

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Artes
Programa de pós-graduação em Artes cênicas

Helena Maria Mello

Aspectos da crítica teatral brasileira na era digital

PORTO ALEGRE
2010

HELENA MARIA MELLO

Aspectos da crítica teatral brasileira na era digital

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial de obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Edécio Mostaço

PORTO ALEGRE

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes cênicas

A banca examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação intitulada **Aspectos da Crítica teatral brasileira na era digital**, elaborada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre no Programa de Pós-graduação em Artes cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Edécio Mostaço

Membros:

Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt - PUCRS

Prof. Dr. Clovis Dias Massa - UFRGS

Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto - UFPR

Porto Alegre, maio de 2010

Aos meus pais, Procópio Mello (in
memoriam) e Dora Anita Mello, por terem
germinado em mim o gosto pelo
conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas por ter aberto espaço para o meu trabalho e ter garantido subsídios a minha pesquisa.

A CAPES – Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa que permitiu minha dedicação ao mestrado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Edécio Mostaço, por acreditar na minha pesquisa e incentivar o trabalho, compartilhando comigo seus conhecimentos.

Ao meu primeiro professor de teatro, Zé Adão Barbosa, por ter despertado em mim a paixão por esta arte e me acolhido de forma tão generosa desde a primeira aula e mantido este tratamento durante mais de três anos até hoje.

A Sergio Silva, por ser este professor tão competente e dizer tantas palavras favoráveis a meu respeito ao apresentar-me para este Programa.

Ao professor e diretor de teatro, Nilton Filho, por ter sempre acreditado em mim e, com isso, ter-me ajudado a ser uma pessoa melhor.

A minha irmã, Ana Maria Mello, por ter trilhado grande parte deste caminho comigo, ficando ao meu lado na leitura de muitos textos e me fazendo tantas indagações.

Tudo tem seu tempo e até certas manifestações mais vigorosas e originais entram em voga ou saem de moda. Mas a sabedoria tem uma vantagem: é eterna.

Baltazar Gracián

RESUMO

Nas últimas décadas, a crítica teatral perdeu espaço nos meios tradicionais de comunicação, substituída por colunas de serviços ou meras indicações de roteiro que priorizam, sobretudo, os aspectos comerciais. Neste mesmo período, o teatro sofreu extraordinárias transformações e as propostas cênicas passaram a abrigar além do texto, muitos outros elementos cênicos, com reforço da visualidade, dificultando e tornando necessário o adensamento de sua análise. O surgimento da *internet* permitiu a propagação de uma grande quantidade de opiniões sobre o fazer artístico teatral. A cada dia, novos *blogs* e *sites* se misturam a maneira como as pessoas produzem e pesquisam informações culturais e, visto que os meios virtuais não apresentam nem a censura, nem as mesmas restrições da imprensa, dilatam, assim, as possibilidades de diálogo. Esta pesquisa verifica de que forma as recentes tecnologias interferem na elaboração de críticas, identifica os espaços a estas destinados no Brasil e investiga as opiniões dos profissionais de teatro e de tecnologia da informação, bem como dos críticos, sobre sua abrangência e instantaneidade na *web*.

Palavras-chave: Crítica teatral. *Internet*. Cibercultura.

RÉSUMÉ

Depuis les dernières décennies, la critique théâtrale perd de la place dans les médias traditionnels, remplacée par des rubriques et agendas de services qui priorisent, surtout, les aspects commerciaux. Pendant ce temps, le théâtre a subi des extraordinaires transformations et les propositions scéniques ont abrité à part le texte, beaucoup d'autres éléments scéniques, plutôt visuels, ce qui rend difficile et exige l'approfondissement de son analyse. L'apparition de l'*internet* a permis la propagation d'une grande quantité d'opinions sur le faire artistique théâtral. Chaque jour, des nouveaux *blogs* et *sites* se mélangent à la manière comme les gens produisent et recherchent des renseignements culturels et, puisque les moyens virtuels ne présentent ni censure ni les mêmes restrictions de ceux de la presse, les possibilités de dialogue s'élargissent. Cette recherche vérifie de quelle manière les technologies les plus récentes interfèrent dans l'élaboration de critiques, identifie les espaces qui leur sont destinés et investigate les opinions des professionnels de théâtre et de technologie de l'information au Brésil, aussi bien que des critiques sur son extension et instantanéité dans le *web*.

Mots-clé: Critique théâtral. *Internet*. Cyber-culture.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	19
2	ANTES	24
2.1	Origens e um pouco de história.....	24
2.1.1	Correntes críticas	28
2.1.2	Críticos “legitimados”	31
2.1.3	Indústria cultural e pós-modernismo	40
2.1.4	Crise do jornalismo impresso e “criticocídio”?	47
3	AGORA	54
3.1	A <i>internet</i> e suas consequências para a crítica	54
3.1.1	Ciberespaço e cibercultura.....	57
3.1.2	A “autoria líquida”	65
3.2	Interatividade e espaços na <i>Web</i>	73
3.2.1	Blogs	73
3.2.2	Sites	76
3.2.3	Comunidades do Orkut.....	77
3.3	Crítica <i>online</i> : exemplos	78
3.3.1	Revista eletrônica Bacante	78
3.3.2	Revista eletrônica Questão de Crítica	87
3.3.3	Site Caderno teatral	94
3.3.4	Blog Teatro POA	98
3.4	Interatividade e diferenças entre as publicações virtuais	99
3.5	Sobre a crítica virtual: entrevistas	103
3.5.1	Formação dos críticos e função da crítica	104
3.5.2	Espaços virtuais: o futuro da crítica?	128
4	DEPOIS.....	145
4.1	Um prognóstico para a crítica.....	150
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
	REFERÊNCIAS.....	170
	APÊNDICES.....	182
	APÊNDICE A – Guia de <i>Blogs</i> , Sites e Comunidades	182

APÊNDICE B – Perguntas sobre crítica – responsáveis por espaços virtuais	204
APÊNDICE C - Perguntas sobre crítica – Críticos e teóricos	205
APÊNDICE D – Perguntas sobre crítica – profissionais de teatro	206
APÊNDICE E - MINI DVD	207
ANEXO A - Editorial de lançamento da Revista Questão de Crítica	209
ANEXO B – Crítica de Edécio Mostaço publicada no Questão de crítica.....	211
ANEXO C – Crítica publica na Revista Eletrônica Bacante.....	214
ANEXO D – Crítica publicada no <i>site</i> Caderno Teatral	216
ANEXO E – Crítica publicada no <i>blog</i> Teatro POA	218
ANEXO F – Trechos da conversa com Gerald Thomas	221
ANEXO G – Crítica do <i>blog</i> de Lionel Fischer	225
ANEXO H – Crítica publicada no <i>blog</i> Cacilda	227
ANEXO I – Crítica publicada na Aplauso Brasil	229
ANEXO J – Ponto de crítica	230
ANEXO K – Crítica aos críticos – Sergio Martins	232
ANEXO L – Crítica Bárbara Heliodora	234
ANEXO M – Crítica mofalada apela para censura	236
ANEXO N - Regras de Bárbara Heliodora para elaboração da crítica	238

1 INTRODUÇÃO

Embora somente a partir da elaboração do projeto para este mestrado, esta pesquisa tenha começado a se concretizar, ela é resultado de inquietações que estavam presentes desde o começo da minha vida acadêmica. Hoje, estou certa de que, não por acaso, preservei na memória afirmações apreendidas durante meu curso de Comunicação Social. Entre estas o que, Roland Barthes dizia sobre o poder da crítica:

Tudo isso significa, de fato, que o crítico pensa ser detentor de uma inteligência suficientemente firme para que a confiança de uma incompreensão ponha em causa a clareza do autor, e não a do seu próprio cérebro: se se representa a imbecilidade, é para espantar o público e levá-lo, assim, de uma cumplicidade de impotência a uma cumplicidade de inteligência. Trata-se de uma operação bem conhecida nos salões de Verdurin: "Eu, que exerço a profissão de ser inteligente, não entendo nada disso; ora, vocês também não entenderiam nada; portanto, vocês são tão inteligentes como eu" (BARTHES, 2007b, p.38).

Uma vez formada (em 1984), acabei realizando várias atividades profissionais vinculadas à informática, acompanhando os avanços tecnológicos e os primeiros passos da *internet* no Brasil. Em 2001, apesar da pouca disponibilidade de tempo para os estudos, retornei à universidade para cursar Artes cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 2007, quando minhas expectativas de concluir a graduação diminuam, surgiu o Programa de Pós-Graduação que me permitiria continuar vinculada a algo que me move há tantos anos: o teatro.

Inspirada pelas minhas paixões, logo identifiquei um tema que poderia ser útil e, ao mesmo tempo, manteria meu entusiasmo, minha curiosidade e meu interesse pelas descobertas, o que creio ser imprescindível para qualquer pesquisador. Conciliei, assim, tudo que sempre me instigou: a comunicação, o teatro e às novas tecnologias e cheguei ao meu objeto de estudo: a crítica teatral na era digital.

No começo, entretanto, havia apenas detectado a lacuna deixada por críticos do passado e a ausência de definições técnicas e éticas para a realização da crítica

nos tempos atuais. Todavia, bastou olhar mais atentamente a sua história para perceber suas implicações mais profundas com questões econômicas e políticas.

As palavras de Roland Barthes haviam sido fixadas em minha mente para ressurgir agora e ao retornar a ele, por ocasião desta pesquisa, concluí que este semiólogo traria outras essenciais contribuições. Considerei este crítico literário francês uma das fontes que poderiam me auxiliar em um assunto tão polêmico como a crítica teatral, justamente, devido ao seu caráter questionador e questionável. Afinal, ele próprio sempre havia sido alvo de muitas discussões, a ponto de ter em sua obra *Essais critiques* uma fita com a inscrição: “Deve-se queimar Roland Barthes?”¹

Além disso, as razões que me fizeram escolher este objeto de pesquisa deixam clara a presença de algo que Pierre Bourdieu (outra referência para este trabalho) chamaria de “capital cultural”. Ao tomar conhecimento com o pensamento deste filósofo sobre a sociologia do conhecimento, percebi que ele colaboraria, mesmo que indiretamente, no tratamento de interrogações que me provocavam tais como: o poder relacionado à crítica, e àqueles que a exerceram, até o surgimento dos novos espaços, quando seus fundamentos foram postos à prova.

E, para aqueles que julgam ser detentores do gosto legítimo, o mais tolerável é, acima de tudo, a reunião sacrílega dos gostos que, por ordem do gosto, devem estar separados. O mesmo é dizer que os jogos de artistas e de estetas e suas lutas pelo monopólio da legitimidade artística são menos inocentes do que possa parecer: não há luta a propósito da arte cujo pretexto não seja, também, a imposição de uma arte de viver, ou seja, a transmutação de determinada maneira arbitrária de viver em uma maneira legítima de existir que, por sua vez, atira qualquer outra maneira de viver na arbitrariedade (BOURDIEU, 2008, p.57).

Assim, o “como fazer crítica?”, surgido primariamente, foi substituído por “por quê?” e uma das minhas metas se tornou discutir os aspectos do poder da crítica no século XX até os dias de hoje. Afinal, por quem os críticos teriam sido investidos do papel de juiz da produção artística? Julgar seria sua tarefa?

¹ Texto de apresentação de Leyla Perrone Moisés na obra de Roland Barthes *Crítica e verdade* de 2007, p. 7.

Na esteira destes questionamentos, despontavam as reflexões de Patrice Pavis (2008) sobre recepção. Ao enfatizar que o espectador deve voltar a ter confiança em seu próprio olhar, ele fortalece, mesmo que intencionalmente, a “voz” que vem ocupando os espaços virtuais.

Tendo em vista que a pesquisa destina-se a tratar da era digital, outro nome que surgiu, naturalmente, foi Pierre Lévy. Com doutorado em Sociologia e Ciência da Informação e da Comunicação pela Universidade de Sorbonne, na França, trabalha, desde 2002, como titular da cadeira de pesquisa em inteligência coletiva na Universidade de Ottawa no Canadá e, em suas obras, relaciona a tecnologia a outras áreas, incluindo, as artes.

Um movimento geral de virtualização afeta hoje não apenas a informação e a comunicação mas também os corpos, o funcionamento econômico, os quadros coletivos da sensibilidade ou o exercício da inteligência. A virtualização atinge mesmo as modalidades do estar junto, a constituição do “nós: comunidades virtuais, empresas virtuais, democracia virtual...Embora a digitalização das mensagens e a extensão do ciberespaço desempenhem um papel capital de mutação em curso, trata-se de uma onda de fundo que ultrapassa amplamente a informatização (LÉVY, 2007, p. 11).

A partir destas referências, a pesquisa foi sendo estruturada por documentos (livros e demais suportes), buscando informações em obras e autores que se dedicaram ao tema, aqui apresentados como fundamento ou debate de certas posições existentes. Embora o texto tenha sido redigido obedecendo o Acordo ortográfico da Língua Portuguesa, assinado em Lisboa, em dezembro de 1990, as citações foram mantidas em sua forma original. Para incrementar estes conhecimentos, foram realizadas entrevistas com envolvidos nesse universo: atores, diretores, críticos e criadores de *blogs*, *sites* e comunidades com perguntas diferenciadas para os profissionais de teatro, críticos, responsáveis pelos espaços virtuais e profissionais ligados à tecnologia.

O período selecionado foi, justamente, aquele em que a arte e a tecnologia sofreram reformulações agudas que alteraram conceitos e perturbaram o mundo dos sentidos, resultando em mudanças radicais e ruptura de códigos, seja nos aspectos de produção e criação, seja no que se refere à recepção. Neste contexto, o surgimento da *internet* e os novos espaços que esta oferece permitem a reflexão sobre o fazer teatral de forma mais abrangente, instantânea e interativa?

Estabelecem uma relação mais imediata e horizontal entre aqueles que fazem teatro e seu público? Quais as perspectivas da crítica para o futuro? Questões para as quais busco as respostas com esta pesquisa dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado *Antes*, contextualiza a crítica historicamente apresentando, por meio de consulta bibliográfica e seleção de documentos, um rápido esboço da evolução da crítica teatral até nossos dias.

Apesar de não ter interesse de destacar aspectos do currículo dos críticos, pois estes podem ser pesquisados em outras obras (algumas delas arroladas nas referências), destaco alguns nomes que, além de serem reconhecidos no meio teatral, fizeram declarações que contribuíram para elucidar pontos de interesse desta pesquisa.

Com o intuito de contextualizar o espaço da arte, resgato informações que definem, ainda que superficialmente, as transformações sociais, econômicas e políticas do período em questão, incluindo as mudanças do jornalismo impresso que, de certa forma, situam a realidade da crítica hoje.

No capítulo denominado *Agora*, introduzo o leitor aos acontecimentos provocados pela tecnologia, enfocando suas transformações do *e-commerce* à cibercultura, cujos reflexos suscitam outras questões, entre estas, uma das mais controversas da rede: a autoria. Em *Interatividade e espaços na web*, apresento os locais virtuais que publicam textos vinculados a prática teatral, com ênfase na análise de espetáculos. Comprovando a presença da crítica na rede, elaborei também um catálogo destes endereços eletrônicos, sempre seguindo o mesmo padrão de informações (ver apêndice A).

Ainda que as referências estejam todas relacionadas à rede mundial de computadores, fazem parte desta pesquisa somente os endereços publicados no Brasil, sendo que, em *Crítica online*, exponho quatro espaços selecionados por mim por se destinarem especificamente à crítica teatral na *internet*: as revistas eletrônicas *Bacante e Questão de Crítica*, o *site* *Caderno Teatral* e o *blog* *Teatro POA*. O intuito é exemplificar o potencial do ciberespaço para a análise de espetáculos e diálogo com o público e mostrar que, utilizando basicamente as mesmas ferramentas, os critérios para elaboração dos textos, bem como da escolha de espetáculos a serem analisados podem ser distintos. Em *Sobre a crítica virtual* encontram-se as posições

e reações de profissionais de teatro, acadêmicos, críticos e dos responsáveis por portais, *blogs*, *sites*, entre outros. As entrevistas foram todas realizadas virtualmente, com fontes selecionadas aleatoriamente a partir dos contatos eletrônicos aos quais fui tendo acesso na *web*.

No último capítulo, designado Depois, procurei investigar, principalmente junto aos profissionais da área de tecnologia da informação, as possibilidades de criação de recursos que possam ser aproveitados por essa nova crítica teatral da cibercultura.

Como havia dito, anteriormente, todos os aspectos abordados têm sido alvo do meu interesse. Diferente de outros objetos de pesquisa, este se encontra em movimento e, permanentemente, sujeito a transformações, o que pode alterar de forma significativa as “constatações” produzidas ao longo do processo e aqui registradas. Instigante e potencialmente útil na permanência do diálogo entre os artistas e o público, este estudo visa contribuir para uma ampliação da reflexão sobre os caminhos da crítica, traçados desde o início do século passado e vislumbrar o seu futuro.

2 ANTES

(...) a crítica não é uma homenagem a verdade do passado, ou a verdade do “outro”, ela é construção da inteligência do nosso tempo.

Roland Barthes

2.1 Origens e um pouco de história

O termo crítico vem do grego *kritikos* e do latim *criticu* (WELLEK, 1963), que, além de encerrar a ideia de julgamento, diz respeito também à ideia de crise. A palavra crítica, por sua vez, origina-se da palavra grega *krinein*. Quer dizer: quebrar. E era esta, então, a função da crítica: fragmentar (analiticamente) a obra de arte. Aristóteles, com sua Poética, teria sido, segundo Jérôme Roger (2002), o primeiro a submeter as obras de ficção ao exame do espírito. O autor diz ainda que, neste aspecto, foi o filósofo grego quem fez o primeiro balanço crítico e a primeira definição do fenômeno literário.

Se, na língua de Platão, o adjetivo crítica (*kritikos*) designava normalmente a própria faculdade de pensar e discernir, tanto do legislador quanto do médico ou do filósofo, foi Aristóteles quem, pela primeira vez, submeteu as obras de ficção ao exame do espírito, na *Poética*, texto de caráter didático escrito quando ele ensinava em Atenas, entre 334 e 323 a.C. (ROGER, 2002, p.11).

Segundo Guinsburg, é no aristotelismo, nas teorizações de sua poética, de um lado, e na tradição da cultura humanística greco-latina, de outro, que se encontra “uma das principais fontes formadoras do pensamento europeu e, especificamente, dos juízos de valor estético que lhe serviram de critério e paradigma durante quase dois milênios” (GUINSBURG, 2007, p.3).

Para quem se interessa pelo tema, a crítica Bárbara Heliodora sugere a leitura de Aristóteles que, pela observação e análise da tragédia, deduziu as

características da composição dramática que passa a descrever – “não a prescrever, como fizeram os que vieram depois” (HELIODORA, s.d., p.20).

Só um talento de observação irretocável é capaz de estabelecer definições tão perfeitas como aquela que hoje nos parece óbvia só porque ele a enunciou há 2400 anos, ao afirmar que a tragédia tem de ter começo, meio e fim: “começo é aquilo que não precisa de nada antes, meio é o que precisa de algo antes e algo depois, e fim é aquilo que não precisa de nada depois”: (SIC) é exatamente por isso, aliás, que é tão difícil saber onde começar uma peça e onde concluí-la... (HELIODORA, s.d., p.20).

Venturi (2007) observa que Platão e Aristóteles, apesar de terem um conceito bastante confuso da autonomia da arte, abordaram o pensamento estético de vários modos que continuariam a ser a base de todo o pensamento posterior. Mas o autor afirma que, apesar de Platão ter enaltecido a ideia do belo, nem ele, nem Aristóteles disseram que este seria a essência da arte. Além disso, diz Venturi, apesar dos filósofos gregos estarem de acordo que as principais espécies de beleza são a ordem, a simetria e o limite, nenhum dos dois é claro sobre as razões que consideram, por exemplo, mais belo o grande do que o pequeno, salientando que esta seria uma preferência de gosto, própria da arte do seu tempo.

No entanto, feitas estas primeiras colocações (que ajudam a configurar o universo aqui em discussão), será necessário dar um salto na história e, com o objetivo de chegar ao tema desta pesquisa, tratar, especificamente, da crítica, com a consciência de que os aspectos históricos a esta relacionada são dignos de maior aprofundamento.

No século XVIII, crítica era a arte de avaliar textos antigos, mas também obras literárias e artísticas, assim como povos e homens. Estava a serviço dos partidos religiosos. Reinhart Koselleck (1999) afirma que, enquanto predominavam as questões da disputa religiosa, críticos, humanistas e racionais integravam o mesmo *front* dos políticos. Embora atacassem por lados distintos, ainda tinham como adversário comum as autoridades eclesiásticas.

No início, a crítica funda-se nesse dualismo para mover seu processo apolítico, dos prós e dos contras, primeiramente contra as religiões. Em seguida, envolveu cada vez mais o Estado nesse processo, mas ao mesmo tempo acentuou o dualismo para transformar-se, de modo aparentemente apolítico, em crítica política. Finalmente, sua competência estendeu-se abertamente ao Estado, negando-se qualquer diferença jurídica entre a

instância judicativa do Estado e da própria crítica (KOSELLECK, 1999, p. 108).

O conceito moderno de crítica está ligado à ascensão da esfera pública burguesa e liberal nos primórdios do século XVIII. A literatura serviu ao movimento de emancipação da classe média “como instrumento de aquisição de amor-próprio e de articulação de suas exigências humanas contra o Estado absolutista e uma sociedade hierarquizada” (EAGLETON, 1991, p.4).

Uma opinião pública polida, informada, coloca-se contra as imposições arbitrárias da autocracia; dentro do espaço translúcido da esfera pública, o poder social, o privilégio e a tradição supostamente não mais conferem aos indivíduos o direito de falar e julgar, mas, sim a intensidade com que são capazes de constituir-se enquanto sujeitos discursantes ao compartilhar um consenso de razão universal (EAGLETON, 1991, p. 3).

São estas as ideias iluministas de liberdade em oposição ao controlado poder nobiliárquico. No início, timidamente, com o compartilhamento de reflexões e pensamentos em pequenos grupos que desejavam ter o livre arbítrio para desenvolver seus próprios pensamentos.

[...] uma sorte de forma cultural geral, ao mesmo tempo atitude moral e política, maneira de pensar etc. e que eu chamaria simplesmente arte de não ser governado ou ainda arte de não ser governado assim e a esse preço. E eu proporia então, como uma primeira definição da crítica, esta caracterização geral: a arte de não ser de tal forma governado. (FOUCAULT, s.d., pp.3-4).

Mas, quando a crítica deixa de ser esta voz de oposição ao poder, fruto da liberdade de pensar para ditar regras sobre o que é bom e belo na arte? Segundo Northop Frye, desde os primeiros tempos até o renascimento, o crítico esteve ligado a um grupo de elite que reunia sábios, oradores, intelectuais que se dedicavam às letras, “mas, foi o humanismo renascentista que, particularmente, instituiu o crítico como juiz do poeta” (FRYE, 1973, p.69).

Os pensadores do século XVIII começaram a interessar-se por conceitos adicionais sobre a natureza da beleza: o sublime, o pitoresco, etc. O conceito do gosto também estava sendo elaborado pelos filósofos. Muitos autores contribuíram para esta postura crítica, entre eles, Kant, que afirmou: “o gosto é a faculdade de julgar um objeto e um modo de representação, sem nenhum interesse, por uma

satisfação ou uma insatisfação. Chamamos 'belo' o objeto de uma tal satisfação".² O filósofo volta à classificação aristotélica, dando-lhe novo sentido. Assim, à quantidade, correspondem a unidade, a pluralidade e a totalidade; à qualidade, a essência, a negação e a limitação; a relação à substância, a causalidade e a ação recíproca; à modalidade, a possibilidade, a existência e a necessidade.

Anne Cauquelin (2005b) questiona se é possível julgar a arte sem ser por intermédio do próprio estado de humor. Existe um tipo de julgamento particular aplicável à atividade artística? Em caso afirmativo, quais seriam suas características?

A tarefa que Kant atribui à estética será a de responder a essa questão. Não se trata mais de encontrar um fundamento para as obras de arte, de pleitear um lugar para elas nas atividades humanas, nem mesmo de ditar regras para sua produção, mas, no século dito 'das luzes' – no qual o esforço dos filósofos concentrou-se inteiramente nas capacidades da razão-, de interrogar-se a respeito do gênero de conhecimento que podemos ter delas. O tema central da reflexão não é mais a obra, mas o processo interior que nos conduz a pensar que se está de fato diante de uma obra de arte (CAUQUELIN, 2005b, pp. 70-71).

As considerações de Cauquelin trazem à tona as questões ligadas ao mercado da arte. Enfatiza o valor atribuído às obras, calculado a partir do reconhecimento de seu autor em um contexto fortemente capitalizado, no qual também se insere a crítica teatral.

Tanto o século XVIII como o XIX foram chamados "a idade da crítica": seguramente o século XX merece este título com uma desforra. Não somente uma verdadeira caudal de crítica desceu sobre nós, mas a crítica tomou consciência de si mesma, ganhou um *status* público muito maior e desenvolveu nas décadas recentes novos métodos e novas avaliações (WELLEK, 1963, p.295).

No Brasil, até meados do século XX, era comum a "importação" de termos e métodos internacionais para a elaboração dos textos críticos, fazendo com que os brasileiros redigissem observando e enfatizando tais características. A crítica jornalística, aquela veiculada através dos periódicos – a que particularmente

² Fonte: Enciclopédia Simpozio. Tratado do Belo. CAP. 6º O que o belo não é. Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/~simpozio/megaestetica/TratBelo/0764y345.htm>. Acesso em 24/03/2010.

interessa no interior desse trabalho – nasceu a partir das colunas especializadas, como um desdobramento da atividade informativa.

2.1.1 Correntes críticas

Circulando em grandes jornais, principalmente na primeira metade deste século, quando houve um grande impulso civilizador em nossa cultura, a crítica era tarefa de relevância por funcionar como uma das formas de construir um país de leitores, na tentativa de substituir o anterior, basicamente iletrado. Não é sem razão que sua idade de ouro foi a primeira metade do século XX (SANCHES NETO, 2005,s.p.).

Não há interesse aqui em apresentar e debater todas as correntes, espécies e modalidades de crítica surgidas ao longo do século XX. Fazer isso se afastaria muito dos objetivos desta pesquisa e se deslocaria para outros enfoques. No entanto, para auxiliar na compreensão dos caminhos que a crítica percorreu para chegar aos dias de hoje, opta-se por relatar algumas tendências da crítica deste período. Convém, porém, enfatizar que este “recorte”, por vezes, exclui informações, conceitos e fatos importantes, provocando uma impressão incômoda, tendo em vista que superficializa momentos relevantes da história da crítica mundial. Além disso, cabe salientar que não existe intenção de desconsiderar o relevante papel que cada uma teve em seu tempo, muito menos ignorar os importantes nomes a ela associados. Cumpre ainda dizer que a maior parte dos aspectos elencados está, sobretudo, relacionada à crítica literária, com reflexos diretos, obviamente, sobre a crítica teatral, começando, por exemplo, pela chamada crítica marxista.

Quando Marx, redator do jornal liberal-radical recém-lançado em Colônia (chamado Gazeta Renana), deixou a redação para lutar por suas ideias (SCHILLING, 1999), não poderia supor o quanto influenciaria o pensamento ocidental. Foi especialmente na década de 1920 que o Marxismo se espalhou pelo mundo, fazendo compreender que a crítica se faria presente mesmo entre aqueles que não eram adeptos da doutrina. Segundo René Wellek (1963), a crítica marxista entendia que a arte operava com personagens e imagens, ações e sentimentos e subsistia da ideia de que era possível explicar as obras a partir das condições econômicas e sociais.

No gosto e na teoria, a crítica marxista nasceu da crítica realista do século XIX. Recorre a uns poucos pronunciamentos de Marx e Engels, mas como doutrina sistemática não pode ser encontrada antes da última década do século XIX. Na Alemanha, Franz Mehring (1846-1916) e na Rússia, Geordi Plekhanov (1856-1918) foram os primeiros a praticar a crítica marxista, mas foram muito heréticos do ponto de vista do ulterior dogma soviético. Tanto Mehring quanto Plekhanov reconhecem certa autonomia da arte e consideram a crítica marxista antes como uma ciência objetiva das determinantes de uma obra literária do que como uma doutrina que decide questões estéticas e prescreve assuntos e estilo aos autores (WELLEK, 1963, p.296).

Essa tendência, contudo, nunca se mostrou homogênea; refletindo o universo mais amplo das disputas de poder ocorridas no campo político, oscilando, assim, desde posicionamentos mais abertos, que admitiam a independência do fenômeno artístico frente às determinações sociais, até posicionamentos contrários que defendiam esse atrelamento, como verificável no realismo socialista.

Roland Barthes tinha uma opinião bastante desfavorável sobre esta tendência: “[...] sabe-se, (pois o debate já é antigo) o quanto a ortodoxia marxista foi estéril em crítica, propondo uma explicação puramente mecânica das obras ou promulgando palavras de ordem, mais do que critérios de valor” (BARTHES, 2007, p.158).

Nos anos 1970, a crítica marxista considerava que a análise de textos literários devia desconsiderar o estudo biográfico do autor e se fixar na análise dos acontecimentos ficcionais a partir da luta de classes o que, de certa forma, acabou desprestigiando os autores que não abordassem em suas obras um tema social.

Outra significativa corrente de crítica desenvolvida nos alvares do século XX tomou como esteio a psicanálise, sob a forte influência de Sigmund Freud. Esse tipo de crítica vai voltar-se para o inconsciente, tentando evidenciar sua presença e expressão não apenas junto aos artistas, como em suas obras.

“O recém-nascido, para Freud, nada tinha de angelical. Aquela miúda porção de carne libidinosa envolta em fraldas era um serzinho amoral, lascivo, desejoso de possuir a mãe e de dar um fim ao inconveniente pai”³ (SCHILLING, 1999, p.112). A partir de observações como esta que, a princípio, causaram indignação e repulsa, os críticos acreditavam que era possível refletir sobre o que há de voluntário e

³ Freud se referia ao que ele chamou de Complexo de Édipo, assim nomeado devido à peça de teatro grega escrita por Sófocles por volta de 427 a.C.

involuntário na criação artística e compreender o que é dito e por quê. A atenção do crítico se dirige, assim, ao ato da narração e não ao seu objeto. Sobre isso, Barthes também comenta que não foi a crítica obediente à Freud que se destacou, mas, aquela que partia de uma “análise de substâncias (e não das obras), seguindo as deformações dinâmicas da imagem” (BARTHES, 2007, p.158).

Outro gênero da crítica, chamada linguística, surge a partir de uma Sociedade para o Estudo da linguagem Poética russa, que estudou a camada sonora da linguagem – harmonia das vogais, grupos consonantais, rima, ritmo da prosa e metro (WELLEK, 1963). Já a crítica formalista toma fôlego a partir das palavras de Paul Valéry. Segundo Wellek, o que mais lhe interessa é o processo de criação e não a obra⁴. Outra, ainda, inspira-se na antropologia e na versão junguiana do subconsciente: a crítica mítica.

Os perigos do método são evidentes: as linhas limítrofes entre arte e mito e até entre arte e religião tornam-se imprecisas. Um misticismo irracionalista reduz toda a poesia a veículo de uns poucos mitos; renascimento e purificação. Depois de traduzir cada obra de arte nestes termos, fica-se com um sentimento de futilidade e monotonia (WELLEK, 1963, p.308).

Sobre todas as correntes críticas do século XX, Anne Cauquelin (2005b, pp. 18-19) observa que a “linguística, semiologia, psicanálise, hermenêutica, fenomenologia, história vêm trazer sua contribuição teórica, mantendo assim um movimento incessante do pensamento em torno da arte”. Roland Barthes também afirma:

[...] a crítica pode ser de modo contraditório, mas autêntico, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal. Pois de um lado a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma necessidade; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o exercício de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões (BARTHES, 2007a, p. 163).

⁴ Conceito que se faz profundamente presente na arte contemporânea.

Depois das palavras de Barthes, talvez não fosse necessário acrescentar que a apresentação das tendências críticas acima serve apenas para enfatizar que existiram vários tipos de crítica, assim como diversas formas de fazer teatro e que não é possível falar de uma, sem levar em consideração a outra. A diversidade de conceitos já existia muito antes da chamada era digital e da multifacetação de espaços da contemporaneidade. Salienta-se, porém, que, independentemente da corrente crítica adotada, alguns críticos fixaram seus nomes na história.

2.1.2 Críticos “legitimados”

M. Sarcey, em destaque desde as primeiras representações, causa admiração na sala. Desde que ele entra, um murmúrio corre de camarote em camarote. Inclina-se para lhe olhar, os maridos o mostram a suas esposas, as jovens o contemplam. Eu conheço pessoas da província que vieram a Paris expressamente para ter o prazer de conhecer o seu rosto. Os cochichos demoram a se extinguir: “Sarcey! Sarcey! Onde? Veja aquele gordo que acaba de empurrar uma mulher... É ele? Você tem certeza? Sim... Sim. Olhe Sarcey, olhe Sarcey...”. Os atores, os autores, os diretores, até os iluminadores e operários do teatro se inclinam diante dele. Desde que apresentam uma nova obra, a primeira questão nos corredores é esta: “Sarcey riu? Sarcey chorou? Se ele aplaudiu, o sucesso da obra está garantido; se ele boceja, tudo está perdido (ZOLA, 2003. p.29) ⁵.

A citação acima relata o impacto que Francisque Sarcey, crítico francês da segunda metade do século XIX, causava no cenário teatral europeu. Figura venerada e temida em sua época, Sarcey é um exemplo clássico do crítico considerado legitimado. Como ele, houve outros nomes importantes na crítica teatral, sendo que, no Brasil, alguns deles também obtiveram reconhecimento semelhante. Assim, mesmo que esta pesquisa não tenha por objetivo fazer uma revisão historiográfica dos críticos do século XX, (um universo extenso demais e sem relação direta com o assunto central), talvez, seja interessante a referência a alguns nomes muito conhecidos. Sobretudo, porque algumas das colocações destes profissionais colaboram no sentido de responder às questões que motivaram este trabalho, ora assumindo a presença da subjetividade, ora revelando os enganos cometidos. As afirmações, realizadas antes do advento da *internet* e dos novos

⁵ ZOLA, Emile. “L'oncle Francisque”. In: MEYER-PLANTUREUX, Chantal (Org.) *Un siècle de critique dramatique* – Belgique: Complexe, 2003. Texto traduzido pela autora desta pesquisa.

espaços para a crítica, fortalecem a argumentação de que os critérios para elaboração da crítica são fugazes e sujeitos a muitas interferências. Entretanto, esta, independente de questões metodológicas ou ideologias, almeja sempre ser um pensamento sobre a obra e uma análise da arte e de sua dimensão estética à luz de crenças e valores.

A crítica parte do gosto, mas neste não se detém. Vai além, formulando um pensamento, muitas vezes teórico, sobre os fenômenos estéticos. Articula, sobretudo, argumentos para sustentar seus raciocínios. Já a opinião não tem compromisso com a articulação deste pensamento totalizador.

Décio de Almeida Prado exerceu a crítica teatral no jornal Estado de São Paulo de 1946 a 1968. Formado em filosofia, foi considerado um dos mais importantes críticos teatrais do país. Sobre como fazia suas críticas, Prado dizia que tudo que passava pela sua cabeça em relação ao teatro, à vida, as outras pessoas e a ele mesmo, um dia saía em alguma crítica.

De 1946 a 1968, que princípios, formulados ou encobertos, me teriam guiado? Onde fui buscar os pressupostos teóricos que me autorizaram a julgar, a indicar o que era bom e o que era mau para o teatro? Alguns deles estavam claros e me acompanhavam 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 um 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 comercializara excessivamente e a baixo nível, transformando-se numa mercadoria barata e desprezada (PRADO, 1987, p. 23).

As declarações de Prado demonstram que sua crítica não era redigida de forma exclusivamente “técnica”, obedecendo a padrões preestabelecidos e regras impostas e imutáveis. Ao contrário, refletiam o conhecimento adquirido ao longo de uma vida significativamente influenciada por sua vivência cultural e, por que não dizer, conforme seu estado de espírito no dia do espetáculo. Esta afirmação vinda de um dos mais reconhecidos críticos brasileiros contraria aqueles que acreditam que a crítica só possa ser realizada por sujeitos “especiais”, com uma formação

extremamente ampla e um posicionamento distanciado. Não era assim que Prado entendia a sua função.

De resto somos todos críticos, irremediavelmente críticos, incansavelmente críticos, na medida em que a leitura de um livro, a contemplação de um quadro ou de um espetáculo não nos deixam indiferentes, suscitando em nós uma certa reação, favorável ou desfavorável, manifestada seja em palavras, seja na expressão do corpo e da fisionomia, no ar de euforia ou de aborrecimento. O bocejo, a conversa entre vizinhos, a tosse, o estalar da cadeira quando se muda de posição, são outras tantas formas de condenação crítica que nenhum ator ignora. O crítico, nesta acepção, a mais lata do vocábulo, é simplesmente o outro, o não eu, a cujo escrutínio e julgamento nunca conseguimos escapar (PRADO, 1987, p. 12).

Para Prado (1987), o crítico faz parte de um processo no qual até o mais humilde dos espectadores intervém com o seu palpite. Entretanto, se este não for fundamentado, não deverá ser confundido com as análises elaboradas pelo crítico para os veículos de comunicação para os quais trabalhou durante muitos anos. Apesar de todo o reconhecimento que recebeu e dele ainda ser uma referência quando se trata de crítica no Brasil, Décio de Almeida Prado acabou não se sentindo à vontade para continuar a exercer a sua função, em parte, devido às mudanças que ocorreram nos palcos, distantes dos parâmetros do que lhe era familiar. Sua saída da crítica, após 22 anos de atividade, foi provocada por uma situação considerada um grande mal-entendido da época da ditadura militar brasileira. Segundo ele, um redator do Estado de São Paulo, jornal no qual trabalhava, se manifestou a favor da censura. Esta atitude foi interpretada como a posição do jornal em relação à política da época. Isto desencadeou um gesto da classe artística que o desgostou profundamente: a devolução de todos os prêmios distribuídos pelo jornal. Nesta ocasião, Prado afirmou que, no dia em que os atores e autores depositassem os seus *Sacis* à porta do jornal, ele aproveitaria para “depositar” sua função de crítico de teatro e foi, exatamente, o que fez. Décio de Almeida Prado retornaria, porém, às páginas do jornal para escrever sobre Cacilda Becker, por ocasião da morte da atriz.

Outro grande nome da crítica teatral no Brasil é Sábado Magaldi. Jornalista, professor, ensaísta e historiador, crítico teatral do Diário Carioca de 1950 a 1953, ocupou vários cargos ligados às universidades e a instituições culturais, bem como algumas posições em órgãos governamentais como Secretário Municipal de Cultura de São Paulo, de abril de 1975 a julho de 1979. Aposentou-se do cargo de crítico

teatral do Jornal da Tarde no final de 1988. Ao longo de sua carreira, proferiu conferências, ministrou cursos em vários países como no Chile, na França, na Alemanha, na Itália, em Portugal e na Áustria. Recebeu, ao longo de sua carreira, muitos prêmios e escreveu diversos livros sobre teatro.

Durante este longo período de atividade, Magaldi levantou importantes questões. Sobre a função do crítico, dizia 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?” (MAGALDI, 2003, p. 25). Para Sábato (2008), uma das funções do crítico era registrar o espetáculo, pois, segundo ele, o vídeo, o filme ou a fotografia, por mais que documentem uma montagem - não apreendem a essência do fenômeno cênico, definida pelo contato direto entre ator e plateia.

Um crítico não tem autoridade se não conhece a contento a história geral do teatro e em particular do brasileiro. É recomendável ler toda a dramaturgia grega e romana, a medieval, a renascentista, até chegar à moderna. Hoje, há histórias do teatro em várias línguas, mostrando os valores essenciais e característicos de uma época. E há estudos qualificados a respeito de todos os elementos da arte cênica: além do texto, a encenação, o desempenho, a cenografia, a indumentária, a iluminação etc. (MAGALDI, 2008, p.148).

Extremamente exigente sobre a formação profissional, também refletia sobre as suas técnicas e buscava respostas sobre a relação do crítico especializado com o leitor e a linha da empresa onde este exercia sua profissão. Embora considerasse indiscutível a importância da crítica, ele observava que quem a fazia não tinha total autonomia, mas dependia do veículo para o qual trabalhava. Com isso, Magaldi explicita o atrelamento do crítico às questões econômicas e administrativas que dirigiam os veículos de imprensa.

Há uma questão que não pode ser omitida, neste balanço sumário dos problemas da crítica: o do vínculo profissional. Os comentaristas mais antigos ainda são funcionários do jornal, com direito a vencimento fixos, férias remuneradas, décimo-terceiro salário e benefícios sociais, incluindo-se a aposentadoria. O registro sindical, privativo dos que fizeram curso de jornalismo, a crise econômica, obrigando à restrição de despesas, e eventualmente o desejo de não concentrar num só indivíduo, por muito tempo, o poder da crítica, estão transformando todos os comentaristas em colaboradores, remunerados por artigo. Como o pagamento das colaborações não acompanhou, nem de longe, o ritmo inflacionário, os críticos, não só de teatro, se transformaram aos poucos em párias da imprensa (MAGALDI, 2003, p. 26).

Naquela época, Sábato já afirmava que o espaço para o teatro na imprensa não crescia na mesma medida em que se multiplicaram as atividades artísticas, o que deixava uma lacuna em relação à crítica. Advertia, porém, que esta devia ser realizada por pessoas que conhecessem toda a obra do autor, bem como a história do teatro e dizia que, mesmo assim, o crítico não estava livre de cometer equívocos.

Não se pense que os ideais estéticos sejam eternos. Cada época tem as suas necessidades, eminentemente variáveis. O valor de um momento é demérito de outro. Shakespeare reinou absoluto, no fim do século XVI e início do século XVII inglês, sofrendo, depois, quase dois séculos de ostracismo. Sua grandeza confundiu-se com indisciplina, para os padrões do século XVIII. Até que o romantismo reabilitou-o, colocando-o inquestionavelmente no centro da criação artística. Para os nossos valores, ele é ainda o exemplo do gênio completo, não só do teatro. É possível, porém, que gerações vindouras, fincadas em preceitos diferentes, consagrem outros méritos, elevando ao primeiro plano nomes que para nós ainda habitam o purgatório. Seria erro de alguém? Foram cegos os que não perceberam a genialidade de Shakespeare? Seremos obtusos nós, que não estamos enxergando a excelência de alguém a ser reconhecido no futuro? Esse jogo de brilho ou hibernação faz parte da História e é tolice querer negá-lo, ainda que se tente, de todas as formas, minimizar seus efeitos (MAGALDI, 2003, p.26).

As questões de Magaldi continuam extremamente atuais no que se refere aos critérios e ao entendimento do que seja, verdadeiramente, uma obra de arte ou um artista e eram indagações que também interessavam outros profissionais.

Yan Michalski, teórico, crítico e ensaísta, é outro nome que se destaca no meio teatral brasileiro. Formado em 1958 em direção teatral pela Fundação Brasileira de Teatro – FBT teve como professores Adolfo Celi, Gianni Ratto e Ziembinski. Em 1963, assumiu a coluna de teatro do Jornal do Brasil, onde permaneceu até 1982. Michalski fazia crítica na época em que os jornais chegavam a dar uma página inteira para o texto. Posteriormente, em seu livro *O Teatro sob Pressão*, publicado em 1985, falou sobre a produção teatral e as consequências para a crítica dos anos de censura e repressão.

Michalski chamava a atenção para o fato de que, por volta de 1968, o teatro vivia um período de renovação e a crítica procurava adaptar seus critérios de análise às propostas que surgiam em ritmo acelerado para “separar o joio do trigo apoiando as experiências baseadas num pensamento original e criativo” (MICHALSKI, 1984, s.p.).

Alguns saudáveis choques de opiniões entre artistas e críticos (exemplo: o questionamento, por Anatol Rosenfeld, na exaltação do irracionalismo no teatro de José Celso Martinez Corrêa) colocaram a discussão crítica da época em níveis bastante excepcionais, e ajudaram a manter acesa a chama da polêmica em torno do teatro. Apenas 15 anos depois, a crítica teatral brasileira se vê reduzida a pequenos comentários opinativos sobre espetáculos isolados, ainda tolerados, mais do que valorizados e prestigiados, em alguns raros diários e revistas semanais (MICHALSKI, 1984, s.p.).

Michalski acreditava que cabia ao crítico dar aos leitores recursos para que eles pudessem fruir de forma mais consciente o teatro. Segundo ele, uma crítica sólida, competente e assumidamente opinativa e analítica era uma aliada importante do teatro em qualquer época e lugar que cria em torno dele um clima de polêmica e discussão vital para o seu desenvolvimento, e “contribui para formar no público uma curiosidade e um grau de exigência que, a longo prazo, só podem resultar saudáveis para o teatro” (MICHALSKI, 1984, s.p.).

A crítica é, basicamente, debate de ideias. Numa fase em que o teatro, ressalvadas as raras-exceções, se recusa a lançar ideias - sejam elas temáticas ou formais - e se limita, majoritariamente, a aplicar fórmulas, em muitos casos já testados em outras e mais desenvolvidas praças, e meramente remontadas aqui, às vezes seguindo uma mise-en-scène já trazida pronta lá de fora, o trabalho do crítico se esvazia automaticamente: ele não tem o que questionar nem como tornar-se útil ao leitor, no sentido de tentar enriquecer o seu eventual futuro contato com a encenação. Revendo a lista dos quase 200 espetáculos que os meus ex-colegas criticaram desde que, há um ano e meio, pendurei as chuteiras, vejo que não mais de 10, estourando uns 15, me dariam real vontade de comentá-los (MICHALSKI, 1984,s.p.).

Assim como Sábato, Michalski também viajou para o exterior para visitar escolas de teatro, voltando inclusive a sua cidade natal, para conhecer o teatro-laboratório de Jerzy Grotowski, na Polônia. Em 1974, assume a presidência da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, ABCT, cargo que ocupa até 1976. De 1979 até 1984, integra várias comissões julgadoras do Concurso Nacional de Dramaturgia e do Troféu Mambembe.

Em 1982, Michalski desliga-se da crítica teatral e da universidade e, no mesmo ano, torna-se um dos fundadores da CAL - Casa das Artes de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, assumindo o cargo de coordenador da escola de formação de atores, trabalhando nesta função até 1990, ano de sua morte. Durante o período em

que esteve em atividade, não apenas elaborou grande quantidade de críticas, mas, também, contribuiu para as discussões sobre a função do crítico e do teatro no país.

O ato crítico não passa, na opinião de artistas e dos leitores, de uma fala rabugenta e antissocial. Nesse caso, ela fica no papel de algoz, aterrorizando os responsáveis pela obra. Isso porque, em muitos dos casos, a opinião vira inclusive terreno de rivalidade política, econômica ou até mesmo de cunho pessoal. Em alguns casos, partindo de uma análise descontextualizada e irresponsável, algumas obras são devastadas nas páginas dos periódicos especializados, de forma injusta e sem uma argumentação coerente. O crítico se posiciona, portanto, como aquele que deve dizer “vá” ou “fuja”, para orientar o leitor indefeso (MICHALSKI, 1984,s.p.).

Na imprensa sul-rio-grandense, Cláudio Heemann destaca-se como crítico teatral e é um exemplo dos que conhecem a arte de representar na teoria e na prática. Ator, diretor e pesquisador começou a escrever críticas teatrais e cinematográficas em 1953 para os jornais Hoje e A Hora. Participou do Teatro Universitário ao lado de nomes como Amélia Bittencourt, Antônio Abujamra e Linneu Dias. Sob a direção de Linneu Dias, na encenação de A Bilha Quebrada de Heinrich von Kleist, em 1961, dividindo a cena com Lílian Lemmertz e Yetta Moreira, sua atuação lhe confere a Medalha de ouro de Melhor Ator Brasileiro no IV Festival Nacional de Teatros de Estudantes, organizado por Paschoal Carlos Magno, em Porto Alegre. Em seguida, passa por um período de estudos de interpretação teatral na *École D'Art Drammatique* Charles Dullin, na França, e na *Yale University*, nos Estados Unidos. No exterior, atua em peças como: *The voyage*, de George Scheadé, e *Urfaust*, de Goethe. Em seu retorno a Porto Alegre, ministra aulas de interpretação teatral no Curso de Arte Dramática da UFRGS. Volta a escrever sobre cinema e teatro de forma esporádica para os seguintes jornais: Correio do Povo, Diário de Notícias e Zero Hora. Em 1978, atua ao lado de Elisabeth Hartmann, Paulo José entre outros atores no espetáculo Reencontro, sob a direção de Luiz Arthur Nunes, que marca a inauguração do Teatro Renascença, em Porto Alegre. No mesmo ano, torna-se crítico teatral do Jornal Zero Hora, atividade que exerce de forma ininterrupta até 1992. Torna-se assessor cultural da Casa de Cultura Mario Quintana. Nessa época, começa a escrever a História do Teatro no Rio Grande do Sul que deixa inconclusa.

Outro crítico gaúcho importante é Aldo Obino. Trabalhou no jornal Correio do Povo de 1934 a 1984 e colaborou com o Jornal do Comércio e A Nação, escrevendo sobre cultura e arte. Durante 50 anos acompanhou a história cultural de Porto Alegre. “Figura destacada e muito respeitada frente à cultura rio-grandense, Obino sempre foi consultado quando se queria alguma avaliação nessa área. Era também convidado para palestras e para escrever prefácios de livros”⁶. Recentemente, as colunas escritas por ele para imprensa foram organizadas por Cida Golin, com o auxílio do próprio autor e publicadas através do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e da Universidade de Caxias do Sul, resultando no livro Aldo Obino: Notas de Arte (2002).

Bárbara Heliodora, entre os nomes do passado recente, é a única que também viveu a época em que os veículos de comunicação disponibilizavam grandes espaços para a crítica e que continua em atividade. Com mais de 50 anos de crítica teatral, Heliodora escreveu seus primeiros textos na Tribuna da Imprensa, indo pouco mais tarde para o Jornal do Brasil, no qual chegou a escrever até quatro páginas sobre teatro em uma única edição. Depois disso, já trabalhou em diversos outros jornais e foi professora de teoria teatral na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A verdade é a seguinte: ninguém gosta de crítico. Às vezes, você tenta fazer uma crítica dizendo o que está acontecendo, da melhor maneira possível, e aí é uma coisa muito triste: as reações dos criticados são agressões pessoais, uma coisa que eu, toda a minha vida, graças a Deus, evitei. Nunca critiquei ninguém por razões pessoais, não tenho nada com a vida particular de ninguém. Mas o que está acontecendo hoje, geralmente é que o crítico faz o seu comentário e a reação é uma agressão pessoal, que não tem nada a ver com o que foi dito. Não há uma contestação arrazoada do que foi feito na crítica, apenas uma série de ofensas. Eu acho isso muito triste, uma imaturidade. É só (HELIODORA, 1994,s.p.).

Especialista em Shakespeare, Bárbara Heliodora passou a fazer muitas palestras por todo o Brasil, falando justamente sobre o trabalho do crítico.

[...] em essência, todos aqui são críticos, tanto neste momento, em que vieram com a possível intenção, por exemplo, de saber como eu, que tenho

⁶ <http://www.cpovo.net/jornal/A112/N147/PDF/Fim17.pdf>

oficialmente o rótulo de crítica, serei capaz - ou não - de justificar minha atividade dentro do quadro geral das atividades nas artes, quanto quando vão assistir a qualquer espetáculo, teatro, cinema, televisão, concerto, exposição de artes plásticas ou o que queiram. Essa afirmação fica comprovada com o fato de cada um de vocês, depois de cada evento desses, efetivamente avalia o que viu, seja ruminando sozinho, seja discutindo na porta do teatro ou sala ou galeria, ou na mesa do bar (HELIODORA, 1994, s.p.).

Heliodora (1994) defende que a função do crítico é dupla, servindo para o artista, na medida em que como espectador informado pode dizer sobre como e, até que ponto, a sua obra atingiu o seu público e, por outro lado, falar também ao público sobre a mesma obra. Esta é sua resposta para o que é ser crítico: um espectador bem informado que reage ao que é apresentado.

Apesar de sua formação e de sua longa experiência como crítica, Heliodora afirma que, embora não deva ficar apenas neste nível de análise, “o crítico, assim como qualquer outro espectador, tem que reagir com sua sensibilidade pessoal, aquela que pode levar ao simples gostei ou não gostei” que, associada à informação, vai resultar em sua opinião final. Para ela, é isso que o auxilia a reagir diante de algo novo. A crítica observa também que, para exercer a função, é necessário abstrair os gostos pessoais. Curioso seu posicionamento, considerando as constantes polêmicas que suas críticas provocam (ver anexos L e M) justamente sobre este aspecto. Não chega, entretanto, a surpreender, pois, contradições e situações polêmicas fazem parte do seu histórico como crítica.

No final dos anos 50, Heliodora rompe com a Associação Brasileira de Críticos Teatrais, participa da criação e preside o Círculo Independente de críticos teatrais do Rio de Janeiro que tinha por objetivo contrapor a postura questionável da ABCT. “Se uma pessoa escrevesse sobre teatro amador no interior do Piauí, já podia ser aceita como membro permanente, mesmo que nunca mais publicasse nada (HELIODORA, s.d, s.p.). Já o CICT, segundo ela, foi fundado pelos críticos atuantes com o objetivo de modernizar a crítica carioca. Para fazer parte era preciso estar assinando efetivamente uma coluna como em seu caso que de 1958 a 1964 assina uma coluna especializada do Jornal do Brasil e destaca-se pelo rigor de seus textos. Afasta-se do cargo para assumir, de 1964 a 1967, a direção do Serviço Nacional de Teatro. Hoje tem um *site* criado por sua filha Patrícia Heliodora onde estão publicadas críticas, conferências, entrevistas, artigos, entre outros arquivos e

fotos. Isso não quer dizer, porém, que a era virtual interfira, atualmente, em sua maneira de elaborar suas críticas. Todavia, estas podem ser encontradas *online* e são mais rapidamente discutidas e, não raro, severamente questionadas. Além disso, seu nome é divulgado em diversas páginas na *web* como no *site* da Globo, do Itaú Cultural e *sites* acadêmicos, até páginas sobre literatura e particulares. Suas entrevistas também podem ser encontradas no *YouTube* ou nos endereços eletrônicos de veículos de comunicação como a TV Cultura⁷. Estas publicações permitem que a abrangência de suas críticas se amplie em tempos de internet. Mesmo criticada, Heliodora não deixa de ser reconhecida pelo trabalho jornalístico que desenvolveu por mais de 50 anos e que acaba oferecendo um panorama da vida dos palcos brasileiros que compreende toda a segunda metade do século XX.

O registro destas e outras ponderações sobre estes importantes profissionais tem por objetivo enfraquecer a ideia preconcebida de que os críticos reconhecidos não cometeram erros de análise sobre o trabalho artístico como se estes só ocorressem nos meios virtuais. Não há dúvida, porém, de que eram outros tempos e, para compreender as mudanças que alteraram tão drasticamente a situação destes profissionais, julga-se relevante resgatar o contexto que sacudiu as bases da comunicação, da cultura e da arte brasileira.

2.1.3 Indústria cultural e pós-modernismo

A partir do século XIX, o progresso tecnológico provocou a redução do preço dos produtos, ampliando o consumo. Técnicas de reprodução e comunicação possibilitaram meios de expandir o que passou a ser chamado de cultura de massas. Isto significava a padronização, o conservadorismo estético e a manipulação de bens de consumo pela publicidade. As imagens, elementos importantes na cultura de massa, circulam em grande quantidade no espaço público e passam a banalizar os acontecimentos.

Historicamente, o desenvolvimento da indústria cultural coincide com a formação de grupos econômicos interessados na exploração das atividades

⁷ <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/PGM0375>

culturais e o formidável crescimento do mercado de bens de consumo ocorrido nas primeiras décadas do século XX. A comercialização da cultura vai ao encontro dos interesses do capital ao mesmo tempo em que os capitalistas começam a ter interesse em criar uma nova cultura. A publicidade é o principal motor desse processo, na medida em que tanto lhe serve de estímulo como fornece as técnicas com as quais a indústria da cultura se apresenta à sociedade (RÜDIGER, 1999, p.21).

Não é à toa que haja controvérsias quanto ao termo “pós-modernidade”. Afinal, o conceito se refere a muitas formas de expressão diferentes, principalmente, no que diz respeito à arte. Em 1930, Walter Benjamin⁸ já previa “um futuro incerto para a arte e a cultura” provocado pela possibilidade de reprodução técnica. Não era preciso ser original e existia até mesmo incentivo para repetir produções anteriores. Mas, como sempre, ao buscar compreender a história, nenhuma transformação, por maior e mais significativa que seja, surge de uma hora para outra. Mesmo que algum fato se transforme em marco do início de um período que terá características similares, há sempre um contexto anterior que prepara para aquele momento. Com o pós-modernismo não foi diferente.

No começo do século XX, e em especial depois da intervenção de Nietzsche, já não era possível dar à razão iluminista uma posição privilegiada na definição da essência eterna e imutável da natureza humana. Na medida em que Nietzsche dera início ao posicionamento da estética acima da ciência, da racionalidade e da política, a exploração da experiência estética – “além do bem e do mal” – tornou-se um poderoso meio para o estabelecimento de uma nova mitologia quanto àquilo a que o eterno e imutável poderia referir-se em meio a toda a efemeridade, fragmentação e caos patente da vida moderna. Isso deu um novo papel e imprimiu um novo ímpeto ao modernismo cultural (HARVEY, 2008, p.27).

