moto contínuo com paz e amor* (II).

teatro

YAN MICHALSKI

MOTO CONTÍNUO,  
COM PAZ E AMOR (II)

Vanguarda ou sanduícho? Embora resolutamente voltada para o passado na sua temática e atitude existencial, *Hoje E Dia de Rock* não deixa de ser uma realização inovadora. Ela não se parece, nem na forma nem no tom, com nada que eu tivesse visto até hoje nos palcos brasileiros. Mas a novidade não é motivada por uma ansia preestabelecida de inovar; ela decorre espontaneamente da procura e do encontro da forma mais adequada para a tradução cênica daquilo que se queria transmitir.

Este é, ao que me lembra, o primeiro espetáculo que cristaliza uma certa essência lírica de brasilidade, uma maneira lírica de sentir, reagir e se comportar inconfundivelmente brasileira, dentro de uma ótica teatral contemporânea; nenhum vestígio das rançosas convenções do teatro brasileiro antigo, nenhum regionalismo, nenhum folclore; apenas uma indefinível autenticidade humana que simplesmente só seria possível aqui e agora. É como se o pessoal do Teatro Ipanema resolvesse fechar

os olhos para tudo que foi realizado em nossos palcos e começar no momento presente uma nova história do teatro brasileiro, partindo apenas das suas próprias vivências e visões. Também as inspirações das experiências formais realizadas em outros países não parecem ser levadas em consideração. *O Rei da Vela* e *A Construção* também eram encenações eminentemente brasileiras e eminentemente contemporâneas; mas vinculavam-se, não importa se conscientemente ou não, a certas correntes de pesquisa e filosofia teatral formuladas em outros países e que não diminuíam em nada a sua validade. *Rock* não; a sua fórmula não está ligada a nenhuma corrente, e não se a corrente espontânea da sua própria poesia e do seu próprio movimento interior.

Espectáculo inconfundivelmente brasileiro, sim; mas também, num certo sentido, talvez o primeiro espetáculo autenticamente

latino-americano realizado no Brasil. Os arquétipos humanos que José Vicente e Rubens Correia colocam em cena, o misticismo de lenda que caracteriza a atmosfera da peça, o raciocínio mágico que mistura permanentemente ficção e realidade fazem parte de uma mitologia comum às culturas do nosso continente. Os personagens de *Rock* são primos fraternos da família Buendía de *Cem Anos de Solidão*, e respiram o mesmo ar de subdesenvolvimento mágico.

Primos fraternos da família Buendía, mas sobretudo irmãos fraternos do público. Embora a temática seja essencialmente introspectiva, o impacto do espetáculo é o de uma generosa dádiva que o espectador recebe do autor e do diretor, por intermédio dos atores. A mensagem de *paz e amor* está pela primeira vez presente no nosso teatro com absoluta autenticidade e sem nenhuma *frescura*. Quando o pessoal de *Hair* nos falava em paz e amor, o testemunho só nos atingia de leve, porque o contexto da situação da

qual surgia a mensagem não nos dizia diretamente respeito. Quando os intérpretes de *Rock* nos acolhem com pão, flores e fraternos sorrisos, dificilmente deixaremos de nos sentir atingidos, tão profundamente essa comunhão se acha enraizada numa situação dramática com a qual nós podemos identificar, e no olhar com o qual o autor, o diretor e os atores contemplam essa situação.

## É além do sorriso?

É uma pena que esta mensagem de *pão e amor* não esteja de alguma forma colocada dentro de uma perspectiva histórico-crítica, e por isso se esgote em si mesma. A única falha de *Rock* que me incomoda é que esse espetáculo defende, embora com enorme beleza e convicção, uma posição existencial até certo ponto escapista. "Um tempo novo vai começar", nos diz o pessoal do Teatro Ipanema — mas no fundo *Rock*

não se não nos propõe nenhum tempo novo, como ainda parece refugiar-se no passado místico para não ter de enfrentar e assumir o presente real. Porque todos nós sabemos que esse nosso presente não é tão simples e encantado assim, a ponto de poder ser traduzido e resolvido com um caloroso sorriso de amizade; e que esse sorriso de amizade não pode portanto passar, pelo menos em parte, de uma atitude de fuga.