Segundo Harvey (2008), as ideias de Michel Foucault, em particular das primeiras obras, podem ser consideradas como fonte de argumentação pós-moderna, pois elas têm como tema central a relação entre o poder e o conhecimento. Além disso, na opinião do professor de antropologia de Nova Iorque, a origem de vários movimentos sociais de grupos desiludidos com as práticas do comunismo e com as políticas dos partidos comunistas foi embasada na visão deste autor francês de que somente um “ataque multifacetado” às práticas localizadas de

⁸ Walter Benedix Schönflies Benjamin (Berlim, 15 de julho de 1892 — Portbou, 27 de setembro de 1940) foi ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. Associado com a Escola de Frankfurt e a Teoria Crítica, foi fortemente inspirado tanto por autores marxistas como Georg Lukács e Bertold Brecht, como pelo místico judaico Gershom Scholem.

repressão poderia desafiar o capitalismo sem sofrer uma revanche. Contudo, não era apenas no terreno das ideias que estavam os elementos do pós-modernismo. Muitos acontecimentos marcantes o provocaram e, talvez, o mais importante seja registrar que as consequências não foram sentidas apenas na área da cultura, mas, também, na política, na social e na econômica.

A crise de superacumulação iniciada no final dos anos 60, e que chegou ao auge em 1973, gerou exatamente este resultado. A experiência do tempo e do espaço se transformou, a confiança na associação entre juízos científicos e morais ruiu a estética triunfou sobre a ética como foco primário de preocupação intelectual e social, as imagens dominaram as narrativas, a efemeridade e a fragmentação assumiram a precedência sobre verdades eternas e sobre a política unificada e as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consideração de práticas políticas e culturais autônomas (HARVEY, 2008, p.293).

Independente de todas as discussões que o termo “pós-moderno” possa suscitar, é inegável que foram muitas e radicais as mudanças ocorridas na metade do século XX. Definições e conceitos, antes considerados inalteráveis, passaram a fazer parte das incertezas do mundo atual. Só para citar dois exemplos: o “tempo” e o “real” são termos abertos para debates filosóficos. Como chamar este período tão complexo em que o mundo passava a experimentar um sistema político e econômico globalizado?

O filósofo François Lyotard (2008), autor do livro *A condição pós-moderna*, foi um dos pioneiros a utilizar o termo e discutir o período que, segundo ele, caracteriza-se pelo fim das metanarrativas⁹. Trata-se do momento em que se constata que nem a ciência é capaz de explicar todos os fenômenos e nem ser considerada fonte da verdade. “O cenário pós-moderno é essencialmente cibernético-informático e informacional”, dirá Wilmar Barbosa, ao apresentar o livro de Lyotard, explicando que os estudos e pesquisas sobre a linguagem se expandem com o objetivo de

⁹ Na filosofia e na teoria da cultura, uma metanarrativa assume o sentido de uma grande narrativa, uma narrativa de nível superior (“meta-” é um prefixo de origem grega que significa “para além de”), capaz de explicar todo o conhecimento existente ou capaz de representar uma verdade absoluta sobre o universo. É esta crença nas totalidades e na capacidade de uma metanarrativa para congregar todo o conhecimento possível que levou Jean-François a proposição da condição pós-moderna como uma reação [SIC] à confiança nesta utopia: “considera-se que o ‘pós-moderno’ é a incredulidade em relação às metanarrativas.

E-dicionário de termos literários <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metanarrativa.htm>.

estabelecer compatibilidades entre linguagem e máquina informática. “Incrementam-se também os estudos sobre a ‘inteligência artificial’ e o esforço sistemático no sentido de conhecer a estrutura e o funcionamento do cérebro bem como o mecanismo da vida” (BARBOSA, 2008, p. viii).

A pós-modernidade passa a representar todos os acontecimentos culturais da sociedade pós-industrial, na qual a comunicação e a indústria cultural são fundamentais. Ocorre, assim, o que é chamado de “crise da representação”, na qual todos os referenciais que norteavam o pensamento ocidental são questionados. Características como a multiplicidade, a fragmentação, a aceitação de todos os estilos e estéticas são apresentadas como mercadorias aos consumidores. Aumentam as possibilidades técnicas, a multiplicidade de “ferramentas” audiovisuais capazes de atingir os sentidos humanos que não podem mais ser somente definidos como visão, olfato, paladar, tato e audição, mas incluem também a percepção. Só esta pode explicar, por exemplo, como é possível saber de olhos fechados onde está qualquer parte do corpo.

Embora as escolas ainda ensinem que existem cinco sentidos (ideia que vem desde os tempos de Aristóteles e ainda é muito presente na cultura popular), este número não reflete a realidade. Tente pegar um cubo de gelo com uma das mãos e um garfo aquecido com a outra e poderá comprovar que tato é pouco para descrever as duas sensações. Ande num trem-fantasma, desses que existem nos parques temáticos, e diga se tudo o que vivenciou pode ser explicado apenas com a visão, a audição e o toque. Não há dúvida de que nossos sentidos não cabem apenas em cinco categorias (DURIE, 2008, p.6).

A interferência direta das descobertas tecnológicas na comunicação, nas artes e na genética, provoca mudanças no modo de pensar a sociedade e as instituições. Além disso, são características do período pós-moderno a multiplicidade de temas e de abordagens, a desconstrução e a subjetividade. O que, anteriormente, poderia ser considerado escandaloso ou imoral, já é tolerável pela sociedade pós-moderna. Nada mais choca, nem surpreende. Mesmo as formas mais “ofensivas”¹⁰ de arte acabam por fazer sucesso, até mesmo, comercialmente. As propostas modernistas, que tinham caráter subversivo, são integradas ao

¹⁰ Entende-se como forma ofensiva de arte, aquele conjunto de propostas artísticas que “agridem” os padrões sócio-culturais e morais do dito público burguês.

conhecimento repassado nas escolas e universidades, o que provoca um esvaziamento do sentido.

Terry Eagleton (1991), teórico marxista inglês e professor da *Universidade de Oxford*, afirma que a palavra “pós-modernismo” define uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo “pós-modernidade” se refere a um período histórico específico, que está relacionado a uma época que questiona as noções de verdade, razão, identidade, objetividade e progresso. O mundo pós-moderno é instável e imprevisível, diretamente relacionado com uma nova forma de capitalismo na qual a indústria de serviços, finanças e informações são preponderantes sobre a produção tradicional. Para Eagleton (1991), no pós-modernismo a arte é superficial, descentrada, eclética, pluralista, onde a fronteira entre a cultura “elitista” e a cultura “popular” já não são claras, assim como a divisão entre a arte e a experiência cotidiana já não é facilmente identificada. O teórico, no entanto, questiona se há uma verdadeira disseminação desta cultura, se esta é, realmente, dominante e acolhida de forma geral. Muitas vezes, isso é esquecido por seus mais ferrenhos defensores. Por enquanto, basta observar que se trata de um fenômeno híbrido (outro termo exaustivamente aplicado ao pós-modernismo) sobre o qual não é possível fazer afirmações genéricas, pois, qualquer coisa dita, não se aplicará a outra e assim por diante.

O filósofo e antropólogo francês Ernest Gellner (1994) também considera que não seja fácil definir, exatamente, o pós-modernismo. O fato é que tudo é significado e que estes devem ser decodificados ou “desconstruídos” (um dos termos mais utilizados para caracterizar as produções do período). Entretanto, se não há clareza neste conceito, é inegável que o relativismo é uma de suas características. A ideia de uma verdade única é repudiada.

De fato, é relativamente consensual a localização do nascimento do pós-moderno nos anos 60, quando começou a se manifestar não apenas nas artes, mas na cultura em geral, o questionamento da concepção de tempo e de histórias como progressão linear, teleológica que norteou o projeto da modernidade. Do bojo desse questionamento nasciam práticas e desejos proliferantes, justapostos e disjuntos direcionados para a multiplicidade em detrimento da unidade, da diferença em lugar da identidade, para o movimento dos fluxos e dos arranjos móveis em detrimento dos sistemas. Foi nas artes que essa efervescência se fez mais sentir em marcante oposição aos princípios pragmáticos do alto modernismo (SANTAELLA, 2008, pp.322-323).

Fredric Jameson (2006) analisa as grandes transformações culturais do final do século XX, fazendo uma relação às fases do capitalismo e destacando os aspectos mais significativos entre a sociedade de consumo e o mundo da produção cultural. Para ele, uma maneira de detectar a ruptura entre o final do modernismo e o surgimento do pós-modernismo é observar que as posições estéticas do primeiro período foram integradas às universidades neste segundo momento. Jameson dá ênfase a dois aspectos do pós-modernismo: a transformação da realidade em imagem e a fragmentação do tempo. Como outros marxistas, ele destaca a distinção entre a alta cultura e a cultura de massa. Para ele, a universalização do capitalismo é responsável pelo “esmaecimento do nosso sentido de história – e sobretudo a nossa resistência a conceitos globalizantes ou totalizantes [...]” (JAMESON, 2006, p.79).

Nesta mesma época, surgem outras afirmações políticas radicais sobre o futuro que não se concretizam. Todavia, se Marx também se equivocou (pelo menos até o presente momento) ao prever que o capitalismo era um modo de produção que tinha um começo e um fim e que terminaria com o desaparecimento da sociedade burguesa, a história está sempre trazendo surpresas e desafiando até mesmo os mais inteligentes estudiosos do tema. Sabe-se, porém, é que acertaram aqueles que afirmaram que a economia se sobreporia à cultura, permitindo que até a produção de mercadorias se tornasse cultural. Aliás, não há como compreender o momento cultural ou artístico, se não forem considerados os fatores econômicos da realidade atual.

Nas artes, e mais particularmente no teatro, o período pós-moderno mostrou-se, consideravelmente, rico. Compreende-se por este termo uma época de propostas diversas e múltiplas, na qual são apresentados novos tipos de encenações e adaptações de todo o repertório do passado, uma ebulição teatral onde o corpo passa a ter primazia sobre o pensamento, onde a distinção entre o real e a ficção, entre a arte e a vida, não são mais facilmente identificáveis. As mudanças promovidas pelo teatro buscaram alterações na própria vida.

Passado o abalo sísmico provocado pelas vanguardas nas três primeiras décadas do século XX, recolhendo cacos aqui e acolá, refazendo bússolas e astrolábios, novamente levantando a espinha que lhe permitisse recolocar a cabeça no lugar, uma nova teatrologia veio se esboçando após 1950, a

reivindicar posicionamentos que pudessem sem cair nas antigas armadilhas conceituais, dar conta de seu tempo e espaço (MOSTAÇO, 2008, p.121).

Nada mais difícil do que analisar um momento quando este ainda está sendo vivido. E é, exatamente, isto que ocorre quando se trata de tentar elucidar o pós-modernismo. Os avanços tecnológicos trazem ferramentas que destroem crenças do passado sobre as capacidades (ou incapacidades) dos indivíduos e, se antes da globalização, bastaria analisar o meio ao redor, hoje, não há mais como ignorar todas as transformações que ocorrem no mundo todo. Se a ida à lua foi um marco para a sociedade pós-moderna, as descobertas mais recentes sobre tantos aspectos interplanetários podem não representar o começo de uma nova era, mas, apontam para a necessidade de outros paradigmas (termo evitado até agora, desgastado justamente pela pós-modernidade).

Os tempos da atualidade são conturbados e caóticos e merecem toda a atenção. Seria, porém, pretensioso buscar uma palavra final até porque tantos outros já tiveram esta intenção sem chegar a nenhuma conclusão definitiva. Mais uma vez, parece pertinente voltar a Fredric Jameson:

Este é um período de transição entre dois estágios do capitalismo, no qual as antigas formas da economia – aí incluídas as antigas formas de trabalho, suas tradicionais instituições organizacionais e seus conceitos – estão em meio a um processo para serem reestruturadas em uma escala global. O fato de que um novo proletariado internacional (sob formas que não podemos ainda imaginar) ressurgirá dessa sublevação convulsiva, não é necessário ser um profeta para prever; nós mesmos estamos ainda no intervalo entre duas ondas e ninguém pode dizer por mais quanto tempo permaneceremos aí (JAMESON, 2006, p.87).

As tentativas de mesclar estas duas realidades ainda estão em processo, porém, se existe algo que toda esta revolução pós-moderna conseguiu provocar foi, justamente, a desconfiança de que é preciso manter a mente aberta para poder compreender o mundo. Talvez a afirmação mais adequada sobre os tempos de hoje seja de Fredric Jameson (2006, p.92), ao dizer que “toda teoria do pós-modernismo é, portanto, uma tentativa de adivinhar o futuro com um baralho imperfeito”.

Liotard (2008, p.5) afirma que “o saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos para ser trocado”. Para ele, a relação entre fornecedores e usuários do

conhecimento e o próprio conhecimento assumirá a forma de valor. O filósofo prevê que, do mesmo modo como os países disputaram para dominar territórios, eles se baterão no futuro para dominar as informações. E adverte: “com as novas tecnologias, quem decide o que é saber? E quem sabe o que convém decidir”? (LYOTARD, 2008, p.14). Questões que são de extrema relevância quando se trata de aprofundar o tema desta pesquisa e que não podem ser respondidas superficialmente, muito menos sem considerar diversos aspectos intensamente associados, tanto à difusão de informações, como à cultura digital.

Lúcia Santaella (2008, p. 17), diretora do *Centro de Investigação em Mídias Digitais*, afirma que “há uma espécie de discurso consensual sobre o caráter revolucionário e sem precedentes das transformações tecnológicas e culturais que a era digital está trazendo para o mundo”. Contudo, nem todos conseguem acompanhar o ritmo acelerado dos avanços tecnológicos. Se entre estes, estão os jornais, ainda é uma incógnita.

2.1.4 Crise do jornalismo impresso e “criticocídio”¹¹?

Diz-se de qualquer fenômeno ou processo que atravessa uma crise quando as formas antigas já não satisfazem ou não correspondem ao novo conteúdo, e vão sendo quebrados, sem que se tenham definido ainda plenamente as novas formas; as crises são, assim, próprias das fases de transição (SODRÉ, 1999, p.391).

Difícil compreender mais claramente o que aconteceu com a crítica (e os críticos) ao longo do século XX sem ao menos abordar, superficialmente, os fatos que transformaram, ou seja, reduziram o espaço da crítica nos jornais. É surpreendente pensar que, mesmo com a restrição tão radical do período selecionado, são inúmeras e extraordinárias as novidades que surgiram no século em questão: luz elétrica, telefone, cinematógrafo, bondes elétricos, automóvel, máquina de escrever e zepelins. Notícias passam a vir por meio dos telégrafos submarinos, aproximando os jornais europeus, permitindo uma simultaneidade de

¹¹ Termo utilizado por Yan Michalski no texto “O declínio da crítica na imprensa brasileira”, publicado nos *Cadernos de Teatro do Tablado*, na edição de número 100, de janeiro/junho de 1984 na qual ele considera desanimador o contexto em que o crítico vive dentro dos órgãos de imprensa.

informações e diminuindo as distâncias entre os acontecimentos e o público. O setor se profissionalizou. A imprensa atingiu a etapa de empresa. Seu caráter opinativo perdeu força e aumentou o teor de informação. As grandes tiragens, em um tempo cada vez mais curto, exigiam máquinas caras e importadas.

Naquele momento, a produção artesanal dos impressos, graças à incorporação dos avanços técnicos, começou a ser substituída por processos de caráter industrial, marcados pela especialização do trabalho no interior da oficina gráfica e a conseqüente diminuição da dependência de habilidades manuais. Máquinas modernas de composição mecânica, clichês em zinco, rotativas cada vez mais velozes, enfim, um equipamento que exigia considerável inversão de capital e alterava o processo de compor e reproduzir textos e imagens passou a ser utilizado pelos diários de algumas das principais capitais brasileiras (MARTINS; LUCA, 2008, p.149).

Quanto à crítica no começo do século XX, o prestígio dos universitários aumenta tomando o espaço de autores como Olavo Bilac, José Veríssimo, Silvio Romero, Brito Broca, Monteiro Lobato, Álvaro Lins, Carpeaux que, até então, escreviam em tom opinativo e informativo textos que eram chamados de “crítica de rodapé”. Caracterizava-se por uma linguagem que tinha o objetivo de facilitar a leitura e atrair rapidamente os leitores, atendendo o ritmo industrial da imprensa.

O Grupo dos Associados criou um fenômeno de tiragem dos anos 1940 e 1950, a revista ilustrada O Cruzeiro, que atingiu uma média de 720 mil exemplares semanais (1954), num país de quase 52 milhões de habitantes, predominantemente rural e semianalfabeto. O sucesso da revista era perceptível nas ruas das capitais, circulava “boca a boca” e dava vazão ao apelo popular de uma publicação impressa em quatro cores, para a qual a TV ainda não representava a menor concorrência. A receita publicitária vinha dos anúncios da indústria de bens de consumo duráveis, recém-implantada no Brasil (MARTINS; LUCA, 2008, p.181).

Esta situação, porém, sofreria alterações a partir do surgimento das faculdades de filosofia na década de 30. Os jornalistas que desempenhavam o papel de críticos-cronistas teriam seu *status* diminuído e sua função ameaçada pelos especialistas oriundos das universidades que quebrariam, segundo Flora Süssekeind (2002), a antiga hierarquia ligada ao prestígio político das profissões liberais.

Raramente se assiste, no Brasil, da virada do século e das primeiras décadas do século XX, a polêmicas que de fato envolvam o confronto entre

lógicas radicalmente diversas, entre dois ou mais horizontes de pensamento em processo de mútua substituição possível. Elas registram, no entanto, uma das formas de discussão intelectual mais populares do período, alguns dos temas de maior interesse no meio teatral brasileiro então, e o modo de se encarar o teatro nessa imprensa que começa a virar empresa no fim do século (SÜSSEKEIND, 2002, p.86).

Os novos cursos universitários, por sua vez, vão trazer outras consequências para a crítica, provocando uma tensão entre o crítico que ocupava as páginas do jornal e outro, com especialização acadêmica. Para Flora Süssekind (2002, p.22) “de todo modo, sob a influência do privilégio do saber universitário ou não, o fato é que entre os críticos-*scholars* e os ‘jornalistas’ se instalara uma polêmica virtual, passível de ser ativada a qualquer momento”.

E com isso, se abriria espaço para um outro tipo de critério de avaliação profissional, para uma substituição do jornal pela universidade como “templo da cultura literária” e da figura do crítico enciclopédico e impressionista, com sua habilidade para a crônica, pela do professor universitário, com seu jargão próprio e uma crença inabalável no papel “modernizador” que poderia exercer no campo dos estudos literários (SÜSSEKIND, 1993.p.22).

Uma grande quantidade de teses e ensaios começou a ser produzida nas universidades. Para Michel Foucault (1990, s.p.) “é muito interessante ver a partir de qual momento os filósofos intervieram nos jornais para dizer algo que é para eles filosoficamente interessante e que, no entanto, se inscreve numa certa relação com o público com efeitos de apelo”. Somente os críticos-professores serão valorizados. Trata-se de uma época de disputa entre profissionais e amadores, marcada pelo debate sobre a profissionalização do jornalismo na qual também se insere a crítica teatral.

Em meio a essa pressão, a figura mutante do crítico brasileiro moderno. Cronista, jornalista, scholar, professor, teórico, ensaísta: sucedem-se e por vezes convivem papéis diversos. E é nessa mascarada estratégica que se escreve a história da crítica brasileira nas últimas décadas e que se tentará este salto sobre a própria sombra¹² (SÜSSEKEIND, 2002, p.16).

Contudo, se, em um primeiro momento, os críticos universitários questionaram a competência e os critérios dos que haviam, até então, ocupado os

¹² A autora da citação se refere a uma afirmação feita por Araripe Jr. na qual ele diz que há mais de um século que “criticar a crítica”, seria para um crítico, o mesmo que “saltar por cima da própria sombra”.

veículos de comunicação, nos anos 1960-1970, são estes que retomam o espaço. O crescimento editorial já não permite a utilização de uma linguagem considerada hermética para o público médio e as reflexões críticas vão sendo substituídas por mais textos de divulgação dos espetáculos do que análises.

Entre 1968 e 1972, os jornais brasileiros entram na fase do *press-release* que, muitas vezes, devido à dificuldade dos jornalistas em obter informações, eram a única fonte de notícia da qual dispunham os profissionais de imprensa. Além disso, a concessão de canais de rádio e televisão colocou em xeque o jornalismo informativo tradicional levando à criação de novas formas editoriais.

Se nos anos 1940-1950 eram os críticos-professores que olhavam com desconfiança para os rodapés, agora são os jornalistas que atribuem à produção acadêmica características de um oponente. Já o decreto definitivo de regulamentação da profissão de jornalista, de 17 de outubro de 1969, contribui decisivamente como um passa-fora. A que se acrescentam críticas frequentes à linguagem (segundo alguns: “jargão incompreensível”) e a lógica (argumentativa, quando a regra na mídia seria adjetivação abundante e afirmações que não expõem os próprios pressupostos) do texto originário da universidade. Além de, numa sociedade submetida a rápido processo de espetacularização, parecer faltar muitas vezes ao ensaísmo “acadêmico” o charme do texto-que-brilha, do texto-que-parece-crônica (SÜSSEKIND, 2002, p.31).

De qualquer forma, mesmo com o surgimento da televisão, o veículo impresso ocupa o seu papel de quarto poder, interferindo em todos os setores, inclusive no político. No Brasil, um jogo de forças entre o governo e os jornais ficará ainda mais evidente durante o período de ditadura (1964-1985). Questões políticas da história brasileira e a relação entre a imprensa e as estruturas capitalistas interferiram diretamente na definição deste panorama. Os Atos Institucionais dos governos militares pós-64 modificaram a situação do jornalismo e das comunicações. A repressão no período governado pelos militares fez com que a imprensa buscasse no humor e em pautas inusitadas alternativas para as imposições dos governantes. Muitas alterações se processaram no interior das redações e se refletiram no jornal que chegava aos leitores.

[...] a informação era sistematicamente mutilada e construída de acordo com os interesses conservadores, em compensação, havia cada vez mais informação para tornar-se disponível, e de modo mais rápido e também mais barato. Ao mesmo tempo, desde a criação das universidades brasileiras a partir da década de 1930, os anos 1960 foram marcados pela

primeira vez com a presença de uma grande massa de estudantes e de egressos das universidades (MARTINS; LUCA, 2008, pp. 236-237).

Em 1984, Yan Michalski já revelava preocupação com os caminhos da crítica na imprensa, pois, para ele, a fase das análises profundas sobre os espetáculos tinha chegado ao fim. Para o crítico, tratava-se de uma época muito diferente do começo de suas atividades quando Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Bárbara Heliodora ainda marcavam presença no cenário brasileiro e os jornais abriam espaços generosos para os textos sobre teatro.

[...] a crítica teatral brasileira se vê reduzida a pequenos comentários opinativos sobre espetáculos isolados, ainda tolerados, mais do que valorizados e prestigiados, em alguns raros diários e revistas semanais. 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 mini-espaço dentro do qual fica quase impossível abrir uma discussão crítica instigante, 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. O teatro só consegue ganhar espaços mais extensos quando serve de assunto mais "informativo" do que "crítico", ou seja, quando o jornalista é mero transmissor dos pontos-de-vista expressos por artistas ou por frequentadores, sem posicionar-se ele mesmo enquanto autor de enfoques pessoais. Com isso, o peso da crítica, como é natural, diminui consideravelmente (MICHALSKI, 1984, s.p.)

Diferentes de Michalski, alguns críticos não acompanharam as propostas que as novas gerações de encenadores começaram a trazer à cena brasileira, especialmente após a era do textocentrismo, do advento do teatro-imagem, das formas animadas, do grande aumento do teatro de rua e outras manifestações que, engolfadas em um amplo movimento de renovação da cena, foi colocando, pouco a pouco, o fazer teatral em outros patamares. Esse pano de fundo marcado pela renovação da construção da cena não encontrou, junto à mídia, receptividade ou apoio. Ao contrário, marcada pelos desígnios do mercado, ela investiu mais e mais na classificação quantitativa e no enquadramento dos produtos em formatos estandarizados, visando homogeneizar e tornar massivo o produto cultural. Tais embates, contemporâneos do surgimento da Internet, constituem o terreno onde proliferam dissensões e desistências, ao lado do surgimento de novas plataformas de expressão.

Nos anos 1980, a chegada do computador provocou uma mudança radical nessa maneira de fazer as coisas. Usado no começo como máquina de escrever sofisticada, o computador acabou com a papelada e o ruído excessivos. Aos poucos foi se incorporando de tal forma ao cotidiano do ofício que passou a fazer as vezes de editor e arquivo pessoal. Na segunda metade dos anos 1990, com a proliferação da *internet*, o computador propiciou o acesso rápido e silencioso às mais variadas fontes de informação. Mais tarde, virou um instrumento de duas mãos, permitindo ao jornalista divulgar seus textos em tempo real, e simultaneamente, receber o retorno do leitor (MARTINS; LUCA, 2008, pp. 249-250).

Hoje, discute-se o futuro dos jornais tendo em vista a redução de gastos com publicidade e a passagem dos pequenos anúncios para a *internet*, fonte gratuita de informações. O Brasil é um dos poucos países do mundo em que a circulação de jornais mantém-se em crescimento. No primeiro semestre de 2008, a média diária de circulação dos 103 jornais filiados ao *Instituto Verificador de Circulação* (IVC) cresceu 8,1% em comparação com o mesmo período do ano anterior. Foram 4.392 milhões de exemplares em 2008/ano contra 4.062 milhões no primeiro semestre de 2007. Foi o quarto ano de crescimento ininterrupto.¹³

Números impressionantes, mas, que não representam, pelo menos por enquanto, maior espaço destinado à cultura, as artes e, mais especificamente, à crítica teatral. Até porque o número de espetáculos é bastante superior aos profissionais responsáveis pela cobertura dos mesmos e esta é uma das razões para o surgimento dos *blogs* e outros espaços virtuais destinados a circulação de opinião e – em vários casos – a crítica teatral abandonada pela imprensa.

Os periódicos, hoje, parecem ameaçados pela *Internet*. Mas seria um exagero estimar a “morte” da imprensa diária, como foi exagero estimar que o cinema mataria o teatro e, depois, que a televisão mataria o cinema. Mais legítimo seria louvar o aparecimento de um novo meio para veicular ideias. Surgem na rede *sites* noticiosos, abrigando links de crítica teatral. Porém, quase sempre, esses *sites* reproduzem no novo meio linguagens e critérios da imprensa diária, confinando a reflexão crítica a planos secundários. A *internet*, no entanto, é um meio generoso, amplo, democrático, e poderá vir a ser importante espaço à reflexão crítica, com sites dirigidos ao público interessado na arte, sem restrições nem condicionamentos editoriais (MILARÉ, s.d., s.p.).

A arte contemporânea abandonou, em muitos casos, a ideia de obra, no sentido de um produto acabado, para privilegiar o processo de sua produção. Houve

¹³ Fonte: Associação Nacional de Jornais – www.anj.org.br

um deslocamento de interesse, desde que o espectador passou a ser também considerado no circuito do fazer artístico. Quanto à crítica, pode-se dizer que esta também tende a questionar menos a obra do que os processos. Como afirma Anne Cauquelin (2005, p, 131): “apresenta uma tendência clara a filosofar”, misturando tradicionalismo e novidade e trazendo para este debate avanços da tecnologia como a internet.

3 AGORA

3.1 A *internet* e suas consequências para a crítica

Uma das primeiras coisas do homem é sua fúria pela novidade.

Maquiavel

Antes de abordar especificamente os espaços virtuais da crítica teatral, serão resgatadas algumas informações sobre a informática, setor que vem evoluindo rapidamente na história da humanidade e provocando mudanças radicais, inclusive na definição dos termos utilizados. A palavra “computador”, por exemplo, até meados do século 19, não era uma máquina, mas a pessoa que tinha a função de fazer contas. Este termo só passaria a ter o significado que tem hoje, quando o jornal inglês London Times, em 1944, publicou uma matéria sobre equipamentos inteligentes que poderiam substituir o esforço humano de fazer cálculos. Referia-se ao ENIAC (*Electronic Numeral Integrator and Calculator*), que pesava 28 toneladas, ocupava 167m² de área e possuía 18.000 válvulas (construído por John Presper Eckert Jr. e John William Mauchly, na Universidade de Pensilvânia) e era capaz de fazer 5.000 cálculos por segundo. Hoje, seu poder de processamento caberia em um quadrado de silício com menos de meio milímetro de lado. Em 1950, surgia a IBM, a maior produtora de computadores do mundo. Seis anos depois do ENIAC, pesquisadores americanos criaram o UNIVAC (*Universal Automatic Computer*), da *Remington Rand*, o primeiro que saiu dos laboratórios acadêmicos e passou a ser vendido comercialmente, mas com a função específica de processar folhas de pagamento.

No final da década de 1950, em tempos de Guerra Fria¹⁴, as agências americanas do Departamento de Defesa estavam preocupadas com a manutenção

¹⁴ A Guerra Fria é a designação atribuída ao período histórico de disputas estratégicas e conflitos indiretos entre os Estados Unidos e a União Soviética, compreendendo o período entre o final da Segunda Guerra Mundial (1945) e a extinção da União Soviética (1991).

das telecomunicações em caso de guerra nuclear. Assim, surgiu a ArpaNet¹⁵. Seu objetivo era interligar centros militares, utilizando os computadores de tal forma que a destruição de um deles não impedisse a sobrevivência dos demais. Incluía, também, um centro remoto, instalado em uma aeronave em voo. O chamado “Projeto SAGE” mantinha equipamentos de informática, distribuídos pelo território dos Estados Unidos. Continham todas as informações a respeito dos aviões que sobrevoassem as áreas, permitindo o total patrulhamento de uma região do país. Estes equipamentos interligados tornavam viável saber tudo o que ocorria no espaço aéreo da América do Norte. Estas redes iniciais passaram a ser conectadas também aos centros acadêmicos que realizavam pesquisas com fins bélicos. Quando a ameaça de guerra nuclear diminuiu, os militares deram acesso aos cientistas, interligando a comunidade científica em geral, porém, havia apenas poucas centenas de computadores conectados. Mais tarde, nos anos 1970, a permissão foi ampliada às universidades americanas e, depois, às universidades de outros países.

Ao longo da década de 1980, estas redes foram se estendendo aos poucos e acrescentando novos serviços. Em 1989, é criada, na Suíça, a *World Wide Web*¹⁶. Muitas pessoas acreditam que *web* e *internet* tenham o mesmo significado, mas, isso não é verdade. *Internet* é uma rede global de computadores conectados entre si e por meio das redes de comunicação existentes. A *web* usa a rede de *internet* para a conexão de *websites*¹⁷, oferecendo uma série de outras formas de comunicação e de recursos, entre os quais, o mais conhecido é o correio eletrônico, o *email*.

¹⁵ Antes da ArpaNet, já existia outra rede que ligava os departamentos de pesquisa e as bases militares americanas, mas toda a comunicação desta rede passava por um computador central que se encontrava no Pentágono. Se a antiga URSS resolvesse cortar a comunicação da defesa americana, bastava lançar uma bomba e esta comunicação entraria em colapso. A ArpaNet foi desenvolvida exatamente para evitar isto.

¹⁶ *World Wide Web* (que em português significa “Rede de alcance mundial”; também conhecida como *Web* e *WWW*) é um sistema de documentos em hipermídia que são interligados e executados na *internet*. Para visualizar a informação, pode-se usar um programa de computador chamado navegador para descarregar informações (chamadas “documentos” ou “páginas”) de servidores *web* (ou “sítios”) e mostrá-los na tela do usuário. O usuário pode então seguir as hiperligações (navegar) na página para outros documentos ou mesmo enviar informações de volta para o servidor para interagir com ele.

¹⁷ *Websites* são páginas publicadas na *internet*. No início, continham apenas texto e uma formatação muito básica, e eram extremamente pobres do ponto de vista gráfico. Hoje, muitos *sites*, além do *design* elaborado, apresentam vídeos, arquivos de som e animações interativas.

No Brasil, a história da *internet* só começou bem mais tarde, em 1991, com uma operação acadêmica subordinada ao Ministério de Ciência e Tecnologia. É somente em 1995, por uma iniciativa deste e do *Ministério de Comunicações*, que o setor privado da *internet* foi aberto para exploração comercial da população brasileira. Apenas três anos mais tarde, já se falava em 300.000 internautas brasileiros, 500 provedores¹⁸ e cinquenta milhões de internautas no mundo, marca que a eletricidade havia demorado 46 anos para atingir, e o automóvel, 55 anos. Em julho de 1995, havia mais de seis milhões de computadores permanentemente conectados à *internet*, além de muitos sistemas portáteis que ficavam *online* por apenas alguns momentos. Independente desta entrada tardia do Brasil na rede, ocorre, hoje, o fim das divisas entre jornais, rádio e televisão e a criação de multimeios onde a notícia, a instrução e o entretenimento interagem, contexto no qual a crítica teatral está inserida.

A conexão global da informação é uma realidade que só cresce a cada dia e os avanços tecnológicos promovem cada vez mais interações virtuais. Uma única *interface* permite ter acesso a informações de livros, jornais, revistas, discos e fitas, telefone e rádio, cinema e televisão, ficando arquivadas em computadores. Todo o sistema é processado pelos computadores em quantidades e velocidades cada vez maiores. Estas transmissões hoje alcançam cabos submarinos e satélites, tornando-se universais.

O aspecto mais espetacular da era digital está no poder dos dígitos para tratar toda informação, som, imagem, vídeo, texto, programas informáticos, com a mesma linguagem universal, uma espécie de esperanto das máquinas. Graças à digitalização e compressão de dados, todo e qualquer tipo de signo pode ser recebido, estocado, tratado e difundido, via computador. Aliada à telecomunicação, a informática permite que esses dados cruzem oceanos, continentes, hemisférios, conectando potencialmente qualquer ser humano no globo numa mesma rede gigantesca de transmissão e acesso que vem sendo chamada de Ciberespaço. Catalizados pela multimídia e hipermídia, computadores e redes de comunicação passam assim por uma revolução acelerada no seio da qual a *internet*, rede mundial das redes interconectadas, explodiu de maneira espontânea, caótica, superabundante [...] (SANTAELLA, 2008, pp. 70-71).

¹⁸ O provedor permite ao usuário ter acesso aos servidores que, por sua vez, se conectam à rede de computadores interligados, o que forma a *internet*.

Neste contexto, a relação entre artistas e cientistas não tem sido sempre fácil, mas há bastante tempo vem produzindo resultados interessantes e permitindo descobertas significativas sobre o funcionamento do cérebro e as formas de percepção do ser humano. Prova disso têm sido os trabalhos apresentados nas bienais internacionais de arte e tecnologia por artistas de países como a Alemanha, a Bélgica, o Canadá, os Estados Unidos, a França e a Noruega. Em um destes eventos, cientistas suecos, liderados por Henrik Ehrsson, utilizando capacetes de realidade virtual, demonstraram que é possível fazer com que as pessoas se sintam em outro corpo que não o seu. Para isso, instalaram na cabeça de um manequim duas câmeras que enviavam imagens para duas pequenas telas colocadas à frente dos olhos de uma pessoa, permitindo que esta visse exatamente o que o manequim estava “vendo”. Esta experiência demonstrou que o uso da tecnologia permite alterar a percepção que o cérebro tem do corpo ao qual pertence, o que pode ser de grande valia em aplicações de realidade virtual e na robótica. Aliás, o que antes era ficção científica começa a fazer parte do nosso cotidiano.

As maravilhas engendradas pela tecnologia foram calando as temerosas e agourentas vozes de protesto. É certo que ainda existem rumores rancorosos, especialmente entre a intelectualidade francesa – que vê o universo da tecnologia e da máquina como uma criação essencialmente americana -, mas, ninguém ousa defender uma política *luddita*, pretendendo destruí-las. O mundo da ação, representado pelo ininterrupto funcionamento dos engenhos, suplantou definitivamente o mundo abstrato da contemplação. O reino deste mundo é o reino das máquinas, e seguramente vieram para ficar (SCHILLING, 1999, p. 115).

3.1.1 Ciberespaço e cibercultura

Na medida em que vão surgindo tecnologias, aparecem novas denominações. Como em inglês o espaço virtual é chamado de *cyberspace* este, traduzido, denomina-se “ciberespaço”, significando, basicamente, o conjunto de computadores, serviços e toda atividade que constitui a *internet*. O ciberespaço é uma projeção e representação das relações sociais na rede, uma virtualização da realidade, do mundo real para um mundo de interações virtuais. A conscientização desta nova realidade altera a definição que tínhamos sobre o significado de localização.

O ciberespaço: nômade urbanístico, gênio informático, pontes e calçadas líquidas do Espaço do saber. Ele traz consigo maneiras de perceber, sentir, lembrar-se, trabalhar, jogar e estar junto. É uma arquitetura do interior, um sistema inacabado dos equipamentos coletivos da inteligência, uma estonteante cidade de tetos de signos. A administração do ciberespaço, o meio de comunicação e de pensamento dos grupos humanos, será uma das principais áreas de atuação estética e política do próximo século (LÉVY, 2007, p.105).

Nem as distâncias geográficas, nem a presença material dos corpos humanos definem mais as relações com outros e as trocas sociais, trocas estas que remetem ao termo “cibercultura”¹⁹. A convergência das telecomunicações e da informática permitiu a intensificação e a popularização do uso da *internet*. Os indivíduos conectados, suas relações e as informações por eles reproduzidas vão estruturando o que se chama “cibercultura”, que nada mais é do que a cultura contemporânea sob a influência das tecnologias digitais. Contudo, por baixo desta conceitualização, há uma complexa rede de inter-relações socioeconômicas, políticas e, também artísticas. Um dos pontos-chave da cibercultura é o compartilhamento de arquivos, músicas, fotos, filmes, *softwares* de relacionamento e comunidades virtuais. Se, antes, os veículos de comunicação acabavam na mão de poucos, o ciberespaço permite a produção e a veiculação de *chats*, fóruns, *blogs*, páginas pessoais, etc.

Atentos a todo este contexto, a partir dos anos 1980, os artistas também começaram a se interessar em ampliar as formas já conhecidas e praticadas pelos vanguardistas, utilizando agora as novas possibilidades tecnológicas. A interação entre a tecnologia e os artistas surge de forma cada vez mais intensa, desenvolvendo o que foi chamado de arte cibernética, o que para muitos significa algo devastador, enquanto para outros, amplia indefinidamente as potencialidades artísticas, tanto de produção, quanto de divulgação do trabalho criado.

O ciberespaço poderia igualmente anunciar, já encarna às vezes, o futuro aterrador ou inumano que nos é apresentado em certos romances de ficção científica: fichamento de pessoas, fichamento de dados sem local definido, poderes anônimos, impérios financeiros implacáveis, implosões sociais, apagamentos de memórias, guerras de clones enlouquecidos em meio a incontroláveis interações em tempo real... No entanto, um mundo virtual para a inteligência pode ser igualmente portador de cultura, de beleza, de espírito e de saber como um templo grego, uma catedral gótica, um palácio

¹⁹ Conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (LÉVY, 1999, p. 17)

florentino a Encyclopédie de Diderot e d'Alembert ou a Constituição dos Estados Unidos. Pode desvendar inéditas galáxias de linguagem, fazer vir à tona temporalidades sociais desconhecidas, reinventar o laço social, aperfeiçoar a democracia, abrir entre os homens trilhas de saber desconhecidas (LÉVY, 2007, p.103).

Todos estes avanços, modernos equipamentos, descobertas científicas, interferem na arte e na cultura e provocam diferentes formas de expressão e de relação com o público. Assim, antes de falar da crítica diante deste momento da arte, não se deve esquecer que, hoje, se fala de teatro digital. Ou seja, a utilização de recursos técnicos que visam ampliar a capacidade de expressão artística. Não é necessário dizer que isso significa “pisar em areia movediça”, pois, apesar de, na maioria das vezes, faltar conhecimento do que está, exatamente, sendo discutido, muitos artistas são totalmente avessos ao uso de formas não convencionais de produção teatral. Aos que resistem, talvez, deva-se lembrar que, desde a Grécia, com o *deus ex machina*²⁰, a técnica já estava presente, expandindo o impacto da cena. Outros artistas, porém, incorporam elementos surgidos a partir dos recursos digitais e modificam, assim, suas propostas de contato com o público.

Nossos sentidos se tornaram supérfluos? Nossos olhos e nossos ouvidos são substituíveis ou intercambiáveis? Nossa substituição pela máquina é iminente? Tais são algumas das perguntas que não cansamos de fazer mais ou menos maquinalmente ao corpo e ao cérebro que somos, nós os seres humanos desse começo de milênio. Não é tanto uma “fuga de cérebros” quanto uma desmaterialização do corpo, à qual é associado às vezes um processo compensatório de renaturalização da representação. Podemos estimar que o confronto cotidiano com as mídias - do telefone à televisão passando pelo cinema, o vídeo, a fotografia, o computador ou a escrita - influencia a nossa maneira de perceber e conceitualizar a realidade e que nós percebemos também a realidade espetacular de modo diverso do que há vinte, cinquenta ou cem anos. O impacto destas mutações não é tanto fisiológico quanto neurocultural: nossos hábitos de percepção mudaram, ainda mais que nossa maneira de produzir e receber o teatro evoluiu. Isso ficará claro quando confrontarmos dois tipos de espetáculo: um, literário, é centrado no sentido teatral, o outro, ligado à eletrônica sonora, é desconcentrado e desconectado da realidade mimética. É essa diferença que melhor esclarece as mudanças da nossa maneira de perceber o mundo (PAVIS, 2008, pp.40-41).

²⁰ A expressão latina *deus ex machina* significa literalmente “deus surgido da máquina”. Sua origem encontra-se no teatro grego e refere-se a uma inesperada, artificial ou improvável personagem, artefato ou evento introduzido repentinamente em um trabalho de ficção ou drama para resolver uma situação ou desemaranhar uma trama.

Exemplificando, mais claramente, este vínculo entre a arte e a tecnologia (que acabará se refletindo na crítica), um dos grupos que vem recebendo atenção na *web* é a Cia Auto-mecânica de Teatro de São Paulo que, em seu *site*²¹, apresenta peças encenadas e filmadas, mensalmente, sem edição e sempre em plano sequência. Mantendo os espetáculos em temporadas que vão até a próxima peça a ser encenada, permite a visualização dos espetáculos aos usuários que entram no endereço eletrônico do grupo. Embora os textos sejam, inicialmente, escritos por autores convidados pela idealizadora Renata Jesion, a ideia é que o *site* se abra a autores profissionais que tenham interesse de escrever textos inéditos.

Não é apenas no centro-sul do país que surgem novas propostas que ligam a arte à tecnologia. Na região amazônica, foi criado o Observatório do Teatro no *blog*²², pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Este projeto de extensão visa compreender o papel da cibercultura na produção, reflexão e difusão do teatro. Seus organizadores não querem ficar à margem das transformações que advêm com as recentes tecnologias e têm como objetivo instrumentalizar os alunos e permitir não somente o acesso, como também a compreensão e discussão dos novos meios de produção e difusão de informações, principalmente sobre o fazer teatral. O projeto prevê o desenvolvimento do laboratório de linguagens multimídias e de territórios virtuais, como os *blogs*.

Entre exemplos internacionais que se utilizam dessa integração está a companhia catalã La Fura dels Baus²³. Há vários anos, o grupo vem desenvolvendo um trabalho que foge completamente do tradicional e explora, justamente, projeções que dialogam com os atores e despertam sentimentos e sensações dramáticas reais. Espetáculos como *Play on Earth*²⁴ realizado pelas Companhias *Phila 7* e *Station House Opera* se utilizam da possibilidade de desterritorialização que as atuais tecnologias permitem. Dirigido por Rubens Velloso, transcorre simultaneamente em três diferentes países: Brasil, Inglaterra e Cingapura. Em 2007, a mesma companhia apresentou a peça chamada *A Verdade Relativa da Coisa* em

²¹ www.teatroparaalguem.com.br

²² <http://teatronawebcatarse.blogspot.com/>

²³ *La Fura Del Baus* - Grupo de teatro catalão, fundado em 1979, que se notabilizou pelos seus espetáculos polêmicos e visualmente poderosos e de rompimento entre palco e plateia.

²⁴ *Play on Earth* foi transmitido, em 2008, via *internet*, pelo sistema "streaming" (tecnologia que permite teleconferências).

Si, na qual eram utilizadas câmeras de segurança no enredo, os espectadores eram convidados a não desligar o celular e os atores dialogavam por *Skype*²⁵ em cena.

Constata-se, porém, que não é apenas o aproveitamento destes recursos digitais que está ocorrendo nos espetáculos hoje. Existe uma interferência muito mais profunda destas tecnologias no mundo da arte como a que Charles Deemer, roteirista norte-americano, chama de “hiperdrama”, no qual quem assiste é que define como a história termina, significando possibilidades dramáticas distintas. Propostas e experiências como esta surgem todos os dias, reforçando a ligação entre a arte, a ciência e a tecnologia, cujos pioneiros no Brasil são Abraham Palatnik e Waldemar Cordeiro. No Rio Grande do Sul, a artista Diana Domingues, que coordena o Grupo de Pesquisa Artecno (do Laboratório de Novas Tecnologias nas Artes Visuais, da Universidade de Caxias do Sul), explora a dimensão artística e estética das tecnologias, através do tratamento eletrônico de imagens, vídeo, dispositivos de interação, redes neurais, em instalações interativas, *web art* e eventos robóticos.

Cenas que alteram as noções de presença, corpo, espaço, tempo, textualidade, pela inserção da simultaneidade e da velocidade são cada vez mais frequentes na cena teatral mundial. Trocas entre cibernautas, *links* em tempo real com centros geográficos distantes, comprovam a contaminação do teatro pelos recursos cibernéticos e permitem a virtualização e a amplificação da presença. A junção de corpo, da narrativa e de experimentos sonoros e visuais é um desafio para os produtores teatrais, criando uma nova teatralidade. A mistura entre o espaço real e o ficcional, favorecida pelas comunicações em rede, provoca uma releitura das possibilidades cênicas.

Há alguns séculos, pelo menos, o fenômeno artístico apresenta-se no Ocidente mais ou menos da seguinte forma: uma pessoa (o artista) assina um objeto ou mensagem particular (a obra), que outras pessoas (os destinatários, o público, os críticos) percebem, experimentam, leem, interpretam, avaliam. Quaisquer que sejam a função [SIC] da obra (religiosa, decorativa, subversiva...) e sua capacidade de transcender toda função em direção ao núcleo de enigma e de emoção que habita em nós, ela se inscreve em um esquema de comunicação clássica. O emissor e o receptor diferenciam-se nitidamente, e seus papéis são perfeitamente designados.

²⁵ *Skype* é um *software*, criado em Delphi, que permite comunicação grátis pela *Internet*, através de conexões de voz.

Ora, o ambiente tecnocultural emergente suscita o desenvolvimento de novas espécies de arte, ignorando a separação entre emissão e recepção, composição e interpretação (LÉVY, 2007, p.107).

É claro que tudo isso não acontece impunemente. Traz consigo consequências que nem sempre são favoráveis e não faltam aqueles que fazem questão de salientar os aspectos sombrios de todas estas mudanças tecnológicas. Muitos são os alertas sobre os perigos ou sobre os efeitos negativos da globalização que se aproveitam do desconhecimento e da ignorância para provocar medo. Por isso, é tão importante saber o que está de fato acontecendo e quais são as possibilidades para o futuro, evitando reações inadequadas e conservadoras no que diz respeito, sobretudo, à arte. Lévy (1999) observa que para as classes sociais ou regiões do mundo que não participam da efervescência da criação, produção e apropriação lúdica dos novos instrumentos digitais, para todos esses, a evolução técnica parece ser a manifestação de um “outro” ameaçador.

O ciberespaço não muda em nada o fato de que há relações de poder e desigualdades econômicas entre os humanos. Mas, para pegar um exemplo facilmente compreensível, o poder e a riqueza não se distribuem nem se exercem da mesma maneira em uma sociedade de castas, com privilégios hereditários, economicamente bloqueados pelos monopólios corporativos, e em uma sociedade cujos cidadãos têm os mesmos direitos, cujas leis favorecem a livre empresa e lutam contra os monopólios. Ao aumentar a transparência do mercado, ao facilitar as transações diretas entre fornecedores e consumidores, o ciberespaço certamente acompanha e favorece uma evolução “liberal” na economia da informação e do conhecimento e até mesmo, provavelmente, no funcionamento geral da economia (LÉVY, 1999, pp.231-232).

A crítica teatral faz parte da cibercultura que propicia a troca de informação, análises dos temas, de técnicas de linguagens, exibição de vídeos sobre a encenação, entrevistas com atores, diretores, produtores. Permite adquirir conhecimentos, bem como descobrir outros formatos e ideias que circulam no mundo virtual sem limites. No ciberespaço, ocorre a troca de impressões, comentários, críticas que ampliam a visão de quem assistiu ao mesmo espetáculo, criam expectativas para novos espectadores ou inspiram outros trabalhos artísticos nos diferentes segmentos da criação.

Mesmo que as gravações de espetáculos não traduzam a cena propriamente dita e sejam resultado do olhar de quem as realizou, certamente, apresentam um

recorte do que aconteceu no palco. A partir deste, é possível vislumbrar as cenas, o trabalho dos atores, do autor, do diretor, a cenografia. De qualquer forma, por ter sido feito por meio de uma técnica, que foge dos elementos diretamente ligados ao fazer teatral, faz refletir sobre todas as tecnologias que servem de apoio à arte, desde a iluminação até hologramas ou transmissões *online*. Tudo isso deverá ser levado em consideração no momento de elaborar comentários e críticas sobre os espetáculos contemporâneos. Entretanto, cabe advertir que o acesso a uma quantidade maior de informações, sejam textos, fotos, vídeos, etc., não garante uma reflexão mais aprofundada sobre os espetáculos teatrais, nem significa um aumento da argumentação, característica principal da crítica. Traz possibilidades como será apontado, mais tarde, pelos entrevistados.

Existem, porém, pessoas que ainda temem a invasão tecnológica e insistem em afirmar que a *internet* só existe enquanto feixes de luz forem alimentados por alguma forma de energia. Estão convencidos de que, no caso de esta fonte ser extinta, toda a produção que hoje ocupa o ciberespaço desaparecerá como em um passe de mágica. Será o fim de *sites*, *blogs*, comunidades, etc. Corroborando esta tese, em 2009, a notícia sobre a morte de Michael Jackson “derrubou” o Google e *Twitter*²⁶. A sobrecarga de usuários, buscando e criando conteúdo na *internet* fez com que, durante 30 minutos, aqueles que tentavam localizar informações sobre o cantor recebessem uma mensagem de erro. Além disso, pouco depois da divulgação da morte do *popstar* americano, os primeiros golpes virtuais já começavam a circular. No *Twitter*, o pico de atividade foi o maior da história desde as eleições americanas em 2008²⁷, ocasionando problemas no sistema.

Tudo isso pode, realmente, parecer estarrecedor. No entanto, antes dos computadores e da *internet*, onde estavam armazenados os dados sobre a humanidade? As informações sobre a cultura? Ou seja, não é o meio que ameaça e sim, o próprio homem e sua relação com os instrumentos por ele criados.

Os meios de comunicação, em si mesmos, não são nem bons, nem maus. São úteis, do mesmo modo que o são a roda, o avião ou a energia nuclear.

²⁶ *Twitter* é uma rede social e servidor para *microblogging* que permite aos usuários que enviem e leiam atualizações pessoais de outros contatos (em textos de até 140 caracteres, conhecidos como “tweets”), através da própria *Web* ou por SMS.

²⁷ Barack Obama usou a *internet* como mecanismo de divulgação. 94% dos recursos para sua campanha foram obtidos pela rede.

Mas, a roda faz andar a ambulância e o canhão, o avião serve para avizinhar cidades e para atirar bombas sobre elas, a energia nuclear contém o poder quase mágico de alavancar a humanidade e, ao mesmo tempo, o de destruí-la. Os meios de comunicação serão aquilo que o ser humano fizer deles. Essa é a grande, a imensa, a grave responsabilidade: saber utilizar as potencialidades dos novos engenhos para o bem (COSTELLA, 2002, p. 239).

De qualquer forma, a crítica não tem como ficar fora deste contexto tecnológico e cibernético e, quando sua morte já era iminente, ela desafiou ressurgir, ocupando estes espaços. Fez isso, não como instrumento de legitimação de mercadoria ou com qualquer outra intenção que tenha tido no passado, mas propiciando o debate, permitindo o conglomerado de pensamentos sobre as relações entre a arte e o mundo. Não se restringe mais a um grupo pequeno de pessoas. Amplia-se a todos aqueles que se interessam pela arte. Em 1982, Bernard Dort já escrevia *no Le Monde* sobre o que ele chamava de “espectador interessado”:

É deste que pode vir uma terceira maneira de falar de teatro. Sem dúvida, não se trata de dar a palavra a qualquer espectador, menos ainda de obrigar este a falar. Ele não se preocupa. Ele se apegando ao seu silêncio. Silêncio feito de reverência e de surpresa que desperta em nós um bom espetáculo. Não, esta terceira palavra não pode ser se não de um espectador que eu considerarei interessado - o que não significa necessariamente especialista -, na fronteira do teatro muitas vezes fora e dentro do espetáculo. Na sua duplicidade mesmo ele toca mais profundamente o teatro. Aquele que não espera conjugar o texto literário e a prática da cena, o fechamento do que foi representado na obra e abertura da representação sobre a sociedade, o saber e o desempenho, o durável e o passageiro? Talvez, o espectador interessado, este crítico singular esteja na altura de assumir e expor este desmembramento? Sem dúvida, ele não é ingênuo (a gente não encontra senão falsos ingênuos no mundo do teatro). Pode e deve haver um saber teatral, seja este histórico ou semiológico (o melhor seria que fossem os dois). Mas, este saber não se aplica ao espetáculo. Ele o submete antes à prova da representação teatral. Por que o teatro é sempre colocado em função do saber. Esta terceira opinião não pretende nem escolher, nem tudo abranger. Ela é antes a expressão de uma aventura: a do espectador dentro e em relação ao teatro. Ele é esta aventura ela mesma. E lá encontra a literatura - sem virar as costas para a cena (DORT, Bernard, 2003, p.142)²⁸.

Para Patrice Pavis (2008), a atual crise de confiança no futuro advém do fato do público teatral já não se constituir em grupos homogêneos que se sintam representados por uma dada cena, em particular em função das clivagens políticas

²⁸ Traduzido pela autora desta pesquisa.

claras. Inversamente, a crítica já não se faz eco de um grupo determinado porque existem minigrupos, subgrupos de fãs ou inimigos declarados e ruidosos. Porém, quando se trata de crítica teatral digital os parâmetros podem ser outros, como explica o doutor em Letras pela USP Paulo Franchetti:

Na *internet*, a crítica pode se exercer de um modo novo: não há as terríveis limitações de espaço da imprensa escrita [SIC], o terror das 80 linhas, nas quais se deve dar conta de uma obra difícil ou um problema cultural muito complexo. E, principalmente, não há censura: o interesse de grupos acadêmicos, empresas editoras e alinhamentos políticos não consegue, como nos grandes órgãos de imprensa, dificultar ou inviabilizar a publicação de textos inconvenientes. No momento, a *internet* me parece um espaço privilegiado para a crítica. A mim tem atraído muito e tenho escrito resenhas e estudos críticos especificamente para publicação eletrônica, inclusive me dedicando a discutir com os autores, quando é o caso, o futuro de uma obra em progresso (FRANCHETTI, 2004, s.p.).

Resta saber quais serão os novos desafios impostos por esta crítica. Um dos aspectos que estão sendo discutidos diz respeito à autoria dos textos publicados, considerando não somente a autenticidade do que é escrito, mas também a relevância daquilo que é dito. Afinal, já não se sabe quem está dizendo o quê e qual o seu objetivo em dizê-lo.

3.1.2 A “*autoria líquida*”

Quando Zygmunt Bauman escreveu sobre a modernidade líquida, talvez ainda não pudesse prever a magnitude das consequências do advento da *internet*. No entanto, o autor já afirmava que a pós-modernidade “desafia o direito de a ciência validar e invalidar, legitimar e deslegitimar – em suma traçar a linha divisória entre conhecimento e ignorância” (BAUMAN, 1999, p. 257) e como grande parte do que está na rede é gerado pelo usuário e publicado anonimamente, ninguém sabe de fato quem é autor do conteúdo e esta é uma das maiores preocupações de Andrew Keen, autor do livro *O culto ao amador*.

Quando digitamos palavras no mecanismo de busca do Google, estamos de fato criando algo chamado “*inteligência coletiva*”, a sabedoria total de todos os usuários do Google. A lógica do mecanismo de busca do Google, que os tecnólogos chamam de seu algoritmo, reflete a “*sabedoria*” das massas. Em outras palavras, quanto mais pessoas clicam em um link que resulta de uma

busca, mais provável se torna que esse link apareça em buscas subsequentes. O mecanismo de busca é uma agregação dos 90 milhões de perguntas que fazemos coletivamente ao Google a cada dia; em outras palavras, ele só nos diz o que já sabemos (KEEN, 2009, p. 11).

Mas, para aqueles que se preocupam com as consequências que a rede pode provocar este não é o maior problema. Andrew Keen (2009) adverte que o *Youtube*, por exemplo, é o portal para vídeos amadores que cresce mais rapidamente no mundo, atraindo 65 mil novos vídeos a cada dia. São vistos neste *site* 100 milhões de vídeos²⁹ diariamente. Segundo Keen, à medida que a mídia convencional tradicional é substituída por uma imprensa personalizada, a *internet* torna-se um espelho de nós mesmos. “Em vez de usá-la para buscar notícias, informação ou cultura, nós a usamos para SERMOS de fato a notícia, a informação, a cultura” (KEEN, 2009, p. 12).