Ao formular esta observação, não me refiro à história propriamente dita: se José Vicente sente o seu passado desta e não de outra maneira, seria absurdo esperarmos dele que se force a sobrepor à sua visão um artificial elemento crítico, ou esperarmos do diretor que deturpe a visão do autor com a qual é muito obviamente se identifica. Mas com o mesmo material dramaturgico, cênico e interpretativo seria relativamente fácil estabelecer uma perspectiva que colocasse as coisas nos seus devidos lugares, sem afetar a sinceridade da visão do passado. Porque nem tudo é passado

no espetáculo. As figuras que nos acolhem com pão, flores e sorrisos, que nos convidam para dançar roda e para entrar na jogada do e u deslumbrado comportamento infantil são personagens da história que se desenrola nos anos 50, mas são também, independentemente disso, representantes de uma certa opção existencial de 1971. Então bastaria deixar claro que esta opção foi assumida em 1971 não porque tudo vai ao mil maravilhas no melhor dos mundos, mas por outros motivos mais complexos e não tão amenos.

A falta deste esclarecimento, e a enorme carga de talento e sinceridade com que a opção de *paz e amor* é defendida fazem com que o espectador saia do teatro só pensando em dançar roda, cantar e amar o próximo. É muito bonito isso; mas será que é suficiente para preparar o terreno para o mundo novo que vai começar um dia?

## Anexo P: Crítica Cego, surdo e mudo, porém sempre igual.

## teatro

YAN MICHALSKI

CEGO, SURDO E MUDO,  
PORÉM SEMPRE IGUAL

Confesso que o que me agrada nas peças de Aurimar Rocha é o fato de que elas não exigem nenhum esforço mental não só do espectador, como também do crítico. Comentar um espetáculo do Teatro de Bolso é uma espécie de feriado na minha vida profissional, porque posso dar-me ao luxo de repetir sempre — com as pequenas variações que o respeito ao leitor me impõe — as mesmas observações e as mesmas fórmulas. Não é que eu me considere mais preguiçoso do que a maioria dos mortais; mas Aurimar repete com tal constância os mesmos recursos estruturais e estilísticos, e a mesma mistura de algumas boas idéias satíricas e de abundantes deficiências de tratamento e desenvolvimento, que simplesmente não oferece ao crítico a margem necessária para a elaboração de um enfoque diferente para cada peça.

Essa constância poderia ter os seus pontos positivos, pois foi através dela que Aurimar chegou a cristalizar um tipo sem dúvida inteiramente pessoal de comédiazinha urbana, se to-

da essa sua coerência estilística não fosse sistematicamente invalidada por uma nitida superioridade de aspectos mediocres e autocomplacentes na sua obra sobre os aspectos autenticamente divertidos e originais.

TIPOS  
DESPERDIÇADOS

Não há como deixar de reconhecer que na peça atualmente em cartaz, Cego, Surdo e Mudo, Porém Sensual, a proporção de idéias aproveitáveis é mais elevada do que nas duas obras anteriores, Os Desquitados e Escândalo na Sociedade. Com efeito, os dois tipos principais que o autor inventou e colocou frente a frente possuem um potencial de conflito cômico bastante estimulante: a ex-guerrilha israelense miste-

riosamente perdida na guerrilha sexual da Zona Sul e o austero e tímido professor de latim que cai na armadilha dos encantos da bela judia, a ponto de renegar todos os seus princípios religiosos, morais e intelectuais, compõem um casal que poderia dar origem a uma comédia de costumes nada inferior a certas sucessos internacionais que rendem milhões pelo mundo afora, tais como *Tem Uma Moca na Minha Sopa*. E mesmo os três personagens e enredários, embora menos originais, teriam estôjo para auxiliar o desenvolvimento da ação resultante do explosivo encontro entre os dois protagonistas.

Infelizmente, mais uma vez Aurimar joga pela jância o aproveitável material cômico que inventara. No primeiro ato ele ainda consegue explorar com razoável habilidade cômica as possibilidades da divertida situação inicial. Mas de então em diante o autor toca a sua peça para frente de qualquer maneira, e desperdiça com a habitual e irritante autocomplacên-

cia mediocridade e falta de graça me pareceram desanimadoras.

## CINCO NUM QUARTO

A montagem tem, pelo menos, uma coisa que ha muito não vejo no Teatro de Bolso: um cenário digno deste nome. Joel de Carvalho inventou uma garçonniere circular, que renova o aparentemente irreconhecível esquema das garçonnières teatrais, e ao mesmo tempo amplia a minúscula área cênica do teatrinho, proporcionando ao diretor Aurimar Rocha a elaboração de uma movimentação algo mais fluente do que nas produções anteriores.