Com a abertura dos espaços na *internet*, a crítica passa a ter novas vozes, mas é certo pensar que isso significa que estamos falando de um espaço sem regras e leis? Não é bem assim. Com o espantoso crescimento da *internet* no Brasil, não há dúvidas de que a legislação precisa se adaptar aos avanços tecnológicos. Enquanto milhares de atividades comerciais ocorrem no mercado virtual, o Código Comercial brasileiro ainda se refere ao escambo³⁰. O Código Penal, datado de 1940, não tinha como prever a existência de *hackers*, desfalques em contas *online* e outros delitos passíveis ao ciberespaço. A legislação brasileira, porém, diz que toda obra que tem uma identificação de autoria está protegida pela lei de Direitos Autorais (Art. 13 da Lei n° 9.610 de 19 de fevereiro de 1998). Esta confere ao autor da obra os direitos de reprodução e exploração econômica enquanto vivo. Após sua morte, estes são transferidos aos seus herdeiros e sucessores pelo período de setenta anos, contados a partir de 1° de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento. Decorrido esse período, a obra cai no domínio público. Assim, fazer uma cópia de algo sem o consentimento expresso do autor é infringir a lei. Muitas pessoas que copiam conteúdos na *internet* não pensam sobre isso e agem assim por ingenuidade.

²⁹ Fonte: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/imprimir.asp?cod=402ASP003>

³⁰ A palavra *escambo* significa a troca de mercadorias por trabalho.

De fato, desde o seu início, a Internet acarretou um alto grau de instabilidade e insegurança à propriedade intelectual. Para alguns, há mais do que uma simples extensão do campo das manifestações artísticas, científicas e literárias: há um novo Direito a se desenvolver (FRAGOSO, 2009, p.381).

A violação da lei de Direitos Autorais prevê penas de um mês a quatro anos de reclusão ao infrator. Não interessa, porém, entrar no mérito das punições, nem se é, realmente, possível aplicá-las. Apenas, registrar o que está sendo feito com o objetivo de não permitir tudo a todos, pois, isso, poderia fortalecer aqueles que estão mais interessados em prejudicar do que contribuir, utilizando a virtualidade para isso. Afinal, os espaços culturais não estão livres de mal-intencionados. Em defesa desse setor surgiu o IBCI – Instituto Brasileiro de Proteção e Defesa dos Consumidores da Internet, entidade de caráter não governamental, cujos objetivos são: pesquisa, estudo, defesa dos direitos e interesses específicos dos consumidores virtuais domiciliados no Brasil. Visa também criar um tribunal arbitral, com base na Lei nº 9307, de 23.9.1996.

De qualquer forma, a legislação ainda não incorporou os novos formatos criados pelo mundo tecnológico e não define com rigor o que é ou não permitido. Enquanto isso, os autores se dividem entre a vontade de ver suas produções divulgadas em uma ferramenta tão poderosa quanto à *internet* e o risco de ser totalmente copiado. Para Walter Benjamin, porém, esta não era uma questão nova na história da humanidade.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente, por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Michel Foucault (1992) em seu texto *O que é um autor?* salienta que a importância das obras terem autores só começou a aparecer devido as punições que conteúdos “transgressores” podiam provocar. Antes, o anonimato era comum. Pelo menos no que diz respeito àqueles textos que chamaríamos hoje de literatura. Os

demais (científicos), deveriam ser avalizados pelo nome de um autor. Roland Barthes também já colaborou para as discussões sobre a autoria.

Como instituição o autor está morto: sua pessoal civil, passional, biográfica desapareceu. Despossuída, ela não exerce mais sobre a sua obra a formidável paternidade na história literária, o ensino, a opinião, tinham o papel de estabelecer e de renovar o discurso: mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: eu preciso de sua figura (que não é sua representação, nem sua projeção), como ela precisa da minha (exceto para “murmurar”) (BARTHES, s.d, s.p., apud, COMPAGNON, 2009, s.p.)³¹

A *internet* traz uma nova fase para esta questão. Esta tecnologia que permite a troca de arquivos digitais (que podem ser copiados ao infinito sem nenhuma alteração do original) retoma a discussão de que a cultura é um bem comum e que proteger a obra de um autor, após a sua morte, só vai alimentar uma indústria de intermediação. A garantia de reprodução do texto impresso só incentivava o mercado editorial que tinha o maior interesse de reforçar a figura do autor. Porém, para tentar proteger as questões de autoria, o *Creative Commons* Brasil é um projeto sem fins lucrativos que disponibiliza licenças flexíveis para obras intelectuais. Seu objetivo é oferecer as obras sob uma licença, sem abrir mão dos direitos autorais. Outras pessoas podem, assim, copiar, distribuir e executar a obra, protegida por direitos autorais, mas somente se for dado crédito³² na maneira estabelecida pelo autor.

O *Creative Commons*, como tudo que vive no mundo social e jurídico, deve ser entendido em toda a sua extensão consoante os fins por ele buscados, e deve, de modo iniludível, ser balizado por regras claras, para não se tornar um instrumento de injustiça e prejudicar, no fim e ao cabo, os próprios criadores ou, ainda pior, para que não contribua para transformar o campo dos direitos autorais na Internet em campo minado que hoje ainda é, em terra arrasada. Neste particular, notamos como fato positivo a proliferação das bibliotecas virtuais, que colocam à disposição do público as obras de seu acervo, gratuitamente (FRAGOSO, 2009, p.385).

Sobre as leis que devem impor as regras deste novo espaço, Demi Getschko conselheiro do Comitê Gestor de Internet, defende que não há necessidade de uma nova legislação específica até porque estas se tornariam obsoletas rapidamente. “A

³¹ Traduzido pela autora.

³² Identificação da autoria.

internet trouxe muitos valores que para nós são muito caros, dos quais gostamos muito e temos muito apreço. São valores de liberdade de expressão, liberdade de conexão, de participação” (GETSCHKO, 2006, s.p.). Em sua opinião, é preciso combater os crimes que acontecem e evitar que se transformem em censura indiscriminada contra a rede. O problema, segundo ele, é quando a liberdade de expressão se transforma em criminalidade.

Para o sociólogo e doutor em ciência política Sérgio Amadeu Silveira “compartilhar na rede é mais eficiente do que guardar ou competir. Isso coloca em questão a ideia de eficiência na rede e a dificuldade do capitalismo industrial” (SILVEIRA, 2009, s.p.). Segundo ele, a lógica da repetição já foi alterada para a lógica da invenção, vale mais ser capaz de inventar do que de reproduzir. Silveira afirma que, para criar algo antes da mídia de massa, era preciso estar dentro de uma empresa, de uma corporação e, hoje, bastam apenas três jovens para desenvolver algo como o *Twitter*, uma nova rede. Em sua opinião, é isso que está sob ataque, essa capacidade de criação. O professor da Cásper Líbero explica que isso incomoda aqueles que chegaram à rede, não acreditaram nela e agora tentam dominá-la. “Quem são eles? A velha indústria cultural, a indústria do *copyright*, aqueles que viviam de vários tipos de intermediação”. Antes a briga era pelos canais de comunicação que abriam espaço para a fala. Com a *internet*, há uma queda das barreiras que permite a transformação de qualquer pessoa em um falante. Para ele, a *internet* viabiliza uma profunda diversificação sociocultural e é isso que está em disputa. Há um grande embate entre as forças que apostam no compartilhamento dos bens imateriais e aqueles que querem manter o processo de apropriação privada.

Em um capitalismo em que os bens imateriais adquirem cada vez mais importância, o sistema entra em crise afetando, portanto, todos os processos de medição de valor. Como você valora o trabalho de um programador, como você sabe que uma proposta criativa vale mais que outra? É muito complicado isso e há uma série de dificuldades para o capital trabalhar com a lógica do trabalho imaterial (SILVEIRA, 2009, s.p.).

Silveira defende que a *internet* democratizou o acesso a informação e tem assegurado práticas colaborativas extremamente importantes para a diversidade cultural. Com a rede, os autores perceberam algo que, há muito tempo, a arte

conceitual já tinha encarado: a desmaterialização e a crítica passam a apresentar características já observadas por Foucault.

A crítica dirá, em suma, que está menos no que nós empreendemos, com mais ou menos coragem, do que na ideia que nós fazemos do nosso conhecimento e dos seus limites, que aí vai a nossa liberdade, e que, por consequência, ao invés de deixar dizer por um outro "*obedeça*", é nesse momento, quando se terá feito do seu próprio conhecimento uma ideia justa, que se poderá descobrir o princípio da autonomia e que não se terá mais que escutar o *obedeça*; ou antes que o *obedeça* estará fundado sobre a autonomia mesma (FOUCAULT, 1990, s.p.).

Segundo Pavis (2008), tanto a teoria quanto a prática da arte contemporânea, e do teatro em particular, caminham em direção ao fim da oposição entre o artista e o espectador, a prática e a teoria, a arte e o discurso sobre a arte. Sendo assim, bastaria comentar o espetáculo entre os próprios espectadores depois?

Certamente há um perigo, assinalado por Thies Lehmann, de simplesmente transferir os problemas ligados à produção para o campo da recepção e esperar ingenuamente da parte do espectador que ele os resolva todos com um golpe de varinha mágica, como se ele tivesse se tornado um espectador investido de todos os poderes teóricos. A teoria produtivo-receptiva procura, todavia, dividir o trabalho de pôr em formas e em signos entre as instâncias produtiva e receptiva: supõe que umas não podem ignorar as outras, mas que trapaceiam e instauram estratégias e pistas mais ou menos praticáveis (PAVIS, 2008, p. 22).

Mais uma vez é preciso distinguir a mera opinião da crítica; verificar que, se a internet aumentou muito a produção e a circulação da opinião, isso não significa que tenha aumentado ou refinado o exercício da crítica. Em alguns casos, até, evidencia como sérios equívocos foram gerados e postos em circulação. Um exemplo disso foi o que aconteceu recentemente em Santa Catarina com o surgimento de *blogs* de críticos teatrais que não se identificavam.

Em 2007, alguém, usando o nome de Sara Kane, escritora inglesa, morta em 1999, começou a escrever sobre a produção catarinense. Durante quase um ano falou dos espetáculos no seu *blog*³³, provocando descontentamento na classe artística devido ao seu anonimato. A reação dos leitores foi crescendo, pois, o que

³³ <http://momento-critico.blogspot.com>

era dito sobre os espetáculos eram informações consideradas superficiais, mescladas a julgamentos de valor, emitidos por alguém que insistia em não dizer quem era. Em julho de 2008, outra “crítica” que assinava como Aline Valim, apresentada virtualmente ao meio teatral, justamente por “Sarah Kane”, começou a fazer comentários em seu *blog* sobre a cena catarinense. Assim como a primeira, ninguém conseguia identificá-la, nem encontrá-la pessoalmente. No entanto, ela passou a assinar críticas no caderno de Cultura do jornal *Diário Catarinense*, um dos principais do Estado. Ambas provocaram os artistas locais que começaram a se manifestar sobre o tema.

Jefferson Bittencourt, diretor de teatro que mantém em Santa Catarina a Camarim Escola de Arte e Marisa Naspolini, atriz e professora de teatro no Centro de Artes da UDESC e presidente da Associação de Produtores Teatrais da Grande Florianópolis, escreveram *Sobre ética e crítica em tempos de internet*³⁴, onde eles comentaram a situação.

Para que um texto crítico tenha validade e cumpra seu papel social é fundamental conhecer sua procedência, saber a quem devemos nos remeter enquanto leitores, que histórico traz essa pessoa a quem creditamos confiança na condução de nosso olhar estético. Isso era impossível no caso de Sarah Kane, que permaneceu no anonimato até que uma noite, após uns copos a mais em uma mesa de bar, um escritor local admitiu, entre amigos, ser ele a mente por trás do nome da misteriosa e evasiva “crítica” local (BITTENCOURT, 2008, s.p.).

O fato é que “Sarah Kane” provocou um debate na classe artística catarinense sobre as questões que envolvem a crítica. Lucian Chaussard, formado em cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina, foi uma das pessoas que se manifestou, publicamente, sobre o assunto.

Se há infantilidade por parte da pessoa que escolheu se esconder por trás de “Sarah Kane”, isso não invalida seu gesto crítico. Não é com a pessoa física que os artistas vão dialogar, mas com o nome vinculado ao texto. Por isso, independente de “Sarah Kane” e “Aline Valim” serem ou não pseudônimos, essas identidades já garantem a possibilidade de diálogo e cobrança. Arrisco até dizer que um contato mais pessoal entre crítico e artista poderia acabar com o diálogo saudável que tanto se deseja. A

³⁴ <http://www.clicrbs.com.br/diariocatarinense/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a2192603.xml&template=3898.dwt&edition=10727§ion=853>

conversa deve se dar no texto. De tapinhas nas costas os coquetéis em Florianópolis já estão fartos (CHAUSSARD, 2008, s.p.).

O ator da Cia. Experimentus Teatrais e graduando em Artes Cênicas pelo Ceart/UEDESC, Daniel Olivetto, acabou tendo seu texto Por uma crítica mais careta publicado no portal da Rede Brasil Sul de Comunicações³⁵.

Comentário é comentário, e pode contribuir muito, sempre. Mas, quando se chama um texto de crítica, supomos que vamos ler um texto que abre uma discussão mais ampla e que não se baseia no "eu acho assim". E esperamos muito menos que uma crítica pareça um texto-veredicto, que encerra ali o próprio ato reflexivo. Mas Sara escreve comentários, e não críticas, e por um tempo até achei seu anonimato interessante, embora lhe desse menos credibilidade que dou a qualquer pessoa com ou sem pedigree, pois como não faço ideia de quem seja Sara Kane, não sei se suas opiniões não passam de ironia. Quando minha mãe fala sobre teatro, eu sei de onde ela fala. Quando Edelcio Mostaço fala sobre teatro, eu sei de que lugar ele fala, e mesmo discordando muitas vezes dele, suas críticas se fundamentam, são escritas com compromisso de quem domina o assunto e me deixam este espaço para discordar e conversar a partir de seu texto (OLIVETTO, 2008, s.p.).

Este debate trouxe importantes observações sobre a crítica e uma destas foi justamente a questão da autoria como observou Olivetto.

[...] não se trata de conhecer ou não a procedência de um texto para poder discutir com suas ideias Posso discutir com as ideias da bíblia sem saber quem a escreveu de verdade, não? No entanto, não saber quem é Aline Valim nos impede de discutir de outras maneiras suas "críticas", pois não sabemos de que lugar Aline nos fala. Não falo de ter ou não um *pedigree*, e sim de saber quem é o ser humano com quem converso, já que estamos lendo um jornal, material de grande compromisso com o real. Pode parecer "careta", mas se não sei quem escreve para quem eu respondo? Com quem eu converso? Pode ser mesmo "careta" em tempos de internet acreditar em identidade, mas se não sei quem escreve, não faço ideia do que o autor quer com um texto, e creio que a noção de responsabilidade se baseia nisso: saber quem assume o que é dito (OLIVETTO, 2008, s.p.).

Este, certamente, não foi o único caso em que as críticas teatrais publicadas em espaços virtuais criaram polêmica. No decorrer desta pesquisa, em contato com alguns responsáveis por *blogs*, não foram raros os relatos de pronunciamentos descontentes, ameaças de processos, entre outras atitudes que rejeitam os textos publicados. Entretanto, como observado anteriormente, não é o aspecto que aqui

³⁵ <http://www.clicrbs.com.br/pdf/5192793.pdf>

interessa. Todavia, os autores de *blogs* precisam estar cientes que estão sujeitos a penalizações. Caso contrário, podem acabar sendo pegos de surpresa por pessoas que não aprovelem seus conteúdos e reajam a isso utilizando a própria rede. Afinal, uma das características mais importantes da *internet* é, exatamente, a interatividade que esta propicia.

3.2 Interatividade e espaços na *Web*

Os guardiões do bom gosto, os avalistas da qualidade, os intermediários obrigatórios, os porta-vozes veem suas posições ameaçadas pelo estabelecimento de relações cada vez mais diretas entre produtores e usuários de informação. Há textos circulando em grande escala no mundo inteiro pelo ciberespaço sem que nunca tenham passado pelas mãos de qualquer editor ou redator.

Pierre Lévy

Para buscar respostas às questões que envolvem a crítica na era digital, tornou-se imprescindível catalogar os espaços que esta passou a ocupar, identificando o modo como se apresenta. Foram ressaltadas, igualmente, as diversas (e por vezes divergentes) concepções de crítica que tais veículos manifestam, especialmente naquilo que tange o desenvolvimento de um pensamento aglutinador em relação ao fato estético. Considera-se relevante, antes de tudo, apresentar algumas informações sobre os tipos de espaços virtuais que provocaram este tema e suscitaram questões.

3.2.1 *Blogs*

Qualquer registro frequente de informações pode ser considerado um *blog* (abreviatura criada por Peter Merholz). Este pode ter todo tipo de conteúdo e ser utilizado para diversos fins. Uma de suas vantagens é permitir que os usuários publiquem seu conteúdo sem necessidade de conhecimentos técnicos

especializados. Os *blogs* surgiram como uma nova possibilidade de disseminação de informações na *internet*, em formato diferente do apresentado pelo jornalismo tradicional.

A resistência em abrir esse espaço para o leitor não é apenas dos proprietários, é dos jornalistas, que não querem abrir mão do monopólio da informação. Só que isso eles já perderam, quando se inventou a *internet*. Eles não são mais os únicos produtores de conteúdo, serão cada vez menos. Daí o fenômeno dos *blogs*; há mais de 50 milhões de *blogs*, hoje. Cada vez mais as pessoas querem opinar sobre as coisas, interferir, discutir, debater, oferecer notícias (NOBLAT, 2006, s.p.).

Um *blog* típico combina texto, imagens e *links* para outros *blogs*, páginas da *web* e mídias de vídeo, áudio e imagens relacionadas a seu tema. A capacidade de possibilitarem comentários de internautas como modo de interação com o autor e outros internautas é uma parte importante de muitos *blogs*, uma de suas características fundamentais. Alguns sistemas de criação e edição são muito atrativos pelas facilidades que oferecem, disponibilizando ferramentas próprias que dispensam conhecimentos técnicos.

Uma das características básicas no *blog*, como meio de comunicação, é que ele consegue fazer que o processo de publicação na rede seja quase completamente transparente e praticamente simultâneo à escrita. Essas características se traduzem na informalidade, na espontaneidade e no caráter pessoal, às vezes íntimo, do estilo dominante dos *blogs*. As razões que levam as pessoas a escrever *blogs* são tão variadas quanto as que definem a escrita em outros meios: necessidade de expressão, desejo de compartilhar saberes, desejo de se integrar em uma comunidade, busca de reconhecimento, exploração criativa, terapia, participação política, defesa de interesses ou mera exposição (ORDUÑA etc.al., 2007, p.7)

A *blogosfera*, termo que representa o mundo dos *blogs*, ou os *blogs* como uma comunidade ou rede social, cresceu em ritmo espantoso. Em 1999, o número de *blogs* era calculado em menos de 50; no final de 2000, a estimativa era de poucos milhares. Menos de três anos depois, os números saltaram para algo em torno de 2,5 a 4 milhões. Atualmente, existem, aproximadamente, 112 milhões de *blogs* e cerca de 120 mil são criados diariamente, de acordo com o estudo *State of Blogosphere*.³⁶

³⁶ Relatório anual feito pela Technorati, indexador de blogs do mundo.

Os *blogs* ajudaram a recuperar a filosofia inicial da rede, além de cumprir algumas de suas promessas. O estilo dos *blogueiros* baseado na atualização contínua que os leva a publicar quase diariamente, a navegação intensiva que se reflete nas múltiplas conexões de suas histórias e um forte sentido de comunidade dão valor agregado à informação disponível na rede e contribuem para sua paulatina conversão em espaço semântico (ORDUÑA etc.al., 2007, p.15).

Quanto à catalogação dos *blogs* sobre crítica teatral (ver apêndice A, p.182), talvez seja desnecessário dizer que fazer uma listagem de publicações digitais na *internet* é sempre uma tarefa árdua e perigosa, devido à velocidade de transformação deste panorama no ciberespaço. Assim, os dados levantados, certamente, não apresentam todos os endereços existentes, mesmo que tenham sido considerados os espaços exclusivamente brasileiros. De qualquer maneira, acabam ocorrendo muitas omissões e, por outro lado, publicações de dados que podem não apresentar características relevantes. Entretanto, devido à falta de pesquisas que sinalizem a quantidade de *blogs* e *sites* voltados para o tema, é possível que este levantamento venha a ser de grande utilidade para aqueles que gostariam de ter uma ideia mais precisa da crítica teatral na era digital.

A pesquisa de *blogs* sobre crítica foi realizada de março de 2008 até dezembro de 2009 no *Google*. Os endereços foram identificados a partir da busca por “crítica teatral”. Alguns foram localizados devido a indicação dos *blogs* primeiramente encontrados (*links*). Foi acionado, também, o sistema de busca para localização de *blogs*, utilizando a ferramenta específica disponível para tal (*Google* pesquisa de *blogs*). Durante o período da pesquisa, alguns *blogs*, inicialmente cadastrados, foram sendo retirados por não apresentarem sinais de atualização durante longos períodos ou terem seus endereços eletrônicos suspensos.

Foram catalogados 50 *blogs*. Estes apresentam conteúdos diversos e não somente comentários sobre espetáculos teatrais. São textos escritos com uma linguagem coloquial. Do total de *blogs* pesquisados, 32 são de pessoas ligadas ao teatro ou as artes (atores e atrizes, diretores, produtores, arte-educadores, artistas plásticos, etc.), outros seis *blogs* foram criados por jornalistas. Dos 12 *blogs* restantes, quatro são de críticos, dois são de pessoas que atuam junto às universidades e seis não se apresentam de forma definida.

Quanto à formatação, estão sujeitos as características preestabelecidas das empresas que criam os espaços, permitindo, porém, que seus autores escolham entre diferentes estilos (cores, distribuição dos elementos, etc.). Em virtude destas variações, bem como do uso de imagens selecionadas por seus criadores, os *blogs* apresentam visual distinto. O conteúdo é bastante variável, sendo que grande parte se destina a divulgações culturais. Dos *blogs* selecionados, 17 foram criados em 2009. O mais recente (<http://percebeoteatro.blogspot.com/>) foi criado em novembro de 2009 e o mais antigo (<http://artescenicass.blogspot.com/>) em 2001. A frequência de publicação de textos também é muito variável. Alguns são atualizados diariamente, enquanto outros, só recebem novas informações mensais, sendo que sete encontram-se desatualizados, ou seja, suas últimas publicações foram feitas antes de dezembro de 2009.

Em todos os *blogs* há ligações externas para outros espaços virtuais (*links*) indicados pelos autores. Alguns *blogs* não recebem comentários, mas mesmo naqueles em que há maior interatividade esta ainda é acanhada, considerando a facilidade de envio de mensagens pelos visitantes.

3.2.2 Sites

A *World Wide Web* recebeu esse nome de seu criador Tim Berners-Lee. Ele a comparou com uma teia, *web* em inglês. Cada nó dessa teia é um local (virtual) onde há hipertextos. Como a palavra inglesa para local é *site* (também derivada do latim *situs*: lugar, local), quando as pessoas queriam se referir a um local da teia, elas falavam, *website*. Com o advento da *internet*, passou a chamar-se *site* um conjunto de páginas publicadas na *World Wide Web*, rede de comunicação, designando um sítio virtual, um conjunto de páginas virtualmente localizado em algum ponto da *web*. O Brasil adotou o termo em inglês para se referir aos sítios virtuais.

Um *site*, normalmente, é o trabalho de um único indivíduo, empresa ou organização, ou é dedicado a um tópico ou propósito em particular. Existem várias categorias (institucionais, noticiosos, empresariais), mas os endereços eletrônicos que interessam para esta pesquisa estão voltados para a arte, mais precisamente para o teatro e a crítica.

A pesquisa de *sites* sobre crítica também foi realizada de março de 2008 até final de 2009, no *Google*. Os endereços foram identificados a partir da busca por “crítica teatral”. Foram localizados 20 *sites* (ver apêndice A, p.193) com conteúdo cultural e informações sobre espetáculos. Quanto ao visual, diferentemente dos *blogs* que precisam obedecer aos padrões preestabelecidos, os *sites* apresentam *designs* bastante distintos. Em sua maioria, ao contrário dos *blogs*, são espaços mantidos por vários autores, onde são publicados textos, fotos e *links* que levam a outras páginas culturais.

3.2.3 Comunidades do Orkut

O *Orkut* é uma rede social filiada ao *Google*, criada em 24 de Janeiro de 2004. Seu nome é inspirado no projetista chefe, Orkut Büyükkökten, engenheiro da *Google*. No Brasil, existe a rede social com maior participação de usuários, com mais de 23 milhões, sendo o *site* mais visitado. Originalmente, a sede do *Orkut* era na Califórnia, mas em agosto de 2008, a *Google* anunciou que o *Orkut* passaria a ser operado no Brasil, pelo *Google* Brasil. O *Orkut* possui 24 milhões de usuários ativos no país. Cerca de 70% dos internautas com mais de 35 anos de idade estão na rede. Aproximadamente sete milhões de usuários são mulheres com mais de 25 anos de idade, enquanto seis milhões e oitocentos mil são homens com idade entre 25 e 49 anos.³⁷

As comunidades apresentam a mesma estrutura dos fóruns, planejada para facilitar o uso. A pessoa que cria a comunidade pode escolher até dez mediadores para interferir no conteúdo: publicar ou apagar postagens e até banir membros e excluir a comunidade.

Neste levantamento, foram desconsideradas aquelas comunidades criadas para os espaços teatrais, pelos grupos teatrais e mantidas apenas aquelas que abrem espaço para falar sobre os espetáculos. Foram selecionadas 15 comunidades (ver Apêndice A, p.198). Sendo que a maior, criada em 2004, chama-se *Teatro* e tem 165.553 participantes. Três comunidades têm apenas um integrante, sendo que

³⁷ <http://iabbrasil.ning.com/profiles/blogs/orkut-75-dos-internautas>

as comunidades mais antigas são de 2004. Todas têm alguma comunidade relacionada a ela, uma das formas sugeridas pelo próprio *Orkut* para ampliar a rede.

Tanto os *blogs* e *sites* quanto as comunidades são espaços que visam à interatividade, o diálogo e a troca de informações. Em alguns casos, esta intenção é ainda mais específica e direciona-se para um único tema: a crítica teatral.

3.3 Crítica *online*: exemplos

Destacam-se neste capítulo quatro endereços eletrônicos destinados especificamente à crítica. O objetivo desta apresentação (cuja escolha ocorreu unicamente a partir da razão recém-expressa) é permitir o contato com as intenções daqueles que se tornaram produtores destes espaços, esclarecendo seus critérios para o desenvolvimento dos mesmos, identificando suas motivações e as reações do público-alvo às propostas. Com estruturas diferentes, com editores e colaboradores com formações distintas, tratam o tema de forma diversa, seja utilizando critérios mais formais, irônicos, jornalísticos, etc.

Não desejando fazer julgamento de valor, traz à tona a própria voz dos autores destes espaços para contextualizar a crítica virtual. Embora movidos pela mesma intenção, cada um apresenta características bastante peculiares seja na sua estrutura, ou no tratamento do conteúdo publicado. Assim sendo, também provocaram diferentes reações nos internautas, em termos de aprovação ou de rejeição, comprovando o potencial de interatividade destes novos meios.

3.3.1 Revista eletrônica Bacante

Entre as áreas virtuais pesquisadas, sobressai a *Revista Bacante*. Local de entrevistas, matérias especiais e críticas. Lançada no dia 11 de abril de 2007, até as 20h do dia 28 do mês de dezembro de 2009, de acordo com o contador do *Google Analytics*, instalado desde o primeiro dia de funcionamento, a *Bacante* havia recebido 189.744 visitas. Destas, 11,72% digitaram o endereço virtual da revista (www.revistabacante.com.br); 21,00% vieram de *links* em outros *sites*; 67,23%

vieram de mecanismos de pesquisa (sobretudo do *Google* - só do *Google* são 64,46%).³⁸

A revista publica editoriais, conteúdos especiais (vídeos, artigos, etc.), bate-papos e disponibilizou um total de 542 resenhas críticas durante o mesmo período acima, sendo que o texto mais visitado foi o dedicado à peça *A Alma Boa de Setsuan*, com 3.736 visitas.

Conta com sete colaboradores fixos, mas, desde o seu lançamento, mais de 20 pessoas já escreveram para a revista. Em alguns casos (precisamente dois), elas não fizeram os textos para a *Bacante*, mas estes foram republicados na revista com autorização destes autores.

Quanto aos aspectos visuais da Revista *Bacante*, Maurício Alcântara, um dos editores e responsáveis pelo *layout*, recorda que a vontade inicial era dar fluidez. Segundo ele, os fundadores não queriam que parecesse um portal³⁹ porque, naquela época não havia estrutura para isso. Alcântara explica que a página de abertura estática servia para disfarçar a precariedade que era publicar uma revista com seis *blogs* separados. O editor observa que a primeira página da revista era um "tapume" colorido, em geral com uma imagem bem aplicada, contextualizando a "edição" (quando ainda havia edições semanais) e chamando a atenção para a atualização semanal da revista. As variáveis eram os destaques, a imagem, e as "piadas" do logo (sempre alguma informação irreverente), que nasceu com vontade de trazer um *slogan* ou subtítulo que eles nunca achavam e acabou virando um canal de crítica e humor também. As páginas internas foram elaboradas utilizando um *template* pronto, o mais *clean* possível (este sofreu alterações, inclusive, durante o período da pesquisa).

Atualmente, a revista possui cinco seções de atualização constante, mas sem periodicidade definida: Crítica, Entrevistas, Especial, *Blog* e Editorial. Os editores pensam em criar um espaço para novas dramaturgias. As demais seções têm conteúdo fixo.

Sobre o perfil dos responsáveis pela revista, Fabrício Muriana e Maurício Alcântara são fundadores, editores e colaboradores. Formados em Comunicação

³⁸ Dados fornecidos por Juliene Codognotto em 28/12/2009.

³⁹ Chama-se portal um *site* na *internet* que funciona como centro aglomerador e distribuidor de conteúdo para uma série de outros sites ou *subsites* dentro, e também fora, do domínio ou subdomínio da empresa gestora do mesmo.

pela Cásper Líbero, em São Paulo, trabalham diariamente em produtoras voltadas para a *internet*. Muriana, como redator, e Alcântara, no planejamento. Também fazem parte do grupo de teatro Il Trupe de Choque. As posições de cada um na revista, segundo Muriana, tendem a ser coletivizadas. Trata-se de um grupo que exerce suas atividades profissionais em dois espaços: Hospital Psiquiátrico Pinel e a Usina de Compostagem de São Matheus, ambos na periferia da cidade. Juliene Codognotto, outra colaboradora da *Bacante*, também se formou na Cásper e entrou, junto com Leca Perrechil, no projeto da revista e é, hoje, a principal responsável pelos conteúdos da seção Especial (área que depende de um acompanhamento mais amplo e uma apuração que os demais não têm disponibilidade para fazer). A jornalista já trabalhou como assessora de imprensa, assessora de comunicação interna e, mais recentemente, produzindo conteúdo para o *site* do Centro Cultural São Paulo e trabalha em um projeto de educação ligado à cidade de Andrelândia, em Minas Gerais. Já Leca Perrechil também é formada na Cásper e se juntou ao projeto na segunda semana, após o seu lançamento. Ela escrevia críticas para a *Bacante*, mas, atualmente, só colabora como fotógrafa. É assessora de imprensa da Cooperativa Paulista de Teatro e faz cursos livres em fotografia. Marco Albuquerque, outro colaborador, é engenheiro e produtor teatral. Hoje, está pesquisando dramaturgia. Astier Basílio é jornalista na Paraíba e escreve para o Jornal da Paraíba, Revista Continente e, às vezes, também para a Questão de crítica. É autor de livros de poemas e está trabalhando em um livro de contos. Paulo V. Bio é universitário do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Paulo tem, nesse momento, uma bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa - FAPESP, de iniciação científica e está pesquisando o grupo Ói Nós aqui Traveiz. Emilliano Freitas é arquiteto e está envolvido com vários grupos de teatro de Uberlândia. Tem um trabalho de *clown* que realiza em hospitais e teatros. Estas são as pessoas que fazem parte do *e-group* da *Bacante*, que, de um tempo para cá, Fabrício Muriana vem chamando de “coletivo”. Além destas, mais pessoas já colaboraram para a revista em outros momentos e, eventualmente, voltam a participar da elaboração de seu conteúdo.

Durante os dois primeiros anos da revista, os investimentos foram feitos basicamente pelos editores, incluindo grande parte das coberturas de eventos e ingressos da maior parte dos espetáculos assistidos. Seus editores receberam

alguns convites para eventos, como para o *Rio Preto 2008*, *Festival de teatro de Curitiba 2008 e 2009*, *Riocenacontemporânea 2007*, *FILO 2008*. A partir de 2008, começaram a receber os ingressos para as peças, o que foi considerado verba pública destinada à *Bacante*, tendo em vista que estes festivais foram subsidiados pela lei Rouanet. Em 2009, a revista foi contemplada com o *ProAC* (Programa de Ação Cultural) da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. O valor do programa é R\$ 15 mil, verba que, segundo os editores, será destinada à reformulação do sistema de publicação e *layout*, além da cobertura de festivais dentro do estado de São Paulo.

Fabício Muriana explica que foi motivado a criar este espaço por não encontrar locais de “conversa franca” sobre teatro. Segundo ele, os jornais não fazem este papel e têm compromisso com um público específico. Os portais jornalísticos não têm condições de manter críticos em quantidade suficiente para cobrir todos os espetáculos da cidade, portanto, não havia onde encontrar referenciais para ir ao teatro, para discutir teatro e para propor alternativas ao que era visto.

As repercussões da criação desse veículo foram as mais diversas. Há quem nos veja como a crítica tradicional, o que estabelece uma relação meio torta com o nosso projeto. Há quem tenha se aproximado de tal maneira que hoje se tornou colaborador do veículo - inclusive falando da cena de outros estados. Há quem nos tenha denunciado por calúnia e difamação por não entender a forma bem-humorada e livre de algumas críticas. Há grupos que passaram a nos convidar para acompanhar o processo e não fazer somente uma crítica de produto. Há o diverso, que comentei acima, na forma dos comentários das críticas, que corrigem, ampliam as discussões, apresentam outros pontos de vista e até confirmam outros (MURIANA, 2008, s.p.).

Ao criar a revista *Bacante*, a motivação dos editores foi abrir um espaço na *internet* para se pensar na produção teatral paulistana, sob um ponto de vista crítico – da mesma forma como havia diversos portais propondo um novo diálogo com relação à produção cinematográfica. Segundo eles, até então, falando de teatro, só havia *sites* comerciais (guias de programação que eram muito preocupados em cobrir toda a cena sem potencial crítico), *blogs* pessoais, de grupos e de atores.

Desde o início (há um ano e meio), as principais características da Revista *Bacante* eram o humor e uma busca por uma maior pluralização da cobertura crítica sobre o que é produzido na cidade – uma vez que a mídia

tradicional cada vez mais fica restrita às produções do “mainstream” e muito aquém do que era efetivamente produzido/ apresentado/ proposto por grupos e artistas menos conhecidos. Sempre foi uma premissa a disponibilidade de falar tanto das megaproduções importadas da Broadway como dos espetáculos mais experimentais – sempre considerando o contexto em que cada um se apresenta ao público. Com o tempo, o que era pautado, sobretudo pelo humor, passou a ser direcionado para uma busca por novas formas de se pensar criticamente na *internet* – e de utilizar as novas linguagens e ferramentas para investigar novas formas de se propor o diálogo crítico (ALCÂNTARA, 2008, s.p.).

O editor, Maurício Fernandes de Alcântara, reluta com o termo “profissional de crítica”, pois acredita que este se refira à atividade como uma profissão – o que já distancia do que ele espera de um crítico. Para Alcântara, o crítico não precisa ser, necessariamente, uma pessoa que exerça a atividade de forma profissional, mas precisa ser uma pessoa disposta a entender/investigar um contexto artístico (e de que forma as obras dialogam com esse contexto). Para isso, considera imprescindível o acúmulo de referências mínimas (espetáculos, leituras, etc.) para que seja possível mapear o contexto (histórico, estético e/ou geográfico) em que as obras analisadas se inserem. O editor não acredita, porém, em formações específicas que garantam ao indivíduo a bagagem necessária para se tornar crítico, embora, segundo ele, a soma de conhecimentos sempre agregue maior referencial para que a crítica possa ser estruturada.

Quanto à função da crítica, o editor da revista *Bacante* explica que muito mais do que “avaliar” a qualidade do material proposto ou “avalizar” a divulgação de uma obra, a função da crítica teatral é buscar interlocução desta com o contexto no qual ela se insere – seja este contexto temporal, formal ou temático.

É necessária quando consegue propor ao leitor diferentes leituras para uma obra (muito mais do que impor uma leitura ‘oficial’), e quando consegue estabelecer (ou ao menos propor) com o grupo/artista um diálogo que vá além do conflito entre expectativa/resultados – objetivando um amadurecimento, tanto do fazer artístico como da leitura crítica (ALCÂNTARA, 2008, s.p.).

Em relação às mudanças que a crítica sofreu ao longo da história, Alcântara observa:

Estas refletem as transformações que a própria arte sofreu com relação à sociedade, e, sobretudo, as transformações que a atividade acadêmica e

(principalmente) o jornalismo vêm sofrendo. Fato é que, ao longo dos anos, a crítica tradicional vem perdendo poder ao deparar com uma sociedade que, ao consumir arte e entretenimento (incluindo a intersecção destes dois), pauta-se cada vez menos na opinião do “especialista” e cada vez mais em outros fatores, como opiniões afins ou publicidade. Com a *internet*, não apenas a crítica ganha potencial “concorrência”, como toda a estrutura tradicional da imprensa – a pluralização das vozes questiona os poucos e únicos pontos de vista até então propagados (ALCÂNTARA, 2008, s.p.).

Alcântara considera, também, que uma crítica mal feita é aquela que parte de preconceitos e juízos de valor para enaltecer ou desmerecer uma obra por meio de argumentos abstratos ou esvaziados de sentido. Já uma crítica benfeita é aquela que assume sua parcialidade, suas limitações e a relatividade de suas considerações para propor leituras claras de uma obra, sempre com o objetivo de contextualizá-la (e não de avaliá-la).

Sobre o meio virtual, na opinião do editor, este é muito mais do que apenas uma versão imaterial do papel impresso, é uma plataforma de oferta de conteúdo que permite inúmeras possibilidades de diálogo com o leitor e com os artistas – que vão desde a interação por meio de comentários diretos, até a indexação imediata de quaisquer conteúdos (textos, vídeos, imagens, sons) que agreguem algum sentido maior à análise crítica. Para ele, é essencial a integração destas características à forma de se conceber a crítica para que ela possa sobreviver em tempos de mídias colaborativas, opiniões compartilhadas e indexação de conteúdos em redes.

Liberdade de expressão e de opinião são direitos que só se potencializam com a oferta de ferramentas facilitadoras. Qualquer pessoa pode escrever sobre teatro, cinema, economia ou tecnologia e a relevância deste conteúdo será ditado pela quantidade de pessoas que estão dispostas a ler e dialogar com o material publicado. Quanto mais pessoas estiverem produzindo conteúdo sobre teatro, maiores as possibilidades de haver conteúdo de qualidade na rede (ALCÂNTARA, 2008, s.p.).

A interatividade dos meios eletrônicos não passa do resultado de uma série de ferramentas que estão à disposição do crítico e do leitor. O que pode trazer essas “outras configurações em termos de recepção” depende muito mais do uso que o crítico, o leitor e os artistas fazem do que das ferramentas propriamente ditas. Não adianta haver um *site* de crítica aberto a comentários se os leitores não se apoderarem deste instrumento para dialogar com o que é publicado da mesma maneira como não adianta que os leitores estejam colaborando/participando se os

mantenedores do canal não estiverem dispostos ao diálogo. Ambos os exemplos são canais que perdem as características mais enriquecedoras de uma mídia interativa, reduzindo-se a versões digitais do tradicional formato impresso.

A interatividade ocorre principalmente por meio do canal de comentários que é a ferramenta disponível em praticamente qualquer página. As interações estão concentradas nesta área para que todas as manifestações e respostas fiquem visíveis a todos os leitores. Muitas vezes, estes comentários desencadeiam mudanças na leitura crítica – e estes processos são registrados (um exemplo é o que ocorreu na crítica ao espetáculo *Les Éphémères*, em que o comentário de um leitor provocou a necessidade de uma nova crítica, dialogando com a anterior).

Segundo os editores, há sempre o estímulo (e a abertura) para que os leitores participem ativamente, enviando colaborações com conteúdos a serem publicados pela revista. Expandindo o conceito de interatividade ao uso de ferramentas, há, nas próprias críticas publicadas, investigações de novas formas possibilitadas pela *internet* (como críticas construídas a partir de *hyperlinks* para notícias de jornal, misturas de vozes e leituras diferentes em um mesmo texto, ressaltadas pelos usos de cores, ou ainda, o uso de material multimídia como forma de ilustração ou de concepção da crítica).

Ao se referir à história da crítica e sua relação com o poder, Fabrício Muriana afirma que se interessa, principalmente, pela crítica teatral no Brasil que, segundo ele, ao longo das últimas décadas, vem perdendo, literalmente, espaço na mídia tradicional. Além disso, considera que o ideário moderno de julgamento, premissa da crítica moderna brasileira, não faz mais sentido em uma sociedade em que os parâmetros da crítica se alteram a cada peça e em que as unidades de definição, como o indivíduo, começam a se esfarelar. Soma-se a essa situação, segundo ele, a criação da *internet*, que permite o diálogo horizontal, sem hierarquia, em que vale o que se produz e o diálogo crítico que se propõe. Muriana acredita que a antiga relação de poder da crítica vem sendo substituída por uma relação mais potente e direta das múltiplas vozes que encontram eco na *internet*.

A função da crítica teatral é estabelecer o diálogo. É um retorno de quem assiste para os autores da obra? Ela é necessária para que o artista encontre interlocução, para que saiba como sua obra está sendo recebida pelo público. Um artista que não encontra interlocução crítica (e aqui estamos falando de qualquer interlocução crítica, não da famosa "crítica

especializada"), não se transforma com a própria obra, não altera suas ideias. A crítica teatral, em específico, tem uma função ainda mais transformadora, na medida em que pode ser produzida ainda enquanto o espetáculo está em cartaz ou em processo. Ou seja, uma interlocução crítica que altera a obra efetivamente, diferente do cinema, das artes plásticas e muitas outras artes. A crítica é tão necessária que há muitos exemplos de grupos que abrem seus trabalhos ao público muito antes da estreia, na forma de ensaios gerais, exatamente recolhendo as impressões e críticas do público, antes da estreia. Esse tipo de crítica tem também a função de relativizar a autoria da obra, alterando-a verdadeira e essencialmente (MURIANA, 2008, s.p.).

Muriana afirma, também, que não acredita que seja a formação do indivíduo que defina se ele pode ou não ser profissional da crítica.

Entendo profissional por meio da dicotomia profissional/amador. Nesse caso, o crítico profissional ou deixou de amar o que faz ou tornou aquilo um ofício, uma profissão. No primeiro caso, não há mais crítica, e no segundo, qualquer pessoa pode exercer a profissão, desde que atenda aos requisitos necessários à crítica solicitada por aquele veículo específico. Ou seja, se você trabalha num jornal conservador, deve ter a formação necessária para criar uma crítica conservadora. Nesse caso, profissionais como filósofos, teólogos, jornalistas, relações-públicas, graduados em Letras, entre outros, podem exercer o ofício. O exemplo segue análogo, independentemente da característica que o veículo tiver (MURIANA, 2008, s.p.).

Para o editor da revista *Bacante* não há nenhum conhecimento imprescindível para que alguém possa exercer a função de crítico. Segundo Muriana, deve existir um interesse real, vital e potente para que a crítica aconteça. Na sua opinião, uma pergunta ingênua, um olhar assustado de uma criança em uma cena cômica ou uma reação adversa e inesperada são todos exemplos de crítica. Para ele, aquele que está indo por intenção própria a uma apresentação artística e produz reflexões, desde as mais triviais, já está produzindo crítica. E, ainda, sobre a possibilidade de leigos escreverem na *internet*, ele diz que considera maravilhoso, plural, potente, desterritorializante, deshierarchicalizante. É algo que produz horizontalidade, quebra poderes instituídos, atravessa autoridades constituídas e oferece a possibilidade de produzir o diverso.

A crítica tem que ser repensada, absolutamente, no meio virtual. Nele, podemos usar textos, *links*, fotos, música, vídeo e todo tipo de material digital. Essa hipercritica tem que ser concebida, desenvolvida e lida como parte de uma malha gigante, que é a própria *internet*. O crítico que nasceu depois da *internet* tem de interconectar seu texto com outros, mesmo que seja para imprimir em papel. É um caminho sem volta e, quem não passa

por ele, certamente estará impossibilitado de estabelecer diálogos pertinentes em alguns anos. A essência da *internet* são os *bits* e o movimento de informações. Nesse contexto, a forma da crítica é mutável, de acordo com a forma que esses bits assumem e com o movimento e caminho que percorrem. Quem produz essas formas e movimentos são as pessoas e essa somatória de variantes faz com que os produtos dessa crítica possam ser infinitos (MURIANA, 2009, s.p.).

Sobre a interatividade dos visitantes na revista *Bacante*, Muriana observa que algumas críticas recebem muitos comentários, outras são apenas lidas. Algumas pessoas preferem “postar”⁴⁰ anonimamente. Outras, mandam *emails* e não desejam ser publicadas. Há os que preferem o mundo real, sem a mediação do computador para a conversa e que chamam para um encontro. “Há os revoltosos, que por uma leitura embaçada nos consideram a única voz da *internet* e não enxergam em si próprios um potencial crítico. Há quem ache o humor arrogante, há quem não leria se não houvesse humor” (MURIANA, 2009, s.p.). Segundo, o editor, o certo é que não há regras. Além disso, para ele, o limite entre crítica e público se confunde quando o público detém os meios de expressar sua própria opinião. A crítica, para ele, tem que pressupor o diálogo e encontrar outros papéis.

Astier Basílio é outro editor da *Bacante*. Para ele, a crítica é uma maneira de dialogar com o teatro, um diálogo que se dá na tentativa de entender a relação dos espetáculos com os dias de hoje ou de sua recusa em refletir o tempo em que vivemos. Segundo ele, a crítica é uma referência em relação aos espetáculos que assiste, mas para ele, quem fala, no caso o crítico, fala de algum lugar e esse está “contaminado”, seja pela biografia, pela visão de mundo, ou pelo veículo. Quanto à crítica no meio virtual, Basílio considera que apenas a ausência de limite, já é uma revolução, pois, nos jornais ou revistas, o crítico tem que se ater ao número de caracteres estipulado, o que é algo castrador e impede uma reflexão mais aprofundada.

A possibilidade de qualquer pessoa escrever sobre teatro nos espaços virtuais significa democratização da opinião, direito ao espectador, especializado ou não, ou até dos participantes da produção teatral, atores, diretores, se manifestarem, dizerem sua opinião, abrirem outra janela nesse processo de muitas vozes que é o fazer teatro. Com isso, eu creio, abre-se a possibilidade de uma discussão em torno de uma peça não ser unilateral

⁴⁰ Publicar conteúdos por meio de formulários disponíveis nos *blogs*.

ou, quando muito, passível de réplicas e tréplicas, como imagino possa ter sido no passado, mas num processo mais pulverizado e amplo (BASÍLIO, 2009, s.p.).

Hoje, a revista Bacante conta com um número crescente de visitantes. Os editores observam que, pela maneira informal como eles abordam e contextualizam as apresentações, a repercussão tem sido tão pluralizada quanto os espetáculos e os pontos de vista apresentados.

Há os grupos que encontram na Bacante um canal de diálogo e reflexão, há aqueles que não compreendem a proposta de informalização da crítica, há os leitores que embarcam na linguagem da revista e ajudam a consolidar esse canal de troca, da mesma maneira que também há muitos leitores que chegam ao *site* e, sem conhecer (ou sem concordar com) a proposta da revista, não embarcam nesse diálogo. No geral, para um projeto que buscava um espaço plural, os resultados têm sido muito estimulantes (ALCÂNTARA, 2008, s.p.).

A forma como os editores da revista Bacante apresentam seus conteúdos, buscando fugir dos padrões e dos formatos tradicionais da crítica, tem provocado, como eles já observaram acima, reações diversas. Se por um lado, corresponde às características da linguagem mais comumente utilizada na *internet*, com textos mais leves, menos rígidos, por outro, em algumas ocasiões, recebe a desaprovação dos leitores. De qualquer forma, estabelecem o diálogo concretizando, assim, seu objetivo primeiro.

3.3.2 Revista eletrônica *Questão de Crítica*

Questão de Crítica, outra revista eletrônica sobre teatro, foi publicada pela primeira vez em março de 2008. Partiu de um olhar sobre os espetáculos realizados no Rio de Janeiro e foi se expandindo para outros estados, convidando colaboradores para escrever textos e críticas que passaram a ser incluídos. É aberta a espetáculos teatrais, independentemente do seu posicionamento nos circuitos comerciais estabelecidos, peças universitárias, *performances*, mostras e festivais.

É uma revista idealizada por duas editoras. Daniele Ávila participou de diversos cursos livres de teatro desde 1992, iniciando em 1997 o curso profissionalizante da CAL – Oficina de Formação teatral, e, em 1998, o curso de

Artes Cênicas na Unirio. De 2006 a 2008, escreveu regularmente críticas de espetáculos e ensaios no *blog* Quero ser Susan Sontag. Atualmente, integra o júri de teatro da Revista Programa do Jornal do Brasil.

Dinah Cesare é bacharel em Teoria do Teatro e mestranda em Artes Cênicas pela *Unirio*, atriz formada pela CAL, arte-educadora, pedagoga, terapeuta na área de saúde mental e uma das coordenadoras do Instituto do Ator. Trabalha há mais de dez anos na Companhia de Teatro Studio Stanislavski, dirigida por Celina Sodré. Em 2007, fez parte do grupo de novos críticos do Festival Riocenacontemporanea.

A revista, além de exercer a atividade crítica, seleciona ensaios e textos traduzidos de outros idiomas que contemplem a questão da crítica, mesmo que de maneira indireta, com o objetivo de movimentar as discussões sobre a prática teatral e a prática teórica. Ao completar um ano de atividade, já havia recebido, aproximadamente, 14 mil visitantes de mais de 260 cidades no Brasil e 40 países no mundo. Foram publicados durante esse período mais de 120 textos, nas seções de críticas, conversas, estudos, processos e traduções. Em 12 meses, foram agregados novos colaboradores e críticas de espetáculos de fora do Rio de Janeiro começaram a ser incorporadas.⁴¹

Quanto à divulgação, não há nenhuma estratégia, além do envio de *newsletter* uma ou duas vezes por mês. Há um campo na página principal para que as pessoas que desejam recebê-la possam se cadastrar. É feito também o envio para os catálogos de endereços pessoais das editoras. Pelas estatísticas do *Google*, elas verificam que a maior parte das visitas que recebem é por meio de mecanismos de busca e isso era algo previsível. Elas explicam que por conta disso houve prioridade na construção do *site* para que o sistema fosse *google-friendly*, ou seja, para o conteúdo ser facilmente "encontrável". Segundo elas, isso não deixa de ser uma estratégia, mas diz mais respeito à navegabilidade do que à divulgação.

Houve também, no decorrer da história da revista, uma alteração quanto à dinâmica de postagem. Foi feita uma pequena mudança na programação para que os textos dos meses anteriores não saíssem mais da *home* (página principal) quando virasse o mês. E isso, explica Daniela Ávila, deu tranquilidade para escrever os textos no tempo da reflexão, não no tempo da publicação. Segundo ela, a partir

⁴¹ Dados fornecidos em 2009 por Daniele Ávila, editora do *Questão de Crítica*.

disso, não houve mais uma cobrança da dinâmica de atualização constante, mas a liberdade de ter uma atualização orgânica, condizente com o ritmo de interesse pelo que está em cartaz. Para ela, tem épocas em que a produção teatral da cidade não oferece muito estímulo à reflexão teórica, então, não adianta forçar a elaboração de muitos textos. Sem patrocínio, as editoras não ficam reféns de um ritmo de produtividade constante. Ávila explica que a ideia inicial da revista era ser um lugar de experimentação da crítica e que a cobrança da regularidade estava fazendo com que isso se perdesse um pouco.

As editoras da revista não acreditavam na falência da crítica, mas sim, que a *internet* oferecia ferramentas para um diálogo possível, como afirma uma de suas responsáveis, Daniela Ávila:

O surgimento da *internet* e a democratização do acesso a esta ferramenta são fatores que podem favorecer em larga medida a produção crítica. Não deliberadamente, nem apenas porque abrem espaço para uma pluralidade de vozes muito maior do que a que os jornais podem oferecer, mas porque colocam a linguagem e a função da crítica em crise, na medida em que provocam um embate interno nas noções de crítica. Ao se deparar com a possibilidade de escrever crítica na *internet*, pode-se igualmente escrever textos com características jornalísticas ou acadêmicas, pode-se escrever fazendo uso de técnicas de interação, de veiculação de imagens, sons, efeitos visuais. A liberdade para fazermos o “uso público da própria razão” está dada. Mas será que sabemos fazer isso? Sabemos fazer uma crítica que não esteja presa aos dois moldes conhecidos – jornalístico e acadêmico? Esta nova possibilidade de veiculação, portanto, não vem para “salvar a crítica”, mas para colocá-la em crise mais uma vez, para mostrar àqueles que se interessam por ela que é preciso começar do zero para construir novas noções de crítica, novas abordagens e, especialmente, despertar o interesse pela leitura e estudo de textos críticos⁴².

A editora da *Questão de crítica* acredita que o corpo de críticos de uma localidade deve ter formações e características variadas, transitando entre a teoria e a prática, atravessadas por estudos que não estão diretamente relacionados ao teatro. Para ela, é importante que o crítico seja interessado em outras artes, em outras fontes de referência como a antropologia, a sociologia ou a filosofia.

Não acho que seja possível chegar a uma conclusão sobre “a” função da crítica. As funções são várias e diferentes em cada contexto. Acredito que uma das funções da crítica seja dinamizar o que se pensa, se fala e se faz sobre teatro. Desconfio da chamada função pedagógica da crítica. Acho que

⁴² Daniele Ávila – O que é, mais uma vez, a crítica? Publicado em *Questão de Crítica*/2008.

essa abordagem traz para a crítica o risco de se confundir com as noções correntes de pedagogia, que não são férteis para o universo da arte. A crítica é necessária quando movimentada noções de teatro, descongela procedimentos, questiona verdades, provoca dúvidas e instiga o interesse pelo teatro. Considero que ela seja desnecessária quando é corretiva, quando se coloca como autoridade ou quando aplica um julgamento de valor sobre os objetos. Também é desnecessária quando desvaloriza a atividade teatral e desestimula o público a acompanhar o que está em cena (ÁVILA, 2008, s.p.).

Daniele Ávila considera que a crítica pode encontrar na virtualidade um meio-termo entre a linguagem jornalística e a linguagem acadêmica e que a liberdade de espaço pode dar lugar a uma pluralidade de vozes saudável para a crítica que não é possível nos jornais e nos periódicos especializados, produzidos nas universidades. No entanto, ela observa que o excesso de liberdade da *internet* gera ainda mais perguntas do que uma solução, uma vez que ainda não se sabe ao certo o que fazer com essa liberdade e com essa noção de espaço infinito, associada à imagem da *web*. Para ela, a *internet* oferece à classe teatral uma chance para retomar a responsabilidade sobre a discussão pública do teatro, há muito delegada aos meios de comunicação de massa. Sobre a possibilidade de qualquer um escrever sobre teatro, Ávila observa que todo mundo pode falar ou escrever sobre o que quiser, onde quer que seja. Ela não acha que o teatro seja algo diferente, especial ou mais delicado. Em sua opinião, se qualquer pessoa pode escrever no seu *blog* sobre o restaurante da esquina ou sobre o Presidente da República, por que não, sobre teatro? A editora argumenta que o teatro faz parte do mundo, está aí para ser discutido, igual a tudo na vida.

O aumento das possibilidades de publicação de textos sobre teatro não significa necessariamente um aumento do interesse do público sobre textos de teatro, nem que esses textos vão ter mais audibilidade do que aqueles publicados em jornais ou revistas especializadas. Acredito que o que pode trazer outras configurações em termos de recepção teatral seja o surgimento de outras configurações de produção e criação teatral. A *internet* não vai salvar o teatro, porque os problemas do teatro são do próprio teatro, não dos meios de comunicação disponíveis à sua volta (ÁVILA, 2008, s.p.).

Quanto ao que motivou a criação da revista *Questão de crítica*, a editora explica que achava nociva a atitude da classe teatral carioca de delegar a discussão pública sobre teatro aos meios de comunicação de massa, considerando que a

responsabilidade sobre isso é da própria classe. Assim, teve vontade de fazer uma revista de crítica. O surgimento da *internet* foi somente um estímulo.

Eu não pensaria em escrever crítica se não tivesse a oportunidade de testar essa escrita, de colocá-la à prova, se não fosse a facilidade de acesso dos *blogs*, por exemplo. Eu comecei a escrever crítica no meu *blog* – www.querosersusansontag.blogspot.com – sem a pretensão de fazer crítica para valer. Era um exercício despretensioso, mas era um exercício público e isso fez toda a diferença. Sem a *internet*, acho que esse exercício não teria acontecido (ÁVILA, 2008, s.p.).