"Sempre me considere um clown de terceira categoria", escreve Aurimar no programa; e esta autocritica define com felicidade o seu estilo pessoal de ator, baseado numa espécie de canastrice assumida e autoconfiante. Dentro das limitações deste estilo, ele tem aqui um dos seus trabalhos mais eficientes e engraçados, até o momento em que a diluição do personagem deixa de permitir qualquer composição definida. Nelson Caruso é uma promissora revelação de galã, cuja espontaneidade encontra aqui limitadas oportunidades para expandir-se, mas cujos futuros trabalhos merecem ser observados. Lillian Fernandez poderia ter rendido muito mais se tivesse tentado realizar uma composição baseada nas características peculiares do personagem, em vez de valer-se apenas da sua habitual e sempre muito parecida comichada pessoal. Regina Célia e José Maria Monteiro fazem o que lhes cabe, dentro da linha grossa e desprovida de sofisticação imposta pela direção.

Anexo Q: Crítica *O inspetor trombonista*.

TEATRO | Yan Michalski

# O inspetor trombonista

É um espetáculo insólito — é o mínimo que se possa dizer para fazer justiça a este primeiro trabalho do grupo pioreiramente denominado Asdrúbal Trouze o Trombone, que apropriou-se de *O Inspetor Geral*, de Gogol, para dar, com orgulhosa liberdade, o seu recado.

Raramente um texto clássico terá sido usado, em nosso teatro, com tão solene desprezo pelo que convencionalmente se costuma (costumava?) chamar de respeito ao autor. O grupo mandou para o inferno a Rússia tsarista, o século XIX, o linguajar gogoliano, os cenários e figurinos que pudessem ter qualquer semelhança com o ambiente que o original sugere. Da mesma forma, os personagens não são abordados em função das informações concretas recebidas do texto sobre o seu tipo físico e características psicológicas. Basicamente, a única coisa retida do texto são as situações dramáticas e o esquema de forças em jogo que elas representam. Estas situações e forças, os integrantes do Asdrúbal não as representam tais como elas são. O que eles representam são as reações espontâneas inspiradas a cada um deles, jovens cariocas de 1974, pela respectiva for-

ça ou situação descrita na peça. O próprio tema da encenação, portanto, deixa de ser uma história a ser contada, e passa a ser o relacionamento entre os atores e os seus personagens.

Resumida assim, a proposta parece intelectualizada, o que seria exatamente o contrário da sua essência. Na prática, o tom é o de uma descontraidíssima palhaçada (sem que esta palavra seja usada com qualquer conotação pejorativa). O elenco, fazendo visivelmente apelo ao que lhe resta do comportamento naturalmente lúdico da infância, da qual seus integrantes parecem ainda muito próximos, não pára de brincar com os estímulos que Gogol lhes fornece. Brincadeiras de criança, está certo. Mas, ao mesmo tempo, brincadeiras explosivas e meio perversas de adolescentes e de jovens inconformados com o mundo hipócrita e corrupto que os cerca, e ao qual eles não se querem adaptar. E que brincadeiras! Com um despudor admirável, estes jo-



Asdrúbal Trouze o Trombone, uma nova companhia que apresenta como primeira produção *O Inspetor Geral*



O texto de Gogol na leitura cênica de Hamilton Vaz Pereira

vens mergulham até o fundo no ridículo mais rasgado, e ali permanecem, respirando tranquilamente, quando a impressão que se tem é que o fôlego vai faltarlhes a qualquer momento.

O que limita o alcance e a eficiência da iniciativa é que a equipe não soube evitar a clássica armadilha que ameaça todas as primeiras realizações de artistas inquietos: a terrível tentação de dizer tudo de uma vez só, e de valorizar tudo que é dito com igual ênfase. Sem atentar ao fato de que o teatro, de qualquer tipo que seja, precisa ser seletivo para ser eficiente, precisa dosar seus efeitos e economizar aqueles de maior impacto para os momentos em que eles são necessários, os Asdrúbal enfatizam tudo da maneira mais frenética, e não submetem a sua avassaladora avalanche de idéias cômicas e nenhum critério de seleção de valores. Gracinhas fáceis e ocios misturam-se com achados autenti-

camente originais, corrosivos e corajosos, e o conjunto torna-se muitas vezes de uma prolixidade dispersiva. Talvez por isso, a primeira meia hora do espetáculo resulta monótona e cansativa, e na fase final há também uma queda de intensidade, que antecede o impagável *Lago do Cisne* do desfecho. Mas entre estes dois períodos de vácuo, os Asdrúbal, com a sua demolidora alegria e o seu total engajamento naquilo que fazem, magnetizam o nosso interesse, não permitem que ele se desligue das suas palhaçadas, e nos submetem a uma saraivada de socos agressivamente farsescos que nos deixa *groggy*.