Em relação à repercussão, a revista, segundo a editora, tem recebido um bom *feedback* de pessoas da classe teatral – pessoas entre 30 e 40 anos. Entretanto, não há dados sobre as pessoas mais velhas, acima dos 50 ou 60 anos, assim como também não existe muito retorno de pessoas que não pertencem a classe teatral.

Quanto à interação, no caso da Questão de Crítica, pouquíssimas pessoas interagem. Na maior parte das vezes, são pessoas próximas aos autores, que elogiam os textos, ou artistas querendo defender a sua obra. Mas já é possível notar que, quando o artista está insatisfeito com a crítica, ele coloca um comentário no *site*, ou seja, ele se manifesta publicamente; mas quando ele fica satisfeito, manda *e-mail*, ou seja, não se expõe para validar ou aprovar aquela crítica à sua obra. Pelo que está visível no *site*, um leitor poderia concluir que nós só recebemos reclamações dos artistas e que nunca há uma tentativa real de diálogo pelo *site* por parte da classe. Os artistas em geral ficam muito melindrados quando se veem diante da possibilidade de comentar publicamente o trabalho de outro artista (ÁVILA, 2008, s.p.).

Em entrevista para a Revista Eletrônica Questão de crítica, no mês de maio de 2008, o diretor Marcelo Drummond afirmou:

... [...] quem não é careta não ta lendo jornal coisa nenhuma; nem quer ver jornal de papel, está todo mundo lendo na *internet*, porque ninguém acredita mais tanto em jornal assim, entendeu? Principalmente em relação ao teatro, porque o que aconteceu foi que o teatro invadiu a *internet*. Mesmo a divulgação das peças - a maioria não divulga mais em jornal. Não aparece. Em São Paulo, atualmente, tem 133 peças em cartaz, dessas aparecem no jornal duas peças por semana. A maioria das peças está fora do jornal. O jornal já não diz muita coisa para produção teatral. Então, o que ele faz é o tripé com o grande público, com o público pagante, entendeu? Que assina jornal, que paga jornal e que paga teatro também e que dependemos dele (DRUMMOND, 2008, s.p.).

Na mesma ocasião, o diretor Zé Celso Martinez Corrêa também disse que sente falta de uma crítica porque, para ele, a função do crítico é muito importante, “ilumina o trabalho”. Mas, segundo ele, este tem que saber ser crítico dentro dos parâmetros da transformação do mundo contemporâneo que não estão somente na sociedade de espetáculo ou em um palco italiano. O dramaturgo afirma que a sensibilidade das pessoas agora é mais multimídia.

Está surgindo uma outra coisa, com a *internet*, uma outra sensibilidade: de quem viajou muito de ácido, de quem fuma maconha, de quem faz *internet*, de quem ouve música eletrônica. Ou então de quem mora na favela, ou de quem vai a terreiro. É outra sensibilidade. E para essa outra sensibilidade, desse teatro que está ligado a uma cultura que é uma cultura antropófaga, eu acho que precisa de luzes da antropofagia, porque há muito preconceito contra ela. Então, realmente eu sou muito grato ao trabalho que tem sido feito nas universidades sobre o nosso trabalho. Mais do que aos críticos em geral do mercado explícito (MARTINEZ CORRÊA, 2008, s.p.).

Em junho de 2009, as editoras da revista eletrônica *Questão de Crítica* decidiram fazer uma reavaliação das críticas publicadas até aquele mês. Segundo elas, procurando retomar os questionamentos que as motivaram a elaborar a revista, decidiram “desestabilizar hábitos comuns a uma ideia geral de crítica de teatro, herdados da crítica jornalística”, listando as seguintes regras:

1. As críticas não devem conter adjetivos ou advérbios de modo (e locuções adverbiais) que designem uma valoração desprovida de conceituação sobre o objeto analisado. Os advérbios de intensidade também devem ser evitados.
2. Os críticos devem cuidar para não tratar o trabalho do ator como elemento independente do espetáculo, procurando discutir a materialidade da atuação sem reforçar o hábito da valorização da personalidade do ator.
3. Os textos críticos não devem conter frases facilmente “destacáveis”, que possam ser citadas fora de seu contexto para validar ou desvalidar a obra ou qualquer um de seus elementos.
4. O objeto em questão não deve ser comparado com nenhuma ideia de “original”, como texto escrito ou primeira montagem, salvo análises verticais, profundas, de uma hipótese muito bem fundamentada.
5. Os textos críticos têm obrigatoriamente que ter uma hipótese.

6. Os críticos não devem listar atores ou elementos do espetáculo sob o mesmo prisma de análise.
7. Textos de programa não podem ser citados nas críticas.

Edécio Mostaço, crítico de teatro, professor do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina e orientador desta pesquisa, publicou críticas⁴³ na Questão de crítica como colaborador (ver anexo B). Mostaço, que publicou suas críticas na Folha de São Paulo de 1981 a 1989, chama a atenção para esta mudança de estratégia da revista, cujas consequências ainda não puderam ser avaliadas. Porém, são diretrizes que se aproximam de uma tentativa de padronizar o conteúdo deste espaço e que se assemelha aos formatos da crítica antes da virtualidade. Este é, sem dúvida, um dos riscos destes novos espaços: repetirem, em documentos eletrônicos, os padrões definidos para as publicações impressas, sem considerar as características específicas do novo meio e, embora as editoras não tenham confirmado, é possível presumir que se trate da necessidade de se proteger contra os excessos que a liberdade de escrever na *web* pode provocar. Infelizmente, este tipo de proposta poderia fazer com que a revista caísse no extremo oposto e acabasse “engessando” os conteúdos, afastando tanto colaboradores quanto os visitantes. Não havia, porém, como prever quais seriam as consequências. Como, pouco tempo depois da proposta de mudança, no dia 2 de agosto de 2009, a Questão de Crítica foi invadida por *crackers*⁴⁴ que excluíram todo o seu conteúdo, esta análise não pode ser realizada.

Segundo a editora Daniele Ávila, a revista já tinha sido invadido diversas vezes. A primeira vez foi em junho de 2008, três meses depois do lançamento. Entretanto, até então, os *crackers* entravam na Revista, deixavam uma marca, uma assinatura, mas sem maiores danos. Cada vez que isso acontecia, as editoras tentavam tomar providências e obter respostas junto aos programadores, mas não eram bem-sucedidas neste sentido. Nesta última ocasião, em que o prejuízo foi total, a atitude

⁴³ Missão cumprida - Crítica da peça *A Missão (Lembrança de uma Revolução)* – publicado em 22/01/2009 e A boa e bela alma - Crítica da peça *A alma boa de Setsuan*, publicada em 20/03/2009

⁴⁴ *Crackers peritos em informática que fazem mau uso de seus conhecimentos, utilizando-os tanto para danificar componentes eletrônicos, quanto para roubo de dados. Seguidamente, confundido com hackers que usam seus conhecimentos para aprimorar componentes e segurança.*

dos responsáveis permaneceu a mesma. Assim, a Questão de Crítica ficou “fora do ar” de agosto a dezembro de 2009 quando as editoras decidiram contratar uma nova empresa em São Paulo que passou a hospedar a Revista.

Existem apenas suspeitas sobre as razões de invasão da revista. De qualquer forma, surpreende que *hackers* tenham tido o interesse de apagar o conteúdo da Questão de Crítica. Em geral, estes invadem locais que lhes deem visibilidade, chamem a atenção da mídia, o que não é, exatamente, o caso. Existem formas de impedir estes ataques, mas que implicam em investimentos em segurança e conhecimento prévio da necessidade de se proteger. Em 2010, o *site* entrou novamente em funcionamento, reelaborado com recursos financeiros exclusivamente das responsáveis.

3.3.3 Site Caderno teatral

Caderno Teatral é um *site* independente com resenhas críticas de espetáculos. Lançado em 19 de Abril de 2009, contém impressões sobre os espetáculos considerados mais interessantes pelo editor e seus colaboradores. Lucianno Maza explica, porém, que o fato de alguma produção não estar presente não reflete diretamente sua qualidade, pois outros fatores acabam interferindo na publicação ou não, como por exemplo, o período da temporada. Segundo ele, não há nenhum tipo de influência no conteúdo através de pagamento, permuta ou troca de favores e, caso estas venham a acontecer serão facilmente identificadas como publicidade ou publieditorial. Quanto à motivação para criar o Caderno Teatral, Lucianno Maza explica que no início foi apenas pessoal.

Mas devido à minha formação artística e já ter um olhar crítico exercitado anteriormente o resultado dos textos englobou informações históricas e técnicas que transformaram o texto interessante para os artistas e o público geral, ambos carentes de mais espaços de reflexão independente como esse. O projeto, que era um *blog* se tornou um híbrido entre a plataforma e o modelo de *website*, foi se profissionalizando e eu percebi a dimensão da ferramenta que tenho em mãos e o que antes era apenas uma opção pessoal por só falar daqueles trabalhos de que gostei acabou se tornando um diferencial editorial (MAZA, 2010, s.p.).

A atualização do Caderno Teatral é feita de acordo com a demanda de material e, geralmente, “entra no ar” as segundas, quartas ou sextas. O *site* é editado por Lucianno Maza, dramaturgo e diretor teatral que iniciou sua carreira como ator no Rio de Janeiro, sua cidade natal. Em 2003, fundou a companhia Projeto Grande Elenco e passou a dedicar-se à dramaturgia e encenação e exerceu funções nas áreas de cenografia, figurino, iluminação, *design* gráfico e produção. Sua estreia oficial como autor e diretor foi em Boi da Cara Preta (em coautoria) em 2004. No ano seguinte, encenou Três Tempos. Ainda em 2005, idealizou e coordenou o ciclo Drama Tempo que por dois anos reuniu mais de 250 artistas e desenvolveu as séries especiais Sarah Kane Serial e Beckett 100, e o *happening* quaseTUDO. Seu espetáculo de 2006 foi Restos, dirigido por ele e Tatiana Vereza no Centro de Referência da Dramaturgia Contemporânea. No ano de 2007, mudou-se para São Paulo e participou de festivais no Rio de Janeiro com a *performance* Modo de Preparo (Passo 1). Um ano depois, montou seu texto A Memória dos Meninos em palcos paulistanos. Também em 2008, dirigiu A História Dela de Gabriela Mellão, e teve seu musical Cine Ilusão dirigido por Menelick de Carvalho no Rio de Janeiro. Possui parte de sua obra publicada pela imprensa oficial em livro que leva seu nome na coleção Primeiras Obras. Possui *blog* na *internet* desde 2001.

Para Lucianno Maza, responsável pelo *site* Caderno Teatral, a crítica é um importante instrumento de reflexão para artistas terem uma reverberação de seus trabalhos apontando pontos positivos e negativos e, muitas vezes, lançando luz a questões não imaginadas pelos criadores que podem agregar ao espetáculo. A reflexão que a crítica propõe se estende também ao público, no sentido de contextualizar a proposta do trabalho analisado e colaborar para melhor compreensão de seu conteúdo.

Sobre a influência da crítica, Maza explica que aquela que apresenta novos horizontes e questiona opções depende da abertura tanto do crítico para o espetáculo que analisa a sua proposta, como do criador sobre o olhar externo que examina seu trabalho e pode somar. De outra forma, o resultado da interferência é negativo e atinge, sobretudo, o ego do artista. “Logo, quando percebo um interesse de diálogo real (seja com uma impressão boa ou ruim), me coloco aberto a refletir sobre os apontamentos da crítica e concordar ou discordar de sua opinião” (MAZA, 2010, s.p.). A atitude de Maza não é tão comum no meio artístico, pois, muitas

vezes, os autores das obras, os atores e atrizes são muito sensíveis a qualquer comentário negativo que é dito sobre seu trabalho e assumem uma postura de rejeição que acaba impedindo toda e qualquer comunicação. Maza, porém, afirma que se coloca aberto inclusive às críticas não especializadas.

Devido ao caráter intelectualizado de nossa profissão, muitas vezes damos mais valor ao retorno dos especialistas da área. Particularmente, acho extremamente saudável a expressão da opinião do público, pois ele é o consumidor do espetáculo e sua visão não especializada brinda ao artista com uma opinião apaixonada, sensível e prática, diferente da elucubração teórica que os especialistas fazem e muitas vezes soam técnicas ou frias (MAZA, 2010, s.p.).

Segundo Luciano Maza, prestes a completar um ano, o Caderno Teatral, continua investindo na qualidade de seu conteúdo, buscando levar o melhor do teatro para seus leitores que vêm aumentando cada vez mais.

Partindo da ideia de conectividade, texto, imagem e depoimento se unem para oferecer ao nosso leitor um material ainda mais rico para analisar. A grande novidade no mês de março é que, a partir de agora, estamos presentes, não apenas na cobertura da programação teatral de São Paulo, como a carioca também. A chegada em nossa equipe da colaboradora do Rio de Janeiro Luciana Garcia, que já desenvolvia um interessante trabalho em crítica teatral, vem somar mais um olhar para nossas impressões (MAZA, 2010, s.p.).

Em fevereiro de 2010, Bob Sousa passou a ser o editor de fotografia do *site*. Fotógrafo profissional desde 1998, há seis anos especializou-se na fotografia de teatro. Nesse período, participou, intensamente, do cenário teatral paulistano produzindo imagens de grande parte das produções da década. Seu trabalho inclui o acompanhamento e registro de grupos como o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa e a Cia. Os Satyros, dirigida por Rodolfo Garcia Vázquez, entre outros. Suas imagens são publicadas em veículos de comunicação cultural como jornais, revistas e *sites*, além de serem mostradas em exposições como sua individual Instante Eterno, a qual participou da inauguração da SP Escola de Teatro em 2009.

Verlaine Pretto é a editora de vídeo do Caderno teatral desde fevereiro de 2010. Cineasta, e *videomaker* gaúcha, começou sua carreira atuando, dirigindo e escrevendo peças teatrais e vídeos em Porto Alegre nos anos 80. Com a Cia.

Tragicômica Balaio de Gatos participou de vários espetáculos, entre eles No Vale dos Pimentões que ganhou o Troféu Açorianos, o mais importante prêmio teatral do Rio Grande do Sul, como melhor peça do ano de 1983. Mais tarde, em 1987, dividiu com Ilana Kaplan o Troféu Açorianos de melhor atriz com a peça Passagem Para Java. Criou as peças infantis Chapéu Vermelhinho e Os Pedricks, depois, transformada em filme. Nos anos 90, mudou-se para São Paulo e criou, dirigiu e produziu o filme em vídeo Manipulação, selecionado pelo público para integrar a I Mostra Brasileira de Curtas para *internet* em 1999. Trabalhou como atriz na peça As Sereias da *Rive Gauche* de Vange Leonell em 2001. No mesmo ano, teve seu filme Legítima Esposa (codireção de Gerson Steves) transformado em vinheta no III Miami *Gay and Lesbian Film Festival*. Em 2003, filmou Barbe de Carne (codireção Paulo Gandolfi) que ganhou o prêmio de melhor direção de arte no XI Gramado Cine Vídeo. Já em 2005, o filme A Modelo com sua direção angariou prêmios em diversos festivais de cine-vídeo, os quais retornou dois anos depois com um *videodoc* realizado na Índia. Como *videomaker* filmou diversas peças teatrais, além de documentar as leituras dramáticas do projeto Letras Em Cena no MASP.

Luciana Garcia, atriz, escritora e jornalista com Pós Graduação em propaganda e marketing é outra colaboradora. Autora do livro O Espelho de Narciso - Os *Realitys Shows* na Tevê Brasileira, e já foi premiada pela Universidade Federal de Santa Catarina no IV Conto & Poesia, e pela Academia Itajaiense de Letras (com duas obras em sua Antologia Poética). Com uma longa história na televisão, apresentou programas como TV Imóvel (SBT-SC, Record-Norte Catarinense e Band Curitiba), de 2000 a 2004, e Fator X (Rede Brasil e NGT), em 2008, além de roteirizar e apresentar programas audiovisuais, videoaulas e participar como atriz em novelas da *Rede Globo* e *Record*. Esteve no elenco dos musicais sobre rodas Chorus Line, Broadway Show, Tributo a Nova Iorque, entre outros. Após mudança para o Rio de Janeiro, em 2009, estreou como dramaturga em Dobras - Mulheres Em Processo; e como atriz participou de Perdoa-me Por me Traíres de Nelson Rodrigues, em duas produções distintas, Amém, A Roleta Russa dos Salmos, de Felipe Barrenco, e *Federico*, A Paixão de Lorca de Paulo Afonso de Lima. Como jornalista escreve, atualmente, para a revista Ser Espírita da editora Mundo Geo. É precursora do *blog* de críticas teatrais Teatro na Arena, foi premiada pelo III

Concurso de Críticas Teatrais da Casa de Artes de Laranjeiras, e, desde março de 2010, é a correspondente oficial do Caderno Teatral, no Rio de Janeiro.

O *site* Caderno Teatral, segundo Maza tem uma surpreendente aceitação.

Primeiro pela acolhida extremamente aberta dos meus colegas artistas que entenderam minha proposta e a respeitaram desde o início demonstrando grande interesse em dialogar comigo através dessa ferramenta de reflexão, e também as assessorias de imprensa e divulgadores de espetáculos que valorizaram a iniciativa. Depois com o número de acessos e retorno do público geral que utiliza o Caderno Teatral como central de indicações de bons espetáculos na cidade de São Paulo (MAZA, 2010, s.p.).

3.3.4 Blog Teatro POA

Outro local na *internet* específico para opiniões sobre os espetáculos teatrais é o *blog* de Rodrigo Monteiro, chamado Teatro POA, cuja primeira publicação é de setembro de 2008. A intenção do autor, licenciado em Letras, bacharel em Comunicação Social e mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi elaborar um espaço onde ele pudesse organizar suas impressões individuais, baseadas nas suas vivências empíricas e acadêmicas, dos espetáculos teatrais gaúchos a que assistia. Monteiro queria também fortalecer a discussão em torno do teatro que se apresenta em Porto Alegre e, por fim, registrar de forma palpável um pouco do universo etéreo das peças de teatro.

A crítica é uma tentativa de seu autor de organizar os sentidos do espetáculo ao seu modo. O crítico acredita que sua organização é um meio interessante de fruir o espetáculo antes, durante e depois a apresentação da leitura (conforme a data em que o texto é lido pelo espectador). Assim, a crítica, para mim, ajuda a peça assistida por mim a fazer sentido para os outros, incluindo, nesse bojo, aqueles que fazem parte da produção dela (MONTEIRO, 2008, s.p.).

Até o mês de dezembro de 2009, já haviam sido publicados no *blog* de Rodrigo Monteiro 107 textos, sendo que 103 eram sobre peças de teatro e quatro sobre eventos ligados diretamente ao teatro (Porto Verão Alegre, Seminário de Crítica, Festival de Teatro Estudantil de Gravataí e Porto Alegre em Cena).

Apenas gostar de escrever não torna o processo de publicação de críticas frutífero. Parte-se para segundos e terceiros textos porque se acredita estar, de alguma forma, contribuindo para o teatro. Acho que a crítica colabora em dois caminhos: na trilha do registro e no sentido de apontar resultados avaliativos. Quanto ao primeiro, as 107 críticas do meu *blog* mapeiam o que de teatro foi feito em Porto Alegre nos últimos meses. Sem a pretensão de achar que se esgotou, que se assistiu a todos os espetáculos, posso dizer que vi quase a totalidade do que aconteceu nos palcos da capital de setembro de 2008 para cá. Meus textos expressam o meu ponto de vista sobre as peças, mas esse não é expresso a partir dos meus gostos. Procuo discernir os critérios estabelecidos pela própria encenação. É a partir deles que busco avaliar (MONTEIRO, 2010, s.p.).

Sobre os espaços que se abriram a partir da criação dos *blogs*, Monteiro explica que não concorda em dividir as pessoas em “com legitimidade” e “sem legitimidade” para escrever. Para ele, essa divisão inexistente. O blogueiro considera legítimo todo aquele que escreve e é lido. Em relação aos acessos ao seu *blog*, foram contabilizados dezessete mil até 27 de dezembro de 2009. Monteiro observa, porém, que os dados estatísticos não informam quantos geraram, efetivamente, leituras. Como boa parte dos números vem de *sites* de busca, é possível acreditar que muitos acessos são casuais. Quanto aos comentários, Monteiro diz que são muito raros comparados à quantidade de visitantes. Ele utiliza a ferramenta de “moderação”, ou seja, aprovando ou rejeitando o que é escrito pelos visitantes de acordo com seus critérios. Monteiro afirma que só rejeitou aqueles que lhe pareceram ofensivos, tanto em relação ao *blog* como em relação a terceiros. De qualquer forma, muitas vezes, por meio de contatos pessoais, ele acaba tomando conhecimento das opiniões da classe artística sobre o que tem sido publicado no *blog* e, não é raro, receber comentários de atores que estão fora do estado e do país, o que demonstra que o alcance destes conteúdos ultrapassa fronteiras.

3.4 Interatividade e diferenças entre as publicações virtuais

Cabe observar que as Revistas Eletrônicas Questão de Crítica e Bacante, o *site* Caderno Teatral e o *blog* Teatro POA, embora sejam destinados à crítica, possuem características bastante diferenciadas, tanto no que diz respeito à linguagem utilizada, como na forma de tratar o seu conteúdo. A revista Bacante recorre a uma linguagem mais coloquial e se permite escrever de forma irreverente os textos e as respostas aos leitores. Sendo assim, provoca maior polêmica. Já a

revista *Questão de crítica* procura apresentar uma linguagem mais formal e seguir regras no tratamento de seu conteúdo. Ambos, porém, exigem investimentos de programação e manutenção. Quanto ao Teatro POA, por se tratar de um *blog*, além de ter sido elaborado em formato diferente e gratuito, precisa manter-se nos padrões disponibilizados pela empresa geradora do espaço, mas, pode ter vantagens no que diz respeito à segurança de seu conteúdo, pois fica protegido por uma estrutura maior e submetidas aos serviços de suporte constante.

As duas revistas eletrônicas, a *Bacante* e a *Questão de Crítica*, estão sujeitas a estrutura dos provedores onde estão hospedadas. Estes podem não ter os recursos necessários para mantê-las em funcionamento ou preservar seus dados, mesmo que isso seja, a princípio, sua responsabilidade. Já as empresas de *blogs* disponibilizam aos seus clientes um serviço que permite arquivar o conteúdo publicado. De qualquer forma, tanto um, quanto outro tipo deve manter *backup*⁴⁵ de suas informações para evitar situações como a enfrentada pela revista *Questão de crítica*. Entretanto, vale registrar que existem avanços significativos em relação à segurança, à preservação de dados que são disponibilizados na *internet* e, a cada dia, surgem formas de impedir acontecimentos como este que, sem dúvida, sempre foram uma das principais preocupações daqueles que apostam no mundo virtual, como os críticos pesquisados.

Quanto às diferenças entre os quatro espaços aqui destacados, a *Questão de crítica* têm um perfil mais teórico e erudito. Já a *Bacante*, uma linha mais humorada e provocativa que, no início, era mais forte e que agora está mais branda. Além do usuário poder pegar todo o material produzido e “remixar”, produzindo algo novo, toda produção, quando postada na *Bacante*, perde a hierarquia característica dos lugares de autoridade. Segundo seus editores, existem casos em que os comentários, pelo nível da discussão e pelas posições assumidas, apresentam-se igualmente ou mais relevantes do que o texto original. Revelam facetas da obra, dos autores da obra, do autor da crítica e da própria especificidade do meio onde a discussão acontece. Ou seja, eles acreditam que este seja um parâmetro mínimo de interatividade que pode caminhar para uma construção mais coletiva do que seus editores concebem por crítica.

⁴⁵ Cópia de segurança dos arquivos.

Além disso, ao pautar uma entrevista, por exemplo, não perguntamos somente o que foi o caminho da obra. Mas nos posicionamos em termos de teatros que buscamos. Senão enquanto coletivo, certamente como entrevistadores, individuais, que bancaram uma pauta e foram até o final com os questionamentos que nos movem. Ou seja, não existe a ingenuidade de somente expor trabalhos. Queremos e devemos alterar fluxos de trabalhos. Isso também tem seu espelhamento. Ao entrar em choque com os grupos, repensamos os papéis e locais de conforto da crítica. É um movimento que buscamos para os dois lados. Interatividade sem o sentido banalizado do termo (ALCÂNTARA, s.p., 2010).

Os editores da Bacante comentam que uma das diferenças das revistas impressas é a publicação de vídeos, mas não apenas isso. Ao dizer que são “ambientalmente corretos”, por exemplo, eles demonstram a questão da ironia que está bem presente em seus conteúdos. Quanto a organização da revista, eles dizem que são um coletivo sem hierarquias. Ou seja, quem entra hoje tem tanta autonomia quanto quem está há tempos, desde que procure espaços de ação e maneiras de expor seus pontos. Toda edição é coletivizada, o que faz com que todos possam comentar os textos de todos. Produzem menos, mas o que é produzido interessa para eles muito mais como materialização de discussões.

Concebida como uma publicação virtual para ser acessada na rede, com centenas de postagens independentes e interconectadas, possui critérios de filtragem e categorização, *links* soltos ao longo dos conteúdos, comentários abertos em todo o *site*, ferramenta de busca que cobre tudo o que é publicado até hoje e também acesso externo, proveniente dos mecanismos de busca que ressaltam ao pesquisador um conteúdo que, potencialmente, tem a ver com o que ele deseja. Assim sendo, os editores responsáveis acreditam que o formato da Bacante favorece o acesso interativo às informações.

Vejo interatividade na Bacante como um conceito amplo, mas efetivo. O que quero dizer com isso é que não temos uma série de ferramentas mais conhecidas de interatividade - como as enquetes, por exemplo - que, aliás, muitas vezes se mostram só decorativas; mas temos a interatividade como diretriz ao mantemos um conteúdo que é completamente aberto à reutilização e apropriação de quem tem acesso a ele e quando abrimos sem restrições o espaço de comentários, que acaba adquirindo a mesma importância ou mais importância do que o próprio texto crítico que iniciou o debate (CODOGNOTTO, s.p., 2010).

Segundo os editores da Bacante, além de influenciarem o debate, pela importância que adquirem, os comentários também são interativos porque afetam de fato o conteúdo disponível.

Somos diferentes dos meios impressos por inúmeros motivos. Um motivo muito pragmático é o dos custos de produção: os nossos são infinitamente menores. Isso gera diversos efeitos e um deles é que temos mais liberdade de criação em muitos sentidos, entre eles o que tange à liberação da preocupação com limites de espaço. Há também publicações alternativas menos conhecidas e com menos capital - o que, necessariamente, diminui sua circulação. Neste ponto, há um diferencial incontestável na Internet: a circulação é praticamente ilimitada e não tem custos (de impressão, distribuição etc.) (CODOGNOTTO, s.p., 2010).

Um diferencial destacado da Bacante é que o *site* não tem qualquer objetivo comercial. Isso isenta das relações de produção e produtividade tradicionais do mercado e permite que o ritmo de publicação esteja de acordo com a potência de criação, sem ser imposto de nenhuma forma. Essa característica se intensificou quando os editores decidiram não ter mais fechamento - que talvez fosse, justamente, o que faltava para romper com a lógica editorial tradicional. Além disso, a Bacante não tem chefe, editor, linha editorial, patrocinador, público-alvo.

No Caderno Teatral são publicadas entrevistas com artistas que complementam o texto da crítica, Para Maza, é como se o artista desse sua visão e adicionasse informações para um melhor entendimento do que a resenha descreve. No *Youtube* é possível comentar estes vídeos. Outra ferramenta que todos usam é o *Twitter*, onde eles anunciam sempre que entra um conteúdo novo no *site*, mantém diálogo direto com os leitores que os seguem.

Falando sobre linguagem, o Caderno Teatral, embora procure elaborar um texto com consistência e relevância, visa ser mais acessível e manter uma extensão de textos compatível com a leitura na internet. Outro diferencial, segundo seu organizador, é o olhar do artista. Tanto ele, quanto seus colaboradores, são profissionais de dentro do teatro e continuam mantendo sua produção artística. “Se não é tão distanciado quanto o de um jornalista ou teórico, conhece a prática da atualidade do contexto onde os objetos de crítica estão inseridos” (MAZA, s.p., 2010).

Todas as características apresentadas acima são uma busca, ainda um pouco tímida, de provocar o dialogismo, a troca e a desierarquização, elementos que

passaram a ser valorizados por aqueles que se interessam na crítica contemporânea.

3.5 Sobre a crítica virtual: entrevistas

Precisamos de respostas mais satisfatórias para o enfileirar-se das novas perguntas que a civilização tecnológica fez desabar por cima do nosso espanto.

Helena Parente Cunha

A crítica, por apresentar uma natureza múltipla, conturbada e, por vezes, contraditória, tornou indispensável, para esse trabalho, uma consulta àqueles diretamente envolvidos com sua existência, com o objetivo de multiplicar as informações e captar as distintas posições existentes sobre tais implicações. Através de entrevistas colhidas junto a profissionais de teatro, críticos e responsáveis por *sites* e *blogs*, estão aqui registradas as impressões e reações destes à prática da crítica teatral hoje.

Importante notar que mesmo respostas que pareçam repetir afirmações foram mantidas, pois representam a unidade de pensamento dos entrevistados, muitas vezes, com formações técnicas e intelectuais e experiências bastante diversas entre si, o que é um dado relevante para a evidência da multiplicidade de formações circulando no universo investigado.

O crítico teatral na era digital é um objeto, todavia, fugidio, que exige humildade, reconhecendo que se trata de um campo muito vasto de pesquisa, onde discussões teóricas polêmicas e contundentes se avolumam, o que dificulta o estabelecimento de um único eixo de análise.

Sem interesse em submeter às respostas dos entrevistados a uma hierarquia, uma vez que o meio digital efetivou o estabelecimento de novos paradigmas de trocas, foram enfatizadas indagações sobre este assunto de caráter amplo, analítico, conceitual e, portanto, de natureza teórico-prática. Antes de apresentar as respostas dos entrevistados, torna-se importante ressaltar a confusão muitas vezes estabelecida entre o que é crítica, opinião e comentário. Nesse sentido, conceitos se

diluem e se misturam, noções de gosto pessoal tornam-se prioritárias em relação a paradigmas socialmente instituídos e não poucos manifestam pouca clareza em suas declarações. Mas há relativo consenso em admitir que a crítica exige certo domínio sobre o tema focado e uma argumentação estruturada como sustentação de seus raciocínios. Uma última observação diz respeito às regiões onde a mídia impressa não oferta espaços para artigos ou resenhas de caráter analítico, locais onde os espaços virtuais ganham maior destaque e ocupam uma função deixada aberta pelos demais veículos. Assim, considerando-se essa grande massa de variáveis, foram privilegiados dois pontos de discussão: a formação do crítico e a função da crítica e seus novos meios, delineando e fundamentando aspectos teóricos antes abordados.

3.5.1 Formação dos críticos e função da crítica

Quando se trata da formação que deve ter o profissional de crítica e quais conhecimentos imprescindíveis para que ele exerça esta função, as opiniões dos críticos entrevistados revelam diferentes enfoques, ora exigindo uma formação acadêmica e abrangente, ora defendendo o autodidatismo. Afonso Gentil, por exemplo, destaca:

Os críticos de teatro que conheci ao longo do tempo, na maioria, tiveram formação acadêmica, oriundos das escolas de jornalismo. Alguns raros foram diplomados pela USP no curso de Crítica Teatral (acho que agora agrupado em outras atividades das artes cênicas). Existem também os autodidatas (em que me incluo) “formados” pela vivência a longo prazo junto às mais diversas formas da área artística. Esse grupo é designado como de “notório saber”. Acho que ambas as formações são válidas para o exercício do ofício de julgar, desde que impulsionadas pela paixão ao fenômeno teatral como manifestação coletiva do espírito humano. Não esquecer que, como tudo na vida, o “dom” sempre ajuda, e muito! (GENTIL, 2008, s.p.).

Comprovando que a crítica está sendo tratada de forma diferente de outros tempos, a falta de formação acadêmica em crítica de Gentil não o impede de conquistar cada vez mais reconhecimento. Suas críticas estão sendo publicadas em diversos espaços virtuais e o levam a participar de vários debates sobre o tema. Ainda assim, ele se refere à função do crítico como o “ofício de julgar” quando,

atualmente, esta questão do julgamento já não parece algo relevante para a arte contemporânea, mesmo para aqueles que ainda defendem uma formação sólida para o crítico.

Antonio Hohlfeldt, jornalista e escritor, autor de livros de ficção infanto-juvenil, defende uma formação mais rigorosa para o crítico. Durante 17 anos trabalhou no jornal Correio do Povo e integrou a equipe do Diário do Sul, sempre na área de jornalismo cultural. Foi também vereador na capital gaúcha por quase vinte anos e vice-governador do Rio Grande do Sul, além de ter exercido outros cargos na área cultural. Atualmente, é professor da Faculdade de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e faz críticas semanais no Jornal do Comércio.

Acho que a formação ideal deve ser a mais ampla possível. Por exemplo, formação teórica no campo genérico da crítica de arte em geral; formação no campo específico da arte sobre a qual se exerce a crítica; formação em história, eventualmente em sociologia e economia. Tudo isso ajuda a se ter maior abrangência na hora da avaliação de um trabalho (HOHLFELDT, 2009, s.p.).

Graduado em Letras com mestrado e doutorado em Literatura, Hohlfeldt buscou a preparação por ele defendida.

No Correio do Povo, onde trabalhei, quem cuidava da crítica na época era o Aldo Obino. Ele tinha sido meu professor de Filosofia no Clássico, no Julinho, e com ele aprendi algo dessa atividade. Mas eu achava que ele era muito genérico. Eu entendia que a gente podia ser um pouco mais objetivo. Então, comecei a escrever sobre teatro, já que estrear na Folha da Tarde escrevendo sobre cinema. Eu já estudava Letras e cursava as disciplinas de Crítica e Teoria Literária. Logo depois, fiz todos os estudos teóricos da área de teatro, no DAD, aonde vim a lecionar muitos anos mais tarde. Ou seja, procurei preparar-me o mais possível, lendo muito, lendo críticas de outros jornalistas, e, assim, buscando aprender constantemente. Mais adiante, criei um espaço para a crítica do livro infantil e juvenil, tendo em vista que o campo crescera muito no Brasil, e tive a satisfação de ver que muitos professores colecionavam as colunas escritas por mim (HOHLFELDT, 2009, s.p.)

Entretanto, presumindo que todo e qualquer conhecimento auxiliará na abordagem do crítico sobre os espetáculos teatrais, sucede que são raros aqueles que têm a oportunidade de aprofundar seus conhecimentos em outras áreas. Quanto às críticas escritas por pessoas sem formação Antonio Hohlfeldt faz ainda outras considerações:

Qualquer pessoa, enquanto espectador, pode e até deve escrever sobre teatro, sobre música, sobre cinema, etc. Mas da mesma maneira que uma criança não faz literatura infantil em sentido estrito, mas sim se expressa, um comentário desses não pode ser considerado crítico, mas sim, aquilo que Platão, há muito, conceituou como opinião, a doxa. Entendo que a crítica, em sentido estrito, exige certa formação para ir além da simples impressão e opinião (HOHLFELDT, 2009, s.p.).

Sobre a necessidade da crítica teatral, Hohlfeldt (2009) julga que é tão importante como qualquer outra porque estabelece uma mediação entre o artista e o receptor; entre o artista e a sociedade, entre o artista e ele mesmo, porque ela permite uma avaliação primeira, imediata, uma tomada de consciência, por parte do criador, que ele nem sempre tem. Também porque inscreve as primeiras marcas de recepção de uma obra. Quando se trata do poder da crítica, Hohlfeldt observa que sua experiência pessoal, como profissional da crítica, mostra que a obra sempre sobrevive, enquanto a crítica pode desaparecer. “Mas há uma dinâmica dialogal que é importante de existir e, neste sentido, é justamente a crítica que promove tal diálogo” (HOHLFELDT, 2009, s.p.).

É preciso advertir, porém, que a mesma formação que amplia o olhar sobre os espetáculos a serem criticados poderá se tornar um empecilho a uma das características que a arte contemporânea está a exigir: a flexibilidade. Caso os críticos insistam em manter os critérios, as regras, os conceitos por eles aprendidos na academia eles poderão não estar abertos às novas propostas artísticas.

O ator gaúcho, Luís Francisco Wasilewski, mestre em Literatura Brasileira pela USP, toca justamente neste ponto que costuma ser nevrálgico em muitas discussões sobre a crítica: a posição “reacionária” de alguns críticos que não se mostram interessados nos novos paradigmas da arte e ainda se apegam aos critérios de avaliação do século passado. Pesquisador em teatro, Wasilewski, crítico teatral, aponta ainda a falta de formação profissional no estado:

Quem quer ser crítico teatral precisa estudar e conhecer muito teatro. E, também, gostar de ver teatro. No Rio Grande do Sul, não há um curso de formação de críticos. Então, aquele que deseja se arriscar pelo caminho da crítica tem a sua formação feita de uma maneira autodidata. Precisa assistir a muito teatro. E quando digo assistir a muito teatro, é ver espetáculos dos mais diferentes gêneros, procurando não ser preconceituoso com nenhuma manifestação teatral (WASILEWSKI, 2009, s.p.).

O crítico expõe a incoerência entre a exigência de uma formação e a falta de oportunidades para quem tem interesse nesta função. Wasilewski tem sido colaborador de revistas e jornais, entre os quais: Palco & Platéia, Jornal da UFRGS e Revista Versatille. Após ter trabalhado na equipe de criação do Catálogo de Dramaturgia Brasileira e ser vencedor do Prêmio Shell de Teatro em 2007, é um dos críticos que vem transportando para os novos meios a sua experiência de escrever sobre teatro.

Carlos Augusto Nazareth, professor de Literatura, dramaturgo, diretor teatral e crítico de teatro infantil do Jornal do Brasil, também acredita que o profissional da crítica deva ser experiente e qualificado. Quais os conhecimentos imprescindíveis para que ele exerça esta função? Para Nazareth, antes de qualquer coisa, conhecimento específico da matéria, cultura geral, ética e estética fazem parte deste universo. Novamente, os critérios são amplos e severos e, se fossem levados em consideração, poucos críticos poderiam exercer suas funções.

Nazareth enfatiza características da crítica teatral que não foram desatualizadas pela arte contemporânea: a função de registro e de reflexão sobre os espetáculos. Mesmo em uma época em que os espetáculos já vêm sendo gravados, a descrição do que é visto em cena, as impressões causadas pelos atores, até mesmo a forma como a peça é recebida pelo público são informações que ficam para a história do teatro.

Em primeiro lugar, a crítica teatral é o único registro DO ESPETÁCULO. O do texto é a sua publicação, a crítica é o registro do momento fugaz do espetáculo. Depois, permite uma reflexão sobre o ato de criar, pontos divergentes em que a discussão pode auxiliar a ampliar a reflexão sobre a obra de arte. Acreditamos ser mais que necessária: imprescindível. Senão, o artista fica fechado em seu universo criativo e não percebe como sua obra interage com o mundo (NAZARETH, 2009, s.p.).

Também considerando que seja fundamental um vasto conhecimento sobre teatro em seus múltiplos aspectos e sobre outras artes, Lionel Fischer, crítico teatral há 20 anos, com experiência nas revistas Visão e Manchete e jornais como O Globo e Última Hora, considera que os críticos possam ter formação acadêmica ou serem autodidatas.

A crítica, seja ela teatral ou não, é sempre necessária, desde que exercida por um profissional gabaritado. Ela possibilita – ou deveria possibilitar – uma reflexão dos artistas envolvidos numa montagem, assim como serve de ponte entre o espetáculo e o público. Ninguém evolui, seja qual for a atividade que exerça, se não estiver aberto a críticas. Desde que, como já disse, feitas por alguém que conheça profundamente o assunto (FISCHER, 2009, s.p.).

Professor de Improvisação no Tablado, editor da revista *Cadernos de Teatro*, ator, autor e diretor, jurado dos prêmios Mambembe, Molière e Shell, Fischer também aborda a necessidade do profundo conhecimento de quem escreve críticas. Chama a atenção, o termo “gabaritado”, utilizado por Fischer, pois se para ele a função pode ser exercida sem o aval das universidades fica mais difícil a comprovação da capacitação que ele considera necessária. Sob os critérios de quem estaria a verificação dos conhecimentos do crítico? De seus leitores? Dos artistas? De qualquer forma, ele traz à tona a questão da abertura dos artistas para a crítica, pois é comum haver resistência destes quando a mesma não é favorável. Aliás, é justamente neste momento em que a capacitação do crítico é mais discutida e surge a questão: “quem é ele para falar da minha obra?”.

Para Aimar Labaki (2008), o diálogo com a crítica e os críticos é muito importante. O crítico, que exerceu suas atividades em importantes jornais brasileiros como a *Folha de São Paulo* e o *Estado de São Paulo*, denuncia a maneira equivocada de administrar os espaços para falar dos espetáculos. Com diversas experiências como autor de dramaturgia, Labaki afirma que o que sai impresso em jornal só é importante como mídia espontânea para apresentar ao patrocinador. Aliás, nesse sentido, em sua opinião, não importa o que digam, mas sim, a “centimetragem”, o tamanho e qualidade das fotos. Quanto às críticas ditas não-especializadas, o crítico e autor de espetáculos como *Tudo de novo no Front*, diz que reage a elas com respeito e interesse: “Não deveríamos fazer teatro para nós mesmos, mas sim para o público, seja lá o que isso quer dizer. Portanto, saber como este, no sentido mais amplo, está dialogando com a obra, é de suma importância” (LABAKI, 2008, s.p.). Esta troca de informações entre o público, os dramaturgos e os atores, a que Labaki se refere, vem ocorrendo nos meios virtuais e deverá se intensificar no futuro.

Entretanto, o fato da crítica estar em um novo espaço não garante que a atitude daqueles que estão envolvidos com os espetáculos seja diferente. A

sensibilidade dos egos faz com que, em alguns casos, a resistência seja ainda maior. Além disso, não se trata apenas dos sentimentos de quem apresenta o seu trabalho artístico, mas envolve, também, aspectos financeiros. Todos os gastos de uma produção teatral inquietam atores, diretores e produtores que ficam na expectativa de bons resultados. Estes acreditam, mesmo que não seja exatamente assim na prática, que a aceitação dos críticos pode significar melhores resultados de bilheteria. Assim, se esta não se efetiva, a reação é de total desagrado e não de reflexão.

Se até aqui os críticos já pareciam ser bastante exigentes quanto à formação destes profissionais, a crítica, Beth Néspoli, do Estado de São Paulo, é ainda mais criteriosa. Para a jornalista, aqueles que desejam escrever sobre teatro devem ter conhecimento teórico da história do teatro, das grandes teorias da Poética de Aristóteles, passando pelo "aristotelismo", o naturalismo de Antoine, o realismo de Stanislavski, o épico de Brecht, o modernismo, as vanguardas.

Enfim, acho que saber o já pensado, o já feito é importante não só para o crítico, o sujeito que ganha esse "selo" junto ao seu texto nos jornais, mas também para o repórter especializado em teatro, para que ele não compre gato por lebre, não reproduza como original um discurso "clichê", pastiche de teorias ouvidas não se sabe exatamente onde, torcidas, diluídas, etc. Claro que não é fácil adquirir esse conhecimento (eu mesma estou longe de conhecer a teoria teatral como gostaria) e ele não tem o menor valor interno, na Redação. A direção dos jornais de forma alguma valoriza esse conhecimento dito "acadêmico". A tendência é sempre achar que o bom repórter é o que sabe perguntar, como se essa sabedoria baixasse do céu, como inspiração, talento nato. No que diz respeito à "prática" (essa separação é sempre complicada) acho que um crítico tem de acompanhar o que se faz na cena. E para além do resultado ou 'antes' do resultado no palco (NÉSPOLI, 2009, s.p.).

Contrariando sua própria colocação sobre o acompanhamento dos processos teatrais, Beth Néspoli comenta que já fez crítica de espetáculos, como Os Sete Gatinhos de Nelson Rodrigues que ela só viu pronto. E, no entanto, foi uma das críticas elogiadas por quem ela confia como interlocutor. Por outro lado, ela já criticou espetáculos que conhecia muito por dentro, como O Avaro com Paulo Autran e acredita que isso tenha provocado um tom apaziguador em relação a alguns problemas que a peça apresentava. Mas, em geral, ela aposta no conhecimento de processo, da trajetória do grupo, etc., como parâmetro e instrumento. Salienta, porém, que Décio de Almeida Prado, diante de alguns

espetáculos, assegurava que não havia jeito: o crítico não encontraria ferramentas para ajudá-lo e teria mesmo que tomar decisões a partir de sua intuição. Esta afirmação não deixa de ser reveladora, pois, após a exigência de tantos conhecimentos, aponta algo, totalmente, subjetivo como elemento para a elaboração de críticas, algo que independe de estudos ou preparação prévia e que transforma qualquer um em crítico em potencial. Assim mesmo, Beth Néspoli pondera que, quanto mais críticos formados, melhor. Para ela, a função da crítica é de interlocução, diálogo, entre artistas e crítico, entre crítico e leitor. Em sua opinião, não existe leitor passivo, todos dialogam com o crítico, mesmo que em silêncio. Silêncio este que pode ser rompido nos espaços virtuais, onde o público pode dar voz as suas impressões e ampliar as discussões.

Beth Néspoli sustenta ainda que os artistas deveriam poder colher diferentes avaliações, pontos de vista, olhares recortados deste ou daquele ângulo, pois isso enriqueceria o próximo trabalho e, no caso do teatro, até mesmo o que está em cartaz, uma vez que pode sofrer interferências pontuais durante a temporada. Sem dúvida, esta é uma das características que diferencia a crítica teatral das demais (literatura e cinema). Esta pode interferir no objeto criticado e transformá-lo desde que, é claro, haja interesse dos responsáveis pelos espetáculos. Isto torna esta crítica ainda mais especial e, por isso, Michelle Nicié, doutoranda em Artes cênicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, faz algumas reflexões sobre quem pode fazê-la:

Em primeiro lugar, temos que entender o que significa “qualquer pessoa”. Um açougueiro? Um padre? Um advogado? Acho importante que seja alguém que tenha, de preferência, um contato (que não seja “mínimo”, nem “ingênuo”) com arte, alguém que esteja preparado para se questionar o tempo todo sobre tudo, que tenha “sede” de interrogar, pois é daí que desenvolvemos os argumentos. O argumento não nasce sem que o desejo de interrogar esteja lá presente e vivo desde sempre no ato crítico. É preciso duvidar (NICIÉ, 2008, s.p.).

Para Nicié, colaboradora da Revista *Questão de Crítica*, quem faz crítica precisa ter conhecimentos multidisciplinares.

A formação na área de crítica de arte se estabelece por meio de estudos em disciplinas diversas, mas, atualmente, com a inserção da discussão sobre os novos meios, parece ser importante que o olhar crítico esteja atento para esse diálogo da multiplicidade e da intermedialidade, pois ele nos coloca

muitos desafios com relação aos conhecimentos adquiridos na academia. Os campos de conhecimento crítico são amplos e se entrecruzam com frequência, como são os casos das áreas das ciências humanas: Artes, Literatura, Filosofia, Psicanálise, Sociologia, Antropologia (NICIÉ, 2008, s.p.).

A diretora do teatro da Universidade Federal Fluminense de 2006 a 2007, reflete sobre o fato de que, mesmo que os *blogs* possam ser escritos por pessoas sem formação acadêmica ou sem cursos de especialização para a crítica, aqueles que escrevem já fazem parte de um grupo restrito que, além de frequentar os espetáculos, se dispõe a expressar publicamente suas opiniões. Este aspecto merece maior atenção daqueles que criticam a escrita em espaços virtuais.

Seria um contrassenso querer coibir a manifestação de pessoas que visam demonstrar seu interesse pelo teatro e compartilhar suas impressões sobre os espetáculos, pois isto não diminui a importância desta arte, ao contrário. Que prejuízos poderiam, realmente, causar, ainda que a falta de noções profundas os fizessem escrever de forma equivocada? Aliás, o que isso significa? Não parece razoável exigir que o crítico tenha conhecimentos tão amplos para que esteja apto a escrever sobre espetáculos teatrais. Se assim fosse, poucos profissionais da história da crítica estariam, suficientemente, preparados para tal. Todavia, não só os críticos são exigentes.

Com o intuito de ter acesso a opiniões diversas não só os críticos foram ouvidos nesta pesquisa. Atores, atrizes, diretores, bem como outros envolvidos com o meio teatral também foram entrevistados. Entre estes, Renato Ferracini, ator-pesquisador do *Lume*⁴⁶. Professor de pós-graduação da Unicamp, ele julga que a formação de um crítico deveria ser bastante complexa e extensa.

Além do conhecimento minimamente técnico em sua área de atuação (conhecimento teatral, caso seja ele um crítico de teatro ou de literatura caso seja um crítico literário), ele deveria ter um conhecimento atualizado de estética, filosofia, história, mas não de forma unitária e compartimentalizada, mas vinculadas rizomaticamente e constantemente atualizadas na sua área de atuação crítica. Dessa forma um crítico possivelmente imprimiria no papel-jornal “achismos” subjetivos, mas lançaria a abertura de um debate que aquela obra específica propõe ou não. Claro que a subjetividade faz parte integrante da crítica, mas ela poderia ser minimizada caso a formação do crítico fosse profunda e abrangente. Uma formação que possibilitasse o

⁴⁶ Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP.

exercício do que podemos chamar de crítica-debate, e não de uma crítica-opinião, tão em voga (e talvez sempre em voga!) (FERRACINI, 2009, s.p.).

Ferracini confia que a crítica é necessária na provocação de um embate e debate entre a obra e seu impacto histórico, estético, técnico e social. Para ele, esta deveria propiciar um conhecimento relacional obra-mundo e deixar essa construção em aberto para um debate crítico à própria crítica. Ferracini argumenta que a crítica deveria ser retroalimentativa. “A crítica não deveria valorar a obra ou defini-la ou ainda julgá-la. Nunca, jamais, traduzi-la, mas relacioná-la com o mundo e buscar entender o porquê de sua potência ou não potência política-estética-social” (FERRACINI, 2009, s.p.). Estas observações são pertinentes ao considerar que as críticas estarão tratando de arte contemporânea. Se existem outros parâmetros, como querer manter o mesmo formato da crítica do passado? Quanto ao poder que a crítica exerce, o pesquisador afirma:

Não me considero um *expert* na área de crítica. Mas sabemos que existem algumas vertentes da área de estética que colocam nas mãos das instituições e dos críticos a própria definição do que seja arte ou não. Acredito isso ser um abuso de poder e uma contradição gritante com o que acabo de descrever sobre o que seja a função da crítica (FERRACINI, 2009, s.p.).

Beatriz Cabral, PhD na *University of Central England* e professora de pós-graduação na Universidade do Estado de Santa Catarina, ao se referir também ao poder da crítica, estabelece mais uma relação com a imagem social do intelectual, do que com uma evolução histórica.

Nos anos 60, como estudante de Letras em Florianópolis, observava que os críticos eram reverenciados – nos finais de semana, os estudantes eram solicitados a comprar jornais de São Paulo e Rio, recortar e comparar as críticas dos espetáculos que lá aconteciam. O resultado era um debate acirrado e os críticos tinham fã clube. Ao me transferir para a USP e me tornar aluna de Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Roberto Schwartz, David Arrigucci e outros, houve uma desmistificação rápida. Lá, muito mais do que admirar os críticos, questionava-se suas posturas (CABRAL, 2010, s.p.).

Hoje, segundo ela, é possível observar algo equivalente em locais onde não existem curso universitário de teatro, temporadas com grupos do eixo Rio - São

Paulo ou do exterior. Além disso, para Beatriz Cabral, outro aspecto a ser avaliado quanto aos grandes centros teatrais é o estilo e a linguagem do crítico – a irreverência, a ironia, a ousadia que garantem um público leitor. Ela relata o entusiasmo dos jovens com *sites* do tipo *Something Awful*⁴⁷ que com críticas demolidoras e bem-humoradas recebe adesões e torna-se referencial para o debate cultural associado à *internet*.

Já quanto à formação, Beatriz Cabral (2010) pensa que “o crítico ser formado em teatro ajuda, pois isto garantirá leituras e vivências em todas as áreas do fazer teatral, a partir de perspectivas distintas”. Entretanto, para ela, esta não é condição essencial. Ela considera que uma pessoa com boa formação, que frequente teatro (em um lugar com movimento teatral significativo), com leituras nas áreas de produção e recepção teatral, história do teatro, teorias de interpretação, cenografia, etc., pode desempenhar esta função tão bem quanto ou até melhor que aquele com formação específica. Ou seja, a pesquisadora não diz que a crítica possa ser elaborada por pessoas sem conhecimento de teatro, mas não entende que seja imprescindível que este venha das universidades.

Sobre a função da crítica, a educadora acredita que seja ampliar o campo da percepção (anterior ao espetáculo) e da compreensão (após o espetáculo) do espectador.

Na medida em que a crítica cruza referenciais do texto – dramático e teatral; aponta para montagens anteriores e soluções cênicas distintas; acrescenta referenciais sobre direção, atuação, voz, figurino, etc.; faz indicações sobre a dimensão cultural/social, artística e estética do espetáculo, ela abre as possibilidades de leitura da cena – quer para a aprovação ou desaprovação. Possibilita emitir juízos de valor informados. É necessária, mesmo para que seja repudiada. Por quê? Para (in) formação do espectador, para ampliar o capital cultural na área específica, como feedback para o grupo (CABRAL, 2010, s.p.).

Assim, a ideia de emissão de juízos de valor sobre os espetáculos não parece mais ter importância para o teatro de hoje no qual a experiência de cada espectador é única e intransferível. Isso não significa, porém, que a crítica seja inútil, pois, como afirma Sergio Siviero (2009), ator do grupo Teatro da vertigem com atuação em

⁴⁷ Site americano, publicado desde 1999, com o subtítulo: “A *internet* deixa você estúpido” que questiona os conteúdos divulgados na *Web*.

diversos filmes brasileiros, a crítica pode funcionar como um lugar de reflexão, de discussão construtiva, de debate, de parâmetro de evolução do pensamento estético dos trabalhos artísticos. Entretanto, ele não sabe se essa cultura existe no Brasil, onde, com raras exceções, as críticas são meros instrumentos de avaliação e classificação no "ranking" dos melhores ou piores. Assim sendo, Siviero prefere as opiniões e colocações dos seus companheiros de trabalho, amigos e mesmo do público: “[...] Dou mais valor a essas críticas, pois são menos interesseiras ou são mais desprovidas de pensamentos que alguém é senhor do saber... De amigos próximos que querem meu desenvolvimento e do público. São aqueles que eu mais ouço” (SIVIERO, 2009, s.p.).

Rudifran Pompeu, ator e diretor, também se interessa, primeiramente, pelo que dizem seus colegas de ofício e o público e confessa que a crítica já teve mais importância para ele.

Acho que tem uma importância hoje em dia "minorada", me parece um local de grandes compadrismos... Será que o crítico cumpre mesmo um papel importante? Será que não é o editor do jornal que manda? Se um espetáculo tem um anúncio comprado, uma propaganda... O crítico vai falar mal dele? Crítica virou mais um emprego como tantos outros...é uma opinião muito pessoal...e é evidente que existem exceções...(POMPEU, 2010, s.p.).

Pompeu, como autor e diretor no Grupo Redimunho, venceu, em 2006, um dos mais importantes prêmios da área, conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), pelo texto do espetáculo A Casa. Ele percebe que a crítica especializada está desaparecendo dos jornais. Segundo ele, em São Paulo, deve ter dois ou três críticos em jornais e revistas importantes e uma média de 300 peças em cartaz.

Não existe a menor possibilidade de acompanhar o trabalho de fato... daí é tudo muito a mesma coisa...raramente aparecem na mídia os trabalhos novos apesar de sabermos que existem...fica difícil para todo mundo...sem contar que o crítico precisa ficar o tempo todo cavando espaço para trabalhar em seu veículo...a comercialização tomou conta de tudo...ando muito pessimista...enfim...dias melhores virão.⁴⁸

⁴⁸ Id.

Estas colocações revelam a decepção da classe artística em relação ao papel da crítica nos dias de hoje que, na maioria das vezes, se restringe a aprovação ou reprovação do trabalho, sem o aprofundamento que eles consideram essencial. Este mesmo sentimento é compartilhado pela atriz e diretora Nara Keiserman. Ela acentua que a crítica teatral aparece em dois formatos: um é o que deveria ter, de refletir sobre o fenômeno teatral e ampliar conceitos e conhecimentos.

Outro é o que efetivamente ocorre na maior parte das vezes: são informações superficiais e comentários pessoais, baseados numa visão estreita do teatro e no gosto pessoal. Por isso, a crítica só tem importância para mim no quesito divulgação. Acredito que muitas pessoas nem leiam, mas é bom sair no jornal: título e foto. Não se pode negar que um elogio no jornal também envaidece. Porém, há pessoas como eu, que apostam justamente nos espetáculos que a crítica não gostou (KEISERMAN, 2008, s.p.).

As afirmações da doutora em teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro só reforçam a opinião de tantos outros profissionais sobre a crítica hoje. Há um bom tempo os espaços na imprensa foram reduzidos e, conseqüentemente, os profissionais que escreviam para eles, dispensados. Neste mesmo período, o número de espetáculos aumentou, o que significou o começo de uma disputa acirrada pela divulgação. Atores, atrizes, diretores, nem esperam que o espetáculo ganhe um comentário mais amplo. Aguardam apenas os dados básicos sobre a peça na tentativa de atrair um público maior. Foi a partir desta situação adversa que os espaços virtuais para a crítica surgiram. O desejo de divulgar melhor o teatro, de analisar os espetáculos em cartaz, aliado às possibilidades que a tecnologia oferecia, foi a força motriz de *blogs*, *sites* e comunidades, embora nem todos aprovelem este novo momento da crítica.