Há algumas homenagens, talvez inconscientes, mas em todo caso dispensáveis, a encenações que devem ter marcado o grupo. Alguns personagens, como a filha do Governador, parecem saídos diretamente de *O Rei da Velha*, e a afinidade do conjunto com *O Casamento do Pequeno Bur-*

guês é sensível. Ainda assim, a realização possui uma personalidade própria, e a sua independência de qualquer tradição teatral é notável.

A qualidade do elenco é surpreendente. É provável que submetidos a uma fórmula de trabalho mais convencional, estes mesmos atores revelariam desagradavelmente a sua inexperiência. Mas na proposta interpretativa que eles próprios conceberam e da qual o diretor Hamilton Vaz Pereira coordenou a execução, todos resolvem os seus problemas com uma competência impecável, um senso de humor e um fôlego de dar gosto. É pelo menos uma das trombonistas, Regina Casé, é uma verdadeira revelação: raramente vi uma tal autoridade cênica e nitidez de execução numa estreante. Mas também os outros — Janine Goldfeld, Luis Fernando, Julita Sampaio, Luis Artur Peixoto, Daniel Dantas e Jorge Alberto Soares — deixam em *Inspetor Geral* um cartão de visitas intensamente promissor.

O espetáculo repousa numa fórmula única e que, em princípio, esgota-se em si mesma. A identificação do grupo com essa fórmula é impressionante. Isto poderá causar-lhe problemas nos seus próximos trabalhos. Mas esta é uma questão para o futuro. No momento, o Asdrúbal está aqui, botando o trombone no mundo e espalhando em torno de si uma energia vital que faz desesperadamente falta a quase tudo que anda por aí em matéria de teatro.



## Anexo S: Crítica Melancólica beleza.

**Teatro**

## MELANCÓLICA BELEZA

Van Michaelis

**U**VI tarros jorrens for-  
cerem o nariz para  
A Margem da Vida,  
sob pretexto de tratar-se de  
teatro realista. Mesmo se a  
classificação fosse verdadeira,  
a atitude pejorativa seria in-  
justificada, na medida em  
que é muito ingênua consi-  
derar a forma realista como  
a priori superior e incapaz  
de servir de veículo a traba-  
lhos criativos. Acontece que  
a realização de A Margem da  
Vida é tudo menos realista,  
podendo inclusive a direção  
de Flávio Rangel ser conside-  
rada como um brilhante  
exercício de radical estiliza-  
ção, sendo mesmo este o seu  
principal motivo de interes-  
se. O fato de esse exercício  
de estilização produzir, como  
resultado, e o não acriticamente  
procurado, imagens antiquá-  
das e amareladas não deve  
ser confundido com um in-  
voluntário e vicioso emprego  
da própria obra.

Tudo na execução de  
Flávio Rangel parte de resolu-  
ta quebra do realismo, a  
começar pelo cenário de Tu-  
lio Costa, baseado em cená-  
rios transparentes que colavam  
a ação, em muitos momen-  
tos, atrás de uma espécie de  
delicada névoa, e pelos Pan-  
tanos de Flávio Photo, dis-  
fundidos no tempo, no caso  
dos sete atos das duas primeiras  
ferramentas, para além da epis-  
ta dos atos 20 em que a ação  
se desenrola, quase capta-  
lizando no ar uma sugestão  
de discreto cheiro de malfada-  
na característico das roupas  
longamente guardadas no  
baú. Na própria direção, a  
quebra do realismo está ob-  
viamente presente na enfati-  
zada caracterização do perso-  
nagem de Foni não só como  
narrador e porta-voz do au-  
tor, mas também como uma  
espécie de mestre-de-cerimô-  
nias, que com seus gestos de  
ordens ao maquinista e ao  
eletricista para a execução  
das suas farças, e nos slides  
que comentam sucessivamente  
os acontecimentos, atribuindo  
títulos a determinadas ce-  
nárias (quase a maneira brecht-  
iana, embora com finalida-  
de bem diferente) e contri-  
buindo retratos dos personá-  
gens aos seus rostos vivos que  
vem ao cena.

Mas o fator essencial da  
estilização é a sofisticadíssima  
iluminação, que isola com  
seus focos certos fragmen-  
tos da ação, dá-lhes uma  
cor, uma forma e uma fei-  
tura impressionantes, retrai-  
bles a semelhança imediata  
com a realidade tal qual é os  
transplanta para os domínios  
da memória, dentro dos  
quais as imagens costumam  
adquirir uma consistência  
muito nitida, mais emaciada  
e diluída do que a das  
imagens que a retina capta  
no contato direto.

Em termos de objeto  
concreto, o que talvez mais  
se assemelhe a imagens ar-  
mazenadas na memória são  
os velhos álbuns de retratos,  
em que as cores perderam a  
sua nitidez original, as tonal-  
idades demodada conferem  
aos personagens um ar leve-  
mente espantado e notado,  
e a desatualizada juventude  
dos rostos e corpos depõe  
melancolicamente sobre a  
deixadoura passagem do  
tempo. Esta parece ter sido  
a linha condutora da empos-  
tação visual que Rangel  
adotou e executou com notá-  
vel elegância. A opção é  
acertada, pois A Margem da  
Vida é não só uma memory  
play, como Tennessee Wil-  
liams a definiu, mas tam-  
bém uma peça sobre a me-  
mória — tanto quanto se-  
ria sobre humanos marion-  
etados, malhacados e hiper-  
sensíveis, e tanto quanto so-  
bre as consequências huma-  
nas e sociais da crise econô-  
mica norte-americana dos  
anos 30.

O próprio Williams re-  
comendou, aliás, este tipo de  
opção anti-realista nas ru-  
bricas e insinuações para a  
montagem. Mas essas recomen-  
dações foram negligenciadas  
por Eddie Dowling,  
responsável pela montagem  
original de 1944, que preferiu  
uma concepção mais  
presa ao realismo, dando  
inicio a uma espécie de tra-  
dição, agora desafiada — é  
claro que presumivelmente  
não pela primeira vez — pe-  
la versão que está no Teatro  
Glauco Gill.

Dentro dessa moldura vi-  
sual impressionista, a linha  
de comportamento a ser pro-  
posta aos atores constitui  
um problema delicado. Tam-  
bém eles devem adotar uma  
conduta estilizada para não  
fazer a coerência da empos-  
tação geral, mas esta deve  
ser feita de modo bastante  
discreto para não prejudicar  
a sinceridade da sua emoção  
e não desequilibrar o tom da  
representação com um acen-  
to excessivo nas sugestões  
cômicas presentes em cada  
personagem. Eubonia Bucke-  
ginn é bastante bem persoa-  
nagem, mas talvez — do ex-  
plorado — a última — com a  
quem mais a situação se tenha  
dilatado nos pontos em pon-  
to da sua tena coberta na  
estilização formal, ainda  
assim a emposição dos in-  
terpretes parece me-  
lancolicamente adequada, e em  
oposição um detalhe altamente  
discreto, a caracteriza-  
ção claramente excessiva do  
defeito físico de Laura. Com  
isso, o seu conflito interior  
fica algo amesquinhado, o  
comportamento de afastado  
de uma pessoa efetivamente  
ultrada é menos original do  
que a fuga de uma pessoa  
exacerbadamente tensa e  
inssegura, que exagera sobre-  
dimensionadamente a importância  
de um defeito quase impercep-  
tível para ter um pretexto  
para isolarse do mundo.  
Dentro da linha adotada,  
porém, a presença de Aracé  
Pereira é adequadamente tra-  
gédica e comovida. Beatriz Se-  
nell supera, na sua carismá-  
tica composição Amanda,  
todos os seus trabalhos que  
eu até hoje. Edna Lima deu  
suas inteligentemente as suas  
interferências como partici-  
pante direto da ação e como  
observador que a vê crítica-  
mente do lado de fora, e Fer-  
nando de Almeida, mesmo  
sem escapar de alguns locu-  
rescências, desce o susten-  
tante Jim com satisfatória  
coerência.