Antônio Guedes, diretor do grupo de teatro Pequeno Gesto, denuncia que a crítica jornalística está cada vez mais longe da função originária da crítica que é analisar e contextualizar uma proposta de trabalho. Para ele, esta se aproxima hoje da mera opinião. Uma opinião especializada. O problema desse tipo de abordagem, segundo ele, é que o público leigo não consegue 'ler' nessa opinião o ponto de vista do crítico e, assim, aparecem, muitas vezes, textos escritos por um autor que claramente não entendeu a proposta e avalia o trabalho, como um mau espetáculo.

Para Guedes, isso é muito claro em certas críticas de Bárbara Heliodora que escreve no principal jornal da cidade.

Sou partidário de uma crítica 'antiga': uma análise contextualizada que evite o conselho ou a opinião. Entretanto, para falar a verdade, considero que a crítica, entendida dessa forma, está morta. Parece-me que atualmente, a mídia obriga a tornar toda fala personalizada e, portanto, o texto é sempre escrito por uma espécie de celebridade intelectual... É mais uma dessas tendências contemporâneas que superficializam o trabalho (GUEDES, 2009, s.p.).

Guedes considera que a crítica atual deveria ser chamada de resenha opinativa. Ou apenas de resenha. "O uso da palavra 'crítica' para esse tipo de texto produzido nos jornais – ao menos no Rio – é muitíssimo prejudicial ao fomento das discussões estéticas entre estudantes e os jovens profissionais de teatro"(GUEDES, 2009, s.p.). Guedes alerta que o gosto passou a ser a principal via de reflexão sobre os trabalhos. Então, segundo ele, os trabalhos que agradam a mais pessoas, tornam-se trabalhos melhores, significando uma vitória da mediocridade, ou seja, do pensamento mediano.

Não seria a opinião de uma celebridade intelectual, que analisa meu trabalho fora do contexto sobre o qual estou debruçado, que iria interferir no desenvolvimento deste. A crítica jornalística é, hoje, para mim, uma forma de viabilizar meus espetáculos por outros estados do país. Se ela é boa, coloco-a como um bom argumento para a venda do trabalho. Se ela não é boa, não a incluo na apresentação do meu espetáculo. Isso significa que, do ponto de vista do conteúdo, a crítica só tem importância quando é favorável. E, nesse sentido, seu valor é medido em centímetros X colunas (GUEDES, 2009, s.p.).

Mesmo demonstrando seu profundo desgosto com a crítica existente, Guedes ainda admite que esta possa auxiliar no sentido de promover seus espetáculos. Este é um posicionamento bastante comum no mercado da arte. Independente de críticos e críticas serem, seguidamente, objetos de recusa, quando seus conteúdos são favoráveis acabam fazendo parte do material de divulgação do espetáculo e são usadas na apresentação dos mesmos para a mídia.

Um dos diretores do Teatro Oficina de São Paulo, Marcelo Drummond, lamenta que a maioria da crítica é distante, fria, voltada a uma academia ou prestadora de serviço. Para ele, seu papel deveria ser fomentador. Embora, não seja

isso que, na maioria das vezes, aconteça. “É difícil aparecer alguém que se *plug* no movimento teatral e saiba explicar e levar o público a aderir e refletir sobre o que se faz no teatro” (DRUMMOND, 2009, s.p.).

Lauro Ramalho (2009), produtor e ator, prefere dar mais valor ao papel da crítica de informar e fornecer elementos de escolha ao espectador sobre o que ele pretende assistir. Além disso, Ramalho afirma que a crítica pode apontar deficiências e qualidades de uma determinada obra, sempre de uma forma positiva e favorável, buscando a compreensão e, posterior, reformulação por parte das pessoas envolvidas.

Luciano Alabarse, diretor de teatro e coordenador do Porto Alegre Em Cena, Festival Internacional de artes cênicas, realizado pela Prefeitura do município, afirma que presta atenção a qualquer retorno, especializado ou não. Porém, isto não significa que ele concorde com tudo o que dizem. Todavia, gosta de ouvir, discutir, esclarecer, defender seus pontos de vista.

Muitas vezes, presto atenção em comentários críticos, sim. Negar a importância da crítica é ingenuidade, pura defesa. Como artista, gosto de ver um trabalho teatral ser bem analisado, ganhar espaço na mídia. Quando é equivocada, é só isso e não me abala demasiadamente. É a velha história do “gato escaldado” (ALABARSE, 2009, s.p.).

Manoela Pamplona (2009), atriz e integrante do grupo Paidéia Associação Cultural, também não concorda com todas as críticas, mas pensa que todas têm algo a dizer. Segundo ela, algumas podem ir, justamente, ao ponto que considera fraco e isso a reforça a trabalhar mais. Outras, parecem equivocadas, mas, ainda assim, reforçam o que ela quer ou apontam outras coisas que não havia notado.

A atriz do grupo Ato espelhado de Porto Alegre, Patrícia Ragazzon, também afirma que todas as opiniões são válidas, mesmo que possa não concordar com elas.

O teatro que não é feito para o espectador ou que não oportuniza a troca como um espaço para o crítico dar seu parecer sobre o entendimento do que foi assistido, é apenas um exercício intelectual vazio e irrelevante. A crítica teatral qualificada dá um retorno ao artista sobre o que ele está fazendo e se o que ele faz chega do outro lado, ao público. É importante como um *feedback*, mas se estou certa quanto à proposta ou a concepção, não vou mudar o espetáculo. Talvez tenha que analisar se a concepção está clara, porque muitas vezes o problema é esse. É claro que num

primeiro momento, a própria vaidade do ego se chateia, se deprime, mas este é o nosso trabalho e o negócio é arregaçar as mangas, ir para sala de ensaio e resolver o problema (RAGAZZON, 2009, s.p.).

A atriz gaúcha Patsy Cecato julga que o papel da crítica teatral seja fazer pensar sobre a obra, mas ela não deixa que esta interfira na hora de escolher um espetáculo. No desenvolvimento do seu trabalho, ela acredita que uma crítica sempre faz com que o ator ganhe alguma coisa, assim como em uma peça ruim. Cecato costuma dar muito valor as críticas não especializadas, considerando que são os mais “genuínos retornos”. Fica a dúvida, porém, quais ela considera desta forma. Das pessoas sem formação acadêmica?

O diretor de teatro do mesmo estado, Nilton Filho, também pondera que o diálogo com a crítica e com o público é imprescindível.

A manifestação de alguém sobre a obra que estamos mostrando sempre é bem-vinda, pois mexemos com esse espectador a ponto de ele gastar seu tempo com um comentário. Se for favorável, vamos aproveitá-la para divulgar nosso trabalho; se não for, será importante para discutirmos o que estamos fazendo. É bom lembrar que damos valor para aquilo que percebemos que foi escrito com a intenção de nos mostrar outro ponto de vista, e não bobagens, simplesmente (FILHO, 2009, s.p.)

Para Zebba Dal Farra (2009), outro diretor, a crítica é importante porque exprime, de alguma maneira, uma recepção do trabalho e, quando se trata de opiniões não especializadas, ele as ouve e as coloca em confronto com o seu processo de trabalho. Assim como Cecato, ele também não esclarece quais os seus critérios de distinção.

A diretora gaúcha, Adriane Mottola, garante que tem uma grande preocupação em estabelecer contato com o público durante o processo de ensaio e, também, nos resultados do espetáculo pronto. Interessa a ela a opinião do público, na medida em que ele é o destinatário da obra.

Sou “toda ouvidos” sempre, mas é preciso que se tenha um filtro para contrabalancear. Opiniões diversas e distintas não podem ser integralmente consideradas, senão o trabalho corre o risco de perder seu rumo. Certa vez, tive que responder publicamente a um crítico de Belo Horizonte que, ao invés de cumprir seu papel, desviou-se para impressões pessoais ofensivas e julgamentos infundados sobre a relação do espetáculo com a Lei de Incentivo, simplesmente porque ele não compreendeu o trabalho. Isso tudo

pareceu uma questão pessoal, mas na verdade nem nos conhecíamos e ele nem tinha acesso à Cia. com a qual eu trabalhava (MOTTOLA, 2009, s.p.).

Para a mestra em Artes cênicas, a crítica tem sentido se toma conhecimento do processo de criação do espetáculo, da carreira do grupo ou companhia e consegue situar o espetáculo em foco, apontando os avanços e retrocessos no caminho criativo daqueles profissionais.

A opinião do público é importantíssima para mim, faço questão de ouvir. Sempre assisto aos espetáculos da Stravaganza cuidando a reação dos espectadores. A gente quer comunicar, do contrário fazer teatro perde o sentido. Seja um espetáculo popular como A Comédia dos Erros ou outro mais "complexo" como Teus Desejos em Fragmentos, procuramos a comunicação com nosso público (MOTTOLA, 2009, s.p.).

Para a atriz gaúcha Sandra Dani, mestra em teatro pela *State University* de Nova Iorque, bacharel em Artes Cênicas e psicóloga, a crítica, para o espectador, esclarece, informa sobre o texto, linguagem, gênero, situa historicamente, etc., estimulando ou não a ida ao teatro.

Uma crítica qualificada pressupõe tanto conhecimento profundo da linguagem cênica, da dramaturgia, da história do teatro, quanto da cultura e da sociedade da qual deriva o acontecimento teatral, podendo analisar uma determinada manifestação artística específica dentro de um universo teatral e cultural. A crítica deverá verificar a adequação dos recursos cênicos utilizados, tanto com relação à proposta do grupo, ou diretor em questão, quanto à apropriação do texto, suas ideias, adaptação, etc. Uma crítica qualificada provoca a reflexão do artista, podendo resultar em instrumento de aperfeiçoamento e crescimento (DANI, 2009, s.p.).

Merecedora de vários Prêmios Açorianos⁴⁹ instituído pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Sandra Dani retoma a questão da qualificação do crítico e coloca sob sua responsabilidade auxiliar, por meio das análises, na qualificação dos atores e dos espetáculos.

Para Selma Busmante, diretora do grupo Baião de Dois de Manaus, a crítica ajuda na reflexão sobre as formas de criação estéticas. No entanto, ela diz que, infelizmente, em Manaus, não há crítica especializada. “Ou seja, uma visão de fora

⁴⁹ Criado por decreto-lei municipal de nº 5.876 em 1977, o Prêmio se constitui em importante meio de valorização da produção cênica do município de Porto Alegre. O nome é uma homenagem aos fundadores e primeiros habitantes

embasada no conhecimento da linguagem teatral que possa ir além do olhar do público comum e, pela isenção, propor olhares para os próprios criadores” (BUSMANTE, 2009, s.p.). Busmante utiliza o mesmo termo acima citado, mas o define. Em sua afirmação, não há exigência de uma formação acadêmica.

Se no eixo Rio-São Paulo, onde a produção teatral é intensa, a crítica dos meios tradicionais não consegue analisar o grande número de espetáculos, em outras regiões do país, simplesmente, inexistente. Esta é a realidade, hoje, de vários estados do Brasil. Maria Rita Costa da Silva, diretora, produtora e atriz do Grupo Experimental de Teatro Vivarte identifica que, na Amazônia, especificamente no Acre, não existem críticos de teatro, mas, já tendo participado de alguns festivais em outras regiões, recebeu críticas aos seus espetáculos apresentados e entende que estas sejam fundamentais para o crescimento e aprimoramento do trabalho. “Quando alguém faz uma crítica ao nosso trabalho, seja o público, colegas de teatro, ou especialistas, procuramos fazer uma autoavaliação e corrigir, ou acrescentar à obra, o que foi observado pelo crítico” (COSTA DA SILVA, 2009, s.p.).

Laila Pulchério, produtora executiva do Mato Grosso do Sul do grupo Circo do Mato diz que em seu Estado as críticas teatrais são muito raras. “Somos um grupo de artes cênicas que trabalha há cinco anos. Os artistas que compõem nosso grupo atuam, na área, há mais de 10 anos, e contamos nos dedos as críticas teatrais neste período” (PULCHÉRIO, 2009, s.p.). Para ela, a crítica é um dos fatores de avaliação do trabalho. Ela lembra, porém, que esta é muito pessoal, mas de alguma forma quem produz arte teatral deve ter um *feedback*. Ela valoriza a opinião de qualquer pessoa, afinal, para ela, o espetáculo é produzido para atingir o público em geral, independente de sua formação, grau de instrução, escolaridade, religião ou credo e outras “diferenças”.

No Sergipe, segundo Ivilmar Gonçalves, a crítica também tem pouca tradição. De qualquer forma, para ele, toda a manifestação de opinião tem seu valor. “Nada é absoluto. E devemos, sim, aproveitar esses enunciados - mesmo os não especializados - na reformulação diária do nosso trabalho. Claro que o bom senso é a palavra de ordem” (GONÇALVES, 2009, s.p.). Em sua opinião, o papel da crítica é fazer um diagnóstico provisório sobre um produto teatral.

José Regino, membro do grupo de teatro Celeiro das Antas, palhaço, ator, diretor de teatro e mestre em Arte pela Universidade de Brasília nota que as críticas

estão ficando cada vez mais raras. Em Brasília, onde mora atualmente, há muito tempo não existem críticos de teatro em nenhum dos jornais locais. Quando encontra críticas é em revistas especializadas ou algumas em jornais. Às vezes, as recebe por *email*, enviadas pelos amigos.

O fim é sempre a divulgação da obra. Digo da obra, não necessariamente do evento. O acontecimento teatral acaba, mas anos depois você pode ler aquela crítica e entender um pouco como pensava o grupo, o artista e o crítico da época. É um registro valioso de uma obra que tem como característica a efemeridade. A crítica quando desgosta do trabalho sempre polemiza, de certa forma acaba trazendo a discussão sobre o teatro para outras rodas e ambientes. Já tive pessoas que foram assistir ao espetáculo do meu grupo porque tinham lido uma crítica super negativa, foram só para ter uma opinião própria sobre a obra. Crítica é sempre bem-vinda (REGINO, 2009, s.p.).

A declaração de José Regino revela uma postura menos rígida em relação à crítica, acentuando a possibilidade de maiores reflexões que esta pode proporcionar, embora ele diga que nunca mudou nada em função da crítica. Para ele, a crítica auxilia na divulgação do seu trabalho, mas não no seu fazer. Segundo ele, existem algumas pessoas especiais que parecem pegar seus olhos emprestados para verem a sua obra, mas quando a analisam fazem com opinião própria.

Esses são verdadeiros parceiros de criação, quando analisam a nossa obra parecem fazer uma leitura escaneada da nossa alma no momento da criação. Acho o exercício da crítica super válido, mesmo quando a leitura do crítico se revela um tremendo equívoco sobre a nossa obra, mesmo assim ela tem o seu valor. Pena que os críticos estão desaparecendo, está cada vez mais raro ver críticas publicadas em jornais, revistas, *sites* ou *blogs*. Ah! Um dia me enviaram uma crítica sobre um trabalho do meu grupo, tinha sido escrito por um cara que nunca tinha visto falar, ele não era nem repórter, ele assistiu ao espetáculo, escreveu a crítica e publicou no Overmundo, achei uma bela surpresa (REGINO, 2009, s.p.).

O que aconteceu com José Regino tem sido bastante comum nos últimos tempos, tornando cada vez mais difícil controlar onde estes textos estão sendo publicados. A *internet* permite uma abrangência que surpreende. Não há fronteiras. Com poucos cliques chega-se a textos do mundo todo e, se não houver a barreira da língua, há formas de fazer contato direto com os responsáveis.

A atriz paulista, Renata Airoidi, acredita que a crítica deveria ser uma maneira de se refletir a respeito do que foi proposto em cena pelo diretor, pelos atores, etc.

“A partir da crítica, o espectador teria uma ideia mais aprofundada do que é o espetáculo, o que foi proposto, o que foi alcançado. Seus pontos fortes e seus pontos fracos” (AIROLDI, 2009, s.p.). Contraditoriamente, a atriz diz que, enquanto espectadora e artista, ela não acredita em críticas. Para ela, o espetáculo teatral é uma experiência única e individual. Não há opinião que possa ser unânime. Ela costuma ler porque tem interesse em saber por que um determinado espetáculo está sendo elogiado ou massacrado pela crítica, qual o ator “eleito” na temporada, etc. Em sua opinião, hoje em dia, a crítica, de maneira geral, é muito tendenciosa.

Por mais que sejam duras, as críticas têm que ser aproveitadas, ponderadas, e acima de tudo refletidas. Porém, não se pode levá-las tão à sério. Isso é uma coisa que só se aprende com o tempo. Existem as críticas construtivas e as críticas desnecessárias, maldosas. É preciso escutar, refletir e filtrar. Caso contrário, não é possível construir uma “personalidade” artística. Acima de tudo é preciso trilhar um caminho e não se deixar abater. Nem pelas ruínas nem pelas boas. Isso pode estagnar a carreira de qualquer um. Se achar bom demais ou ruim demais. Não é construtivo. Acredito que é preciso manter sempre um frescor, uma instabilidade, manter-se na corda bamba para que nada seja estático demais. Assim, há sempre o risco na carreira do ator, sempre um novo desafio e isso é fundamental para o desenvolvimento artístico (AIROLDI, 2008, s.p.).

Para Airoidi, o público “desconhecido” que vem ao teatro, que paga seu ingresso é o mais aberto. Ele não tem que dar opinião sobre a obra, nem obrigação de refletir tecnicamente sobre nada. Ele senta e vive a experiência e isso é fantástico. Segundo ela, se o público é envolvido pela catarse cênica, ele gosta, ele vem, abraça, agradece. Se o espetáculo não o toca, não o envolve, ele vai embora. Essas pessoas, às vezes, se colocam como aquelas que não entendem de teatro, mas fazem suas reflexões sobre a peça. Geralmente, são colocações pertinentes, de uma experiência sem vícios. Para a atriz, opinião, cada um tem a sua e é bom que seja assim. O importante é que o espectador saia da sala de espetáculo com alguma indagação pessoal, com algo para refletir, ou, simplesmente, com uma sensação nova. Isso significa que, durante aquele período em que esteve assistindo a peça, ele se modificou como ser humano. Isso é mais relevante. Não se gostou ou não gostou. O que para Airoidi é muito “raso”.

Sem dúvida, aqueles que decidem fazer críticas teatrais, tanto na mídia tradicional quanto nos meios virtuais, não podem se limitar a apenas dizer se gostam ou não do espetáculo. Devem ir além desta afirmação. Isso não significa, porém, que

são os “juízes” da obra, mas que precisam justificar suas impressões. Quanto mais conhecimentos tiverem da história do teatro, dos processos de produção, de dramaturgia, etc., maior a probabilidade de que seus comentários contribuam para que a experiência de assistir aos espetáculos seja ampliada e provoquem outras reflexões.

Para Marcos Breda, ator e produtor, a crítica, antes de tudo, deve ter o papel de dialogar com a obra em questão. Críticas rasas, preconceituosas e/ou preguiçosas não podem sequer ser levadas em consideração. Breda salienta que são raros os bons críticos que entendem de teatro e que, realmente, sabem escrever sobre ele. Segundo o ator, o mais importante para quem faz crítica, do que qualquer outra qualidade técnica, é amar, profundamente, o teatro e suas inúmeras particularidades. “Não se pode tomar nenhuma crítica como verdade absoluta porque, por mais embasada tecnicamente que seja, toda crítica carrega um determinado grau de subjetividade e a experiência de assistir uma peça de teatro é como a química sexual: pessoal e intransferível. Ou pelo menos deveria ser...” (BREDA, 2008, s.p.).

Já recebi críticas elogiosas com as quais não concordei em absoluto. Por outro lado, também recebi críticas demolidoras que foram decisivas para meu aprimoramento profissional. A crítica pode ser profundamente amorosa, mesmo quando discorda do seu trabalho. Só não aceito crítica puramente destrutiva. Não tem utilidade nenhuma, é puro exercício de sadismo. Lixo, nada mais. Acolho de bom grado a “crítica não especializada” (BREDA, 2008, s.p.).

Breda defende que o público não precisa ter um conhecimento enciclopédico/acadêmico de teatro para apreciar e dialogar com um espetáculo teatral. Garante que já ouviu considerações muito interessantes de todo tipo de público e acha uma pena desconsiderar *a priori* a opinião de um leigo. “Existe vida inteligente nos lugares e ocasiões mais inesperadas. E muita burrice também, claro. Ao se referir a “crítica especializada”, Marcos Breda enfatiza algo que, muitas vezes, quando se trata deste assunto, é esquecido. Não é, necessariamente, porque a pessoa tem a formação de crítico que ela saberá dizer algo que valha a pena ser escutado e o contrário, também, é verdadeiro. Uma pessoa que não tenha a pretensão e nem se intitule crítico pode por meio de suas experiências com o teatro, associadas a sua sensibilidade e raciocínio, revelar uma percepção inesperada e disponibilizá-la nos espaços virtuais, causando impacto.

A atriz gaúcha Patrícia Sachet considera que todo o tipo de opinião é válido. Para ela, conhecer como reverbera o seu trabalho é importante e tem interesse no tipo de olhar que cada um pode ter sobre este. Ela acredita que se a pessoa tem a iniciativa de dizer algo é por que se envolve com intensidade suficiente para isso, por que ela não haveria de escutar? Sachet não considera que a opinião especializada seja melhor que a “leiga”, no entanto, sente falta das especializadas. Esta afirmação parece uma incoerência, mas está relacionada à importância que alguns artistas dão a multiplicidade de opiniões.

O iluminador gaúcho Fernando Ochôa afirma que a crítica é importante para a discussão e para estabelecer critérios do fazer teatral. Também pensa que o público leigo deva ser levado em consideração. “É para ele que fazemos nossa arte, e não para a categoria...”(OCHÔA, 2008, s.p.). Outro iluminador, Guilherme Bonfanti, busca ver os comentários sobre o trabalho, para entender o que foi discutido na encenação, dramaturgia, etc. e ver se vale à pena assistir, mas, muitas vezes, segundo ele, acaba encontrando mais uma opinião pessoal. Como *light designer*, diz que a crítica se restringe a comentários muito pequenos, às vezes um adjetivo, o que para ele é muito fraco. “Nenhum crítico comenta devidamente o trabalho da luz, não entende, não consegue discutir o que fazemos e não dá importância. Paramos na discussão do texto, da encenação e do trabalho de ator. Às vezes fala-se (nunca se discute) do espaço” (BONFANTI, 2009, s.p.). Porém, Bonfanti afirma que sempre que alguém, mesmo que não seja especializado, destina seu olhar sobre o seu trabalho e se digna a comentá-lo, ele não pode perder esta chance. O iluminador de diversos espetáculos dos grupos Teatro da Vertigem e XPTO de São Paulo e Tapa do Rio de Janeiro diz que sente falta da crítica propor discussões, questionamentos e reflexões. Para ele, o critério parece sempre ser o do “gostei” ou “não gostei”. Este, em sua opinião, acaba sendo o principal problema das críticas hoje.

A arte contemporânea escapa dos conceitos predeterminados, depende de fatores abstratos e inclui o contexto sociocultural e político no qual está inserida. E, se já não é possível avaliar as produções artísticas com os mesmos critérios do passado nem buscar respostas nas intenções dos autores, nem estabelecer outros tipos de relações com as obras, é certo que não vai ser fácil ter algo a dizer. Entretanto, todos estes impedimentos vão obrigar a crítica a ir além, a preocupar-se menos com dar respostas e mais em suscitar questionamentos.

Para Marcelo Oliveira, criador e diretor da Cia. Ato Falho de Minas Gerais, a crítica sustenta a criação artística, alimenta o coletivo, contribui para o pensamento do artista. Faz analisar que lugar e caminhos os artistas devem seguir perante a arte desenvolvida. Para Oliveira, ela é, ou deveria ser, mais importante como instigadora da curiosidade do espectador. Uma espécie de disponibilizadora de um conhecimento especializado instrutivo, acompanhado de uma opinião que se assume como pessoal e também limitada neste sentido. Menciona que deve ser interessante um espectador curioso e iniciado encontrar na crítica um eco dissonante, uma conversa com suas próprias percepções e/ou opiniões. Quando ela é direcionada ao seu trabalho, é sempre uma colaboração, uma das fontes disponíveis para o seu amadurecimento pessoal e profissional. “O aprendizado com a crítica passa por um sentido de acolhimento, de humildade, abertura. Depois tem um saber de como fazer a crítica (seja qual for) e isso envolve uma escolha, portanto um amadurecimento artístico” (OLIVEIRA, 2009, s.p.).

Fernando Teixeira, ator, diretor, 48 anos de profissão, diz que a crítica tem um papel fundamental, pois se trata do olhar de um especialista externo. Segundo ele, pode ser útil em vários aspectos como uma orientação ou, caso seja favorável, para a divulgação do trabalho. “Se a crítica é desfavorável, serve como indicativo de revisão. Procuo sempre ser humilde diante dos comentários” (TEIXEIRA, 2009, s.p.).

Henrique Fontes (2009), diretor artístico e educativo da Casa da Ribeira em Natal, também recebe as críticas com serenidade e paciência, ouvindo o que ele pensa ter fundamento e tentando filtrar o que não passa de uma impressão de primeira vista. O diretor entende o papel do crítico como um interlocutor entre artista e público e como fundamental para toda obra de arte ter um olhar especializado e uma proposta de reflexão sobre esta apreciação.

Leidson Ferraz, jornalista, ator e pesquisador do teatro pernambucano, também acredita que o papel da crítica é traçar uma ponte entre os criadores da arte e o público leitor. Segundo ele, pode instigar alguém a querer conferir um trabalho ainda não visto. Ferraz observa que grande parcela da classe artística é muito ácida com o que é feito em Pernambuco e benevolente demais com o que vem de fora. “Interessa-me mais pela opinião do público que não conheço e procuro dar

atenção quando alguém vem falar comigo ou descubro que viu um trabalho meu” (FERRAZ, 2009, s.p.).

Pedro Delgado, arte-educador, diretor e ator de quatro espetáculos em cartaz durante o Porto Verão Alegre⁵⁰, afirma que procura ver quem está escrevendo. Não confia nos críticos a ponto de deixar que estes o influenciem sobre o que deve, ou não, ver. Mesmo que os críticos tenham sido sempre muito razoáveis, nem por isso ele se sentiu melhor profissional. Para ele, a crítica é só um ponto de vista e deve ser levada em consideração sem achar que o comentário é uma “verdade” definitiva.

Não sou do tipo que faz um trabalho esperando um comentário positivo. Pelo contrário, procuro imprimir em cada trabalho um pouco do melhor de mim e é isso que me importa. As pessoas são livres para expressarem o que querem inclusive seu gosto pessoal. Penso que ninguém deve sair por aí escrevendo algo sem ter propriedade do que escreve. O que não se restringe somente à crítica. O teatro já é uma linguagem artística tão distorcida na sociedade que devemos ter muito cuidado para que o discurso sobre ele não vire uma receita de chá caseiro, que todo mundo acha que pode fazer e ensinar a receita (DELGADO, 2008, s.p.).

Pedro Delgado não está só nesta forma de pensar. Em alguns momentos, a classe artística assume posições em defesa da crítica, interpretando que esta só pode ser feita por pessoas, extremamente, qualificadas. Pensam em manter uma espécie de “reserva de mercado”, sem questionar os parâmetros que induzem a compreender a crítica daquela maneira. Subestimam as questões históricas e os poderes envolvidos, mesmo que estes apontem para uma abertura e aceitação maior de outros paradigmas.

O “ator-bonequeiro” e mestre em teatro pela UFRGS, Paulo Balardim, acha que uma boa crítica pode servir para atentar o espectador sobre aspectos da obra que, muitas vezes, passam despercebidos. Para ele, a boa crítica deve apresentar um olhar reflexivo sobre a obra, o artista e o processo todo, mediando considerações técnicas com impressões pessoais justificadas. Compreende que uma boa crítica é também uma obra artística. Mas tem uma visão específica sobre esta.

⁵⁰ Evento de teatro adulto e infantil, música, literatura, artes plásticas, artes gráficas, cinema e psicanálise promovido no verão em Porto Alegre que realizou sua 11ª edição em 2010.

Acho que opinião, gosto e crítica são coisas muito distintas. Aprecio todas elas, desde que se reconheçam como tais, pois todas revelam peculiaridades sobre como está ocorrendo o processo comunicativo e qual a situação da recepção. Uma opinião ou manifestação de gosto não devem ser confundidas com a crítica, pois esta é algo mais especializado e que exige uma profunda compreensão do fazer artístico, devendo inseri-lo num contexto amplo. Todos têm o direito e o dever de manifestar seu gosto, mas para dissertar com propriedade sobre uma obra é necessário algo mais... É necessário uma bagagem anterior que permita compreender com propriedade (BALARDIM, 2009, s.p.).

Balardim não percebe, porém, que sua definição de crítica está imbuída de conceitos que foram sendo forjados ao longo da história e que têm sofrido transformações. Diante das propostas artísticas de hoje, parece natural que as críticas recaiam sobre a própria crítica que tem diante de si, não mais espetáculos que partem de um texto dramático e de fórmulas prontas de encenação, mas que desafiam todas as regras de tempo, espaço, interpretação, etc. Talvez por isso, o ator, diretor e dramaturgo mineiro Julio Vianna perceba a crítica, na maioria dos casos, como, totalmente, dispensável. Segundo ele, os textos não são contextualizados, há muita relação pessoal nas entrelinhas e o gosto, normalmente, está presente na avaliação. Vianna questiona, inclusive, a importância da crítica para o seu trabalho.

Acho que a figura do crítico em teatro muito questionável. É muito complicado avaliar um trabalho sem se inteirar do processo, da rotina de trabalho do grupo, dos objetivos. Não que acredite que para se ver um espetáculo, devemos ter uma "bula". Mas a figura do crítico é obrigada a aprofundar em questões que o público comum não é (VIANNA, 2009, s.p.).

Ao contrário de vários outros, o diretor da companhia de teatro mineira diz reagir com muito mais interesse e disposição às críticas não especializadas. “Para mim, esse é o verdadeiro e fundamental *feedback* para um processo criativo”.

O diretor de teatro Zé Adão Barbosa, e coautor do livro *Teatro: Atuando, Dirigindo e Ensinando*, vê a crítica como um comentário especializado que pode fazer rever ideias e conceitos e a aceita, também, quando são manifestações do público. “Discuto quando é possível e me resguardo de opiniões tendenciosas e mal-intencionadas. Toda a opinião sobre o nosso trabalho é válida, desde que consciente e afetiva” (BARBOSA, 2009, s.p.).

De acordo com Julio Daio Borges, um dos responsáveis pelo *blog* Digestivo Cultural, a insatisfação do meio artístico em relação à crítica, porém, não é gratuita. Afinal, segundo ele, é muito difícil, hoje, uma crítica que fale de um "universo teatral" (de um autor ou diretor). Na maioria dos casos, afirma Borges, o que prevalece é o jornalismo de agenda no qual as críticas são substituídas pelas sinopses, "e quanto menores (e mais 'objetivas'), 'melhores'. O máximo que acontece é um veículo selecionar, entre os espetáculos teatrais em cartaz, uma meia-dúzia e empacotar como 'dicas'". Borges relata a realidade do jornalismo cultural, em relação aos espetáculos teatrais, na qual o espaço é ínfimo diante da quantidade de peças em cartaz. Não permite nem maiores informações sobre estas, muito menos, uma proposta de análise ou reflexão.

As respostas apresentadas mostram a complexidade de caracterizar a crítica e delimitar seu campo de atuação. Revelam o tensionamento das múltiplas dimensões do fenômeno crítico neste momento de transformações e reformulações profundas, não apenas da própria arte cênica (em função da turbulência que os recentes padrões estéticos estão promovendo), mas, também, dos meios de comunicação, passando da era analógica para a digital. Sufocada pela política de redução nos meios tradicionais, a crítica busca a sobrevivência nos meios virtuais.

3.5.2 Espaços virtuais: o futuro da crítica?

Como visto anteriormente, enquanto a crítica nos jornais diminuía radicalmente, surgiam as publicações virtuais. Aqueles que não encontravam espaço na mídia impressa começaram a escrever em *sites*, *blogs* e comunidades. Desde então, o fato de não haver um controle específico sobre quem e o que é publicado tem sido alvo de discussões. Algumas, ainda embasadas em conceitos e critérios do passado, fortemente presentes na mentalidade tanto da classe artística, quanto do público. Muitos compreendem que a *internet* provoca a confluência de ideias, mas temem que a falta de regras e de um público-alvo específico acabem por prejudicar ou destruir a crítica.

Para o crítico Afonso Gentil escrever sobre teatro na *web* parece um exercício discutível da democracia de opinião. "É necessária uma formação especializada

sólida. A *internet* está a pedir – em todas as suas modalidades de manifestação – o autocontrole responsável, como têm a publicidade e as emissoras de televisão, por exemplo. Mesmo assim, é comum o deslize. Que Deus nos proteja!” (GENTIL, 2008, s.p.)

Gentil destaca uma questão que está em discussão há algum tempo, mas que ainda não tem definição concreta. A tentativa do Ministério da Justiça de impor uma regulamentação mais severa (o novo Marco Civil da *internet*) vem sendo criticada, profundamente, por diversos segmentos, pois alteraria o caráter original da rede que permite acesso livre, sem invadir a privacidade dos usuários.

Para o ator, diretor e dramaturgo, Airton Oliveira, a crítica não é o fim, nem o início de tudo. Ele garante que não tira de cartaz um espetáculo que foi criticado negativamente, se este tem público. Além disso, sobre a liberdade de pessoas “não especializadas” escreverem sobre teatro, Oliveira reage: “Não basta qualquer um achar que pode ser ator, agora tem muita gente achando que pode assistir aos espetáculos e sair por aí publicando críticas em um *blog* qualquer. É o fim” (OLIVEIRA, 2008, s.p.).

A afirmação de Oliveira é bastante contundente, mas revela certa fragilidade, pois ele mesmo observa que para ser ator é comum não haver exigências específicas. Afinal, quais seriam estas? Nesta linha de raciocínio também não haveria razão para o crítico ser obrigado a ter uma formação tradicional. Talvez, fosse necessário perguntar: quem define quem pode ser ator e quem pode ser crítico? Por quem foi dada esta autoridade? Sem esquecer, porém, que ninguém precisa de autorização para pensar, mas que as reflexões só surgem quando existem argumentos que contribuem para a compreensão. É a partir desta premissa que o crítico da *Folha de São Paulo*, Kil Abreu, tece opinião favorável aos novos espaços de expressão:

Ensina-nos o professor Antônio Candido que, no fundo, o crítico profissional e o diletante alcançam sempre igualmente os pontos de partida e de chegada do trabalho crítico: a impressão e o juízo de valor. A diferença é que o não-especialista tende a colar uma coisa diretamente à outra, enquanto o crítico por formação deve saber que o fundamental é a operação que acontece no caminho que vai da impressão ao juízo. O que normalmente se vê na “rede” é a expressão imediata da impressão e da valoração. Isso não é ruim. É bom que as pessoas tenham meios livres de expressão. E certamente entre estas que se expressam será possível

acompanhar pontos de vista impensados e originais sobre o fazer, por que não? (ABREU, 2008, s.p.).

Apesar de citar Antônio Cândido, crítico que também poderia estar entre os “legitimados” desta pesquisa e que exerceu suas funções durante o período no qual o julgamento das obras era enfatizado, Abreu não recrimina a possibilidade de abrir espaço para outros posicionamentos. Significativa esta opinião vinda de alguém que exerce a profissão de crítico. Sobretudo, neste momento, em que pessoas vinculadas ao teatro aproveitam a liberdade concedida pela *internet* para escrever sobre os espetáculos, deixando na berlinda justamente o aspecto profissional da crítica. Isto é, a tarefa deixa de ser exercida mediante pagamento e aparece, sem as restrições de outrora, fora do contexto de trabalho. Abreu poderia considerar este fato uma ameaça a si próprio. No entanto, ele valoriza o potencial polifônico⁵¹ da *web*, considerando-o benéfico para o teatro.

A pesquisadora de história do teatro no Brasil Tânia Brandão é outra profissional da crítica que não considera prejudicial o fato de haver pessoas escrevendo no ciberespaço:

A liberdade de pensamento e o direito à livre expressão são o mandamento primeiro da vida em sociedade, desde que o direito de cada um seja respeitado. Cada um escreve o que quiser e o que puder desde que respeite a vida e a integridade alheia. Mesmo a opinião, que não é técnica nem informada, deve ser expressa livremente (BRANDÃO, 2008, s.p.).

Sergio Salvia Coelho (2009) observa, também, que o meio virtual ajudou o crítico a escapar da tirania dos editores de jornal, lhe possibilitando atingir diretamente o seu leitor, que pode, inclusive, dispor de espaço de contestação ou endosso. Defende que isso o levou a descer do pedestal do poder contestável da recomendação oficial. Para ele, o preço a pagar por estas vantagens é que, apesar da pluralidade de opiniões ser benéfica em si, inflaciona a crítica com impressões não fundamentadas de amigos ou inimigos e, em médio prazo, pode enfraquecer o julgamento do público sobre o que é uma crítica teatral bem embasada.

⁵¹ Em linguística, polifonia é, segundo Mikhail Bakhtin, a presença de outros textos dentro de um texto, causada pela inserção do autor em um contexto que já inclui previamente textos anteriores que lhe inspiram ou influenciam.

De fato, em alguns espaços virtuais, já ocorrem atitudes de pessoas que se limitam a ofender, fazer comentários depreciativos em relação aos espetáculos, aos atores, etc. Usuários que podem até manter o anonimato para tal. Porém, a tendência é que o acesso a diversas fontes de informação e análises distintas sobre os espetáculos ampliem a capacidade de reflexão sobre a arte e fortaleçam o discernimento do público em relação ao que é publicado. Há sempre o risco, porém, de que o aumento da quantidade de textos sobre os espetáculos não signifique maior qualidade de conteúdo na *Web*. Coelho espera que a interatividade dos meios eletrônicos “afine” o olhar e aumente a exigência, porém observa que não há nenhuma garantia disso.

Entre 18/07/2004 e 09/01/2009 criei o Na Moita (<http://namoita.zip.net/>) na esperança de expor os bastidores da crítica. Consegui duas ou três polêmicas palpitantes, com Zé Celso e os Satyros, sobretudo, e me expus bem, a ponto de, ao final do meu mandato de oito anos na crítica da Folha, ter meu pedido de renovação recusado por “estar próximo demais da classe teatral” (COELHO, 2009, s.p.).

Apesar de defender a importância da figura do crítico e afirmar que este é um técnico do teatro tão imprescindível quanto o diretor, o iluminador ou o bilheteiro, Coelho faz um alerta sobre a situação da crítica hoje:

Rejeitada tradicionalmente pela classe teatral como uma censura, acusada de insensibilidade ou paternalismo, a crítica acabou esvaziada em seu poder e substituída pela fofoca e pelo jabá. Os editores dos cadernos culturais lhe dão uma cova cada vez mais estreita, na qual caberá, em breve, toda a atividade teatral (COELHO, 2009, s.p.).

Por ter acompanhado as transformações da crítica, ao longo dos anos, e observado a perda radical de espaço, Sergio Coelho é bastante pessimista em relação ao futuro. Quanto à interatividade com os visitantes no seu espaço, o crítico deduz que alguns leitores sentiram sua ausência, mas salienta que a maioria da classe teatral sequer notou a sua saída da Folha de São Paulo, o que o leva a pensar que superestimou a importância da crítica para quem faz teatro.

Apesar de acreditar que a pluralidade de ideias e questionamentos sobre a arte no meio virtual possam contribuir, cada vez mais, para o descrédito da crítica, Carlos Nazareth, responsável pelos *sites* Vertente Cultural e Cepetin (com artigos

sobre o teatro para infância), observa que aqueles que são criticados nos meios eletrônicos ficam ainda mais resistentes do que aqueles que são criticados pela imprensa, “com a velha máxima de que o ‘jornal de hoje embrulha o peixe de amanhã’ e o que se escreve na *internet* fica e tem um poder de propagação muito superior em amplitude e rapidez”. É curiosa esta observação de Nazareth em relação à permanência das informações na *internet* quando, em geral, o temor é, justamente, o contrário: de que os dados desapareçam e tudo seja perdido. Parece existir uma nova relação, talvez de força, talvez de interação, intermediando as duas pontas do processo: a expansão e a circulação dos comentários, ultrapassando a antiga barreira local da imprensa escrita. Ou seja, ganha destaque a condição de amplitude do fenômeno, uma vez que a tecnologia tem avançado no sentido de preservar as informações digitais e, a cada dia, fica mais fácil “arquivá-las” de forma segura e eficiente. De qualquer forma, a quantidade de espaços virtuais destinados às reflexões sobre os espetáculos pode representar um alento no panorama apresentado.

Sobre estes, a crítica Beth Néspoli, diz:

Como canal, acho simplesmente maravilhoso. Talvez ainda não esteja sendo ocupado como deveria, ou seja, por gente bem formada, instrumentalizada, capaz de comentar teatro para além do gosto pessoal, do deslumbramento com esse ou aquele ator, de fazer da crítica a ação entre amigos ou, no extremo oposto, o espaço do ressentimento. A principal vantagem desse canal, a *Internet*, se bem aproveitado, é a facilidade com que vai proporcionar polifonia, os muitos críticos, com espaços longos, algo que os jornais não oferecem mais (NÉSPOLI, 2009, s.p.).

Para Antonio Hohlfeldt (2008) a crítica independe do suporte sobre o qual ela é exercida, mas, ao mesmo tempo, admite que um veículo mais rápido e universal deva levar o crítico a perceber que está escrevendo para mais gente do que seria capaz de atingir em um jornal. Assim, defende que a linguagem não deva ser hermética, mas correta, objetiva e sempre que possível: simples.

Hohlfeldt faz questão de contar que recebeu uma lição de humildade quando ainda era muito jovem. Um dia, relembra, indo a uma distribuidora de filmes em Porto Alegre, ele foi apresentado a um gerente de cinema do município de Caxias do Sul. Quando este soube quem ele era, o cumprimentou efusivamente e disse: “eu me guio muito pelo que o senhor escreve”. O crítico ficou envaidecido, e o leitor

completou: “Quando o senhor elogia, sei que o filme não serve para o meu público, quando fala mal, sei que posso alugar a fita”. Hohlfeldt revela que aprendeu, naquele instante, que a crítica tem de ser, sobretudo, clara, objetiva e respeitosa para com a opinião do leitor. Considerando o potencial da crítica virtual no futuro, o crítico já prenuncia algumas possibilidades como gravar partes do espetáculo, utilizando o celular, preparar um comentário interativo, ilustrando as opiniões com as cenas. “Isso tudo ajudará o teatro, como ajudará às demais artes” (HOHLFELDT, 2009, s.p.).

Comparados aos críticos, atores, atrizes, diretores e produtores são menos radicais sobre os prejuízos que a crítica virtual possa causar. Quanto à possibilidade de qualquer pessoa escrever sobre teatro em *blog* ou qualquer outro tipo de espaço virtual, a atriz Sandra Dani, por exemplo, considera que censurar manifestações equivaleria a “andar como caranguejo”, ou seja, para trás. Diz ainda: “Devemos, sim, ser seletivos, tratando de preservar os interesses do teatro. Devemos estar presentes, alertas e prontos a responder a manifestações que, porventura, se revelem danosas ao fazer teatral” (DANI, 2009, s.p.).

Lauro Ramalho (2008) afirma que é fundamental e necessário que a crítica também procure espaço no mundo virtual. Ressalta, entretanto, que para escrever deve haver critério, estudo e conhecimento. Sobre a virtualidade da crítica enfatiza que, sem dúvida, o mundo passa por este novo universo, então, quanto mais o público for abastecido a respeito de atividades culturais, melhor para ele e para quem faz e vive do teatro. Como também desenvolve as atividades de produtor teatral, Ramalho acaba considerando as vantagens da divulgação dos espetáculos na *web* mesmo através da crítica não especializada. É uma visão mais prática sobre a situação desta nos dias de hoje.

Quanto à possibilidade de abertura para críticas no meio virtual, Nilton Filho acredita que possa trazer muitas mudanças: “É um meio mais democrático e livre. Qualquer um pode escrever o que quiser e nós podemos ler o que quisermos. Creio que isso seja a democratização do pensar” (FILHO, 2009, s.p.). Não é apenas o diretor, que já utilizou recursos tecnológicos em suas apresentações, que pensa desta forma.

Marina Reis, figurinista da Cia. Bendita Trupe (premiada em Assembléia dos Bichos pela Associação Paulista de Críticos de Arte em 2005), pensa que é ótimo

haver espaço para a crítica no meio virtual. Ela afirma que, nem sempre, as melhores críticas são as especializadas e que o meio virtual “é um ótimo caminho de pesquisa do público e do acompanhamento do trabalho” (REIS, 2009, s.p.).

A atriz e jornalista Dinah Feldman (2009) também é bastante favorável a virtualidade. Para ela, é incrível a multiplicidade de formas que a tecnologia proporciona hoje para ouvir diversas vozes. Em sua opinião, é extremamente enriquecedor para o artista escutar tantas pessoas e, por vezes, usar essa crítica não especializada junto às críticas oficiais, no *clipping* do espetáculo. Ela não explicita, porém, a diferenciação que faz entre as duas críticas. Para compreender melhor, seria necessário saber o que a atriz identifica como uma crítica “oficial”. Quem seriam os seus autores? Em relação às leituras que faz das críticas observa:

Se é sobre o meu trabalho, há uma necessidade de encontrar no olhar de fora, uma nova voz sobre o trabalho realizado, um olhar que pode revelar sombras e luz do que fazemos. Sobre outros trabalhos, eu geralmente assisto, independente da crítica, mas procuro nestes textos um aprofundamento ou do meu olhar sobre aquela obra ou sobre o que me motiva a escolher determinada peça. Talvez sempre seja isso, novos pontos de vista sobre um espetáculo (FELDMAN, 2009, s.p.).

Pépe Sedrez, diretor da Cia Carona de Teatro de Santa Catarina, raramente lê críticas em jornais. Prefere as revistas, mas defende que a crítica é fundamental, pois é onde encontra algum retorno para as suas questões, inquietações, anseios, angústias e alguma discussão sobre estética, sobre arte. Quanto às críticas não especializadas, Sedrez, que presidiu a FECATE - Federação Catarinense de Teatro (1997-1999) e a Associação Blumenauense de Teatro (1995-1996), diz que sempre procura ouvir e “peneirar” as informações. O que, segundo ele, nem sempre é tarefa fácil. “Considero as críticas, pois é com quem dialogo, mas sempre pondero” (SEDREZ, 2010, s.p.).

Roberto Mônaco (2009), ator e autor de teatro, observa, porém, que como tudo na *internet*, abrir espaço para as pessoas escreverem sobre o teatro apresenta o lado positivo da democratização da opinião, aliado ao lado negativo de poder esconder-se sob um pseudônimo e desferir ataques passionais que, segundo ele, são muito comuns nessa área. Mas ele acredita que, com o tempo, “o joio do trigo” vá sendo separado e que os críticos “sérios” ocuparão esse espaço. De fato o anonimato pode trazer consequências desagradáveis. Todavia, o que pode,

efetivamente, causar prejuízos são as acusações gratuitas, os julgamentos sem justificativa, independente da autoria.

Para a atriz, dramaturga e crítica teatral Luciana Garcia, a *internet* deu voz às pessoas que tinham vontade de expressar as suas opiniões e que não estavam inseridas em um contexto de mídia, o que faz, também, com que os espetáculos se tornem menos reféns do “grande” crítico do jornal.

A crítica é um referencial, não só para o público, mas, também para os atores e para os produtores de teatro. Eu sou a favor da livre expressão. Cabe ao leitor, ao internauta, informar-se sobre a credibilidade de tal ou tal pessoa para estar aferindo valor ao seu parecer. E com o tempo, essa relação de confiança vai se estabelecendo, inevitavelmente (GARCIA, 2009, s.p.).

Bob Bhalis (2008), diretor e dramaturgo, por sua vez, mostra-se incomodado com a falta de especialização de quem escreve. Mas, para ele, no momento em que o espetáculo é visto por um público cada vez maior, a tendência é que mais pessoas escrevam sobre este nos *blogs* e, em sua opinião, é importante ler e avaliar as críticas. Segundo ele, a *internet* acaba sendo mais uma forma de divulgar o trabalho, considerando que os meios de comunicação tradicionais dão espaço apenas na temporada e na estreia dos espetáculos. Por isso, para Jeffie Lopes (2008), ator e professor de teatro que também atua na capital gaúcha, os meios virtuais com seu alto poder de abrangência podem ser a saída para a falta de espaço na imprensa.

Marcos Breda adverte, porém, que de nada adiantará a utilização de tecnologia de ponta se não houver uma ideia por trás do recurso em questão, conferindo organicidade e pertinência a esta inovação. “Teatro pode dialogar com qualquer novidade, desde que respeitadas suas especificidades e sua poética” (BREDA, 2008, s.p.).

Sobre o surgimento de espaços virtuais para a crítica, Fernando Ochôa diz que estes podem ampliar o leque de abrangência, pois os jornais não têm espaço específico dedicado ao teatro e as artes. “Falta um bom jornal nesta cidade. Saudades do Diário do Sul”⁵²... Ochôa neste desabafo só registra, mais uma vez, a

⁵² O jornal Diário do Sul circulou no Rio Grande do Sul de 1986 a 1988. Sua linha editorial valorizava a área artística e cultural.

redução de informações culturais na imprensa. Espaço este que a *internet* tende a resgatar.

Segundo Patrícia Sachet, talvez, a era digital permita o nascimento (ou um crescimento) de um novo tipo de crítica teatral.

Quem sabe mais interativa, colaborativa e rica. A possibilidade de comentários, de conversa com o autor de uma crítica pode fazer algo que antes parecia uma única voz (escrita) virar um diálogo, um debate entre autor da crítica, outros espectadores, os próprios artistas (SACHET, 2009, s.p.).

Sachet já visualiza a potencialidade da crítica nos meios virtuais. Algo que, até pouco tempo atrás, não era sequer cogitado. Se mais artistas refletirem sobre esta possibilidade, certamente, a tecnologia permitirá uma forma de criar uma ferramenta interativa e interessante para o diálogo entre todos os envolvidos com o teatro.

O gaúcho Claudio Benevenga (2008) não acredita que a *internet* venha transformar, realmente, a crítica, ou melhor, a análise em si, o que para ele independe do veículo. Segundo o ator, o que muda é que, com a *internet*, há muito mais possibilidade de expor opiniões, ou seja, mais pessoas podem fazer críticas. “Acho que é uma ‘faca de dois gumes’. Por um lado, é interessante ler muitas opiniões sobre o teu trabalho, mas por outro, existe o perigo de ficar banalizado o papel do crítico” (BENEVENGA, 2008, s.p.). Na opinião de Benevenga, qualquer pessoa que tenha um *blog* pode escrever, mas isso não significa que o que foi escrito tenha fundamentação. Para ele, o virtual tende a crescer cada vez mais, o que acabará provocando um isolamento. “Vai chegar uma hora em que vamos sentir falta do contato físico, o que para o teatro é maravilhoso. O teatro já sobreviveu a muitas revoluções. No futuro, pode ser um caminho para se sanar a necessidade de contato humano”.

Renata Airoidi compartilha da mesma opinião. Ela observa que as críticas no meio virtual já fazem parte da realidade. Para ela, já não é possível viver sem a *internet* em qualquer área pois, cada vez mais pessoas buscam notícias *online* e não via jornais, revistas, etc.

Acho que os meios eletrônicos são auxiliares na divulgação, na repercussão das peças, mas o teatro é ser humano frente a ser humano. É corpo a corpo. Não há teatro sem ator e espectador numa experiência única e efêmera. Nunca será a mesma peça, nunca será o mesmo momento. É o presente do presente. Isso, não é possível de outra forma. O que é vídeo, virtual, mesmo que seja uma transmissão, não é teatro. O Teatro é artesanal, é carpintaria, é dia-a-dia. Acredito que um dia, as pessoas vão se cansar de tantas experiências virtuais e vão buscar arduamente as experiências humanas. O teatro, de uma maneira ou de outra, sempre sobreviverá (AIROLDI, 2008, s.p.).

Em alguns casos, os espaços virtuais foram criados por pessoas que já desenvolviam a mesma atividade na mídia impressa. Como Sergio Maggio que escreve sobre teatro porque é a arte que o move como indivíduo a entender o mundo de uma forma mais sensível. Segundo ele, a ideia de seu *blog*⁵³ surgiu de uma oficina de crítica teatral ministrada no Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília em 2007. Apesar de ser jornalista, crítico há 14 anos, professor de Artes cênicas e dramaturgo, Maggio revela que, nem por isso, seus comentários na *web* tiveram fácil aceitação:

É muito complicado fazer crítica quando não se entende a responsabilidade desse instrumento em promover um diálogo simultâneo com o artista e o espectador/leitor/internauta. Quando se desenvolve o texto crítico com argumentos limando aquele ranço negativo da crítica como uma demolidora, as palavras não soam como ameaças, por mais dura que possam ser, Então, houve uma pressão sobre alguns internautas anônimos que bombardearam críticas no primeiro momento do *blog*, tentando desqualificá-las (MAGGIO, 2009, s.p.).

Este relato de Maggio é significativo. Afinal, não foi devido a falta de formação que suas opiniões foram rebatidas. Depois de tantas exigências de uma especialização da crítica, este é um claro exemplo de que, na prática, esta não isenta os profissionais de terem seus textos rechaçados. Aliás, foi por causa de reações como estas que o diretor gaúcho Julio Conte optou por gerenciar os comentários do seu *blog*⁵⁴, *onde publica textos sobre espetáculos, bem como outros assuntos*. Antes, quando estes eram diretamente publicados, ele se defrontou com muita hostilidade e com anônimos irados. Ele explica que seu objetivo foi abrir espaço de comentário e repercussão da peça teatral fora das páginas dos jornais e

⁵³ <http://blogcricriemcena.blogspot.com/>

⁵⁴ <http://julioconte.blogspot.com/>

dos meios tradicionais, pois tinha interesse no contato direto e imediato com os colegas e com o público.

Já fizeram mais parte do *blog* comentários sobre espetáculos teatrais, porém comecei e tentar imprimir uma lógica mais particular onde aspectos de espetáculos pudessem ser contemplados desde que valessem uma pequena reflexão. Fui assim abandonando a idéia de um *blog* de crítica teatral. O critério é puramente intuitivo. E depende também do tempo. Não tenho o hábito de publicar sistematicamente, mas sim quando tenho alguma coisa que considero importante para comunicar (CONTE, 2009, s.p.).

Roberto Oliveira (2009) é outro diretor que trabalha há mais de 30 anos com teatro e, por isso, se interessou em escrever sobre o assunto criando um *blog*⁵⁵. Outra razão, segundo ele, é por não haver mais crítica teatral nos órgãos de imprensa. Neste espaço, ele escreve não somente sua opinião sobre teatro, mas também sobre dança, cinema e livros e considera que os comentários são raros. Entretanto, ele conta que já aconteceu de falar bem de uma pessoa que nunca o havia cumprimentado e esta, passar a cumprimentá-lo. Como também o contrário: pessoas que não falam mais com ele porque ele escreveu algo que elas não gostaram. O relato de Oliveira sobre as reações dos leitores de seu *blog* relembra o modo como os críticos eram tratados no século XVIII. O que, se por um lado, é prova de que a crítica ainda é significativa para as subjetividades, por outro, demonstra que as atitudes negativas dos criticados ainda são um fato. A figura do crítico causa rejeição ou simpatia a partir da forma como suas palavras são recebidas e o que está, efetivamente, sendo dito não é bem compreendido e perde significado.

Por isso, Luiz Carlos Garrocho, formado em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais e com mestrado em artes pela Escola de Belas Artes/UFMG tem um princípio para suas críticas: não devem causar tristeza no criador ou nos criadores do evento cênico. Explica que, quando escreve sobre a criação de outros (espetáculos, performances ou processos de criação etc.), procura dialogar com o que interpreta como sendo as potências daquele trabalho e, por conseguinte, fazer a crítica no sentido de apontar aquilo que, na sua interpretação, parece desviar do que esteja subtraindo suas potências.

⁵⁵ <http://modestofortuna.blogspot.com/>

Garrocho comenta que em seu primeiro *blog*, escrevia sobre alguns espetáculos que assistia. Fez, também, algumas resenhas de livros e alguns textos curtos sobre temas afins que lhe interessam, dentro da área de problemas cênicos, culturais e de formação artística. Com o *blog*, começou a ter retornos e comentários de pessoas que liam seus textos sobre a experimentação das linguagens artísticas, teatros performativos e pós-dramáticos, experimentais, nas fronteiras entre dança, teatro, arte da *performance* e intermídia. Em função destes textos, recebeu convites para escrever em algumas revistas eletrônicas e impressas. Acabou decidindo criar um *blog*⁵⁶ destinado, exclusivamente, ao ensaísmo crítico.

Não me entendo como uma “autoridade” que possa e deva fazer determinados julgamentos sobre as artes e os artistas. Como disse antes, sou uma pessoa que vive na região fronteira entre criação, pesquisa e estudos práticos e teóricos. Acho que este lugar de poder deve ser questionado, problematizado o tempo todo. Ainda não atingi esse ideal, mas é um exercício a que me proponho e cujas ferramentas conceituais encontro principalmente em pensadores como Foucault, Deleuze e Guattari, para citar apenas três (GARROCHO, 2009, s.p.).

Tendo trabalhado como gestor cultural, criando e administrando projetos na área pública, dirigiu espaços teatrais e um centro cultural. Garrocho utiliza alguns critérios para escrever suas críticas. Estas devem desvendar relações, apontar conexões, oferecendo um mínimo de “serviço” (sugestão de leituras, links, etc.), para que o leitor possa, afinal, concordar, discordar, conferir por conta própria etc. Tem em mente, porém, que possa realizar uma leitura equivocada do evento cênico. Estas precauções não impedem, entretanto, que ele receba em seu *blog* comentários que contrariam suas opiniões, acusando-o de não compreender a proposta cênica. Garrocho fala sobre uma das ocasiões em que isso ocorreu:

Fiquei um pouco incomodado porque eu acredito que a minha visão crítica (e não a minha crítica, que não era isso) era positiva e afirmativa, apenas diferenciava linhas expressivas e seus lugares. Respondi, explicando mais uma vez o meu pensamento sobre o assunto, mas aceitando que as pessoas podem ter visões discordantes e que não há mal nenhum nisso. No caso, acredito que a comentadora poderia ter me criticado no próprio *post*, contribuindo para o debate ali, no *site* em pauta. Mas ela foi me citar em outro lugar. Isso revela também uma forma de poder. A pessoa poderia mostrar, de fato, onde eu me equivocava. Ao contrário, ela preferiu atribuir

⁵⁶ (<http://www.luizcarlosgarrocho.redezero.org/>).

adjetivos. Nisso consiste, a meu ver, a crítica que tende para as paixões tristes. Isso não quer dizer que não devemos ser combativos e irônicos. Mas devemos ser mais prestativos (GARROCHO, 2009, s.p.).

Para Garrocho, este é o universo da *internet*: qualquer um, a qualquer momento, e, também, em outro lugar, pode entrar em algum tipo de interação com o autor. Há uma horizontalidade maior, uma conectividade sempre em pauta. O comentário, apesar do tom agressivo, serviu para ele reavaliar o que escreve e o que pensa. Isso, segundo ele, o ensina que não é uma autoridade. As pessoas “escutam” e podem, imediatamente, discordar ou concordar.

Com a dissertação de mestrado, o meu interesse pela escrita só foi crescendo. Resolvi criar um *blog* no qual pudesse continuar com as questões que me interessavam. Questões estas que passavam, também, pelas minhas deambulações pelo campo da cultura. Então, pensamento filosófico, arte, políticas de cultura, Arte-Educação e Teatro são temas muito caros para mim. Se eu fosse me definir, eu o faria muito mais como um militante estético cultural (GARROCHO, 2009, s.p.).

Para Maria Lucia Candeias, com longa experiência na imprensa escrita, uma das funções da crítica é informar o leitor sobre que peça assistir. “Fazer o rascunho da história em termos de atores, diretores, autores, etc. novos a serem estudados no futuro” (CANDEIAS, 2008, s.p.). Candeias, atualmente, também redige para *sites* e admite que escrever sobre teatro é um direito de qualquer um, mas defende que uma crítica bem-feita deva fazer uma análise do texto e do espetáculo. O jornalista Carlos Scomazzon, administrador da Rede Brasileira de Comunicação Pública, observa que as áreas de cultura e comunicação tem muitas interconexões e, por isso, decidiu criar um *blog*⁵⁷ com informações sobre arte, cultura e comunicação. Ele, porém, acha normal qualquer um poder escrever sobre teatro, “desde que fique claro que não é uma análise de um crítico profissional e sim, de um espectador comum, uma opinião baseada apenas no seu gosto” (SCOMAZZON, 2009, s.p.). Entretanto, cabe salientar que não é isso que vem acontecendo nos espaços virtuais. Em primeiro lugar, os responsáveis pela maioria dos *blogs* e *sites* já são pessoas que estão vinculadas ao teatro. Foi possível constatar isso a partir da catalogação feita nesta pesquisa. Assim sendo, estas não se limitam a escrever sobre o seu gosto. Há uma tentativa de análise dos espetáculos a partir de critérios

⁵⁷ <http://www.comunicante.jor.br/>

que já não estão mais tão definidos. Além disso, esta opinião de que o crítico é alguém com capacidades excepcionais tem sido rebatida pelos próprios críticos. Paulo Angelini, doutor em Literatura Brasileira/Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e editor do *site* Argumento, é um deles:

Realmente, não acredito em “formação” para um profissional da crítica. Não acho que um crítico de cinema deva ter graduação em cinema, etc. Obviamente que todo o crítico deveria, em certa medida, ter um conhecimento de causa, ou seja, uma vivência naquela área em que pretende opinar, pois a crítica não é “achismo” nem “impressionismo”, pois toda a crítica deve ser fundamentada. Contudo, toda a crítica é obviamente subjetiva, e por conta disso, sujeita a interpretações variadas e conflitos. É por isso que a crítica é, contraditoriamente, superestimada ou subestimada. Com relação aos “conhecimentos imprescindíveis”, acredito que um crítico deve ter, antes de qualquer coisa, conhecimento da língua, certa habilidade em desenvolver argumentos, em relacionar o objeto criticado com outros objetos culturais, numa visão intertextual. E, além disso, um óbvio trânsito na área específica a ser analisada. Dizer que uma pessoa não especializada em teatro não pode falar sobre teatro é preconceito (ANGELINI, 2008, s.p.).

É fácil observar que, apesar de Angelini pretender deixar o espaço aberto para mais pessoas poderem exercer a função de crítico, seu nível de exigência não é menor. De qualquer forma, sabe-se que mesmo aqueles que gostariam de uma formação, muitas vezes, não conseguem encontrá-la. Os cursos de crítica são raros, inclusive nas principais universidades do país.

Michel Fernandes, editor da *Aplauso Brasil*, argumenta que é desejável para o crítico uma formação cultural bastante ampla e um “amor incondicional pelo teatro, para começar”. Para ele, este aprendizado nunca cessa. Quanto mais passam os anos, menos saberá, porque, segundo ele, o teatro é uma arte efêmera e o crítico, como mediador entre palco e plateia, deve estar sempre aberto e atento às novas formas de fazer teatro.

Trabalhei com Maria Aparecida Baccega, uma das criadoras do Núcleo de Pesquisas de Telenovelas da USP, que dizia que é imprescindível conhecer “por dentro” – ou seja, os procedimentos estruturais, o processo – do objeto artístico que vamos criticar, já que, sob meu ponto de vista, temos responsabilidades, porque somos apenas instrumentos primeiros, em abrir reflexões para o girar da roda da História do teatro. Concordo, em absoluto, quando Sabato Magaldi, em seu artigo *A Função da Crítica*, disse que, ao crítico teatral que escreve para a imprensa, é condição *sine qua non* o domínio de seu instrumento de trabalho: a palavra, para que consiga comunicar-se com o público a quem se dirige (FERNANDES, 2009, s.p.).

Fernandes comenta que realiza um trabalho de pesquisa no qual busca dissecar alguns pontos de reflexão sobre a crítica teatral e, seja em Bernard Dort, Barthes, Oscar Wilde, Northrop Frye, Beatrice P. Vallin a Décio de A. Prado, Sábado Magaldi e Bárbara Heliadora, todos, explica, apontam a crítica como necessária, exatamente, por apresentar alguns caminhos para refletirmos sobre a produção teatral, mesmo que apenas como registro histórico. Segundo o editor da Aplauso, Magaldi e Heliadora salientam, porém que, no Brasil, a crítica não interfere diretamente, como ocorre na *Broadway*, por exemplo, no sucesso de uma produção. Para ele, uma boa crítica é aquela aprofundada, atenta e aberta ao diálogo, aquela que observa o espetáculo como um todo, mesmo quando um dos elementos (aquele eleito pelo crítico como o mais pertinente em seu artigo) é o fio-condutor da reflexão. Fernandes acredita que, no que diz respeito à forma das análises críticas na *internet*, o que muda no mundo virtual é a liberdade de se escrever sem pensar no número de toques que pressionam a crítica em veículos impressos. “O que não significa que não devamos saber que o leitor virtual é menos paciente para passar o tempo lendo longas digressões intelectuais”, observa. Assim, para Fernandes, a solução é o caminho do meio, ou seja, sem perder de vista a qualidade analítica, buscar ser claro, direto e enxuto em sua reflexão.

Sou a favor de muitos meios de divulgação do teatro, mas alguns *blogs* se ocupam com tentativas de polemizar sem a preocupação com o curso da História do Teatro, trazendo pseudo-críticos sem o menor conhecimento e força de vontade em conhecer as teorias que podem tirar do rés-do-chão seus textos. Sei, porém, que esse descuido com a formação crítica não se restringe a *blogs* e que alguns *blogs* são geridos com cuidado e rigor (FERNANDES, 2009, s.p.).

Para Fernandes, a *internet* é espaço de diálogos, pois, há, nesta, uma fissura que possibilita o leitor dialogar com o crítico e com aquilo que é criticado, mesmo que esse diálogo ainda esteja muito tímido, considerando que os internautas não costumam deixar expressas suas opiniões. Ele explica que a ideia de criar a Aplauso Brasil surgiu de um convite do *iG*⁵⁸, em 2002, onde trabalha como crítico teatral e repórter cultural. “Amo o que faço e meus colaboradores amam o teatro também.

⁵⁸ *Internet Group* – provedor.

Dessa paixão incondicional nasceu a adesão da classe e o aumento de nossa credibilidade. A audiência do *site* cresce dia a dia e o retorno dos internautas é maciço”, garante.

Para Julio Dalio Borges, responsável pela revista eletrônica Digestivo Cultural, não é fácil falar de uma crítica que trate de um “universo teatral”. Segundo ele, na maioria dos casos, o que prevalece é o jornalismo de agenda. Então, as críticas são substituídas pelas sinopses, e quanto menores (e mais “objetivas”), “melhores”.

O máximo que acontece é um veículo pegar, entre os espetáculos teatrais em cartaz, uma meia-dúzia, e empacotar como “dicas” --- aliás, como a Vejinha vem fazendo logo nas suas primeiras páginas, indicando um espetáculo por semana. A crítica nos grandes veículos ficou muito superficial, porque eles se sentem obrigados a dar conta de tudo. Se não há quase edição, não há, praticamente, crítica. Sobrevive, male male, um resenhismo, um “roteirinho”, algo assim (BORGES, 2008, s.p.).

Na opinião de Borges, as pessoas ainda estão aprendendo a fazer crítica na *internet*, porque pouca gente a faz sistematicamente e, segundo ele, para o leitor médio tudo ainda está muito disperso.

Guilherme Nervo, ator e blogueiro gaúcho, defende que a crítica teatral deve fomentar, principalmente, o aumento de público e a valorização do trabalho artístico.

Há esforço e amor quando uma trupe de teatro resolve montar peças de qualidade e cobrar um valor pequeno ou nem mesmo cobrar, assim como há sensibilidade e atenção quando um jornalista (ou alguém sem formação acadêmica) assiste a uma peça e, ao fim, organiza suas idéias e percepções a fim de que possa montar uma crítica digna. Seja essa intimista ou não. Mais do que separar obras boas de obras ruins, a crítica deve ter o papel de análise cuidadosa, enriquecimento e – por que não – aprimoramento do que foi visto, sentido e absorvido (NERVO, 2009, s.p.).

Nervo diz que a repercussão do seu espaço virtual está ainda muito tímida, mas que isto se justifica pelo fato do *blog*⁵⁹ ter sido recém-criado. Neste, cada um pode colocar o que achou do texto, elogiar ou discordar. Observa que os visitantes preferem apenas ler as críticas e não deixar comentários. Ocorrem, também, alguns contatos por *email*.

⁵⁹ <http://eu-devir.blogspot.com/>

Outra pessoa ligada ao teatro que tem experiência com espaços virtuais é Gisele Torres Martini (2010). Editora da Revista Art⁶⁰, ela afirma que a crítica é um instrumento de reflexão e um espelho para os trabalhadores do teatro. A motivação para a criação da revista digital foi a falta de privilégio do teatro. Segundo ela, a repercussão tem sido boa. Os visitantes podem escrever, diretamente, para a editoria ou para a Editora-chefe. Também podem participar com críticas de próprio punho, desde que os editores aprovelem o conteúdo.

Finalizando as entrevistas, Alexandre Staut (2009), jornalista cultural gaúcho, crítico ocasional da Gazeta Mercantil e blogueiro, explica que revira os *sites* em busca de informações sobre espetáculos e lastima que não haja mais espaços deste tipo. Comenta que criou seu *blog* porque, conhecendo a classe teatral de São Paulo, recebia muitos *releases* e observava a falta de espaço para divulgação de todas as produções nos jornais.

Concluindo este capítulo, é preciso lembrar que só existe crítica teatral porque existe teatro. Assim como só existem espaços virtuais para a crítica, pois pessoas que se interessam por este querem expressar suas opiniões e compartilhar suas impressões. Assim sendo, não surpreende que os autores dos *blogs*, *sites* e comunidades, voltados para a crítica, estejam de alguma forma, envolvidos com o teatro. Mesmo assim, ainda há muito a explorar em relação a estes espaços e as discussões servem para fomentar estes canais de comunicação cujo conteúdo é, em suma, a arte. Em uma sociedade marcada pelas trocas, em todos os níveis e instâncias, há uma necessidade premente de circulação de ideias. E, enquanto houver pessoas necessitando colocar espetáculos nesse circuito, espectadores querendo se expressar e artistas desejando que sua arte atinja o público, a crítica exercerá um papel e terá uma função.

As entrevistas aqui reunidas exprimem essa realidade, impregnadas desta vontade e registram o pensamento dessa época de transição. Apesar dos possíveis desajustes daqueles que ainda se apegam a modelos tradicionais e resistem ao novo, de modo geral, nota-se uma postura aberta e otimista dos artistas e críticos e, até mesmo do público (apesar de sua participação ainda incipiente) na era da crítica digital.

⁶⁰ <http://www.revista.art.br/>

4 DEPOIS

Parece que neste final de século estamos condenados não só a caminhar sobre restos de coisas que nos foram sagradas, mas, também sobre as ruínas de muitas das ilusões teóricas.

Voltaire Schilling

Quando, em 2002, no filme *Minority Report* de Steven Spielberg, Tom Cruise tocava as telas no ar e ia abrindo os arquivos que o interessavam ou quando o filme mostrava um sistema de reconhecimento através da íris, tudo parecia absolutamente surreal. Hoje, a tecnologia chamada *multitouch*⁶¹ permite que isso seja feito por muitos usuários comuns na vida real. Há uma tendência de integração intuitiva entre o homem e a máquina. Os laboratórios de *design* estão estudando a relação que as pessoas têm com os objetos, para simular a forma como vão se relacionar com os computadores.

É bom que você goste de computadores. Daqui a alguns anos, nós iremos interagir com essas máquinas, fazendo carícias em sua tela, olhando fixamente ou conversando com elas. Nada de mouse, esse periférico que é uma afronta à ergonomia e à organização de nossas mesas. Você chega em casa e manda seu computador ligar. Senta na poltrona e, à frente de uma tela de 50 polegadas, dita alguma busca. O computador responde apresentando algumas opções em múltiplas janelas. Você escolhe, com um olhar, uma delas. Ela aumenta e as demais diminuem. Precisa escrever um e-mail? Com um toque na tela, chega ao ícone do gerenciador de mensagens. Você dita o conteúdo e manda o computador enviar a mensagem quando ela estiver pronta. Essa pequena ficção já é possível com a tecnologia de hoje (VIOTTO, 2008, p. 32).

Computadores já estão até “frequentando” a escola. Uma empresa americana chamada Numenta está trabalhando para que as máquinas aprendam como as crianças a reconhecer cada objeto e barulho ao redor. Devido aos seus *scanners*, microfones e câmeras possuem visão e audição e, aos poucos, começam a fazer

⁶¹ Tecnologia que permite não só executar comandos tocando na tela, mas ir além, rolando listas com o deslizar do dedo e ampliando e reduzindo imagens com o movimento de pinça do polegar e do indicador.

tarefas que, antes, eram incapazes de realizar como: distinguir objetos que se movem e detectar pessoas em um vídeo, assim como identificar suas vozes. A intenção dos idealizadores desta escola é criar um *software* que tenha a capacidade de hierarquizar dados exatamente como o cérebro humano faz. Segundo o criador da empresa, Jef Hawkins, as máquinas que passarem por este “treinamento” tirarão suas próprias conclusões. Elas vão absorver dados, analisá-los em busca de padrões para poder prever o que significam. Isto permitirá, por exemplo, que, no futuro, não seja mais necessário dirigir automóveis. Estes farão tudo sozinhos, graças a sensores. Utilizando estes mesmos aparatos, os equipamentos poderão também fazer diagnósticos. A partir do resultado de um exame, o *software* dirá que células estão em lugares errados do corpo. Assim, não haverá mais necessidade de biópsias para confirmar a incidência de um câncer.

Muitos avanços deste tipo podem ser esperados na área médica, exatamente, como aconteceu nos anos 1960, a partir dos estudos da NASA. Por falar na Agência Nacional Americana, já existe uma previsão de que, em 2011, começarão os testes da rede de comunicação interplanetária. Trata-se de um conjunto de padrões para a comunicação entre espaçonaves. Já foi testada, recentemente, a primeira rede espacial de comunicações digitais, baseada na *internet*. Os engenheiros do laboratório de propulsão conseguiram transmitir, com sucesso, pacotes de imagens entre a Terra e uma sonda espacial localizada a 20 milhões de quilômetros no espaço.

Chamada de *internet* interplanetária, a nova rede de comunicações espaciais garante que, apesar das tempestades solares, não haverá perda de dados. Se, hoje, os atrasos nas transmissões, interrupções bruscas e desconexões causam prejuízos e sofrimento, a *internet* espacial não apresentará estes aspectos negativos, independente da adversidade encontrada no espaço. Além disso, as instituições de pesquisa já começaram a interligar os recursos de seus supercomputadores para criar um poder de processamento sem precedentes.

O século XX foi embora e chega o XXI. Inúmeras mudanças e turbulências marcaram esse período, particularmente por conta do forte desenvolvimento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC), da ciência da computação, com destaque para as pesquisas no campo da Inteligência Artificial e do vertiginoso incremento da rede internet, trazendo radicais modificações na forma como se vêm produzindo os conhecimentos, conceitos, valores, saberes e de como as relações entre as pessoas e as

máquinas se (re) significam, impulsionadas pela (oni) presença dessas tecnologias da informação e comunicação (PRETTO; ASSIS, 2006, p.78).

Hoje, fala-se na “*web semântica*” que permitirá o cruzamento, com facilidade, das informações espalhadas pela *internet*, independente de sua origem. A partir desta possibilidade, muitos programas deverão surgir para aproveitar esta base de dados, não só serviços de busca, como o *Google*. Além disso, 2010 será o ano em que um novo sistema poderá substituir o que Gutenberg criou em 1439 quando imprimiu a Bíblia. Anne Rice, autora do livro *Entrevista com o Vampiro*, está preparando uma edição eletrônica do novo *The Master of Rampting Gate* e não será mais um “*book*”, mas um “*vook*”, um suporte híbrido que mistura livro, vídeo *online* e *twitter*.⁶²

Vinton Cerf, um dos pais da *internet*, prevê que, nos próximos cinco anos, a *internet* já terá atingido 50% a 70% do planeta. Além disso, redes de sensores estarão conectadas a uma variedade de aparelhos em casa, no escritório e nos automóveis. Segundo Silvio Meira, doutor em computação, existe uma tendência mundial para a conexão sem fio. Dados atuais já apontam que 54% dos americanos “navegam” através de algum tipo de dispositivo, de consoles a celulares. Destes, 25% usam *Twitter*, contra apenas 8% da população que está, literalmente, ligada à rede apenas por um fio qualquer. Meira afirma que as conexões móveis passam a ser cada vez mais importantes porque as pessoas querem compartilhar informações enquanto fora de suas bases.

Os dados são de um relatório do *pew internet project*, publicado em 21/10, *twitter and status updating, fall 2009*, e mostram o óbvio: somos gregários, mesmo [e especialmente] em movimento, temos raízes [mesmo em movimento] e, para onde vamos, levamos todo [ou boa parte] do nosso contexto. E nosso contexto, hoje [para quem já está na rede], são nossas conexões. As virtuais, em boa parte, representando, *online*, as reais. Daí, nada mais normal que... haja atualizações e leituras de *status*, em tempo real, móveis e cada vez mais intensas (MEIRA, 2009, s.p.).

Entretanto, uma revolução ainda maior está prevista para o futuro da humanidade. Os cientistas, a partir de observações de organismos na natureza que apresentam o que eles chamam de envelhecimento desprezível (como um peixe do

⁶² Fonte: <http://ebookpress.wordpress.com/2010/02/10/anne-rice-lanca-livro-em-formato-multimedia/>

pacífico conhecido como *rockfish* e de duas espécies de tartarugas da América do Norte), estão afirmando que o ser humano está a caminho da vida eterna. Se hoje, o corpo se deteriora, os cabelos caem, o viço da pele desaparece, surgem rugas, entre tantos outros problemas associados à velhice, as pesquisas apontam para o dia em que tudo isso deixará de acontecer. Aubrey de Grey, geneticista da Universidade de Cambridge, afirma que em 50 anos não haverá mais definição para expectativa de vida⁶³.

Diversas pesquisas estão sendo realizadas para decifrar os mistérios do envelhecimento. Em outubro de 2009, três pesquisadores americanos ganharam o Prêmio Nobel de Medicina por terem começado a decifrar por que as células envelhecem. Como o processo que conduz a morte do corpo humano é bastante complexo, são necessárias muitas ações para impedi-la, desde a implantação de células tronco, até passar fome. De acordo com especialistas, o estado de alerta que esta provoca faz com que os recursos do corpo sejam otimizados e isso representa mais tempo de vida. Assim, já existe uma empresa que prevê que, em cinco anos, haverá pílulas na farmácia que provocam a mesma sensação.

Em universidades americanas, órgãos artificiais estão sendo criados. Injeções de substâncias regeneradoras do corpo estão previstas para 2025. Assim como nano-robôs “médicos”, previstos para 2030, que entrarão no corpo e eliminarão qualquer defeito do organismo. Limparão artérias e destruirão vírus, bactérias e tumores. Uma empresa americana criou um capacete que, em caso de acidente, mantém a temperatura do cérebro em 37º, impedindo que ultrapasse 42º, quando as células do cérebro inchado pelo trauma começam a morrer. Outra experiência com o frio, já testada no Brasil, prova que é possível aumentar as chances de sobrevivência em 35% a 50%, reduzindo o metabolismo e regenerando o cérebro. Trata-se da hipotermia induzida. Existem muitas descobertas como estas que ainda não chegaram ao mercado, mas que, testadas, já comprovaram sua eficiência.

Por mais incrível que possa parecer, a história demonstra que descobertas como o saneamento, diagnósticos para tuberculose, a penicilina, entre várias outras invenções e criações do homem mudaram a perspectiva de longevidade, trazendo consequências a outras áreas da existência. Se os neurocientistas estiverem certos,

⁶³ Matéria de capa *Você pode ser Imortal*. Revista Super Interessante - Edição 275/ Fevereiro de 2010.

a noção do que é a vida precisará ser completamente alterada. Tudo será totalmente diferente: o trabalho, a família, a cultura e, também, a arte, tema que interessa a esta pesquisa. Afinal, a morte tem sido um dos temas mais presentes no teatro desde o começo dos tempos e segue, até os dias de hoje, sendo um dos assuntos mais debatidos por filósofos e pensadores de todo mundo. Entre estes, Hans-Thies Lehmann.

Na tecnologia de comunicação midiática, o hiato da computadorização separa os sujeitos uns dos outros de tal maneira que proximidade e distância se tornam fatores indiferentes. Em contrapartida, na medida em que o teatro consiste em um tempo-espaco comum de mortalidade, ele formula como arte performativa a necessidade de lidar com a morte, portanto com a vitalidade da vida. Seu tema é, para falar com Müller, o terror e a alegria da transformação, ao passo que o cinema se caracteriza por assistir à morte. No fundo, é esse aspecto do espaco-tempo comum da mortalidade com suas implicações éticas e teóricas, que persiste como diferença categórica entre o teatro e as mídias (LEHMANN, 2007, p.372).

A tentativa de prever o que esta alteração radical sobre a finitude do homem causará em todos os segmentos da existência esbarra na incapacidade de imaginar o desconhecido. De toda maneira, não deve ser este o foco, tendo em vista que, como observa o historiador Voltaire Schilling, não são os avanços tecnológicos que decidirão o futuro, mas sim, as estruturas de poder.

Com um simples mapeamento do DNA localizar-se-ão os genes nocivos, e com uma pequena intervenção de um "bisturi" biológico (as chamadas enzimas de restrição), manejado por um técnico, afastar-se-á do nascituro qualquer tipo de sofrimento físico ou mental. Quem com este potencial científico à sua disposição, em futuro bastante próximo, irá confiar apenas nos imprevistos da Natureza? Quem vai se arriscar a gerar desgraçados? Teme-se muito a fabricação de clones-zumbis ou de tipos fisicamente dotados, mas, programados para serem cretinos, robôs em forma humana. Mas essa possibilidade não depende da ciência, mas do regime político em que se viver até lá, pois a única e real garantia que teremos no vindouro do bom uso da engenharia genética é a proliferação e o enraizamento da ordem democrática. Um Estado de Direito é o melhor seguro contra a demência científica (SCHILLING, 1999, p. 197).

Sabe-se que as projeções para o futuro costumam partir das observações do passado e das possibilidades futuras, não raro exagerando ou ficando aquém do que de fato acaba por acontecer. Não há como projetar os aparelhos digitais que ainda estão por vir, com formatos e tamanhos muito diferentes do que aqueles que

surgem à mente a partir das referências atuais. Pode-se considerar, porém, que toda e qualquer previsão passará por muitas questões que extrapolam os avanços tecnológicos e ainda podem alterar, profundamente, o rumo dos acontecimentos. A única certeza é que as mudanças continuarão ocorrendo em ritmo cada vez mais acelerado e a crítica teatral, também, estará inserida neste contexto.

4.1 Um prognóstico para a crítica

São fortes os indícios de que a *internet* estará em todo lugar, que o acesso a rede será constante e as pessoas irão conectá-la com dispositivos diversos. Quem duvida talvez devesse ouvir a palavra do representante de Deus, segundo a igreja católica, Bento XVI que, no Dia Mundial da Comunicação, afirmou: “Por Deus, tenham um *blog*”, desafiando os padres a proclamar o evangelho, empregando as últimas gerações de recursos audiovisuais - imagens, vídeos, atributos animados, *blogs*, *sites* que, segundo o papa, podem abrir, juntamente com os meios tradicionais, novas visões para o diálogo, a evangelização e a catequização.⁶⁴

Na verdade, desde 2009, o Vaticano já havia lançado um novo *site* que oferecia um aplicativo chamado “O Papa se encontra com você no *Facebook*”⁶⁵ e outro, disponibilizando os discursos e mensagens do Papa nos *iPhones* ou *iPods*⁶⁶ dos fiéis. Todavia, não interessa, nesse momento, entrar no mérito de como funcionarão todos os sistemas que irão permitir o acesso aos mais variados veículos de comunicação como o rádio, a televisão, o cinema e os jornais através de um único receptor/transmissor, não obstante, seja impossível ignorar que tudo isso trará consequências para a forma de perceber o teatro e elaborar críticas.

A tecnologia está tornando possível a criação de sistemas que não haviam sido pensados anteriormente. Em breve, não bastará o poder de fotografar, gravar,

⁶⁴ Fonte:<http://tecnologia.uol.com.br/ultimas-noticias/reuters/2010/01/23/por-deus-tenham-um-blog-diz-papa-aos-padres.jhtm>

⁶⁵ *Site* internacional de relacionamento.

⁶⁶ *iPhones* é telefone celular um com funcionalidades avançadas que podem ser estendidas por meio de programas executados no sistema operacional. A interação com o usuário é feita através de uma tela sensível ao toque. *iPods* refere-se a uma série de tocadores de áudio digital. O “*POD*” é a sigla de “*Portable On Demand*”, “portátil desejado”. A letra “*i*” na frente, significa “eu” em inglês, significando algo como “o portátil que eu desejo/desejei”.

reproduzir imagens e sons, mas sim, integrar tudo isso e disponibilizar na rede. São estes dispositivos que deverão estar no mercado e que permitirão capturar, processar e apresentar a informação. Dentro de dez anos, não só um número cada vez maior de computadores estará conectado à rede, mas também celulares, geladeiras, aviões, carros, torradeiras, aspiradores de pó, torneiras, interruptores de luz e as próprias lâmpadas.

Por conseguinte, com a velocidade que surgem novas tecnologias e produtos derivados desta, não é nada fácil acompanhar os avanços e prever todas as possibilidades futuras, sobretudo no que se refere à cultura. Entretanto, isso não deve impedir as tentativas de compreensão destes fenômenos. Caso contrário, será impossível questionar e discutir as decisões que mudarão os meios de comunicação e a arte. Ou seja, se não é possível estar, efetivamente, preparado para o que ainda há de vir, deve-se ao menos manter um estado de alerta e de receptividade.

A mudança mais profunda prenunciada pela revolução digital não vai envolver adereços ou novos truques de programação. Não virá na forma de um navegador em três dimensões, do reconhecimento de voz ou da inteligência artificial. A mudança mais profunda vai estar ligada às nossas expectativas genéricas com relação à própria interface. Chegaremos a conceber o design de interface como uma forma de arte – talvez a forma de arte do próximo século. E com essa transformação mais ampla virão centenas de efeitos concomitantes, que penetrarão pouco a pouco uma grande seção da vida cotidiana, alterando nossos apetites narrativos, nosso senso de espaço físico, nosso gosto musical, o planejamento de nossas cidades (JOHNNSON, 2001, p.155).

No teatro da pós-modernidade, com a utilização de vídeo em tempo real, animações, músicas, textos, *chats* e *webcams* são produzidos cenários, deslocamentos e diversos outros elementos que compõem a cena. Atores contracenam com imagens virtuais e despertam a imaginação dos espectadores que, em muitos casos, também são filmados e integram o espetáculo. O que surge é uma nova dramaturgia, uma forma inédita de prática cênica. A mistura de dispositivos de realidade virtuais e da cenografia tradicional está começando a se tornar cada vez mais comum nos palcos, até mesmo no Brasil. A *Cia. dos Atores* do Rio de Janeiro, ao completar 20 anos em 2008, apresentou um projeto chamado Auto-peças que incluía cinco espetáculos, além de debates e oficinas. Entre estes,

estava Apropriação, dirigido por Bel Garcia que “costurou” textos de Harold Pinter, além de assinar os vídeos que ilustram as cenas.

É uma questão saber se os recursos de multimídia, na medida em que representam técnicas de ilusionismo, assinalam uma ruptura definitiva na história do teatro ou se a simultaneidade possibilitada com isso e a incerteza sobre o status de realidade do que é representado, ou seja, mostrado como ilusão, significam apenas uma nova modalidade do maquinário da ilusão que o teatro já conhecia. Imparcialmente, pode-se constatar que o teatro sempre foi também técnica e tecnologia. Ele era um “*médium*” no sentido de uma específica tecnologia de representação, da qual as mais novas tecnologias midiáticas não podem representar nada além de um novo capítulo. O teatro de modo algum mostrava o homem ingenuamente, para além de toda arte técnica. Desde a *mechané antiga até* o teatro *high-tech* contemporâneo, o prazer no teatro sempre significou também prazer com uma mecânica, satisfação com o que dá certo, com a precisão maquinal. Desde sempre houve um aparato que simula a realidade com auxílio da técnica não só do ator, mas também do maquinário teatral (LEHMANN, 2007, p.374).

Os adeptos desta junção entre teatro e tecnologia acreditam que há características em comum entre os dois: ambos se baseiam em um universo fictício. Mesmo já não significando algo tão novo quanto parece, muitos ainda resistem ao impacto dos resultados de experiências como as realizadas há mais de 20 anos, em Paris e que levaram a criação do Instituto para o Estudo das Realidades Virtuais.

A partir de 1987, simples ensaios foram efetuados para definir a maneira como os computadores poderiam ser utilizados enquanto utensílios na produção de peças tradicionais. Os computadores foram utilizados para criar os cenários, a iluminação e a encenação. Em seguida, os ensaios incluíram uma concepção gráfica menos matemática e mais artística para os esboços de figurino, os croquis cênicos e dos storyboards de iluminação. Depois da constatação que os grafismos gerados pelo computador podem, se eles foram bem preparados, ajudar a produção tanto quanto as ferramentas tradicionais de concepção, a próxima etapa era criar os modelos cênicos em três dimensões sobre o computador. Durante esta nova técnica explorada, novos computadores se tornaram disponíveis permitindo ao utilizador mudar o ponto de vista sobre o modelo da informática em tempo real, partindo do fato da ilusão e da imersão.⁶⁷

Na França, desde 1994, diretores fazem experiências teatrais, buscando demonstrar como a realidade virtual pode ser empregada para esclarecer um texto dramático. Os espectadores, utilizando “óculos virtuais”, viam os atores em cena e

⁶⁷ Teatro e realidade virtual: uma arte em tempo real.
<http://www.ciren.org/ciren/conferences/240300/index.html>. Traduzido pela autora desta pesquisa.

os grafismos projetados na tela atrás. No Brasil, mais recentemente, José Celso Martinez Corrêa também integrou o uso dos computadores ao seu espetáculo. Em *Bandidos*, os espectadores podiam ver, em uma das muitas telas espalhadas pelo espaço cênico, uma mensagem de *email* sendo escrita por um dos personagens. Antes disso, de 24 de fevereiro a 25 de março de 2007, o diretor já havia transmitido o espetáculo Os Sertões em tempo real pela *internet*. Para tanto, foram instaladas dez câmeras móveis, auxiliadas por uma grua (disposta na última galeria do teatro) e pela participação de um *stead cam*, dando ao espectador a sensação de participar da cena. Para o diretor do Teatro Oficina e do projeto não é possível ignorar a tecnologia como não se ignora a luz elétrica. Segundo ele, no teatro de hoje, o ator tem que trabalhar todas as mídias.

Responder aos pontos de interrogação sobre a era digital vem sendo o desafio das novas gerações em todas as áreas, inclusive da arte e, conseqüentemente, da crítica. Assim, para fugir da prática de um exercício de futurologia e adentrar no potencial da *internet* quanto à crítica, serão apresentadas algumas das tecnologias que estão revolucionando a interação do homem com o mundo no qual ele habita, atingindo as questões culturais.

Odete Aslan, em *O Ator do século XX*, fez considerações sobre o uso do circuito de tevê, afirmando que este poderia proporcionar múltiplas possibilidades, modificando totalmente a visão do espectador. “Este poderá ver não somente a imagem selecionada pelo encenador (em tantas imagens de quantas câmeras ele dispuser), mas ser-lhe-ão projetadas várias imagens possíveis de um mesmo momento do espetáculo e ele escolherá a sua visão” (ASLAN, 2005, p.313).

Nenhuma destas reflexões estavam voltadas para a crítica. Entretanto, independente da forma como esta será tratada, existem características que podem colaborar com as previsões para o seu futuro. A interatividade é uma delas. Porém, convém, antes, esclarecer as diferenças entre esta e a “interação” que, segundo Pierre Lévy (1999) permite que o destinatário decodifique, interprete, participe, mobilize seu sistema nervoso de muitas maneiras e sempre de forma diferente de outro destinatário, diferente, inclusive, de si mesmo em momentos distintos, (re) apropriando e (re) combinando as mensagens veiculadas. Entretanto, ainda se apresenta como uma comunicação baseada na emissão-recepção. Não permitindo interrupções.

Já a interatividade parte da disponibilização de informações que podem ser acessadas de forma aleatória. Trata-se de conexões em tempo real, cujo caminho é definido pelo usuário, sendo que a hipertextualidade permite a troca de grande quantidade de informações e a total liberdade para combiná-las. Assim, a interatividade poderá permitir um modo de pensar a arte não linear, mas potente, desenvolvido por um contexto criativo e dinâmico. Seu significado extrapolou seu conceito inicial.

As possibilidades, advindas da tecnologia, provocam o desejo de um novo fluxo de comunicação em tempo real. O modelo unidirecional da mídia de massa, baseado na transmissão será algo do passado. Com as atuais tecnologias conversacionais, o conteúdo poderá ser manipulado, criando outras conexões. O sucesso desta forma de comunicação instiga os empresários da informática a criar novos aplicativos para a *internet* de fácil acesso e baixo custo. Assim, não demorará muito para que o número de pessoas que usará algum aparelho conectado à *web* aumente consideravelmente. Estes vão garantir a integração das funções (vídeo, áudio, texto) e interatividade, a partir de um único “terminal”, capaz de enviar, receber e tratar a informação; e a arte e a cultura também sofrerão modificações provocadas por estas mudanças.

O adjetivo “interativo” surgiu como o termo mais inclusivo para escrever o tipo de arte da era digital, a ciberarte, na qual a rapidez de transformação da tecnologia tem expandido notavelmente o campo de atuação do artista. Estes interagem com as máquinas computacionais, uma interação complexa com um objetivo inteligente tendo em vista criar interações com usuários que, graças à internet, irão receber a arte em suas próprias máquinas, manipulando essa arte ao participar de rotinas pré-programadas que podem variar e ser modificadas de acordo com seus comandos ou movimentos (SANTAELLA, 2008, p. 63).

A interatividade exigirá novas estratégias de organização e funcionamento da mídia clássica e redimensionamento do papel de todos os agentes envolvidos com os processos de informação e comunicação.

[...] as misturas entre comunicações e artes também se adensam, tornando suas fronteiras permeáveis. Empréstimos, influências e intercâmbios ocorrem em ambas as direções. As reproduções fotográficas de obras em livros, os documentários sobre arte, os anúncios publicitários que se

apropriam das imagens de obras de arte, as réplicas tridimensionais de esculturas vendidas em museus, tudo isso foi levando o conhecimento sobre as artes para um público cada vez mais amplo, e um número de pessoas foi tomando conhecimento da existência da arte, de sua história e tendo acesso a ela, mesmo que seja por meio de reproduções em cartões postais, calendários, ou por meio de programas de televisão, vídeos, etc.⁶⁸

Embora esta realidade ainda não seja para todos, já é possível prever que, em um futuro breve, todos os aparelhos, controles remotos, entre outros equipamentos utilizados serão substituídos por um único monitor que poderá operar todas as mídias que, hoje, chegam de diferentes fontes. Neste novo contexto interativo, propiciado pela evolução da tecnologia, aparece outra tendência que será definitiva para os novos formatos da comunicação e da crítica: a convergência das mídias.

As múltiplas possibilidades de armazenamento, manipulação, transmissão e recepção de informações viabilizadas pelo código binário dos computadores via Internet abriram uma nova fronteira para a humanidade, permitindo a administração de quantidades antes inimagináveis de dados e informações por pessoas comuns, fora do ambiente restrito das universidades e institutos de pesquisa. Embora não estejamos nem perto de assistir ao fim do papel impresso, como queriam alguns profetas do apocalipse digital logo no início da febre ponto.com, a verdade é que estamos caminhando a passos largos para um novo limiar, que revolucionará ainda mais o mundo da informação no meio eletrônico (MEIRA, 2009, s.p.).

As super-rodovias de informação digital já estão sendo construídas nos laboratórios de informática. São estas que garantirão a velocidade de conexão e a transmissão de dados clara e eficiente em poucos anos. A banda larga e as aplicações sem fio irão permitir grandes avanços na qualidade dos dados que poderão, ainda no início deste século, ser acessados. O conteúdo será potencializado pelo cruzamento das mídias que acabará promovendo inovações estéticas.

Fazendo uso da realidade virtual distribuída, do ciberespaço compartilhado, da comunicação não local, dos ambientes multiusuários, dos sites corporativos, da web TV, dos net games, as artes digitais, também chamadas de “artes interativas”, desenvolvem-se nos mesmos ambientes que servem às comunicações, tornando porosas e movediças as fronteiras intercambiantes das comunicações e das artes (SANTAELLA, 2008, p.16).

⁶⁸ Ibid., pp. 14-15).

Logo não fará mais sentido falar de emissor/receptor, nem mesmo de espectadores. Tudo indica que teremos uma cultura participativa, onde os antes chamados “produtores” e “consumidores” não funcionarão mais em separado, mas associarão recursos e juntarão habilidades.

Celulares com tela de alta definição, interface direta de toque múltiplo, interfaces abertas para conectar com quase qualquer coisa, mais captura de áudio e vídeo em alta definição, aliados a uma capacidade de processamento, memória e conexão muito maior do que hoje serão padrão de mercado. Os celulares de amanhã terão mais capacidade que os *netbooks* de hoje e deverão ser a nova forma de interagir com o ambiente e pessoas ao redor, de forma mediada pela internet. Tudo isso fará com que uma destas maquininhas esteja nas mãos de quase qualquer um daqui a dez anos, mesmo aqui no Brasil (MEIRA, 2009, s.p.).

Se o ritmo destes processos continuar em aceleração, a cultura do futuro estará embasada em uma construção coletiva do conhecimento, cujas características serão a criatividade e o compartilhamento. Não se falará de realidade virtual, mas de realidade aumentada, isto é, a combinação do mundo real com imagens geradas pelo computador em tempo real. A sobreposição das informações reais e virtuais gerando “conteúdo” que irá além dos documentos e dos fatos.

No teatro pós-dramático, ou as mídias encontram um uso ocasional, que não define de modo fundamental a concepção de teatro (mero aproveitamento da mídia); ou servem como fonte da inspiração para o teatro, sua estética ou forma sem que a técnica midiática necessariamente desempenhe um grande papel nas próprias montagens; ou são constitutivas de certas formas de teatro. Por fim, teatro e arte midiática podem se encontrar na forma de vídeo instalações. É relativamente destituída de interesse a mera utilização do meio para a representação “mais fiel”, mais cheia de efeitos ou mais clara. Certamente há um efeito quando rostos de atores são ampliados por meio de uma imagem de vídeo, mas a realidade teatral é definida pelo processo da comunicação, que não se altera de maneira fundamental pela mera adição de recursos. Só quando a imagem de vídeo se encontra em uma relação complexa com a realidade corporal começa propriamente uma estética midiática do teatro (LEHMANN, 2007, p.377).

Em outras áreas, já existem projetos que vislumbram a integração de tecnologia a outras atividades. Nehemias Gueiros Júnior, advogado especializado em Direito Autoral e professor da Fundação Getúlio Vargas, afirma que “cibertribunais, cortes inteiramente eletrônicas, julgamentos à distância e penas

econômicas virtuais são apenas algumas das idéias que já estão sendo debatidas por advogados, juristas e estudiosos do direito eletrônico” (GUEIROS JUNIOR, 2006, s.p.). Situações semelhantes ocorrem em outras áreas e, para chegarem ao teatro, pelo que já está ocorrendo no meio artístico, é apenas questão de tempo, desde que haja interesse daqueles que valorizam o teatro. Muitas transformações do comportamento humano tiveram origem nos gestos dos artistas. Sensíveis às necessidades de mudança, dispostos a alterar as estruturas sociais e políticas, estes tomavam a iniciativa de conduzir movimentos que acabavam se refletindo em todos os segmentos. Mesmo que, desta vez, a provocação tenha outras raízes, nada impede que sejam, estes, mais uma vez, a darem à tecnologia ressignificado.

[...] na era digital, tanto quanto em outras eras, os artistas lançam-se à frente do seu tempo. Quando surgem novos suportes e recursos técnicos, são eles que tomam a dianteira na exploração das possibilidades que se abrem para a criação. Desbravam esses territórios tendo em vista a regeneração da sensibilidade humana para a habitação e trânsito dos nossos sentidos e da nossa inteligência em novos ambiente que, longe de serem meramente técnicos, são também vitais. São os artistas que sinalizam as rotas para a adaptação humana às novas paisagens a serem habitadas pela sensibilidade (SANTAELLA, 2008, p. 67).

Interatividade e convergência das mídias. Estas características que já se apresentam associadas podem conduzir a um formato de crítica diferente daquela realizada até hoje. Algo que, eventualmente, poderá ser rebatizado para não trazer, junto ao nome, falsas expectativas, criadas por suas raízes do passado. Imagens e sons dos espetáculos poderão ser sempre gravados e estar disponíveis para que sejam acessados e analisados a qualquer tempo em qualquer lugar, criando um espaço outro para a discussão da prática teatral, amplificando, consideravelmente, a potencialidade do pensamento em conjunto. Todavia, enganam-se aqueles que pensam que tudo isso tende a destruir o teatro. Basta verificar que, por mais novo que todo este aparato possa parecer, há muito, ele já está presente na arte cênica. Como diz Lehmann, praticamente desde seu início, o teatro oferecia maquinaria cênica, truques de luzes e bastidores, transformações mágicas. “A tecnologia da construção de imagens em perspectiva e os efeitos de luz desempenharam um grande grande papel na tradição do teatro” (LEHMANN, 2007. p.374).

Portanto, o teatro aproveita de imediato todas as novas técnicas e tecnologias, desde a perspectiva até a internet. A utilização das mídias técnicas modernas no teatro - fotografia, projeções, aparelhos de som, cinema -, também em associação com iluminações refinadas e outras técnicas cênicas, começou logo após a invenção dessas mídias. São famosos os trabalhos multimídia de Piscator na segunda metade dos anos 1920, como *Inundação [Sturmflut]* e *O comerciante de Berlim [Der Kaufmann von Berlin]*. A inserção de mídias no teatro e na performance se encontra em toda parte nos anos 1960, a exemplo do evento *Nove noites [Nine Evenings]*, organizado por Robert Rauschenberg em 1966, e nos anos 1970, como em Joan Jonas e Ulrike Rosenbach, entre outros (LEHMANN, 2007, p.375).

Para quem pensa que o uso de tecnologia é recente e que só teve início com o surgimento da rede de computadores é preciso recordar experiências anteriores. Alguns dos movimentos mais importantes do teatro foram estimulados por esta. A luz elétrica, no século 19, foi aproveitada pelo naturalismo e impulsionou outras inovações cênicas. Hoje, a iluminação é um elemento, totalmente, incorporado aos espetáculos. No século seguinte, em fevereiro de 1967, Virginio Puecher instalou, no Palácio de Exposições de Pavia, na Itália, câmeras de televisão em volta do palco, uma mesa de controle no fundo da plateia e uma tela gigante no fundo da cena.

Em momentos determinados do espetáculo (*O Interrogatório*, de P. Weiss), as câmeras captavam o rosto de uma testemunha ou de um acusado atuando ao vivo, e retransmitiam imediatamente na tela esse rosto em primeiro plano, uma crispada de mãos que desmentia as palavras ditas, um intérprete que nesse momento não participava ativamente da ação, o que obrigava os atores a se controlar o tempo todo (ASLAN, p.313, 2005).

Projeções em telas atrás de atores ao vivo. “Diálogos” entre atores gravados e atores em cena. Contracenações criadas a partir da iluminação. O uso do *Skype*, câmeras de segurança, espelhos, imagens projetadas. O universo digital entra em cena. *Haldhelds*, *smartphones*, *notebooks* são algumas das tantas ferramentas utilizadas pelos diretores em suas produções, ampliando a expressão artística. O que é real? O que é verdade? Charles Deemer introduz o conceito de hiperdrama.⁶⁹ Espaço, tempo, atores e espectadores fazem parte de um universo dramático. As histórias dos espetáculos já não precisam ter fim. Os espectadores podem ser incitados a decidir o que acontecerá com os personagens, mantendo uma das

⁶⁹ Consiste na ideia de que a linearidade das montagens teatrais pode dar lugar a uma plena relativização, em que espaço, tempo, atores e espectadores podem fluir por um universo dramático de paralelas possibilidades.

características de maior valor do teatro: a efemeridade. A tecnologia traz para dentro do espaço teatral efeitos que alteram a percepção dos espectadores que, com o uso de câmeras, passam a ter vários pontos de vista. Não há limites para o que é possível fazer com criatividade na cena artística contemporânea que reúne vídeos, *performances*, iluminação computadorizada, artes plásticas e atores. No teatro digital, o palco físico se mescla ao ciberespaço e a plateia presente, com os usuários de *internet*. Alheio aos seus críticos, o teatro digital vai ganhando novos adeptos.

Como aconteceu nas artes plásticas desde o tempo de Picasso, as obras teatrais são fragmentadas, desconstruídas, uma mistura de linguagens. Uma história sem fim, meio, nem começo que pode acontecer no Brasil e em qualquer outro país ao mesmo tempo, ampliando a noção de presença. Espetáculos vão sendo gravados e ficam disponíveis para sempre e, embora não conservem a energia da cena nem as reações da plateia, poderão ser analisados no futuro. É a tecnologia a serviço da arte trazendo vantagens na criação de cenários, permitindo outro tipo de narrativa.

As novas invenções artísticas não têm por objetivo destruir o que já existe, mas, ao contrário, mesclar-se e ampliar as realizações teatrais. Significa arriscar criar algo inteiramente novo que conecta as artes ciências e as tecnologias digitais. Para alguns poderá parecer o esfacelamento das bases, o desmoronamento de todos os conceitos do que é necessário para ser teatro, mas com esta visão deixam de perceber a construção de novas linguagens provocadas pela grande velocidade de informação e pelas possibilidades trazidas pela rede inerentes à contemporaneidade.

No capítulo II desta pesquisa já foram apresentadas algumas produções teatrais que se utilizam de recursos tecnológicos. A partir destes as propostas estéticas e de linguagem são tantas que colocam em pauta a discussão se o que está sendo produzido é teatro. Todavia, este debate sobre a nomenclatura não procede. Basta olhar para sua história.

A palavra teatro nos vem dos gregos, claro, mas eles não aplicavam como nós à atividade teatral: ela designava uma parte do edifício provisório das representações, aquela em que ficava o público. E para nosso "teatro", nenhum termo apropriado: nem Platão nem Aristóteles dispõem de uma noção comum para a tragédia e a comédia, compreendidas como gêneros de escrita ou manifestações públicas. O tratado de Aristóteles se intitula Poética, mas pouco se interessa pela poesia lírica e só pensa a epopéia

como antecessora ou origem (até, de forma espantosa, como espécie) da tragédia. Precisamos nos conformar: os antigos gregos não tinham uma palavra para o teatro. O que nos deixaria indiferentes se eles tivessem ignorado a coisa. Mas nós atribuímos a eles o fato de terem praticamente inventado e transmitido a nós o teatro. Isto é que é intrigante (GUÉNOUN, 2004, p. 18.).

O Teatro para alguém transmite pela *internet* peças encenadas na sala da casa da diretora ao vivo e de graça. Renata Jasion reage a esta dúvida, sobre ser ou não teatro, dizendo: “É teatro, é cinema, é um pouco de TV e não é nenhuma dessas três: é uma quarta linguagem”. Existem várias outras experiências e projetos espalhados pelo mundo que procuram explorar as conexões entre o teatro e a *internet* e o que esta pode trazer para a criação teatral. Muitas invocam uma nova maneira de olhar a realidade. Embora sejam criticados por prejudicar a essência do teatro, diversos grupos acreditam que os artifícios tecnológicos podem enriquecer a produção teatral e defendem a utilização destes recursos. Para os idealizadores do Teatro para Alguém ainda não há como saber até onde o teatro digital poderá se desenvolver. Por enquanto, eles continuarão a integrar ao *site* outros canais como o celular e o *messenger* para que os espectadores possam comentar e conversar entre si durante as apresentações.

Não consigo imaginar um ponto final, mas o horizonte que enxergo contempla uma integração, uma orquestração cada vez maior entre a internet, a manipulação de códigos e algoritmos, a inserção de modificações genéticas, a criação de dispositivos robóticos de extensão do corpo, a presença física do ator, a dramaturgia, a iluminação, a cenografia, o uso do vídeo gravado, dentre outros elementos da linguagem já conhecidos, mas que ainda não se articulam de modo a provocar uma sensação de plena imersão nos conteúdos e experiências. Só espero que seja uma arte acima de tudo sem preconceitos e noção de fronteira. Afinal, a rede é infinita (ARAÚJO, 2009, s.p.).⁷⁰

É preciso esclarecer, porém, que experiências de teatro digital e críticas teatrais são práticas distintas. Entretanto, estão, indubitavelmente, interligadas e assim, não é difícil prever que a primeira acabará por alterar a estrutura, a linguagem da segunda, revolucionando a forma de escrever sobre teatro. Aliás, não se trata apenas de escrever, mas mostrar, debater, esmiuçar as potencialidades trazidas

⁷⁰ <http://www2.livrariacultura.com.br/culturaneuws/rc28/index2.asp?page=materia3>

com o espetáculo, utilizando para isso todas as ferramentas que a era digital oferece.

Para o crítico Afonso Gentil (2009), a *internet* já está sendo o refúgio dos excluídos pelos editores da imprensa, atualmente voltada, maciçamente, para o que vende jornal (segundo eles), ou seja, moda, futebol, polícia e arredores, alheios à formação cultural dos leitores. “Porém, faltam pesquisas de maior amplitude para explicitar o real interesse dos internautas. Uma alternativa que pode vingar paulatinamente. É preciso criar o costume, que sempre é um processo lento”. Segundo ele, vai ser muito bom ver um número maior de pessoas interessadas no teatro. Ele acredita que quando a interatividade estiver, inteiramente, nas mãos de pessoas sérias, preparadas intelectualmente esta será qualitativamente satisfatória.

Há mais de quatro anos sou colaborador assíduo do site APLAUSO BRASIL, editado pelo Michel Fernandes. Escrevo as matérias sobre os espetáculos vistos, sem pressões de qualquer natureza, no meu próprio estilo, coisa que na imprensa escrita tudo é estreitamente controlado, por ser tudo formatado de maneira distante, fria, tipo “nós aqui e o espetáculo lá” Essa liberdade me motiva a continuar no Aplauso Brasil (GENTIL, 2009, s.p.).

Antonio Hohlfeldt considera que será possível ir a um espetáculo e gravar partes dele em um celular e depois divulgar; preparar um comentário interativo ilustrando as opiniões com as cenas, ao invés de referi-las. “Isso tudo ajudará o teatro, como ajudará a todas as demais artes” (HOHLFELDT, 2009, s.p.). As palavras não deverão ser mais o único elemento da crítica e nem estarão mais na mão de uma única pessoa. Elas serão contestadas com réplicas e trélicas e ninguém poderá dizer nada impunemente, sem apresentar uma argumentação consistente capaz de dialogar com a crítica. A “autoridade intelectual” deverá ser questionada.

Quando se pode emitir livremente e se conectar a outros, emerge a potência da reconfiguração social, cultural, política, o terceiro princípio. Não se trata de aniquilar formas massivas, informativas, unidirecionais de comunicação, mas da inserção de um novo elemento (por vezes e a depender da área, bastante perturbador), que altera práticas e cria outras. A lógica da história das mídias não é o “isso ou aquilo”, mas o “e, e, e”... (LEMOS, 2010. s.p.)

Considerando as possibilidades que existem, utilizando as novas tecnologias, nada impedirá que seja elaborado um sistema para o teatro, como existe hoje no

futebol que flagra os jogadores em impedimento ou outra situação a ser avaliada, chamado, popularmente, de “tira-teima”. Afinal, os recursos deste são, na verdade, algo semelhante aos *videogames*. Para isso, porém, seria necessário equipar os teatros com câmeras que captassem as imagens em tempo real, algo que alguns grupos brasileiros já fazem.

No caso do futebol, por exemplo, o sistema não é perfeito porque depende de operadores que indiquem, manualmente, a posição dos jogadores na tela. Para corrigir este problema está sendo estudada a colocação de *chips* nos uniformes dos jogadores. Embora pareça algo difícil de ser concretizado, os cientistas da computação Flávio Szenberg e Marcelo Gatass, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), e o engenheiro Paulo Cezar Carvalho, do Instituto Nacional de Matemática Pura e Aplicada (Impa), já criaram um *software chamado Juiz virtual*⁷¹ que pode ser baixado, gratuitamente, e que faz tira-teimas caseiros em um computador que possua placa de captura de vídeo.

Situações como esta, que parecem ficção científica, já são possíveis, segundo Silvio Meira (2009) a custo muito alto, mas em dez anos serão factíveis a custos infinitamente menores.

Talvez a gente pudesse pensar em TEATRO AUMENTADO... Algo como cada performance ao vivo ser complementada por uma super imposição da própria performance, gravada de múltiplos ângulos, sobre o texto, o desenho cênico... o público que a assistiu... como se fosse a projeção da “direção” da peça sobre a própria peça, de tal maneira que cada performance ficasse registrada para ser vista, a posteriori, por quem a viu ao vivo [o ingresso daria acesso aquela performance em particular]... e tal audição pudesse ser realizada a partir de múltiplos ângulos e pontos de vista (MEIRA,2009, s.p.).

Partindo deste contexto, não há dúvidas de que a tecnologia poderá proporcionar diversas formas e formatos de tratar a crítica. Falta saber se haverá interesse do setor cultural e se os resultados advindos destas ferramentas responderão aos anseios do público e de todos os envolvidos na produção teatral. Dependerão, em suma, do futuro da arte.

⁷¹ www.visgraf.impa.br/juizvirtual.

Ainda sobre as probabilidades do futuro de forma mais ampla, Edgar Morin, em sua conferência na abertura do evento Fronteiras do Pensamento, realizado em Porto Alegre, afirmou que “o improvável pode acontecer. Quanto mais evoluímos rumo à catástrofe, mais se tornará clara a consciência desta e mais poderemos evoluir na busca da metamorfose. O princípio da esperança é inseparável do princípio do desespero” (MORIN, 2008, s.p.). Esta frase parece ser adequada para imaginar o que será do teatro e da crítica no futuro. Mesmo que a forte presença da tecnologia tenha sacudido os alicerces do teatro, este não está a caminho da extinção como, às vezes, possa parecer quando as plateias diminuem e os espetáculos disputam espaço com tantas outras atividades de lazer e entretenimento.