**U**MA bela montagem  
de um belo texto  
que, por mais co-  
nhecido que seja, conserva  
ainda um considerável vigor  
emocional. Confesso, porém,  
que esta inauguração de um  
autêntico Festival Teatro,  
see Williams, com mais con-  
co peças de sua autoria em  
essas ou em outras, se não  
na dentro em breve, não  
cupa-me um pouco mais  
que o teatro brasileiro ex-  
plora todo o terreno pos-  
sível na investigação da po-  
ssibilidade humana, a po-  
ssibilidade de poder dedicar-se, em  
massa, a nos próprios deta-  
lhes de personagens marion-  
etados pela sustentação el-  
ástica das encenações natio-  
nais dos Estados Unidos? Se-  
ra que a história da vida  
de Chaplin, que Flávio  
Rangel sabidamente utilizou  
para meras ilustrações  
verossímilares do seu me-  
lancólico A Margem da Vi-  
da, e a história da vida de  
Jim, que não contém nada  
que o em?

Anexo T: Crítica *Um teatro com muito caráter.*

**UM TEATRO COM MUITO CARÁTER**

Foto: [illegible]



**MACUNAÍMA**



O espetáculo teatral de Macunaíma, montado por grupos teatrais de São Paulo, apresenta, nesta noite, o episódio da criação do Brasil. Foto: [illegible].

[illegible]

Fonte: Jornal do Brasil, 17 de outubro de 1978, p. 5.



Anexo V: Crítica *Palavras x imagens.*

## TEATRO

## PALAVRAS X IMAGENS

Van Michalski

**E**MBORA se trate de remontagem de um trabalho originalmente criado em 1977 (e visto no Rio no início de 1978), não tenho dúvida em afirmar que *Escuta, Ze!* é — talvez em pé de igualdade com *Mansamente* — o mais moderno e vanguardista espetáculo em cartaz no Rio. Moderno no conteúdo: a obra de William Reich, embora a esta altura despojada da aura de novidade, assimilada e consumida por amplos círculos especializados, continua intensamente corrosiva na sua generosa rebeldia contra todas as opressões e repressões do cotidiano que impedem o indivíduo de viver uma vida plena e concretizar as suas potencialidades. Moderna na forma: muitas das imagens cênicas criadas pelo diretor Celso Nunes assemelham-se a algumas das pesquisas formais mais avançadas que vêm sendo feitas pelo mundo afora, no sentido de que exploram a possibilidade de uma escrita cênica virtualmente autônoma, que corre paralela à escrita do texto e constrói, também paralelamente a esta, o seu próprio conteúdo; e no sentido de que o relacionamento tradicional entre ator e personagem é radicalmente subvertido, o ator deixando de ser intérprete de um objeto ficcional e passando a ser intérprete de si mesmo. Neste sentido, *Escuta, Ze!* dá continuidade coerente às experiências de reformulação substancial dos conceitos cênicos ousadamente iniciada nos anos 60, mas que entre nós esgotou-se algo prematuramente, sendo substituída pelo retorno a uma linguagem cênica mais conservadora, na qual o código das imagens e a essência do trabalho do ator voltam a subordinar-se à tradução linear da matéria-prima literária.

Neste sentido, o novo contato com *Escuta, Ze!* permite matar saudades de um teatro que — não importando os equívocos e ingenuidades em que possa ter incorrido — nos reservava dia após dia o desafio de novas surpresas e nos obrigava a reciclar permanentemente os nossos processos de leitura; e que ousava dizer não tanto à reprodução rotineira dos ges-



*ESCU TA, ZE!*: Texto extraído por Marilena Ansaldi da obra de William Reich, *Dir. de Celso Nunes. Cen. e fig. de Marcos Faria.* Com Marilena Ansaldi (foto); Hamando Mattos; Thales Pan Chauvin; João Maurício; Zenaidé; Vêta Mattos. Teatro João Caetano

tos cênicos a que havíamos sido condicionados desde a infância como a tudo que havia — e há — de inacreditável no mundo que nos cerca.

Descontando, porém, o prazer desse reencontro com uma arte teatral mais instigante e desafiadora do que a que nos vem sendo oferecida atualmente, impõe-se a constatação de que *Escuta, Ze!* só consegue concretizar a sua proposta numa medida parcial e, na verdade, não inteiramente satisfatória. É que a linguagem do texto, por mais candentes que sejam os termos da rebeldia que ela veicula, presta-se muito pouco a experiências dramáticas, incompatíveis com o tom conceitual e, a seu modo, moralizante, que caracteriza o discurso de Reich. Na sua experiência posterior, vista aqui no ano passado, *Sopro de Vida*, Marilena Ansaldi partia de uma matéria-prima literária igualmente pouco dramática na sua origem, mas tomava o cuidado de extrair dela apenas o fio de inspiração poética, que permitia à linguagem das imagens levantar um voo livre e autônomo. Aqui não: o verbosismo das lições de vida e dos conselhos existenciais que Reich nos ministra pesa sobre o espetáculo de ponta a ponta, e o traz sempre de volta a uma comunicação predominantemente verbal, cada vez que as imagens tentam libertar-se das amarras do texto e sugerir, através dos seus recursos próprios, mais do que o texto diz explicitamente.