É evidente que estas duas tendências praticamente não se cruzam: o crescimento vertiginoso do número de atores potenciais não produz uma ampliação concomitante do público, assim como a rarefação do público não acarreta a queda na frequência aos cursos e oficinas. Qualquer análise da crise do teatro que só leve em conta um desses dois elementos perde de vista seu objeto e se condena à cegueira e à impotência: quer se busque um diagnóstico em termos simplesmente artísticos ou culturais (disposição dos espectadores, crítica ao repertório, crise das instituições) ou em termos sociológicos (necessidades de formação, redes educacionais) (GUÉNOUN, 2004, p. 13).

Como afirma Denis Guénoun (2004), não haveria crise do teatro se não houvesse justamente a tensão entre a diminuição de plateia e o aumento de pessoas interessadas em atuar e escolas de teatro. A quantidade de festivais de teatro, também, continua crescendo em todo o mundo. Mas mesmo que isto não estivesse ocorrendo, olhar para o passado histórico desta arte traria maior tranquilidade e convicção de que o teatro ainda vai continuar existindo. Afinal, ele pode não estar mais relacionado ao agradecimento aos deuses pelas safras de uvas, nem trazer aos palcos espetáculos que durem vários dias, mas sobreviveu a morte de Cristo, a duas grandes guerras, a bomba atômica, a catástrofes climáticas de grande magnitude como terremotos, maremotos, etc.

Considerando apenas o século XX, o teatro “presenciou” o primeiro voo de Santos Dumont, a publicação da teoria da relatividade de Einstein e o surgimento do primeiro automóvel construído por Henry Ford. “Acompanhou” a teoria de Ferdinand Saussure de que a linguagem é um fenômeno social e mutante. Seguiu existindo

depois do primeiro transplante de coração bem-sucedido e da descoberta da estrutura do DNA, as moléculas que reúnem os códigos genéticos dos seres vivos e, deveria ter pressentido que a afirmação do alemão Werner Karl Heisenberg: “o observador interfere com o objeto observado” faria ainda mais sentido em relação aos espetáculos e aos espectadores. Ou seja, entre tantas outros acontecimentos extremamente significativos, o teatro enfrentou tempestades tecnológicas, rivais como o rádio, o cinema, a televisão e se mantém, se não intacto, ainda vivo e pulsante.

Em 2008, Rober Wilson trazia ao Brasil Voom Portraits, na qual vídeo-retratos de celebridades, artistas, intelectuais e animais eram apresentados em telas de plasma de alta definição, acompanhados por uma trilha musical original. Este tratamento multimídia não é novidade para aquele que é considerado um dos encenadores mais revolucionários do século XX. Diretor, coreógrafo, performer, *designer* de luz e vídeo-artista, Wilson, assim como suas obras, não são de fácil definição, justamente porque mesclam todos os recursos de que dispõe para produzir arte. Bob Wilson é apenas um dos dramaturgos que tem misturado outras linguagens com a arte milenar do teatro. Assim como Wilson, diretores como Andrei Serban, Luca Ronconi, Grotowski e Peter Books mudaram a história do teatro contemporâneo que incorporou novos recursos aos espetáculos.

No início de 2010, a companhia espanhola La Fura dels Baus apresentava o espetáculo Degustação de Titus Andrônico⁷² em que elementos simples se misturaram ao uso de grandes telas com projeções de textos e imagens. Apresentações que incluíram na equipe, além do diretor Pep Gatelli e de outros profissionais habituais, um responsável pela pós-produção de vídeo e outro pela *web* para trazer ao público algo que vem sendo chamado de linguagem “furera” com a utilização de espaços não-convencionais, multidisciplinariedade, predominância do corpo e da tecnologia, além da invasão do espaço do espectador, fazendo com que o público se torne uma parte fundamental do espetáculo. Plataformas móveis, novos efeitos audiovisuais se juntam a elementos comestíveis. Certo é que não há como escrever sobre estas produções sem considerar o que significa a presença

⁷² www.lafura.com

destes aparatos na arte, redefinindo significados e postulando novos problemas, exigindo, portanto, uma outra crítica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sucesso de algumas invenções faz com que elas “desapareçam”. A eletricidade e a água encanada são ótimos exemplos disso. Só quando faltam constatamos que são avanços da humanidade. O computador está no mesmo caminho, controlando, atualmente, muitos sistemas despercebidamente. Não paramos mais para pensar no que é possível fazer hoje com um equipamento que já está em oferta até nos supermercados. Mas se voltarmos há 15 anos atrás, alguém poderia prever que tudo isso aconteceria?

Os modos de expressão disponíveis para comunicação no ciberespaço já são bastante diversos e o serão ainda mais no futuro. Desde simples hipertextos⁷³ até hiperdocumentos ou filmes em vídeo digital, passando por modelos para simulação gráfica interativa e as *performances* em mundos virtuais. Novas formas de apresentar imagens, novas retóricas da interatividade serão ainda criadas.

No entanto, apesar dos avanços tecnológicos serem numerosos e abrangentes e mesmo que, hoje, a tecnologia permita colocar uma sonda em Marte, continuamos enfrentando graves problemas em relação à miséria, à falta de saneamento básico, de educação ao mau uso dos recursos naturais, entre tantos outros.

Técnicas recentes permitem a produção de equipamentos cada vez mais sofisticados. A ciência evolui com passos gigantescos, enquanto esbarramos nos números assombrosos de acidentes no trânsito, de mortes por doenças contagiosas como a dengue e a tuberculose, entre outras pragas que ameaçam a sobrevivência de seres humanos de todas as classes sociais. Isso sem falar nas disputas políticas que levam às guerras entre os países.

No Brasil, convivemos com profundas diferenças sociais, onde uma minoria usufrui de muitos privilégios, enquanto outros tantos ainda vagueiam pelas ruas.

⁷³ Hipertexto é o termo que remete a um texto em formato digital, ao qual se agregam outros conjuntos de informação na forma de blocos de textos, imagens ou sons, cujo acesso se dá através de referências específicas denominadas *hyperlinks*, ou simplesmente *links*.

Altos impostos, corrupção, fugas de prisões, escolas abandonadas. Como compreender que tudo isso faça parte do mesmo mundo em que a tecnologia permite expandir de forma inimaginável todos os contatos?

Nós estamos longe de ter democracia de acesso. Isso não é culpa da internet, é culpa do mundo real. E o mundo real é um pouco cruel nessa área, quanto menos recursos os indivíduos têm, mais longe eles estão dos recursos fartos e baratos. Quer dizer, o pessoal que acessa discado paga mais caro, tem acesso pior e está em uma região mais distante do que o pessoal que tem cabo e está usando fibra. Esse é um aspecto negativo, mas por outro lado, o aspecto positivo, ao contrário do mundo real, onde para entrar no Clube Harmonia, você tem que ter determinada característica, para entrar na internet você consegue mesmo sendo discado. Quer dizer, mesmo sendo um acesso ruim e não igualmente fácil e agradável para todos, o acesso em si é permitido a todos e aberto a todos (GETSCHKO, 2007, s.p.).

É claro que a produção artística não fica fora deste contexto. É possível prever que toda esta convergência de elementos de expressão irá permitir criações artísticas impensadas. Contudo, sabe-se, também, que ainda existem teatros no Rio e em São Paulo, principal eixo cultural do país, que não possuem mesa de luz ou som. A própria *internet* está permitindo maior visibilidade desta defasagem tão intensamente apontada por aqueles que são contrários a ela. Pierre Lévy, entretanto, afirma que “não são os pobres que se opõem à *internet* – são aqueles cujas posições de poder, os privilégios (sobretudo os privilégios culturais) e os monopólios encontram-se ameaçados pela emergência dessa nova configuração de comunicação” (LÉVY, 1999, p.13).

Além das formas de divulgação existentes e daquelas que já são previsíveis, a tendência é que muitas outras ainda sejam originadas, consentindo que qualquer espectador possa “criticar” espetáculos. Assim, se antes, esta função era privilégio dos respaldados pelos proprietários dos veículos de comunicação ou que tinham o aval de uma universidade, hoje, o panorama já não é mais o mesmo. A *internet* não só altera a quantidade de informações a que as pessoas passam a ter acesso, mas abre um canal de diálogo, extremamente, potente.

Ter contato com informações, descobertas e outros conhecimentos, mudará (e já o fez) a forma de pensar e compreender a arte e, por conseguinte, os registros sobre esta. Isso não quer dizer, porém, que não haverá mais necessidade de “mediadores” entre o público, a arte, os artistas. Apenas que esta relação será

diferente do que foi em outros tempos. Se os jornais já não ofereciam espaço suficiente para a quantidade de espetáculos teatrais em cartaz, o surgimento de espaços virtuais da crítica teatral só pode ser motivo de comemoração para aqueles que se interessam pelo teatro.

Expressão ancestral do ser humano, o teatro existe para desafiar, fazer pensar, emocionar, entreter, dar prazer e a crítica não deve ser uma palavra final, mas, provocar e abrir espaço para reflexão. As tendências da crítica deste século, sem dúvida, têm também raízes no passado, não são sem antecedentes e nem absolutamente originais. Todavia, querer deter suas mudanças em nome de uma suposta qualidade, não somente é cercear a liberdade de comunicação, como explorar o poder do conhecimento. Mesmo aqueles que fazem isso com boas intenções, pretendendo evitar equívocos, esquecem que podem estar errados em seus julgamentos, feitos com base em critérios que não precisam mais ser mantidos nem defendidos.

Talvez, seja imprescindível observar que as considerações e os levantamentos, feitos durante esta pesquisa, não têm por objetivo ignorar a necessidade de respeito ao fazer artístico e a observação da ética por parte daqueles que desejam contribuir com a análise dos espetáculos. Muito menos desprezar o saber daqueles que se dedicaram à crítica teatral e buscaram aprofundar seus conhecimentos. Ao contrário, a intenção foi, justamente, estabelecer um diálogo entre o universo acadêmico, o mercado profissional e os autores dos espaços virtuais destinados ao teatro. Afinal, a quantidade de endereços eletrônicos que surgem todos os dias é forte indício de que a virtualidade será o futuro da crítica. Um tempo no qual a tecnologia será a ferramenta capaz de levar a arte a um público mais abrangente, fazendo com que o teatro siga pulsante e mais vivo do que nunca. Utópico? Depois de todas as criações do homem ao longo do século XX e começo deste século parece que não há por que duvidar.

As informações obtidas durante esta pesquisa apontam para a necessidade de mais críticos, mais opiniões, mais espaços de divulgação na mídia onde o teatro possa ser discutido. A cultura, a arte, o teatro não podem se alienar ao contexto tecnológico e transformador que estamos vivendo. Porém, como ser crítico dentro dos parâmetros da transformação do mundo contemporâneo? Não há uma resposta simples para esta questão.

Sem pretender ignorar que ainda há muito a fazer pela cultura brasileira, tudo leva a crer que um processo coletivo pode manter a crítica como mediadora no processo analítico, intelectual e sensível que auxilia no desembrutecimento do olhar. Poderá continuar a interrogar nossos sentidos, permitindo a convergência entre a razão e a sensibilidade. A crítica ainda deve atingir dimensões insuspeitas onde não haverá espaço para normas obsoletas, mas para a transcendência da arte. Da multiplicidade de pontos de vista será possível extrair algo que nos permita compreender nossos sentimentos e falar sobre nossas impressões, criando a rara oportunidade de perceber o caráter enigmático e paradoxal da arte. Uma vez abertas as portas da imaginação, superado o conflito inevitável entre o passado e o futuro e a incandescência dos aparatos tecnológicos, a crítica encontrará seu novo lugar na história da arte.

Michel Mafesolli acredita que “a pós-modernidade representou um retorno a uma pluralidade, um retorno da emoção, da magia, da afetividade. Enfim, uma volta do que se perdeu na modernidade, que tentou racionalizar todos esses aspectos” (MAFFESOLI, 2007, s.p.).

Só podemos entender bem uma época sentindo seus odores. Os humores sociais e instintivos são mais eloquentes a seu respeito do que muitos tratados eruditos. Neles exprimem-se os afetos, as paixões, as crenças que a permeiam. É assim que se manifestam os sonhos mais desvairados com que ela joga ou dos quais vem a ser juguete. É assim que podemos entender que a “parte destruidora” a do excesso ou da efervescência, é exatamente o que sempre antecipa uma nova harmonia (MAFFESOLI, 2007, pp.17-18).

A era digital um dia chegará ao fim. Enquanto que o teatro e a crítica, provavelmente, passarão pelas frestras do turbilhão tecnológico e de outros tantos acontecimentos. Não incólumes, mas sobreviventes porque (ao contrário do que pensam alguns pessimistas sobre o futuro da humanidade) existe uma grande chance de que, cansadas do distanciamento provocado pela virtualidade, as pessoas passem a valorizar cada vez, mais intensamente, todas as experiências que as faça compartilhar sentimentos e impressões.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ARISTÓTELES. **Vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ASLAN, Odete. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARBOSA, Marialva. **História Cultura da Imprensa Brasil 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BARBOSA, Wilmar do V. **Tempos pós-modernos**. In: LYOTARD, Jean-François. A Condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007a.
- _____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DUFFEL, 2007b.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica Social ao julgamento**. São Paulo: Zouk, 2008. Cap. 1,5 e 8.
- BURKE, Peter e BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia**. De Guttemberg à *Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1986.
- CASTELLS, Manuel. **Sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. **A galáxia da Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CAUQUELIN, ANNE. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- _____. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

COELHO, Cláudio Novaes e CASTRO, Valdir. **Comunicação e sociedade do espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2006.

COELHO, Marcelo. **Crítica cultural: Teoria e prática**. São Paulo: Publifolha, 2006.

COSTA, Caio Túlio. **Ética, jornalismo e nova mídia – Uma moral provisória**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

COSTELLA, Antonio F. **Comunicação – do grito ao satélite**. Campos do Jordão-SP: Mantiqueira, 2001.

DORT, Bernard. **Théâtres**. Paris: Seuil, 1986.

_____. **Trois façons d'en parler**. In : MEYER-PLANTUREUX, Chantal (Org.) *Un siècle de critique dramatique* – Belgique: Complexe, 2003.

EAGLETON, Terry, **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FOUCAULT, Michael. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito Autoral:Da antiguidade à internet**. São Paulo: Quartier Latin, 2009.

FRANCHETTI, Paulo. **A crítica morreu?** Jornal da Unicamp, Campinas: p.6-7, 08 ago. 2004.

FRYE, Northrop, **O caminho crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GELLNER, Ernest e Susana Souza e Silva. **Pós-modernismo: razão e religião**. Porto Alegre: Instituto Piaget, 1994.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **Pequeno dicionário de filosofia contemporânea**. São Paulo: Publifolha, 2006.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINSBURG, J. **Da cena em cena: Ensaios de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2008.

HEEMANN, Cláudio, **Doze anos na primeira fila**. Porto Alegre: Alcance, 2006.

HORKHEIMER, M., e ADORNO, T. W., **Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JAMESON, Frederic. **A virada cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface. Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KAYSER, Wolfgang - **Análise e interpretação da obra literária.** São Paulo: Martins Fontes, 1976.

KEEN, Andrew – **O culto do amador. Como blogs, My Space, Youtube e pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês.** Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMOS, André. **Cibercultura.** Porto Alegre: Sulina, 2004.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência.** São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **A inteligência coletiva.** São Paulo: Loyola, 1998.

_____. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 2007.

LOZANO, Jorge. **Análise do discurso.** São Paulo: Litteramundi, 2002.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo.** Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa, 2002.

MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Teatro em foco.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARTINS, Ana Luiza e Tania Regina de Luca (org). **História da Imprensa no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINS, Maria Helena (org). **Rumos da Crítica.** São Paulo: SENAC, 2007.

MASSA, Clovis et. al. **1º Concurso Nacional de Monografias – Prêmio Gerd Bornheim.** Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007.

MOSTAÇO, Edélcio. **Mapeando a teoria da recepção** in Metodologias de Pesquisa em Artes cênicas. São Paulo: 7 letras, 2006.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ORDUÑA, Octávio L. Rojas. **Blogs: Revolucionando os meios de comunicação.** São Paulo: Thompson, 2007.

- PAREYSON, Luigi. **Verdade e interpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso: Crítica teatral (1955-1964)**. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- _____. **Exercício findo**, São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve – Notas sobre crítica e literatura**. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- ROGER, Jérôme. **A crítica literária**. Rio de Janeiro: Ed.Difel, 2002.
- RÜDIGER, Francisco. **Comunicação e teoria crítica da sociedade: Adorno e a escola de Frankfurt**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano**. São Paulo: Paulus, 2008.
- _____. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2008.
- SCHILLING, Voltaire. **O conflito das idéias**. Porto Alegre: AGE, 1999.
- SCHOPENHAUER, Artur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. São Paulo: Cultrix, 1963.

Periódicos

- CINQUEPALMI, João Vitto. **Você pode ser imortal**. Super Interessante. Edição nº 275. Fevereiro, 2010, pp.42-57.
- COSTA, Caio Túlio. **Por que a Nova Mídia é Revolucionária?** Revista Líbero nº 18. São Paulo: Líbero, Dezembro 2006, pp. 19-30.
- DURIE, Bruce. **Portas da percepção. Mente Cérebro** – Edição Especial. Ediouro Gráfica. São Paulo. nº 12, 2008. pp. 6 a 9.

GEHRINGER, Max e LONDON, Max. **Odisséia Digital**. São Paulo: Abril, s. d.

KATO, Gisele. **Eu, Robô**. Bravo. Abril. São Paulo. nº 132. Ago, 2008. pp.62-66.

PAVIS, PATRICE. **A crítica dramática face à encenação**, Revista Obscena, nº6 outubro 2007. p.98.

VIOTTO, Jordana. **O mouse já era**. Super Interessante – Edição Especial – Guia das Novas tecnologias. Abril. São Paulo. Nº 257. 2008. pp.28-46.

VISONE, Claudia. **Como ficam as revistas na era da Internet?**. Anuário de Jornalismo, São Paulo, ano II, nº 2, 2000, pp. 14-8.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. Sem título, Zero Hora, Porto Alegre, 26 jan. 2009, p.3.

ZOLA, Emile. **L'oncle Francisque**. In : MEYER-PLANTUREUX, Chantal (Org.) *Un siècle de critique dramatique* – Belgique: Complexe, 2003.

Linkografia

ALVES, Rosental Calmon. **Reinventando o Jornal da Internet**, Disponível em: <<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/1597.html>>, Acesso em 03/07/2009.

Anne Rice lança livro em formato multimídia. Disponível em: <http://ebookpress.wordpress.com/2010/02/10/anne-rice-lanca-livro-em-formato-multimidia>

Aposta em WEB 2.0 rende prêmios ao Globo Online._WBI Brasil. Disponível em: <http://www.wbibrasil.com.br/boletim.php?id_boletim=331>, Acesso em 02/07/2009.

Arte Crítica. Kant.

Disponível em <[HTTP:// www.artecritica.com/Arquivos_Site/Textos.../KANT_F.doc](http://www.artecritica.com/Arquivos_Site/Textos.../KANT_F.doc)>, Acesso em 07/07/2009.

As confluências entre arte, ciência e tecnologia. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/cultura/cultura02.shtml>>. Acesso em 02/07/2009.

BARBOSA, Suzana. **Jornalismo online: dos sites noticiosos aos portais locais**, Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/barbosa-suzana-jornalismo-online.pdf>>. Acesso em 02/07/2009.

BOGO, Kellen Cristina. **A história da internet – Como tudo começou.** Disponível em: <<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/575.html>>. Acesso em 02/07/2009.

BITTENCOURT, Jefferson e NASPOLINI, Marisa. **Sobre ética e crítica em tempos de internet (2008).** Disponível em:<<http://www.clicrbs.com.br/diariocatarinense/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a2192603.xml&template=3898.dwt&edition=10727§ion=853>>. Acesso em 21/01/2010.

Blogs estão "matando" diários tradicionais, diz estudo.

Disponível em: <<http://tecnologia.terra.com.br/interna/0,011461195-EI4802,00.html>>. Acesso em 02/07/2009.

CAMPAGNON, Antoine. **Qu'est-ce qu'un auteur? Cours d'Antoine Campagnon.** Disponível em: <<http://www.fabula.org/campagnon/auteur12.php>>. Acesso em 21/01/2010.

CAMPOS, Pedro Celso. **Jornalismo digital: novos paradigmas de produção, emissão e recepção do discurso.** Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/da311020014.htm>>. Acesso em 02/07/2009.

CHAUSSARD, Lucian. Disponível em: <<http://dossieivalim.blogspot.com/2008/10/por-lucian-chaussard-santa-catarina.html>>. Acesso em 21/01/2010.

FERRAZ, Henrique. **A Mutação do Mundo: a Arte como Ferramenta.** Disponível em:<http://www.cdcc.usp.br/ciencia/artigos/art_27/arte.html>. Acesso em 04/07/2009

FOUCAULT, Michel. **O que é a crítica?**, in Espaço Michel Foucault. Disponível em: <http://filoesco.unb.br/foucault/biblio.html>. Acesso em 29/01/2010.

GETSCHKO, Demi. **Demi Getschko: é preciso coibir crime na web sem ferir liberdade de expressão.** (2006) Disponível em: <<http://idgnow.uol.com.br/internet/2006/08/28/idgnoticia.2006-08-28.7726614186/>> Acesso em 22/01/2010.

_____. **Projeto pretende controlar livre acesso à internet.** Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/interna/0,,011231864-EI306,00.html>>. Acesso em 22/01/2010.

HELIODORA, Bárbara. **O trabalho do crítico.** Disponível em: <http://barbaraheliadora.com>>. Acesso em: 31/12/2009

_____. **Anotações sobre a crítica.** Disponível em: <http://barbaraheliadora.com>>. Acesso em: 31/12/2009

LEMOS, André. **A estrutura antropológica do ciberespaço.**

Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/2960/2243>. Acesso em 02/07/2009

_____. **Cibercultura e mobilidade: a era da conexão** (2004).

Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/cibermob.pdf>>. Acesso em 02/07/2009

_____. **Blog e cibercultura.** Disponível em:

<<http://andrelemos.info/category/campus-party>>. Acesso em 24/02/2010.

MICHALKSI, Yan. **O Declínio da crítica na imprensa brasileira.** Publicado originalmente nos Cadernos de Teatro do Tablado, na edição de número 100, de janeiro/junho de 1984. Disponível em: <<http://bancadetexto.blogspot.com/2010/01/o-declinio-da-critica-na-imprensa.html>>. Acesso em 30/03/2010.

MILARÉ, Sebastião. **A crítica teatral e sua função nos novos tempos.** Disponível em: <http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=295>. Acesso em 07/07/2009.

MANTA, André. **Guia do Jornalismo na Internet.** Disponível em:

<<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/manta/Guia/>>. Acesso em: 02/07/2009.

MEIRA, Silvio. **Dia a dia, Bit a bit. Web: cada vez mais sem fio e em tempo real.**

Disponível em: <<http://smeira.blog.terra.com.br/2009/10/23/web-cada-vez-mais-sem-fio-mvel-e-em-tempo-real/>>. Acesso em: 18/02/2010

MORAES, Dênis. **O capital da mídia na lógica da globalização.** Disponível em: <www.lainsignia.org/2001/diciembre/cul_056.htm>. Acesso em 22/02/2010.

MOURA, Heron. **Onde está Aline.** Disponível em:

<<http://www.heronmoura.com/blog/?p=86>>. Acesso em 21/01/2010.

MURAD, Angéle. **Oportunidades e desafios para o jornalismo na Internet.**

Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/angele1.htm>>. Acesso em: 02/07/2009.

NOBLAT, Ricardo. **Como fazer – e manter - um blog político**, 30 de outubro de 2006. Disponível em

<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=405ENO001>>
Acesso em: 1/07/2009.

Notícia da morte de Michael Jackson derruba Google e Twitter
Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1208628-7085,00.html>>.
Acesso em 2/07/2009.

O papel das elites. **Blog do Noblat**. Disponível em:
<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/post.asp?cod_Post=52290>. Acesso em
02/07/2009.

O teatro e a cibercultura. Disponível em: <<http://tudoencena-sonhiaoliv.blogspot.com/2008/07/o-teatro-e-cibercultura.html>>. Acesso em
02/07/2009.

O Eniac completa 60 anos. Disponível em:
<<http://info.abril.com.br/aberto/infonews/022006/13022006-6.shl>>. Acesso em
02/07/2009.

OLIVETTO, Daniel. **Por uma crítica mais careta**. (2008). Disponível em:
<<http://www.clicrbs.com.br/pdf/5192793.pdf>>. Acesso em 22/01/2010.

PALACIOS, Marcos. **Fazendo jornalismo em redes híbridas**. Disponível em:
<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/eno111220022.htm>>. Acesso
em: 02/09/2009.

POSTER, Mark. **Ciberdemocracia: A Internet e a Esfera Pública**.
Disponível em:
<http://members.fortunecity.com/cibercultura/vol13/vol13_markposter.htm>. Acesso
em 02/07/2009

SANCHES NETO, Miguel. **Crítica e função social**. Disponível em: <e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/download/594/493> Acesso em
25/03/2010.

SANTI, Laure Belot Pascale. **O papel das elites**. Disponível em:
<<http://jornalismo.terra.com.br/midia-por-ai/19/70>>. Acesso em 29/01/2010.

SILVEIRA, Sergio Amadeu et al. (a) **Manifesto em defesa da liberdade e do progresso do conhecimento da internet brasileira**. Disponível em:
<<http://samadeu.blogspot.com/2008/07/manifesto-em-defesa-da-liberdade-e-do.html>>. Acesso em 22/01/2010.

_____. (b) **Em defesa da liberdade na rede**. Disponível em:
<<http://www.coletivodigital.org.br/noticias/40-coletivo-digital/97-em-defesa-da-liberdade-na-rede-entrevista-com-sergio-amadeu>>. Acesso em 22/01/2010.

SODRÉ WERNECK, Nelson. **História da Imprensa no Brasil**. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=GmRTJgaQ1WkC&pg=PA506&dq=Sodré+%2B+1999&cd=5#v=onepage&q=Sodr%C3%A9%20%2B%201999&f=false>. Acesso em 20/12/2009.

Teatro para alguém. Disponível em: <www.teatroparaalguem.com.br>. Acesso em 03/01/2009.

Théâtre et réalité virtuelle: un art en temps réel. Disponível em : <<http://www.ciren.org/ciren/conferences/240300/index.html>>. Acesso em 18/03/2010.

Sites

ADNEWS. Disponível em: <<http://www.adnews.com.br>>.
 Creative Commons. Disponível em: <http://www.creativecommons.org.br>
 Grupo de pesquisa de Jornalismo on-line da UFBA. Disponível em:
 <<http://www.facom.ufba.br/jol/index.htm>>
 INTERCOM – Sociedade Brasileira de Educos Interdisciplinares de Comunicação.
 Disponível em: <http://www.intercom.org.br>.
 Itaú Cultural. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>.
 Observatório da Imprensa. Disponível em:
<http://www.observatoriodaimprensa.com.br>.
 Overmundo. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br>>
 PORBASE – Base nacional de dados bibliográficos.
 Disponível em: <http://www.porbase.org>.
 SCIELO – Seientific Electronic Library Online. Disponível em:<http://www.scielo.org>.
 WIKIPEDIA – A Enciclopédia Livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>.

Entrevistas

ABREU, Kil. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2008.
 AIROLDI, Renata. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: outubro de 2008.
 ALABARSE, Luciano. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: janeiro de 2009.
 ALCÂNTARA, Maurício. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: janeiro de 2009.
 ANGELINI, Paulo. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: agosto de 2008.
 ÁVILA, Daniele. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: agosto de 2008.
 _____. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: janeiro de 2010.
 BHALIS, BOB. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: agosto de 2008.
 BALARDIM, Paulo. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2009.
 BARBOSA, Zé Adão. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2009.
 BASÍLIO, Astier. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: maio de 2009.
 BENEVENGA, Claudio. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: outubro de 2008.
 BONFANTI, Guilherme. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.
 BORGES, Julio Daio. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: outubro de 2008.
 BRANDÃO, Tânia. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello – em: setembro de 2008.
 BREDA, Marcos. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: outubro de 2008.
 BUSMANTE, Selma. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.
 CABRAL, Beatriz. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: janeiro de 2010.
 CAMPOS, Edgar. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: fevereiro de 2009.
 CANDEIAS, Maria Lucia. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2008.
 CECATO, Patsy. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: setembro de 2008.
 COELHO, Sergio Salvia. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: agosto de 2009.
 CONTE, Julio. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello – em: setembro de 2009.

COSTA DA SILVA, Maria Rita. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello – em: novembro de 2009.

D'ÁVILA, Ellen. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello – em: outubro de 2008.

DANI, Sandra. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: março de 2009.

DELGADO, Pedro. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: outubro de 2008.

DIAS, Juarez. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

DRUMMOND, Marcelo. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: fevereiro de 2009.

FARRA, Zebba Dal. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

FELDMAN, Dinah. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

FERNANDES, Michel. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: fevereiro de 2009.

FERRACINI, Renato. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: junho de 2009.

FERRAZ, Leidson. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2009.

FILHO, Nilton. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: julho de 2009.

FISCHER, Lionel. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: maio de 2009.

FONTES, Henrique. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2009.

GARCIA, Luciana. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: maio de 2009.

GARROCHO, Luiz Carlos. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2009.

GENTIL, Afonso. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2008.

GONÇALVES, Ivilmar. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

GUEDES, Antônio. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

GUIMARÃES, Mauro Alves. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: fevereiro de 2009.

HOHLFELDT, Antonio. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: junho de 2009.

KEISERMAN, Nara. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: setembro de 2008.

LABAKI, Aimar. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: outubro de 2008.

LIMA, Fabrício. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2008.

LOPES, Jeffie. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2008.

MAGGIO, Sergio. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2009.

MARTINI, Gisele Torres. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: janeiro de 2010.

MARTINS, Paulo. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2008.

MAZA, Lucianno. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello – em: fevereiro de 2010.

MEIRA, Silvio. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello – em: novembro de 2009.

MÔNACO, Roberto. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: fevereiro de 2009.

MONTEIRO, Rodrigo. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: outubro de 2008.

MOTTOLA, Adriane. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

MURIANA, Fabrício. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2008.

_____. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello – em dezembro: de 2009.

NAZARETH, Carlos Augusto. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: junho de 2009.

NERVO, Guilherme. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

NÉSPOLI, Beth. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

NICIÉ, Michelle. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: outubro de 2008.

OLIVEIRA, Airton. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: setembro de 2008.

OLIVEIRA, Marcelo. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

OLIVEIRA, Roberto. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2009.

PAMPLONA, Manoela. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

PULCHÉRIO, Laila. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello – em: novembro de 2009.

RAGAZZON, Patrícia. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2009.

RAMALHO, Lauro. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2008.

REGINO, José. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2009.

RIBEIRO, Dedé. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: outubro de 2008.

REIS, Marina. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

RUDIFRAN, Pompeu. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello – em dezembro de 2009.

SACHET, Patrícia. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

SCOMAZZON, Carlos. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: abril de 2009.

SEDREZ, Pépe. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: janeiro de 2010.

SIVIERO, Sergio. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

STAUT, Alexandre. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: março de 2009.

TEIXEIRA, Fernando. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: novembro de 2009.

OCHÔA, Fernando. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: setembro de 2008.

VIANNA, Julio. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: dezembro de 2009.

WASILEWSKI, Luis Francisco. Entrevista cedida por *email* à Helena Maria Mello - em: janeiro de 2009.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Guia de *Blogs*, Sites e Comunidades

Blogs

Nome do <i>blog</i> 1	AOUILLA
<i>Link</i>	http://aouilanoteatro.blogspot.com/
Responsável	Marcelo Auilla – produtor cultural e cenógrafo
Descrição	Fatos, notas e opiniões sobre espetáculos de teatro
Contato	Formulário
Criado em	Data não divulgada
Acesso em	24/03/2010

Nome do <i>blog</i> 2	Atire no dramaturgo
<i>Link</i>	http://atirenodramaturgo.zip.net/index.html
Responsável	Mario Bortolotto – Dramaturgo
Descrição	Mario Bortolotto escreveu mais de 60 peças com seu grupo teatral “Cemitério de automóveis”, formado no final dos anos setenta. É muito influenciado pela literatura da geração beat (o nome do grupo demonstra isso, sendo uma referência a um poema de Lawrence Ferlinghetti).
Contato	Formulário
Criado em	08/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 3	Bar do teatro
<i>Link</i>	http://leolama.blogspot.com/
Responsável	Leo Lama – dramaturgo, filho de Plínio Marcos
Descrição	Um espiritual, meio que antropólogo
Contato	Por comentário
Criado em	12/2005
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 4	<i>Blogosférico</i> cultural
<i>Link</i>	http://rodrigodearaujo.wordpress.com
Responsável	Rodrigo Araújo, Clarice Araújo, Tatiana Cajú – Atores
Descrição	<i>Blog</i> coletivo de difusão cultural. Criado visando a divulgação de informações culturais pouco difundidas pelos oligopólios da informação, tem como principal objetivo incentivar manifestações populares através de publicações coletivas.
Contato	Formulário
Criado em	11/2007
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 5	Bob bahlis & ciber dislexia
<i>Link</i>	http://bobbahlis.blogspot.com
Responsável	Bob Bahlis – Diretor
Descrição	Otávio Bahlis, mais conhecido como Bob, é diretor de teatro, ator profissional desde 1989 (SATED-RS), radialista, produtor e diretor de tv.
Contato	bob.pop@uol.com.br <bob.pop@uol.com.br>
Criado em	08/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 6	Cacilda
<i>Link</i>	http://cacilda.folha.blog.uol.com.br
Responsável	Lenise Pinheiro e Nelson de Sá – Críticos
Descrição	<i>Blog</i> de teatro com textos e fotografias de peças em cartaz ou por estrear. Montagens antigas, ensaios, indicações e vivências e experimentos. Eventuais visitas a salas de teatro, e suas respectivas companhias. Coberturas de Festivais de Teatro, apontamentos com novidades e curiosidades em torno do tema.
Contato	Formulário
Criado em	03/2007
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 7	Cena diária
<i>Link</i>	http://cenadiaria.blogspot.com/
Responsável	Raimundo Matos de Leão – Diretor e dramaturgo
Descrição	Sem descrição
Contato	Formulário
Criado em	05/2007
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 8	Cia dos outros
<i>Link</i>	http://ciadosoutros.blogspot.com/
Responsável	Não identificado
Descrição	A Cia. dos Outros se formou com a proposta de pesquisar a cena considerando as diversas formas de linguagem artística como ferramentas da expressão. Dessa maneira o grupo faz uso da literatura, cinema, música e imagens nos jogos teatrais na sua busca de conceber parâmetros de encenação. A condição autoral do trabalho se faz valer na escolha do processo colaborativo como forma de levantar o material que estrutura os espetáculos.
Contato	Apenas por comentário
Criado em	09/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 9	Comentários dos espetáculos teatrais de Pelotas
-----------------------	---

<i>Link</i>	http://ccetp.blogspot.com/
Responsável	Joice Lima – Atriz
Descrição	A Cia Pelotense de repertório nasceu após a reunião de um quinteto que compôs o primeiro elenco desta peça
Contato	joicelima3@hotmail.com
Criado em	11/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 10	Comunicante
<i>Link</i>	http://www.comunicante.jor.br/
Responsável	Carlos Scomazzon – Jornalista
Descrição	O comunicante pretende ser um <i>blog</i> focado em comunicação, cultura e arte, incluídas aí todas as áreas correlatas a elas. Muito mais que apenas opinar, queremos divulgar informações sobre comunicação, cultura e arte em geral.
Contato	comunicante.blog@comunicante.jor.br
Criado em	04/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 11	Cricri em cena
<i>Link</i>	http://blogcricriemcena.blogspot.com/
Responsável	Sergio Maggio – Jornalista e crítico teatral
Descrição	Do teatro para todas as artes. Cricri quer colocar na rede todas as inquietações e espalha neste ventilador virtual, estilhaços sobre teatro, dança, cinema, música, literatura, quadrinhos, televisão e tudo que vier à cabeça.
Contato	sergiomaggio@uol.com.br
Criado em	10/2007
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 12	Críticas criativas
<i>Link</i>	http://criticascriativas.blogspot.com
Responsável	Marcelo Sena – cenógrafo
Descrição	A partir do encontro Conexões Criativas, realizado pelo Coletivo Lugar Comum, em Recife, surgiu a idéia de criar um espaço para aglutinar textos opinativos sobre criações ligadas à dança, como forma de desmistificar um pouco o conceito de crítica. Um espaço para opinião dos mais aos menos especialistas na área.
Contato	Formulário
Criado em	07/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 13	Crítica de ponta
<i>Link</i>	http://www.criticadeponta.blogspot.com/
Responsável	Sérgio Gadini – Professor de jornalismo
Descrição	Sem descrição
Contato	Formulário
Criado em	03/2009

Acesso em	19/01/2010 – Desatualizado desde novembro de 2009
-----------	---

Nome do <i>blog</i> 14	Cultura e comunicação
<i>Link</i>	http://culturaecomunicacao.blogspot.com/
Responsável	Poliana Bicallho – Atriz
Descrição	Deixe sua mensagem e participe deste <i>blog</i> , sua mais nova forma de expressão na <i>internet</i> ! Saliento que as informações contidas neste <i>blog</i> não tem o interesse de influenciar o leitor. Esse espaço é apenas uma forma da autora manifestar a sua opinião, por compreender que essa é uma eficaz maneira de exercer a sua cidadania.
Contato	Formulário
Criado em	04/2007
Acesso em	19/01/2010 – Desatualizado desde setembro de 2009

Nome do <i>blog</i> 15	DestiAr-te
<i>Link</i>	http://sarissima.wordpress.com/
Responsável	Sarah Santos
Descrição	Fotógrafa, estudante de artes, curiosa
Contato	Formulário
Criado em	03/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 16	Dionisiácas
<i>Link</i>	http://dionisioneto.blog.uol.com.br
Responsável	Dionísio Neto - Dramaturgo
Descrição	<i>Blog</i> do ator e dramaturgo Dionísio Neto
Contato	Formulário
Criado em	10/2004
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 17	Doideiras
<i>Link</i>	http://otragicomicobrasileiro.blogspot.com/
Responsável	Pedro Allonso – Não identificado
Descrição	Paisagens da Crítica nasceu no final de 2005 no Uol, com o endereço www.paisagensdacritica.zip.net , e migrou para WordPress em fevereiro de 2008. Na página do Uol - que teve, até hoje, cerca de 47 mil acessos - há mais de 160 comentários sobre livros e leituras. Visite-a quando puder!
Contato	Formulário
Criado em	06/2007
Acesso em	19/01/2010 – Desatualizado desde agosto de 2009

Nome do <i>blog</i> 18	Ensaaios críticos
<i>Link</i>	ensaioscriticos.blogspot.com
Responsável	Alunos da Unirio
Descrição	UNIRIO – Crítica literária Ensaística
Contato	Formulário

Criado em	04/2008
Acesso em	19/01/2010 – Desatualizado desde janeiro de 2009

Nome do <i>blog</i> 19	Esse tango é meu
<i>Link</i>	http://este-tango-eh-meu.blogspot.com
Responsável	Alexandre Staut – Jornalista
Descrição	O blogueiro já trabalhou em alguns jornais em SP, sempre em editorias de cultura e comportamento. Hoje é repórter de gastronomia da Gazeta Mercantil. pós-graduado em Jornalismo Literário (pela Academia Brasileira de Jornalismo Literário).
Contato	stautalexandre@gmail.com
Criado em	08/2007
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 20	Filipe Inquieto
<i>Link</i>	http://filipeinquieto.blogspot.com
Responsável	Filipe Brancalião Alves de Moraes – Ator
Descrição	Sem descrição
Contato	fi@limao.com.br
Criado em	11/2008
Acesso em	19/01/2010 – Desatualizado desde abril de 2009

Nome do <i>blog</i> 21	Grote perplexidade
<i>Link</i>	http://groteperplexidade.blogspot.com/
Responsável	João de Ricardo – artista
Descrição	<i>Blog</i> do artista e pesquisador João Ricardo
Contato	Formulário
Criado em	08/2005
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 22	Jornal visual das artes
<i>Link</i>	http://jornaldasartes.blogspot.com
Responsável	Wellington Costa – Artista plástica
Descrição	Jornal de informações artísticas e culturais
Contato	Formulário
Criado em	08/2005
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 23	Julio Conte
<i>Link</i>	http://julioconte.blogspot.com
Responsável	Julio Conte – Diretor
Descrição	Júlio Conte é psicanalista, diretor de teatro, ator, escritor e dramaturgo. Autor de Bailei na Curva, Se Meu Ponto G Falasse, O Rei da Escória e outros.
Contato	julioconte1@gmail.com
Criado em	03/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 24	Letras e ideias
<i>Link</i>	http://clecinho.blogspot.com
Responsável	Clecio Luis S. Junior – Ator
Descrição	Espaço destinado para publicação das inspirações dos momentos furtivos da alma em sua linguagem às vezes obscura, satírica, teatral. Eis que o homem se faz com suas idéias, paixões e devaneios. Formando em Teatro pelo CEFAR Palácio das Artes, graduando em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Gestor do Centro Cultural Casa do Estudante DCE PUC-MG.
Contato	cleciolsjunior@gmail.com
Criado em	11/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 25	Lionel Fischer
<i>Link</i>	http://lionel-fischer.blogspot.com
Responsável	Lionel Fischer – Crítico
Descrição	Crítico e professor de teatro
Contato	lionelfischer54@hotmail.com
Criado em	12/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 26	Liperama
<i>Link</i>	http://liperama.blogspot.com
Responsável	Luiz Felipe Botelho – mestre em artes cênicas
Descrição	Os <i>blogs</i> são sites pessoais onde seus 'donos' se expressam de todas as maneiras possíveis, colocando suas opiniões sobre assuntos variados ou simplesmente mostrando um pouco do que sabem fazer. No caso deste Liperama, o foco são fotos comentadas, que são renovadas todos os domingos, podendo haver "edições" extras durante a semana. Como qualquer <i>blog</i> , este também é um espaço que pode ser usado para troca de ideias, permitindo que os visitantes registrem suas impressões e que os amigos mantenham contato.
Contato	Formulário
Criado em	11/2005
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 27	Lugar teatral
<i>Link</i>	http://lugarteatral.wordpress.com/
Responsável	José Simões de Almeida Junior – Dramaturgo
Descrição	Estudos do espaço teatral
Contato	Formulário
Criado em	12/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 28	Luis Carlos Pretto, por aí...
<i>Link</i>	http://luiscpretto.blogspot.com/
Responsável	Luis Carlos Pretto – Ator
Descrição	Ator, autor e Diretor teatral. Reg. Prof. DRT 6723. Criou e coordena os grupos: Cia HARIBOLL de teatro, Cia teatral ARTIURBANA, Grupo Teatral PERSEVERANÇA. Espírita, há 17 anos trabalha com o teatro de temática transcendental.
Contato	lcpretto@hotmail.com
Criado em	03/2009
Acesso em	24/03/2010

Nome do <i>blog</i> 29	Mais teatro
<i>Link</i>	http://maisteatro.blogspot.com/
Responsável	Coordenação de Artes cênicas de Porto Alegre
Descrição	<i>Blog</i> da Coordenação de Artes Cênicas da Secretaria Municipal de Cultura. Aqui você encontrará nossa programação, fóruns de debates sobre teatro, pesquisas e novidades.
Contato	cac@smc.prefpoa.com.br
Criado em	01/2009
Acesso em	24/03/2010

Nome do <i>blog</i> 30	Matou a família e foi ao cinema
<i>Link</i>	http://brunobandido.wordpress.com
Responsável	Bruno Goularte – Jornalismo
Descrição	Participou de movimentos e intervenções musicais e artísticas de contracultura no interior do Rio Grande do Sul. Agora, estuda jornalismo em Porto Alegre e dá aulas de violão - somente para mulheres.
Contato	brunogoularte06@hotmail.com
Criado em	12/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 31	Mercado cênico
<i>Link</i>	http://mercadocenico.blogspot.com
Responsável	Vitor Hugo Samudio – Ator e diretor
Descrição	Sem descrição
Contato	contato@mercadocenico.com.br
Criado em	07/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 32	Modesto Fortuna
<i>Link</i>	http://modestofortuna.blogspot.com/
Responsável	Modesto Fortuna – codinome para Roberto Oliveira – Diretor
Descrição	Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil. Meu nome é Modesto Fortuna e poucas coisas ainda não fiz ou fui na vida: ator, diretor de teatro, vendedor de enciclopédia, frentista de posto de gasolina, ajudante de pedreiro, terapeuta rechiano, pintos

	de paredes, crítico de artes em geral, pé de chinelo, pizaiollo, auxiliar de escritório, auxiliar de cozinha, contato de agência de publicidade, poeta menor, sparring de boxe, animador de festas infantis, cabo eleitoral, enfant-terrible, padeiro, pasteleiro, vendedor ambulante de pão de queijo na praia do rosa/sc, trambiqueiro em geral, ladrão de ocasião, traficante de drogas, e outras cositas mas.
Contato	Formulário
Criado em	11/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 33	Núcleo de Estudos de teatro contemporâneo
<i>Link</i>	http://contemporaneoelt.blogspot.com/
Responsável	Leca – Teatro
Descrição	O Núcleo de Estudos do Teatro Contemporâneo da ELT é um núcleo multi-disciplinar, que tem reunido nos últimos anos grupos de pesquisa e experimento com temáticas específicas de reflexão, sempre ligadas à cena atual. Já foram mestres do Núcleo Luis Alberto de Abreu, Antônio Araújo, Luis Fernando Ramos, entre outros. Atualmente o núcleo dedica-se ao estudo da crítica teatral, sob a coordenação de Kil Abreu.
Contato	Formulário
Criado em	11/2008
Acesso em	19/01/2010 – Desatualizado desde maio de 2009

Nome do <i>blog</i> 34	Olhares loiros
<i>Link</i>	HTTP://olharesloiros.blogspot.com
Responsável	Mario Viana – Dramaturgo
Descrição	Paulistano, dramaturgo e roteirista com passado jornalístico
Contato	Formulário
Criado em	03/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 35	Olho de corvo
<i>Link</i>	http://olhodecorvo.redezero.org/
Responsável	Luis Carlos Garrocho – Arte educador
Descrição	filosofia - nomadismo - zonas de experimentação - militância estético-cultural – micropolítica
Contato	luizcarlosgarrocho@hotmail.com
Criado em	01/2007
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 36	Os dias e as horas
<i>Link</i>	http://os.dias.e.as.horas.zip.net/
Responsável	Alberto Guzik – Crítico teatral
Descrição	Alberto Guzik é um dos principais nomes do teatro brasileiro contemporâneo. Homem de um olhar sensível para o mundo, construiu uma longa e fecunda carreira como crítico teatral nos

	principais veículos de imprensa. Fez importantes pesquisas sobre teatro, e é autor de dramaturgias e romances. Nos últimos anos deixou de atender exclusivamente à crítica para voltar aos palcos, desta vez ao lado da companhia de teatro Os Satyros, com quem atuou, dirigiu e escreveu trabalhos de grande destaque.
Contato	Formulário
Criado em	06/2006
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 37	Paisagens da crítica
Link	http://paisagensdacritica.wordpress.com/
Responsável	Julio Pimentel– professor do Departamento de História da USP
Descrição	Paisagens da Crítica nasceu no final de 2005 no Uol, com o endereço www.paisagensdacritica.zip.net , e migrou para WordPress em fevereiro de 2008. Na página do Uol - que teve, até hoje, cerca de 47 mil acessos - há mais de 160 comentários sobre livros e leituras. Visite-a quando puder!
Contato	Formulário
Criado em	02/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 38	Palco e plateia
Link	http://palcoeplateiarc.blogspot.com
Descrição	No <i>blog</i> palco&plateia você fica por dentro das novidades e atividades da ONG Ribeirão Em Cena.
Responsável	Não identificado
Contato	Formulário
Criado em	01/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 39	Percepção teatral
Link	http://percebeoteatro.blogspot.com/
Responsável	Guilherme Nervo – Estudante de teatro
Descrição	Sem descrição
Contato	guinervo@hotmail.com
Criado em	11/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 40	Pueril
Link	http://pueril.zip.net/
Responsável	Cleo Paris – Atriz
Descrição	Blog da atriz
Contato	Formulário
Criado em	01/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 41	Sobre Teatro Marcos Damigo
------------------------	----------------------------

<i>Link</i>	http://sobreteatro.wordpress.com
Responsável	Marcos Damigo – Ator
Descrição	Resenhas sobre teatro por quem é de teatro
Contato	Formulário
Criado em	07/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 42	Teatro Bahia
<i>Link</i>	http://teatrobahia.blogspot.com
Responsável	Tavez – Não identificado
Descrição	Este <i>blog</i> vem ocupar, de forma informal, o buraco existente na crítica teatral baiana. É necessário falar sobre teatro na Bahia, seja elogiando suas montagens ou não. É mais um espaço de divulgação da arte baiana, criado apenas e exclusivamente para a crítica teatral.
Contato	Formulário
Criado em	01/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 43	Teatro Capixaba
<i>Link</i>	http://teatrocapixaba.blogspot.com/
Responsável	Andre Luz, Leandro Bacellar, Lilian Menenguci
Descrição	<p>Bem vindos ao <i>blog</i> Teatro Capixaba! Aqui vocês podem divulgar peças que estão em cartaz ou para entrar em temporada. Criticar e opinar sobre as peças que vocês assistiram. Temos nossos colaboradores, que estarão disponíveis para que vocês enviem as peças que querem que sejam divulgadas ou mesmo criticadas. Sintam-se em casa, atores, atrizes, diretores, produtores, técnicos do teatro e público , pois definitivamente um espaço está aberto e ele existe. Deixem sua crítica, seja positiva ou negativa, mas que seja construtiva. Todos são bem-vindos!</p> <p>"Quando começou o cinema, houve o vaticínio: - 'O teatro vai morrer!'. E mais tarde surgiu a televisão. Imediatamente outros profetas anunciaram também que a televisão era o fim do teatro. Vejam como o teatro vive de mortes e ressurreições. De vez em quando, vem alguém passar-lhe o atestado de óbito. Mas o teatro está vivo, o teatro é um cadáver salubérrimo". _Nelson Rodrigues</p>
Contato	teatro.capixaba.es@gmail.com
Criado em	10/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 44	Teatro Etc. & Tal
<i>Link</i>	http://artescenicass.blogspot.com/
Responsável	Ruth Mezek – Atriz
Descrição	O primeiro <i>weblog</i> de artes cênicas criado no nosso País

Contato	rmezeck@uol.com.br
Criado em	12/2001
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 45	Teatro na arena
<i>Link</i>	http://www.teatronaarena.blogspot.com/
Responsável	Luciana Garcia – Atriz e jornalista
Descrição	É o teatro que está agora no centro da arena para ser discutido e pensado. Críticas teatrais de diversos espetáculos em cartaz no Rio de Janeiro e no Brasil.
Contato	www.lucianagarcia.com.br
Criado em	04/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 46	Teatro e Vida
<i>Link</i>	www.teatrovida.blogspot.com.br
Responsável	Camila Sartorelli – Produtora teatral
Descrição	Criado em 2004
Contato	camilasartorelli@globo.com
Criado em	05/2008
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 47	Todo mundo é um palco
<i>Link</i>	http://todomundoeumpalco.blogspot.com/
Responsável	Não identificado
Descrição	Eis um espaço de partilha para gente que se interessa por teatro e outras artes. Podemos e devemos partilhar: fotos, reflexões, críticas, notícias diversas, ou actividades. Inclui endereços para downloads. O importante é que cada um venha até aqui dar o seu contributo.
Contato	todomundoeumpalco@gmail.com
Criado em	10/2005
Acesso em	19/01/2010 – Desatualizado desde outubro de 2009

Nome do <i>blog</i> 48	Terras de Cabral
<i>Link</i>	http://terrasdecabral.zip.net
Responsável	Ivam Cabral – Diretor
Descrição	<i>Blog</i> de Ivam Cabral. diretor da companhia Os Satyros, um dos mais bem-sucedidos grupos teatrais experimentais do País.
Contato	satyros@uol.com.br (endereço do site do grupo)
Criado em	03/2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 49	Turrar
<i>Link</i>	http://teatroturrar.blogspot.com
Responsável	Victor Amatucci – formado em teatro
Descrição	Victor Amatucci é estudante de letras da USP, formado em teatro, é curioso o bastante para falar sobre qualquer assunto e

	e inteligente o bastante para saber que quase sempre está errado.
Contato	Vitor.amatucci@gmail.com
Criado em	2009
Acesso em	19/01/2010

Nome do <i>blog</i> 50	Vitamina crítica
<i>Link</i>	http://limaolimaop.wordpress.com
Responsável	Gustavo Lima de Azevedo
Descrição	Meu nome é Gustavo Lima de Azevedo. Estudo jornalismo na Universidade Metodista de São Paulo. O <i>blog</i> é um treinamento para a profissão.
Contato	limão.press@hotmail.com
Criado em	08/2008
Acesso em	19/01/2010

Sites

Nome do <i>site</i> 1	A cena da cidade
<i>Link</i>	http://www.acenadacidade.com.br
Responsável	Natasha Corbelino
Descrição	Quantos grupos de teatro existem atualmente no Rio de Janeiro? Quantos atores estão no mercado ou se formando nas várias escolas espalhadas pela cidade? Quantas produções estão à espera de um espaço apropriado para entrar em cartaz? Se, atualmente, questões como essas não são respondidas nem mesmo estatisticamente, imagine como é difícil saber de fato o que está acontecendo na cena teatral do Rio de Janeiro. Com o intuito de agregar esses agentes da cultura e, futuramente, mapear o teatro carioca, o IBAM (Instituto Brasileiro de Administração Municipal), a partir da proposta apresentada pela atriz e produtora Natasha Corbelino, abriu as suas portas para os interessados em fazer parte de uma proposta ousada: A Cena da Cidade.
Contato	Formulário no site
Criado em	Não consta
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 2	Aguarras
<i>Link</i>	www.aguarras.com.br
Responsável	Eric Novello
Descrição	O Aguarrás é um periódico bimestral online científico sobre artes. O conteúdo do Aguarrás é escrito exclusivamente por nossos colaboradores e não aceitamos matérias pagas, bem como não cobramos pela publicação de artigos. O Aguarrás entrou no ar em 21 de maio de 2006.
Contato	Formulário no site

Criado em	2005
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 3	Antaprofana
<i>Link</i>	www.antaprofana.com.br
Responsável	Sebastião Milaré
Descrição	O Antaprofana é um portal que se propõe a informar e divulgar o teatro. Coordenado por Sebastião Milaré, crítico e teórico do PA/norama teatral desde os anos 70, e um pesquisador e estudioso da obra de Antunes Filho. Os internautas que queiram participar da revista com ideias e opiniões podem fazê-lo na seção "Interatividade" onde estão disponibilizadas duas colunas - "Minha Crítica" e "Abrindo o Jogo". Lá podem ser divulgadas críticas a espetáculos ou opiniões sobre qualquer tema de interesse a quem faz ou estuda teatro.
Contato	Formulário no site
Criado em	2005
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 4	Aplauso Brasil
<i>Link</i>	http://aplusobrasil.ig.com.br/
Responsável	Michel Fernandes
Descrição	O Aplauso Brasil é um site direcionado ao teatro e dança, mas graças a uma brilhante e generosa equipe de colaboradores expandimos nossa cobertura para outros setores da arte.
Contato	aplusobrasil@aplusobrasil.com
Criado em	2000
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 5	Argumento
<i>Link</i>	www.argumento.net
Responsável	Paulo Ricardo Kralik Angelini - Editor
Descrição	Argumento é um espaço na <i>web</i> aberto aos mais variados tipos de manifestações textuais. O Argumento cresce a cada dia, oferecendo uma pluralidade de ideias e manifestações.
Contato	promo@argumento.net .
Criado em	09/2003
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 6	Bárbara Heliodora
<i>Link</i>	www.barbaraheliodora.com
Responsável	Bárbara Heliodora
Descrição	Em 1958, Barbara frequentava muito "O TABLADO" e sempre falava muito sobre as peças e todos diziam que ela deveria fazer críticas de teatro. Na época, o ator/autor Silveira Sampaio recomendou-a para o Carlos Lacerda, dono na época da TRIBUNA DA IMPRENSA, onde ela fez críticas por 4 meses.