O que não impede *Escuta, Ze!* de ser um acontecimento saudavelmente diferente dentro do conjunto da temporada; e não impede Marilena Ansaldi de eletrizar, mais uma vez, a plateia com a força ao mesmo tempo selvagem e estranhamente sofisticada da sua presença. O resto do elenco, contaminado com o embrasado calor dessa intérprete tão singular, consome-se em cena com uma noção de sacrifício ritualístico semelhante à que caracteriza o trabalho da protagonista, embora evidentemente sem as mesmas oportunidades e sem o mesmo amadurecimento de expressão corporal.

*Escuta, Ze!* encerra já no próximo domingo a sua curta temporada no Teatro João Caetano.

## Anexo W: Crítica "Tempestade" em tanque d'água.

## TEATRO

"TEMPESTADE"  
EM TANQUE D'ÁGUA

Yan Michalski

**Q**UANDO, na sessão de sábado, o toido que cobre o pátio interno da Mansão Laje foi magicamente recolhido, e a ilha tropical na qual se desenrola a ação de *A Tempestade* apresentou-se debaixo de um céu discretamente estrelado, o público aplaudiu espontaneamente. O espetáculo mal começado, já se tornava evidente que o protagonista da noite seria o espaço que o Pessoal do Despertar escolheu e recriou para a sua versão do poema shakespeariano.

A cena principal é a piscina que ocupa o centro do pátio. Sobre ela foi construída uma ponte de madeira, em cima da qual se desenrola a maior parte da ação. Esta espalha-se também pelos quatro corredores laterais do prédio (portanto nas costas do público instalado nas arquibancadas que contornam a piscina); pelos telhados, onde alguns personagens aparecem fantasmagoricamente, e de onde descem à maneira de Tarsan, agarrados em cordas; e pelo interior da própria piscina, na qual determinados atores mergulham destemidamente (um deles, inclusive, pulando direto do telhado, numa entrada em cena de grande impacto). A utilização da piscina é, aliás, multiforme e expressiva: ela não só torna tangível os elementos água, praia, ilha, tão essenciais para a captação do clima da peça, como também se presta à criação de um lindíssimo efeito de iluminação, através do qual os reflexos da superfície d'água são projetados para cima do público, englobando-o no encantamento aquático.

O achado da ambientação da peça nesse local privilegiado garante um aspecto fundamental da obra: o íntimo entrosamento dos acontecimentos na natureza. Um outro aspecto essencial, e vinculado ao primeiro, é proporcionado pelo que a direção de Paulo Reis tem de mais feliz: a magia. Para a criação do clima mágico concorrem também a arquitetura e a topografia do local; mas concorre também a poética iluminação de Ivan Marques (embora o volume do equipamento desse revele algo modesto para as dimensões do espaço); e, sobretudo, a forte estilização do trabalho corporal dos atores, alguns dos quais alcançam, através de um puxado preparo acrobático, uma leveza que parece desafiar a lei da gravidade. Sem esquecer a trilha sonora de Vânia Dantas Leite, rica em sons que parecem provir de uma fonte sobrenatural.

**N**ESTE sonhado cenário semi-natural e neste clima de magia talentosamente criado pela direção, a fantasia shakespeariana encontra um habitat próximo da perfeição. Os poderes mágicos desencadeados por Prospero e executados por Ariel, o romantismo do namoro de Miranda e Fernando, o caráter teúrico ou bucólico de muitas cenas, tudo isto recebe uma ilustração visual convincente, que diverte, surpreende e produz não raro uma apreciável emoção estética, apesar de os figurinos de Diana Eichbauer pouco contribuírem para o surgimento de uma verdadeira harmonia plástica.

Com tantos fatores bastante excepcionais a seu favor, *A Tempestade* resulta, afinal, em boa parte frustrada. E isto porque existe uma excessiva defasagem entre a capacidade do grupo de valorizar essa superfície sensorial da peça e a modestia dos seus recursos específicos necessários para o sempre perigoso corpo-a-corpo com a escrita shakespeariana. Abstraindo mesmo das deficiências de projeção e articulação que as vezes tornam o texto dificilmente audível, dois problemas sérios prejudicam a transmissão para a plateia da fantástica riqueza da peça.

Um deles é de caráter existencial e intelectual, e diz respeito à diferença entre a vivência dos jovens integrantes do grupo e a dos personagens que eles interpretam. A obra, metáfora do amadurecimento e da conquista da serenidade, contém extraordinária multiplicidade de ideias sobre a trajetória do ser humano pela vida; e muitas delas nem sequer são explicitamente formuladas, mas precisam ser extraídas das entrelinhas para a superfície. Tarefa particularmente árdua para um jovem grupo cuja vivência pessoal parece muito distante dessa ordem de considerações. O resultado é que o texto, sobretudo naqueles trechos que se referem, direta ou indiretamente, à aquisição de uma profunda experiência existencial, nunca são vividos pelos intérpretes, mas apenas mecanicamente recitados.

Estreitamente ligado a este, apresenta-se também um problema de ordem técnica. Existem poucas peças cujo conteúdo decorre tão diretamente das imagens verbais formuladas pelo poeta, do "estilo simbólico que jorra da poesia como um prolongamento natural da pala-



Ariel Coelho e Maria Padilha dão um sopro de teatralidade a uma versão de *A Tempestade* de belo impacto visual

vra escrita", nos dizeres do crítico inglês Derek Traversi. A formação teatral do Pessoal do Despertar, como de todos os grupos contemporâneos seus, atribui importância secundária a projeção dos valores literários do texto, que no caso de *A Tempestade* seria fundamental. As metáforas poéticas dos diálogos perdem-se quase por completo, porque não lhes é dedicado, na maneira de dizê-las, o trabalho de valorização que elas exigem.

Não surpreende, pois, que as cenas de melhor funcionamento sejam as cômicas, a cargo de Estefano (Daniel Dantas) e Trinculo (Jackson Leal), por serem as mais independentes da transmissão de uma vivência pessoal amadurecida e da valorização de metáforas literárias, além do fato de que Dantas mostra-se, de todo o elenco, o ator mais capaz de colorir devidamente o texto. E é pena que entre as cenas menos comunicativas estejam quase todas as de que participa Prospero, condutor-chefe do sentido e da forma da peça, que tem em Ariel Coelho um intérprete singularmente monocórdio e pouco lírico. A opacidade do seu modo de dizer o texto torna-se patente já na longa primeira cena entre Miranda e Prospero, na qual este relata o drama do seu passado; e a dificuldade de acompanhar esta narrativa prejudica o contato do espectador com toda a evolução da trama.

Seria injusto, porém, culpar individualmente tal ou outro ator. Todos eles estão empenhados na poética aventura até o extremo limite de suas forças; e alguns, mesmo não conseguindo dar devido colorido ao texto, compensam este desperdício com a generosidade de suas presenças físicas; e o caso do vigoroso Caliban de Eduardo Lago, do aéreo e elegante Ariel de Janser Barreto, da fragil e bela Miranda de Maria Padilha. A culpa, se a palavra se aplicasse, caberia também em parte à tradução de Geraldo Carneiro, que ficou indecisa entre o respeito à letra do texto shakespeariano e a incapacidade de recriar em prosa um equivalente da musicalidade do seu verso original. Cabe em parte a direção de Paulo Reis, que não soube formular, no terreno propriamente interpretativo, uma proposta a altura da sua bela concepção visual. E cabe, sobretudo, a diabólica complexidade do canto de cisma shakespeariano.

O que não impede essa *Tempestade* de ser um trabalho dotado de um sopro de teatralidade que nenhum outro dos espetáculos até agora lançados este ano soube oferecer ao público.

**A** TEMPESTADE — Texto de William Shakespeare. Trad. de Geraldo Carneiro. Dir. de Paulo Reis. Arte de Heio Eichbauer. Mus. e som de Vânia Dantas Leite e Grupo Americano. Ilum. de Ivan Marques. Fig. de Diana Eichbauer. Trabalho corporal de Michel Robin. Com Paulo Reis, Maria Padilha, Miguel Falabella, Fábio Junqueira, Ariel Coelho, Daniel Dantas, Eduardo Lago, Rômulo Marinho Jr., Antônio de Bonis, Janser Barreto, Jackson Leal, Ivan Alves, Vitor Haim. Escola de Artes Visuais, Parque Laje.