	Logo depois foi para o SUPLEMENTO DOMINICAL DO JORNAL DO BRASIL onde ficou até 1964. Em 1985 depois de 21 anos, foi convidada por Oswaldo Mendes, na época editor da revista VISÃO, para voltar a fazer críticas, e lá ficou por 5 anos. Em 1990 foi convidada pelo jornal O GLOBO onde se encontra até hoje.
Contato	Formulário no site
Criado em	Não consta
Acesso em	20/01/2010 – Desatualizado

Nome do <i>site</i> 7	Brasil Cultura
<i>Link</i>	www.brasilcultura.com.br
Responsável	Não identificado
Descrição	Você vai poder discutir e fazer reflexões sobre a cultura brasileira, não só nos limites das artes culturais como artesanato, livros, discos, pinturas, instrumentos musicais, dança, circo, teatro, plásticas, mas fundamentalmente cultura como instrumento de transformação social.
Contato	falecom@brasilcultura.com.br
Criado em	04/2004
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 8	Cronopios
<i>Link</i>	www.cronopios.com.br
Responsável	Edson Cruz
Descrição	Portal de Literatura e Arte. Criado há cinco anos. Artigos, críticas, ensaios, colunistas, resenhas.
Contato	cronopios@cronopios.com.br
Criado em	04/2005
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 9	Cultura e mercado
<i>Link</i>	www.culturaemercado.com.br
Responsável	Leonardo Brant
Descrição	Democracia se faz com arte.
Contato	redacao@culturaemercado.com.br
Criado em	1998
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 10	Desvendando o teatro
<i>Link</i>	www.desvendandoteatro.com
Responsável	Hellen Bravo
Descrição	Inicialmente como <i>blog</i> interativo, "DESVENDANDO TEATRO" foi feito para agregar informações consistentes sobre Artes Cênicas e disponibilizar na <i>internet</i> .
Contato	desvendandoteatro@yahoo.com.br
Criado em	Não consta
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 11	Jornal de teatro
<i>Link</i>	www.jornaldeteatro.com.br
Responsável	Editor Rodrigo Bueno
Descrição	Sem descrição
Contato	Por formulário
Criado em	2005
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 12	Marcus Mota
<i>Link</i>	www.marcusmota.com.br
Responsável	Marcus Mota
Descrição	Este site disponibiliza produção artística e acadêmica de seu autor: textos teatrais, contos, textos apresentados em congressos, fotos de espetáculos, poemas - enfim, uma variedade de materiais que aos poucos estarão no ar. As atualizações são diárias.
Contato	Formulário no site
Criado em	Não consta
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 13	No quintal
<i>Link</i>	www.noquintal.com
Responsável	Ana Ferreira
Descrição	Por perceber a crítica teatral sendo substituída por publicidade ou resumida em entrevistas e resenhas é que o NOQUINTAL surge com o valor final de resgatá-la como pólo de tensão da arte em Curitiba, nosso quintal. Sem nos valer de métodos ou estruturalismos, que acabam por tomar a fatia como o todo, nós do NOQUINTAL acreditamos na sensibilidade e na carga cultural como forte instrumento de análise artística.
Contato	noquintal@tudoradio.com
Criado em	Não consta
Acesso em	20/01/2010 – Desatualizado desde dezembro de 2008

Nome do <i>site</i> 14	O palco
<i>Link</i>	www.opalco.com.br
Responsável	Não identificado
Descrição	Site com conteúdo sobre autores, companhias de teatro, espetáculos em cartaz, informações sobre festivais, montagens, teatros e salas. Entrevistas, sugestão de livros, reportagens, textos, artigos, glossário e notícias.
Contato	faleconosco@opalco.com.br
Criado em	2000
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 15	Porto cultura
------------------------	---------------

<i>Link</i>	www.portocultura.com.br
Responsável	Ricardo Lima de Aguiar e Rupert Coimbra Garay
Descrição	O site Porto Cultura é um portal único na <i>Internet</i> , dirigido para os amantes da cultura em Porto Alegre, oferece informações, através de reportagens, artigos, colunas, vídeos e fotos, sobre os principais eventos culturais de toda a região Sul do país. Lançado em abril de 2008, o site também realiza coberturas ao vivo de eventos nas áreas de Arte, Cinema, Gastronomia, Literatura, Moda, Turismo, Música e Teatro, e oferece guias de serviços nestes setores, como dicas de restaurantes, museus, casas noturnas, livrarias, hospedagens, transportes, etc.
Contato	Formulário no site
Criado em	2005
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 16	Programa da Peça
<i>Link</i>	programa.multiply.com
Responsável	Leo Ladeira
Descrição	Revista Eletrônica sobre o Teatro Brasileiro. Notícias, críticas, clipping, fotos, galerias especiais, vídeos, estreias e todo tipo de conteúdo relacionado ao Teatro brasileiro contemporâneo e antigo.
Contato	Formulário
Criado em	2007
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 17	Qual é a boa?
<i>Link</i>	www.queb.com.br
Responsável	Fábio Gomes
Descrição	A empresa QUEB, que atua há sete anos no mercado de entretenimento do Rio Grande do Sul com o Portal de conteúdo QUEB, também conhecido como Qualeaboa.com, é referência nesse segmento como um dos principais veículos do Estado. O Queb portal é o principal veículo de conteúdo de entretenimento no Rio Grande do Sul. A qualidade da informação associada à abrangência do conteúdo, atualizado diariamente, fez com que o QUEB se tornasse um dos melhores canais de comunicação para se atingir o público jovem. Mantém a coluna Teatro e Cia sob responsabilidade de Zé Adão Barbosa.
Contato	qualeaboa@queb.com.br / fabio@queb.com.br
Criado em	2000
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 18	Revista Digital Art &
<i>Link</i>	www.revista.art.br
Responsável	Prof ^a . Me. Jurema L. F. Sampaio - Campinas/SP
Descrição	Artigos e Trabalhos, Sites Comentados, Teatro Comentado

	Livros Comentados, Agenda Cultural, Cultura Popular, Projetos Pedagógicos, Lista de Discussão
Contato	editor@revista.art.br
Criado em	2004
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 19	Teatro Chik
<i>Link</i>	http://teatrochik.terra.com.br/
Responsável	Não identificado
Descrição	O TeatroChik.com é a mais completa revista eletrônica voltada para as Artes Cênicas. Focamos, principalmente, a produção teatral e oferecemos informações úteis para todas as pessoas que atuam nessa área e principalmente aos amantes da cultura e das Artes Cênicas. Nossas informações procuram abranger desde os espetáculos em cartaz, teatros e espaços culturais, história das artes cênicas até currículos de produtores e especialistas das Artes Cênicas. São por esses e outros motivos que o TeatroChik.com está se tornando o maior ponto de referência dos profissionais que fazem o teatro brasileiro e, porque não dizer, o mundial!
Contato	info@teatrochik.com.br
Criado em	Não consta
Acesso em	20/01/2010

Nome do <i>site</i> 20	Teatro Crocodilo
<i>Link</i>	www.ocrocodilo.com.br
Responsável	Antônio Carlos, Eliane Barbosa, Marco e Marília Del Nero
Descrição	O canal das artes na <i>internet</i>
Contato	ocrocodilo@ocrocodilo.com.br
Criado em	Não consta
Acesso em	20/01/2010

Comunidades

Apaixonados por teatro

Data de criação: 12/07/2004

Membros: 45.659

Descrição:

O Grande intuito desta comunidade é agregar todo aquele apaixonado pelas Artes Cênicas, possibilitando as trocas de experiências, vivências, dinâmicas, roteiros, enfim tudo aquilo que se relaciona com a ARTE TEATRAL.

Visando sempre a união da classe e compartilhando informações úteis. Tornando-nos a cada dia mais APAIXONADOS PELO TEATRO !

Dono: Thatiane Ferrari

Link de acesso: <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=163926>

Crítica de teatro em Curitiba

Data de criação: 12/02/2006

Membros: 219

Descrição: Espaço destinado à crítica teatral em Curitiba.

Se você pensa que a opinião sobre um espetáculo pode ser algo além de:

" - adorei seu espetáculo ! ".

Se você não aguenta mais o público aplaudindo de pé qualquer porcaria.

Este é o lugar, deixe suas impressões, opiniões , críticas e elogios sobre o que você anda vendo nos palcos de nossa cidade.

Dono: rodrigo 性超性感

Link de acesso: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=8592899>

Críticas de teatro

Data de criação: 27/01/2006

Membros: 14

Descrição: Com toda a sinceridade: você acredita nas críticas da Bárbara Heliodora? É difícil acreditar em quem não gosta de absolutamente nada...

Se você é apenas um estudante de teatro ou um simples espectador assíduo, talvez esteja interessado em ler críticas de estudantes de teatro ou de simples espectadores assíduos. Esse é o objetivo dessa comunidade. Analisar o que anda em cartaz por aí do ponto de vista do espectador, do "consumidor" final. No final das contas, é essa opinião que importa! Seja, portanto, bem-vindo para fazer suas críticas, ouvir e ser ouvido!

Proprietário: João Ricardo de Oliveira

Link de acesso: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=8157530>

Crítica teatral

Data de criação: 20/08/2005

Membros: 41

Descrição: Para todos aqueles que não são influenciados pelos criticos oficiais da midia e preferem dar sua propria opinião.

Eis o espaço para discussão do que foi visto. Não esqueçam de deixar o serviço.

Dono: Pedro Vieira 3Paredes

Link de acesso: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=4326501>

Crítica teatral de Juíz de Fora

Data da criação: 9/01/2007

Membros: 1

Descrição: Segundo a mestra, Bárbara Heliodora:

"O elogio ao ruim é um desserviço. Porque, se você não diz que é ruim, ele vai continuar sendo, crente de que é ótimo".

Essa comunidade tem como objetivo prestar um serviço a cultura teatral em Juiz de Fora, para que evolua e saia da mesmice.

Comentários sobre as produções locais serão bem vindos. Baixaria e trocas de insultos serão deletadas.

Lembrem-se: o valor da crítica está em mostrar os erros e abrir um leque de possibilidades a quem quer realmente fazer algo de positivo pela arte em nossa cidade.

Dono: Não identificado

Link de acesso: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=26149103>

Crítica teatral em Salvador

Data de criação: 2/7/2006

Membros: 5

Descrição: Surge a vontade de escrever sobre espetáculos de teatro numa cidade onde cada vez mais impera a necessidade de excercer a critica teatral, propiciando assim o confronto e a fruição de esteticas e maneiras de pensar e ver o teatro.

Peço para aqueles que estejam interessados na comunidade serem criticos com um olhar profissional e de maxima seriedade.

Cada arquivo é uma critica a um espetáculo diferente. pode entrar e opinar sobre o artigo. Assim como também podem abrir um novo arquivo com um tema interessante.

Dono: Não identificado

Link de acesso: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=16324172>

Crítica da Crítica teatral SP

Data de criação: 10/06/2008

Membros: 1

Descrição: Espaço criado para a publicação de críticas de críticas teatrais de espetáculos em cartaz na cidade de São Paulo.

Dono: "Le Paixão"

Link de acesso: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=56624689>

Crítica teatral em São Paulo

Data de criação: 10/06/2008

Membros: 1

Descrição: Espaço criado para a publicação de críticas de críticas teatrais de espetáculos em cartaz na cidade de São Paulo.

Proprietário: "Le Paixão"

Link de acesso: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=56630365>

Críticos de teatro

Data de criação: 30/10/2008

Membros: 8

Descrição: Comunidade criada pelos alunos de Kil Abreu, durante a oficina "Exercícios de crítica teatral", ministrada durante o 1º FIAC – Bahia, Festival Internacional de Artes Cênicas, em outubro de 2008.

Todas as pessoas interessadas em manifestar opiniões sobre espetáculos teatrais são bem-vindas.

Dono: Waldir Santos

Link de acesso: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=50920700>

Dramaturgos do Séc. XXI

Data de criação: 12/11/2007

Membros: 88

Descrição: Troca de ideias, textos, opiniões e energia entre a nova geração de autores teatrais brasileiros, dispostos a instituir o reconhecimento, respeito e interesse pela dramaturgia contemporânea, dentro e fora do país.

As poucas mas existentes regras:

A participação é moderada e passa pelo crivo do moderador.

Um texto dramático a ser discutido a cada 30 dias. Os textos devem ser solicitados aos seus respectivos autores.

Um autor dramático a ser discutido a cada 30 dias.

Quixotes se fazem necessários nesses tempos adversos de penúria intelectual e falta de ousadia. Que a utopia seja a nossa alavanca mais constante, e a perseverança a nossa espada. Longa vida a comunidade.

Dono: Paulo Ricardo Berton

Link de acesso: <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=41679095>

Discutindo o teatro no Brasil

Data de criação: 16/07/2004

Membros: 8.455

Descrição: Comunidade para profissionais, estudantes e (muito!) interessados em discutir artes cênicas no Brasil.

Este espaço serve p/ troca de informações a respeito do mercado de trabalho, textos, estéticas, leis de incentivo, políticas culturais e tudo que for relacionado.

Dono: Silvana da Costa Alves

Link de acesso: <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=175052>

Eu faço teatro

Data de criação: 30/07/2004

Membros: 32.618

Descrição: Essa comunidade é pra todos aqueles que já sentiram um delicioso friozinho na barriga, por estar pisando em cima de um palco e olhando pra uma platéia de atenciosos espectadores...e que, ao final, sentiram o gosto da recompensa...uma calorosa salva de palmas, que arrepiam só de lembrar!

Enfim, pra todos aqueles que sabem como é maravilhoso e gratificante FAZER TEATRO!

Dono: Aline Garcia Telli

Link de acesso: <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=226577>

Eu faço e amo teatro

Data de criação: 16/01/2005

Membros: 15.666

Descrição: O teatro é uma das únicas artes onde se atinge a plenitude.

Quem que faz teatro, que não ama, a magia que se espalha quando se sobe em um palco? magia de gravar falas, de criar figurinos, criar trejeitos de muitas personagens! teatro é o ser, o amar, o "se doar" em prol de alguma coisa. É ser o que quiser, é ser diferente, é criar, ensaiar e se orgulhar depois de concretizar cada trabalho.

faz teatro, ama e já não consegue se imaginar sem ele?

Dono: Amanda

Link de acesso: <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=1161434>

Teatro

Data de criação: 17/03/2004

Membros: 163.553

Descrição: Aos amantes do teatro e das artes cênicas em geral!!!

Dono: Fernando Augusto Fernandes

Link de acesso: <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=29506>

Teatro gaúcho

Data de criação: 03/07/2004

Membros: 1.575

Descrição: Artista e público partilham suas opiniões e seus sentimentos a respeito da arte teatral que acontece no Sul do Brasil.

Dono: Julio Conte

Link de acesso: <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=137378>

APÊNDICE B – Perguntas sobre crítica – responsáveis por espaços virtuais

NOME COMPLETO:

ENVOLVIMENTO COM O TEATRO (função):

INFORMAÇÕES CURRICULARES (principais espetáculos e prêmios)

1. Qual o papel da crítica teatral para você?
2. Enquanto espectador, você leva a crítica em consideração antes de escolher uma peça que vai assistir? Ela serve de referência?
3. Você procura informações sobre teatro em *sites* da *Internet*?
4. Como ator, diretor ou dramaturgo, a crítica para você tem importância no desenvolvimento do seu trabalho?
5. Como você reage frente às críticas não especializadas, do público, ou de pessoas que assistiram ao trabalho e que confiam a você a sua opinião?
6. A crítica, em sua opinião, tende a buscar novos caminhos a partir do meio virtual?
7. O que você acha da possibilidade de qualquer pessoa escrever sobre teatro em um *blog* ou outro tipo de site?
8. A interatividade dos meios eletrônicos pode trazer outras configurações em termos de recepção teatral?
9. Quais foram as suas motivações para abrir um espaço virtual que inclui informações sobre teatro?
10. Como tem sido a repercussão deste espaço?
11. De que forma se dá a interatividade dos visitantes?

APÊNDICE C - Perguntas sobre crítica – Críticos e teóricos

NOME COMPLETO:

ENVOLVIMENTO COM O TEATRO (função):

ALGUNS DADOS CURRICULARES:

1. Que tipo de formação deve ter o profissional de crítica? Quais os conhecimentos imprescindíveis para que ele exerça esta função?
2. Qual a função da crítica teatral? Ela é necessária? Por quê?
3. Ao longo da história, a crítica sofreu transformações importantes, principalmente no que diz respeito à relação de poder que esta exerce. Fale um pouco sobre isso.
4. O que você considera uma crítica mal feita? E bem-feita?
5. A crítica tende a buscar novos caminhos a partir do meio virtual? O que você acha disso?
6. O que você acha da possibilidade de qualquer pessoa escrever sobre teatro em um *blog* ou outro tipo de site?
7. A interatividade dos meios eletrônicos pode trazer outras configurações em termos de recepção teatral?
8. No caso de você ter criado um espaço de crítica teatral, qual foi a sua motivação e como tem sido sua repercussão?
9. Como ocorre a interatividade com os visitantes?

APÊNDICE D – Perguntas sobre crítica – profissionais de teatro

NOME COMPLETO:

ENVOLVIMENTO COM O TEATRO (função):

INFORMAÇÕES CURRICULARES (principais espetáculos e prêmios)

1. Você costuma ler críticas sobre teatro?
2. São críticas que abordam espetáculos em cartaz ou críticas que falam do universo teatral de um autor ou diretor?
3. Onde você encontra estas críticas? Em jornais, revistas, veículos especializados?
4. Qual o papel da crítica teatral para você?
5. Enquanto espectador, você leva a crítica em consideração antes de escolher uma peça que vai assistir? Ela serve de referência?
6. Como ator, diretor ou dramaturgo, a crítica para você tem importância no desenvolvimento do seu trabalho?
7. Como você reage frente às críticas não especializadas, do público, ou de pessoas que assistiram ao trabalho e que confiam a você a sua opinião?
8. Você procura informações sobre teatro em sites da *Internet*?
9. Conhece pessoas que escrevam críticas de teatro na *Internet*?
10. A crítica, em sua opinião, tende a buscar novos caminhos a partir do meio virtual?
11. O que você acha da possibilidade de qualquer pessoa escrever sobre teatro num *blog* ou outro tipo de site?
12. A interatividade dos meios eletrônica pode trazer outras configurações em termos de recepção teatral?

APÊNDICE E - MINI DVD

1. Dissertação Crítica teatral na era digital
2. O Declínio da Imprensa Brasileira - Texto de Yan Michalski
3. A crítica teatral e sua função nos novos tempos - Texto de Sebastião Milaré
4. O trabalho do crítico – texto de Bárbara Heliodora
5. Arquivos de vídeo da Conversa de Gerald Thomas com o Questão de crítica.
6. Palestra em vídeo de Pierre Lévy promovida pela Universidade de Passo Fundo, em 2009.

7. ANEXOS

ANEXO A - Editorial de lançamento da Revista Questão de Crítica

ANEXO B - Crítica de Edécio Mostaço publicada na Questão de Crítica

ANEXO C - Crítica publicada na Revista eletrônica Bacante

ANEXO D - Crítica do *site* Caderno Teatral

ANEXO E - Crítica do *blog* Teatro POA

ANEXO F - Trechos da conversa da Questão de crítica com Gerald Thomas

ANEXO G - Crítica do *blog* de Lionel Fischel

ANEXO H - Crítica publicada no *blog* Cacilda – Nelson de Sá

ANEXO I - Crítica publicada na Aplauso Brasil de Maria Lucia Candeias: Um autor e um ator mostrando ótimas direções

ANEXO J - Ponto de crítica – Texto de Roland Barthes

ANEXO K - Crítica aos críticos – Texto de Sergio Martins

ANEXO L – Crítica de Bárbara Heliodora As ridículas de Molière

ANEXO M - Crítica a Bárbara Heliodora: Crítica mofada pela censura

ANEXO N - Regras de Bárbara Heliodora para elaboração de crítica

ANEXO A - Editorial de lançamento da Revista Questão de Crítica

Somos todos vidraça
Publicado em: 08/03/2008
Questão de crítica

Ao lançarmos QUESTÃO DE CRÍTICA – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, o fazemos com a intenção de colocar em prática o exercício da crítica. Nos encontramos na faculdade de Teoria do Teatro da UniRio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e, ao longo do curso, a questão da crítica foi se configurando como uma problemática que desperta nossa curiosidade e estimula nossos estudos. De dentro da universidade, a crítica nos parece indispensável, urgente e intrigante. Fora da universidade, ouvimos que ela é uma instituição falida ou que só funciona como instrumento de divulgação. Não se pode estar falando da mesma crítica.

A crítica que nos interessa é aquela que, em vez de analisar as obras através de uma estrutura dada de pensamento crítico, um protocolo de abordagem, nos permite desestruturar as formas a priori de pensar os objetos e, a partir disso, articular outros modos de conhecer. A crítica é uma ferramenta da teoria: isso não quer dizer que ela seja instrumento de aplicação de uma doutrina. A relevância da crítica não está no seu poder de proferir sentenças sobre as obras, mas na sua potencialidade para produzir um enervamento na criação de sentidos, para gerar discursos diversos e assumir os dissensos próprios de uma comunicabilidade que as formas de arte e cultura despertam.

Diante destas questões e do fato de não aceitarmos o bordão cínico e redutor que proclama a falência desta atividade vital para a produção artística, nos sentimos provocados a colocar a crítica em jogo. A convivência com o universo acadêmico nos mostra que a teoria é uma prática do pensamento e da escrita e que se há uma lacuna entre a universidade e "o mundo lá fora" a responsabilidade por isso é de quem se interessa pelas pontes. Criamos então este lugar de trânsito, a fim de gerar argumentações co-discursivas com o fazer artístico, de movimentar uma fala entre iguais. A presença de artistas no nosso quadro de colaboradores é um indicativo do nosso desejo de embaçar fronteiras, de sair da atitude paralisante que proclama que cada um deve ficar em seu lugar. Não somos pedra nem vidraça. Ou então somos todos vidraça.

Não nos propomos a colocar em voga um novo padrão. Pelo contrário, queremos investigar os moldes possíveis da crítica, tateando suas formas e limites sem fechar o desenho, sem tentar impor uma última réplica. Esta mesma curiosidade orientou nossa primeira edição a procurar onde está a experimentação na prática, o que nos levou a priorizar espetáculos que se proponham a fazer uma pesquisa de linguagem, embora não seja clara a linha que determina o que é ou não é uma pesquisa. De qualquer modo, procuramos espetáculos que gerem perguntas. Encontramos peças em visita pelo Rio: de Brasília, o festival Resta pouco a dizer, que reúne peças curtas de Samuel Beckett dirigidas pelos Irmãos Guimarães; de São Paulo, o espetáculo-percurso VemVai – Caminho dos mortos, criação da Cia Livre em processo colaborativo com o dramaturgo Newton Moreno, encenada por Cibele Forjaz; além de produções cariocas como Cachorro!, do diretor Vinicius Arneiro –

que investiga o universo de Nelson Rodrigues – e o processo do próximo espetáculo do grupo Os Dezequilibrados: Memória afetiva de um amor esquecido.

Para complementar os estudos sobre as peças, abrimos espaço para outros formatos: a seção processos traz textos sobre espetáculos em fase de preparação, as conversas nos permitem dar voz aos criadores das obras que nos propomos a discutir, enquanto a seção ensaios sugere abordagens mais livres das questões propostas em cada número. Esta primeira edição é um convite para o debate. A *internet* nos dá ferramentas para que o diálogo aconteça de fato: todos os textos têm espaço para comentários e nossos e-mails de contato estão à disposição dos leitores. Esperamos que este meio se revele um campo fértil para a crítica, na medida em que possibilita a comprovação de que ela é de interesse de muitos e que sua forma mais rica é a que se aproxima da conversa.

ANEXO B – Crítica de Edécio Mostaço publicada no Questão de crítica

A boa e bela alma

Crítica da peça A Alma boa de Setsuan.

Foto: João Caldas. Atriz: Denise Fraga.

Publicado em:20/03/2009

A alma existe? Segundo Bertolt Brecht, não.

Para o maior teórico do teatro épico a humanidade prescinde dessa substância que, desde Aristóteles, permeou todas as indagações a respeito da natureza humana, constituída, segundo o filósofo grego, por três dimensões indissolúveis: a vegetativa, a sensitiva e a noética. Também alcunhada de chama, espírito, consciência, princípio vital, entre outras denominações, foi ela tomada como bela - a bela alma - após Schiller e o romantismo alemão, quando passou a reunir a capacidade de, simultaneamente, ser graciosa (quando a sensibilidade coincide espontaneamente com a lei moral) e virtuosa (quando a vontade é determinada pelo dever), impregnando a cultura alemã com tais traços idealista e transcendente em relação aos instintos.

Rastreando tal percurso de significações, Brecht escreveu vários textos onde explorou a alma e suas vicissitudes sob o jugo capitalista, com destaque para A Alma Boa de Setsuan, em 1938-1941. Apelando para o recurso à parábola clássica, nela explora as contradições sociais numa China de papelão, tornando suas criaturas tipificadas pelo achatamento próprio às moralidades medievais.

Denise Fraga encarna a boa alma procurada pelos deuses nessa encenação de Marco Antonio Braz que, despida de dogmatismo e pontilhada de alegria, recria no palco um Brecht menos burocrático que aquele montado pelos grupos militantes.

A parábola

Escrita no início da expansão militar nazista, a peça se imposta claramente no esforço de conscientização frente ao inimigo. Sob a forma de parábola, a construção é modelada sem meios tons: a prostituta pobre Shen Te dá guarida aos deuses que visitam a Terra em busca de uma alma boa e, por isso, é por eles recompensada monetariamente. Com o dinheirinho, abre uma tabacaria, imediatamente achacada e chantageada por parasitas de toda espécie que ali vêem uma possibilidade de continuarem vivendo às expensas dos mais ingênuos. Para defender seu pequeno negócio, a pobre moça resolve assumir outra faceta, dura e arrogante, através da encarnação de um suposto primo, Shui Ta, que escorraça os pedintes e impõe uma nova ordem nas relações.

O negócio começa, então, a prosperar. Até o momento em que ela conhece um aviador prestes a suicidar-se e, mutuamente apaixonados, casam-se. Shui Ta, todavia, já havia transformado a modesta tabacaria numa próspera fábrica de cigarros; e o aviador, tendo se aproveitado da bondade de Shen Te, tenta comprar uma promoção. Em vista de sua astúcia, Shui Ta acaba empregando-o como feitor de trabalhadores da fábrica e tudo caminha no rumo da prosperidade propiciada pelo capital.

Até que um incidente vem perturbar aquela felicidade: a moça fica grávida. A partir daí, com o barrigão, torna-se cada vez mais difícil continuar a farsa da dupla personalidade e Shui Ta acaba indo a julgamento. Ali, um dos deuses preside a sessão e, entre acusações e defesas, a moça revela a verdade à Providência,

criando um dilema insolúvel: o bem e o mal não podem habitar uma só pessoa - ou alma.

Não fosse Brecht um poeta, tal enredo renderia apenas mais uma peça do tipo A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar.

O símbolo

Grávida, Shen Te apercebe-se de sua dupla personalidade e tece considerações sobre as dificuldades de viver num mundo caótico e injusto. Ao feto, ela declara: 'o mundo espera em segredo. Mas já o murmúrio corre pelas cidades: um homem vai chegar e será preciso contar com ele. Quero ser boa contigo, e, se for preciso, com os outros serei um tigre, um animal feroz. E é preciso.' Tal situação remete a duas conhecidas imagens: à da bíblica Virgem Maria e à cena final de O Exterminador do Futuro. E as três, ao símbolo maior que as conforma: ser mãe é arcar com todos os sacrifícios em nome do filho, do futuro, do porvir. Esse o símbolo da parábola.

É poético, sem dúvida. Resta saber se alguém ainda leva isso a sério.

E assim, desfazendo o sublime símbolo da bela alma, Brecht escorraça de cena todas as edulcoradas imagens de salvação, sacras ou laicas. Uma mãe sabe, mais do que ninguém, que a vida é uma guerra e, portanto, luta com dentes de tigre contra todas as adversidades. É o que fazem as protagonistas de A Mãe, Mãe Coragem, Os Fuzis da Sra. Carrar e O Círculo de Giz Caucasiano.

Shen Te, todavia, não chega a tanto, uma vez que sua história termina antes. Desfeito o arranjo da duplicidade ética, ela chega ao paradoxo que culmina o texto, indagando diretamente a platéia sobre a necessidade de um mundo melhor, onde se possa ser bom; e que, se tal mundo ainda não existe, é preciso criá-lo.

Em 1938 a ameaça hitlerista parecia incontrollável e foram necessários muitos esforços para conter seu triunfo na Europa. Na perspectiva de hoje, com as guerras do Afeganistão, do Golfo e na faixa de Gaza, assim como aquelas que estão dizimando o continente africano, não creio que tão cedo o mundo vá mudar de rumo e alguma Shen Te possa ter seu filho em paz. Definitivamente, a alma não é bela.

O Brasil

A Alma Boa de Setsuan foi o primeiro texto de Brecht montado profissionalmente no Brasil, iniciativa da Cia. Maria Della Costa e encenação de Flaminio Bollini Cerri, um dos italianos que vieram para o TBC, em 1958. Esquemática e afinada com o padrão politizante daquele momento, a montagem era bem pouco brechtiana.

Cinqüenta anos depois, o espetáculo conduzido por Marco Antonio Braz supõe a antropofagia e sabe-se em sintonia com o sarcasmo, a ironia e a dessacralização que marcam as atitudes pós-dramáticas. Respira alegria e inventividade, fazendo dos arquiconhecidos recursos de distanciamento - a luz branca, as paredes incompletas, a música, os quadros, a indumentária carcomida - um convite à citação e à imaginação. Márcio Medina idealizou algumas plataformas sobre rodas que, ajeitadas adequadamente, configuram os ambientes cênicos onde transita a ação. O elenco, quando fora desse espaço, permanece sentado ao fundo, em camarins improvisados que convidam ao jogo e ensinam o aspecto lúdico que perpassa toda a realização.

Denise Fraga transita com segurança entre suas duas figuras, explorando muito bem cada frase e cada situação, atriz atenta e esperta, perfeitamente integrada num conjunto de outros dez intérpretes. Embora estribada na interpretação da parábola,

algo de farsesco percorre seus gestos e atitudes, bem como dos demais atores, fazendo crer que ninguém ali acredita, de fato, na bela alma.

Tal perspectiva livrou o espetáculo de cair na militância, tomando Brecht como um clássico que se presta a improvisos e novos arranjos, releituras e paráfrases; como vêm ocorrendo, afinal, com Ibsen, Tchecov ou Shaw, esses pilares da modernidade cênica que ainda têm algo a dizer às platéias do novo milênio.

Ficha técnica:

Autor: Bertolt Brecht

Adaptação: Marco Antônio Braz e Marcos Cesana

Direção: Marco Antônio Braz

Assistente de direção: Ana Paula Nero

Adaptação: Marco Antônio Braz e Marcos Cesana

Elenco: Denise Fraga, Ary França, Cláudia Mello, Joelson Medeiros, Maurício Marques, Fábio Herford, Jacqueline Obrigon, Marcos Cesana, Virgínia Buckowski, Maristela Chelala, João Bresser

Cenografia/Direção de Arte: Márcio Medina

Assistente de Cenografia: Thereza Faria

Trilha Sonora: Théo Werneck

Iluminação: Wagner Freire

Figurino: Verónica Julian

Visagismo: Emi Sato

Direção de Produção: Fernando Cardoso e Roberto Monteiro

Produção: Sílvia Rezende

Produção Nia Teatro: Clara Ramos

Co-produção: Mesa 2 Produções

Realização: Nia Teatro

O espetáculo está em turnê nacional.

Para acessar a programação, visite o site da peça.

ANEXO C – Crítica publica na Revista Eletrônica Bacante

Pessoa Slow Travel

Foto: João Tuna

Desde pequeno, ouço uma frase clichê, propagada a todo canto pela mídia, professores primários e nerds em geral: “quem lê viaja”. Leitor (e nerd) desde pequeno, sempre vi com descrédito essa afirmação: nunca achei que fosse com uma metáfora frívola que seria possível convencer uma criança de que uma tarde com um livro era mais legal do que uma tarde jogando bola - até porque tarde de jogar bola não é hora de viajar. Fato é que mesmo sem nunca ter gostado de jogar bola, não via na “viagem” uma razão plausível para justificar o hábito da leitura.

Assistindo à incursão do Teatro Nacional São João na obra de Fernando Pessoa, revivo todo esse clichê educacional para pensar a “viagem” sob outro ponto de vista, o olhar do despertencimento: não o despertencimento desolado de quem daria tudo para pertencer àquele lugar/obra visitado, mas o de quem parte de sua origem para visitar, como um turista, aquela obra: analisa-a partindo de seus referenciais, suas memórias, nostalgias, lembranças, suas tardes jogando bola em vez de ler livros. É um encontro mediado pelo choque, pelo estranhamento de deparar com outro lugar, outro tempo, outra língua ou outra linguagem; que só é outro porque é diverso, diferente.

Ao ver Turismo Infinito por esse prisma do “turismo” como chave para abordar a obra de um poeta malucão que tem, em toda sua obra, uma característica absolutamente fragmentada, imaginativa, composta por infinitas vozes que se encontram e desencontram, revivo como um turista tudo o que já li de Pessoa: relaciono indiretamente todas as imagens e textos da peça com meus próprios referenciais de leituras do poeta, além de meu imaginário de um Portugal onde nunca estive pessoalmente.

Mas o turismo a que sou conduzido também não é exatamente um turismo city-tour, que mostra uma versão ao vivo apenas do que o público já esperava ver, tão típico “em tempos em que se colecionam milhas”, como bem lembra o diretor Ricardo Pais em um texto no programa (que, aliás, merece um destaque - poucas vezes vemos programas com tanto papel, e nesse papel tanto conteúdo; um pequeno jornal distribuído pelas comissárias do SESC para acompanhar a viagem). É o turismo de quem é cocriador dos lugares que visita, de quem não busca preencher a cartela do bingo com pontos turísticos. É o turismo slow-travel, que busca uma forma menos didática e óbvia para representar os heterônimos do poeta, mostrar pedaços de uma cartografia que, combinados, talvez não representem o todo do mapa. E sabe que não há nada de errado nisso.

E por não reduzir a obra de Pessoa a seus pontos turísticos padrão, a montagem aponta para uma linguagem que, antes de ser “representativa” de qualquer coisa, opta por ser mais alegórica, mais aberta a interpretações - até mesmo por quem pouco conhece a obra de Pessoa. Luz, cenário, figurinos, registros de interpretação, fio condutor e narrativo apontam muito pouco para uma visão materializada da obra

de Fernando Pessoa ou de uma Lisboa idealizada, abrindo diversas opções para pontos de fuga que tornam a viagem, ou o turismo, muito mais rico e estimulante, em vez de condensá-la ou estereotipá-la.

A leitura desta melancólica viagem proposta pelos atores do Porto ganha ainda mais nuances e vozes quando a obra desembarca em São Paulo e é visitada por novos turistas, que não sendo conterrâneos de Pessoa, naturalmente já partem de diferentes pontos de vista para viajarem por sua obra - com diferenças culturais que passam até mesmo pela língua, que é a mesma, mas é outra: o sotaque de Portugal - mais especificamente do norte do país - requer um tempo para que nossos ouvidos de turistas se acostumem com o jetlag lingüístico. Como disse um amigo na saída da peça: "ao ler Fernando Pessoa, nunca imaginei sua obra com sotaque". Já eu saí da peça pensando além do sotaque da montagem: quantos sotaques e referenciais devia haver na cabeça na cabeça polifônica de Pessoa, para cada um de seus infinitos heterônimos viajantes. Pensei também no quanto gosto de (re)visitar sua obra, sempre com meus olhos de turista curioso e empolgado por descobrir cada nova viela, praça ou sotaque distante.

Publicado em 1, July, 2009

ANEXO D – Crítica publicada no site Caderno Teatral

26/02/2010

O trono é o palco

Peça: Rainha[(s)] | Ao encarar a empreitada de encenar um clássico os artistas têm basicamente duas opções: a primeira é a reprodução do texto original, se esmerando na contextualização da época onde se passa a história e na fidelidade à ela, o que torna esse trabalho uma espécie de reconstrução da primeira montagem, e funciona principalmente como canal de contato do público com a obra na íntegra. No entanto, muitas vezes o resultado em nada acrescenta ao que já conhecemos e compreendemos do clássico tão fundamentado ao longo dos anos. Outro caminho é a busca por iluminar novos horizontes dentro da dramaturgia através de sua desconstrução, rendendo adaptações espaço-temporais na ação da peça. Obviamente o risco ao escolher esta opção é muito maior já que o produto desta experiência, ao desesquemematizar um texto de sucesso, tem grandes chances de maculá-lo, fazendo revolver os mais puristas. Algumas vezes, porém, o lançamento em tal direção amplifica questões contidas na obra de forma revigorante e traz elementos muito interessantes. É este o caso de “Rainha [(s)]”, espetáculo que parte de “Mary Stuart”, texto de 1800 escrito por Friedrich Schiller, um dos grandes nomes da literatura alemã que, ao lado de escritores como Goethe, revolucionou a literatura de seu país no século XVIII, com o movimento Sturm und Drang. Na peça original, um drama histórico, é contada a história real de Mary Stuart, rainha católica da Escócia, que é aprisionada e sentenciada à decapitação por sua prima Elizabeth I, rainha protestante da Inglaterra, que lhe condena por conspiração. A melhor passagem do texto e centro da trama é o fictício encontro das duas rainhas - que nunca aconteceu na realidade -, rendendo uma cena antológica onde sentimentos como clemência, humilhação e orgulho se desenham de forma magistral no embate entre essas duas mulheres extremamente fortes e poderosas num tempo de homens. Na versão em cartaz esta cena-duelo entre as protagonistas é redimensionada dando origem à um confronto entre duas atrizes envolvidas num processo de montagem da obra, mostrando como a rivalidade das personagens se transfere para suas intérpretes em diferentes níveis como a mesquinha cotidiana dos camarins, os ataques egoicos e as diferenças artísticas que definem os rumos. O resultado é um primoroso exemplo de apropriação e meta-teatro. A direção, de grande personalidade, é de Cibele Forjaz que, mais uma vez, trabalha com alguns dos pontos-chave de seu teatro: a metalinguagem e jogo entre atores, a apuração estética, e a relação com o público de forma decisiva. O centro de onde emana a encenação é o elenco, responsável pela adaptação com a diretora. Não é a toa que o subtítulo do projeto seja “Duas Atrizes Em Busca de Um Coração”: na arena labiríntica estão duas intérpretes apaixonadas travando-se uma com a outra e ambas com suas personagens. Em comum, as duas são arrebatadoras senhoras da cena, dominam o tempo e a linguagem, e demonstram um trabalho vocal acurado tanto na fala como no canto. Em particular, Georgette Fadel conquista a empatia do público ao se expor com graça autoirônica, e apresenta uma forte composição ao personificar Elizabeth I, transitando confortavelmente entre as duas personalidades distintas. Já Isabel Teixeira exhibe admirável densidade, construindo pra si um estado que se funde ao de sua Mary Stuart de alta carga dramática. Cabe destacar ainda as

presenças do pianista Manuel Pessoa, que executa a fundamental trilha, e de Elisete Jeremias, diretora de cena “em cena”. Em “Rainha[(s)]” o palco se transforma em trono onde duas grandes atrizes são coroadas, numa cerimônia inesquecível para o público.

Serviço: Tucarena | Sexta e sábado 21h e domingo 19h30

ANEXO E – Crítica publicada no *blog* Teatro POA

29/06/09

Gordos ou somewhere beyond the sea

Foto: Kiran

Daniel Colin: 5 em 1

Falsa Unidade Dramática: Quero fazer uma peça em que tudo seja branco verde e laranja.

Por que não azul, preto e vermelho? Ou cinza e amarelo? Ou roxo e marrom? Qual é a intenção estética dessa escolha? O que essas cores contribuem? E por que não todas as cores?

Primeiro vem as cores, depois o resto.

Falsa Unidade Dramática: Quero fazer uma peça em que todas as interpretações sejam exageradas.

Por que não interpretações contidas? Ou realistas? Ou com máscaras? Ou todos parados em cena só dizendo as falas? Ou por que não uma dança sem fala nenhuma?

Os atores (Daniel Colin, Felipe Vieira de Galisteo, Aline Grisa e Tatiana Mielczarski) constroem imagens muito interessantes. Têm corpos bastante seguros, as vozes são bem colocadas e tons cheios de significados. Todos eles, sem exceção, são, em potencial, tão cheios de talento quanto de técnica. Mas a que todo esse gasto energético se refere? A história contada não tem nenhuma ligação com esse tipo de interpretação. Chego a pensar que, em construções realistas como o que se vê na grande maioria dos filmes de Katherine Hepburn, o resultado seria muito mais positivo. Repito: por que essa escolha e não outra?

Primeiro vem a opção pela construção mais engraçadinha, depois o resto.

Falsa Unidade Dramática: Quero fazer uma peça em que não haja cenário.

Por que não haver cenário? Por que uma mesa que vira várias coisas? Por que o chão limpo se as botas estão sujas de areia? Por que o tablado de madeira preta e não um chão verde?

Também: primeiro vem a decisão do cenário, depois vem o resto.

Falsa Unidade Dramática: Quero fazer uma peça em que haja uma cena de musical.

E por que não uma cena de balé? Ou de palhaços e trapezistas? Ou um coro de tragédia grega? Ou por que não simplesmente um intervalo real? A gente sai, escolhe tomar um café e assistir ao segundo ato ou ir embora pegar a sessão das dez num cinema real e não num palco onde os atores querem porque querem meter o cinema dentro do teatro assim porque é do “jeitão” deles ser jovem e mostrar que têm talento? Linda a coreografia, a música é ótima, os rostos estão bem, mas por quê? Pra quê?

Eles querem. Querem porque querem e pronto. Depois, decide-se o resto.

Falsa Unidade Dramática: Quero fazer uma peça em que haja projeção de filmes clássicos.

Vídeo clipe? Novelas? Um programa de rádio? Um trote do Willmutt? Uma gravação da aniversário da vovó? Hummm... A história tem a ver com uma estrela de cinema e faz uso de situações bem típicas de filmes... Será? Tou achando que, como tudo...

A projeções vão aparecer, depois se pensa no resto.

Falsa Unidade Dramática: Quero fazer uma peça em que o humor seja vendido como “negro”.

Por que não aventura? Terror? Romance? Os três temas tem tudo a ver com a história tanto quando Humor Negro... Uma opção mais comercial?

Será de humor negro. Depois a gente vê como fica o resto.

Falsa Unidade Dramática: Quero fazer uma peça em que os personagens se apresentem em primeira pessoa.

Eles precisam mesmo de nome? Ou é só para haver mais uma informaçãozinha desconexa que, no máximo, vincula os nomes em inglês aos filmes de Hollywood e ratifica a vontade de fazer algo moderninho? Também pode ser que alguém pense que essa dramaturgia é norte-americana, o que deixaria a produção com uma cara de pesquisadora de textos interessantes...

Os nomes serão em inglês. Os personagens ricos. Todo o resto sobre eles a gente constrói depois disso estabelecido.

Falsa Unidade Dramática: Quero colocar seis peças na roda cênica de Porto Alegre!

Uma bem feita não basta? É preciso mesmo repetir exatamente os mesmos erros de outras? E se é para colocar seis (vi cinco até agora) por que não pensar em pesquisa cênica? Há outro grupo na cidade com o mesmo evento: comemorar aniversário trazendo todo o repertório... Em um mês, o público pode ver uma montagem de Clown, outra de Mimo Corpóreo, outra de Shakespeare e outra de Bufos.

Somos jovens e temos talento. Seis peças em cinco anos e, assim, vamos poder usufruir da Lei de Fomento a ser votada hoje. Somos um grupo que temos trabalho continuado (mesmo que os erros continuem tanto quanto a gente...).

Daniel Colin, enquanto diretor, precisa entender que direção não é aproximar sistemas diferentes, mas utilizar-se de informações diferentes num sistema único, coeso e coerente se quiser mesmo fazer bem o teatro dramático que até agora tem feito.

FICHA TÉCNICA

Direção: Daniel Colin

Roteiro: Andressa de Oliveira, Daniel Colin, Maico Silveira e Tatiana Mielczarski (livremente inspirado em textos e idéias de T. Willians, F. Bacon, N. Silver, G. Arraes e M. Pena).

Elenco:

Aline Grisa

Daniel Colin

Felipe Vieira de Galisteo

Tatiana Mielczarski

Luz: Carina Sehn

Som: Patrícia Salge

Vídeo: Ricardo Zigomático

Produção: Palco Aberto Produtora

Realização: Teatro Sarcástico

ANEXO F – Trechos da conversa com Gerald Thomas

Publicada na Revista Eletrônica Questão de Crítica em: 28/01/2009

Autor: Joelson Gusson

A conversa foi realizada no dia 9 de dezembro de 2008, por Joelson Gusson e Felipe Vidal.

JOELSON GUSSON - Como é pra você a questão da crítica agora? Com esses novos veículos que existem, e você também fazendo o seu trabalho utilizando esses novos veículos, como é que fica essa coisa de ter um monolito como a Bárbara Heliodora, por exemplo?

GERALD THOMAS - É sempre a mesma questão. Sempre me perguntam isso. E sempre se referem ao Rio de Janeiro. Eu não moro no Rio de Janeiro, entende? Você tem que me perguntar como é a crítica no mundo. Aí eu te respondo como é a crítica no mundo. A crítica no mundo não conhece a Bárbara Heliodora. Então você tem que dividir: o Rio de Janeiro é um balneário. Por acaso, eu acho a Bárbara muito engraçada. Agora você me pergunta: a Bárbara Heliodora - isso é um problema do Rio de Janeiro.

JOELSON GUSSON - Mas então se a gente esquecer ela, como é que fica?

GERALD THOMAS - A crítica mundial tem o Ben Brantley, por exemplo, em Nova York. Como sempre, o New York Times já descobriu há anos, séculos, décadas atrás, que tem uma crítica pra Broadway, que tem uma crítica pra off-Broadway, e tem um crítico pra off-off-off-off-off-Broadway.

JOELSON GUSSON - Você já escreveu sobre isso há anos...

GERALD THOMAS - Já escrevi artigos enormes sobre isso. Eles descobriram há séculos que o crítico que lidava com a Broadway não saberia lidar com outros espetáculos. Então, é óbvio que teria que ter uma pessoa que, enfim, um estudante de Beckett ou um estudante de coisas com uma cabeça muito mais aberta, experimental, que estaria disposto a ver uma coisa despojada, onde talvez nada acontecesse mesmo - um crânio de onde saísse talvez uma mão durante três horas e nada acontecendo, com uma voz fazendo 'rrr...rrr' - e aquilo era chamado pelo diretor de teatro. Aquilo é teatro - ou uma *performance* - e talvez no final um papagaio saísse duma gaiola e caísse no chão morto e aí terminava o espetáculo. Eu tô citando um exemplo, talvez mal, mas, enfim, talvez o Wooster Group, na Performing Garage no final dos anos 60 e 70 era, no East Village, considerado teatro. E o New York Times entendeu que se ele não emigrasse pra essa região de teatro com um crítico próprio, ele perderia um público: o jovem que não compraria o

New York Times. Ele estaria perdendo público pro Village Voice, porque o Village Voice entrou firme, entrava com nove páginas por semana. Aí o New York Times falou: nós vamos entrar todo dia. Então aqui tem a questão da competitividade, tem a questão do capitalismo, que entra nisso. Agora, aqui O Globo é monopólio, o que O Globo decidiu, O Globo faz. O brasileiro também é muito preguiçoso. Colônia de Portugal não tem jeito. Então, a mesma coisa você vê em Portugal: (com sotaque de Portugal) - A crítica, já decidimos aqui que não vamos fazer. - Então é assim: qualquer coisa vale. Como aqui não tem muito teatro experimental mesmo, por que haveria de ter uma crítica experimental? Não é?

FELIPE VIDAL - Mas você que escreve pra *internet* bastante, também tem o seu *blog*, você acha que ela pode ser um veículo que pode propor outro tipo de discussão?

GERALD THOMAS - Você sabe quantos *blogs* existem no mundo? Eu tenho um número exato: 128 milhões de *blogs*. Esse é um número estatístico. São 128 milhões de *blogs*. É quase um Brasil inteiro. Um Brasil, menos o Estado de Goiás e menos o Estado do Mato Grosso e tal. Imagina? Cada criança, cada pivete, todo o mundo *blogando*. E *blog*, não é como o meu, que tem um artigo a cada dois dias, *blog* são aqueles caras que ficam o dia inteiro. É um inferno. A tendência é virar o dobro a cada ano. Ou seja, daqui a três anos teremos então 600 milhões de *blogs*. Vai multiplicando isso. Daqui a pouco ninguém mais lê. A tendência é ler menos. Peneira-se, filtra-se, pega-se alguns nomes. No Brasil, todo o mundo sabe os nomes, nos EUA, a gente tem alguns nomes, na Inglaterra tem alguns nomes. Ninguém cruza muito as fronteiras. Primeiro por causa da questão da linguagem. No Brasil não se lê algumas coisas, americano não lê brasileiro, os brasileiros não lêem os portugueses, os portugueses não lêem os brasileiros. É incrível como, mesmo com a *Internet*, as coisas continuam dentro das fronteiras. É impressionante. *Internet* quebra fronteira? Não, não quebra fronteira.

JOELSON GUSSON - É, a gente não consegue ler muita coisa, porque a gente não lê japonês, a gente não tem acesso a esse tipo de lugar...

GERALD THOMAS - Mas toda a motivação da *Internet*, toda a razão dela existir, é pra ela quebrar as paredes da comunicabilidade. Quebrou? Claro, quebrou sim, quebrou, eu mando e-mail pra Austrália. Eu mando e-mail. Isso sim. E skype. Eu falo por skype, eu dirijo por skype, aliás. Eu dirigi ontem de madrugada, às três da manhã, eu tava dirigindo uma peça em Londres três horas depois. Claro, isso é factível sim: uma spy camera instalada e eu dirigindo os atores ali. Isso chama tecnologia, mas não chama *Internet*, porque antigamente era feito por satélite. Voltando à questão da crítica, já que você perguntou, eu acho que ela não mudou, em essência, ela não mudou em nada desde que eu entrei no teatro trinta anos atrás. Em nada. Nos EUA, ela continua fechando e abrindo espetáculos, ela tem o poder de fazer fechar espetáculos dizendo: - Esse espetáculo é uma merda - e três dias depois ela fecha mesmo. Como acabou de fechar um espetáculo lindo, um fabuloso experimental, na Broadway. E faz viver espetáculos que você fala: - Mas, meu deus, olha só que horror! - Todo o mundo de verde fluorescente (imita sons de musical), e você fala: - Mas que bosta, que horror! - E vai o Brantley e fala: - It's fabulous! It's extraordinary! It's great- e o Brantley tem cultura, o Brantley é um cara

que - assim como o Frank Rich, que saiu da crítica e escreveu os melhores livros contra o George W. Bush, é um dos maiores inimigos do Bush, você vê que o cara tem base e tal... Não dá pra entender. E não é corrupto, não é questão de corrupção. A corrupção aconteceu durante o período de 2004 e 2005, quando se comprava sim uma crítica no New York Times por mil dólares.

JOELSON GUSSON - Ah, é?!

GERALD THOMAS - Sim. Anita Gates e Christopher Isherwood, durante um período muito escuro, quando eles estavam tentando recrutar estudantes de Yale, por causa da *Internet*. Porque na *Internet* circulam críticas que eles não botam no jornal impresso. Ah, esse papo é estranho.

(...)

Essa questão entre artista e crítico não tem solução. Sabe qual é a melhor coisa? Não presto atenção em crítica. Aí quando sai uma crítica boa, todo o mundo - Ai, que bom que saiu uma crítica boa, ai que bom! - E quando sai uma crítica ruim: - Você viu a crítica? Que merda... Puta merda, que ruim, hein. - Aí o pior é que os próprios artistas se sacaneiam: - Mas você teve uma crítica péssima, hein? Puta merda, acabaram com você, hein? - E aí é incrível como a própria classe, que sabe que a crítica não importa, acaba validando ou não um outro artista usando a crítica como arma. Eu acho assim... Eu ainda me pego fazendo isso: - Você viu que crítica péssima? - Eu acho assim, sabe, meio, não sei. Eu não vou prum determinado país porque a comida é péssima. Bom, a comida não é tudo que tem num país. Vamos mudar de assunto?

JOELSON GUSSON - Eu queria te perguntar uma coisa sobre isso. O que você acha de um crítico seguir um trabalho, como acontecia antigamente. Existe hoje em dia isso de novo. Algumas pessoas que fazem crítica, mas não estão no jornal...

GERALD THOMAS - Ah, tem acadêmicos. Scholars.

JOELSON GUSSON - ...e que discutem o trabalho com o diretor. O que você acha? Você acha isso uma coisa interessante?

GERALD THOMAS - Eu acho, muito. Você tem muito a aprender com isso. Mas isso não é o crítico, isso é o scholar. Isso é o acadêmico de teatro, o cara da universidade.

JOELSON GUSSON - Sim, e são essas pessoas que saem dessa universidade que possivelmente formariam os possíveis críticos, os novos críticos. Acho que é por isso que eu falo críticos.

GERALD THOMAS - Eu sei o que você tá dizendo. Mas isso não interessa pro jornal, interessa pro jornal aquele cara mais raso, bombástico. Pro jornal não interessa uma coisa erudita. Entende? Porque ele vai usar termos que o leitor não entende, ele vai usar referências que o leitor não entende. O que interessa pro leitor

se o cara começa: - Porque pirandellianamente falando... - o leitor já não entendeu. O leitor lá da Barra da Tijuca, o emergente novo lá, já mudou de página. - Porque embasado na Commedia Dell'Arte... Embasado na Commedia Dell'Arte? Como assim? - Ele quer ler coisas rasas. Então não adianta, por exemplo, o Da Costa, uma Flora Süssekind, um Jacó Guinsburg, sabe essas pessoas de teatro, aqui no Brasil? Um Harold Bloom? Essas pessoas que são críticos, no sentido de críticos embasados de teatro, não poderiam jamais escrever prum diário. Porque, primeiro, eles precisam de tempo. E o jornal é pra amanhã: saiu do teatro, foi pra casa e (faz gesto de digitar um texto). Nem sabe, é na hora, não é comida sofisticada. É hamburger. É hamburger. - Faz aí uma fritada de ovo com batata, rápido. - Chama em inglês short order cook. Short order é lanche. Não é uma cuisine refinada, que você chega no restaurante, o cara te faz um antepasto; a comida tá lá dentro, o cara tá preparando com muito cuidado, aquela comida é esculpida. Você vai com cuidado pro restaurante. Tempo, vinho antes, segundo vinho. Tempo. Não se tem esse tempo, porque é pra amanhã porque o jornal fecha à uma da tarde.

JOELSON GUSSON - E tem uma formulazinha, sabe como que vai falar, uma coisa depois da outra.

GERALD THOMAS - E espaço. Escreva tudo com mil e quinhentos toques e acabou. Antigamente, quando se tinha o Sábado Magaldi, quando se tinha o Décio de Almeida Prado, tinha espaço. Podia falar de figurino, podia falar de...

JOELSON GUSSON - Podia fazer duas críticas da mesma peça.

GERALD THOMAS - Tinha dias, sete dias seguidos. Um dia era só sobre figurino, outro era só sobre cenário... Mas não era só sobre teatro, você podia falar sete dias sobre vários aspectos das artes. Hoje em dia é mil e quinhentos toques pra falar sobre tudo.

ANEXO G – Crítica do *blog* de Lionel Fischer

SEGUNDA-FEIRA, 22 DE JUNHO DE 2009

"O zoológico de vidro"
Obra-prima em excelente versão
Lionel Fischer

Um dos maiores representantes do drama psicológico-realista dos Estados Unidos dos anos 40 e 50, Tennessee Williams (1911-1983) revela nítida influência de O'Neill, Ibsen e Strinberg. Filho de um caixeiro-viajante, exerceu muitas profissões, enquanto cursava a universidade.

Após escrever algumas peças que não obtiveram maior repercussão, conquistou grande sucesso com "O zoológico de cristal" - aqui traduzida como "O zoológico de vidro" e muitas vezes também nomeada "À margem da vida" -, considerada uma de suas melhores obras e na qual aparecem seus temas prediletos: o choque entre a realidade e a ilusão, a frustração, a solidão e a fragilidade psíquica. Mais adiante Tennessee Williams produziu outras peças notáveis, como "Um bonde chamado desejo", "A rosa tatuada", "Gata em teto de zinco quente", "O doce pássaro da juventude" e "A noite do iguana".

Como já dito no parágrafo inicial, "O zoológico de vidro" foi um marco na carreira de Williams e agora temos a oportunidade de rever esta obra maravilhosa, em cartaz no Teatro Maison de France. Ulysses Cruz reponde pela direção da montagem, que trás no elenco Cássia Kiss (Amanda Wingfield), Kiko Mascarenhas (Tom), Karen Coelho (Laura) e Erom Cordeiro (Jim). A ótima tradução ficou a cargo de Marcos Daud.

Por tratar-se de uma peça por demais conhecida, não julgamos necessário resumir seu enredo e sim destacar imediatamente a altíssima qualidade do espetáculo em questão. Diretor extremamente talentoso e com vasta experiência, Ulysses Cruz impôs à cena uma dinâmica em total sintonia com o texto, valorizando em igual medida tanto seus aspectos cômicos quanto aqueles em que o drama predomina. Valendo-se de marcas diversificadas e expressivas, o encenador consegue materializar todos os conteúdos propostos pelo autor, para tanto contando, evidentemente, com a preciosa colaboração do ótimo elenco.

Na pele de Amanda Wingfield, Cássia Kiss exibe uma atuação notável, conseguindo extrair tudo que é possível do papel, cabendo destacar não apenas seu ótimo trabalho vocal, mas também sua expressividade corporal - ou seja, a atriz atinge aquele ponto tão raro de se obter, que é uma integração absoluta entre o que é expresso através das palavras e também mediante a utilização de gestos e posturas em total consonância com a personalidade retratada. Sem dúvida, uma das melhores *performances* desta excelente intérprete.

Kiko Mascarenhas também convence plenamente na pele do irônico e atormentado Tom, conseguindo transmitir não apenas sua irritação com a mãe, mas também seu fascínio por ela - ainda que este último o personagem talvez não ouse sequer

admitir. Cabe também salientar a capacidade do ator de enfatizar o caráter poético do personagem e seu enorme desejo de escapar do universo claustrofóbico e sem perspectivas em que vive. Karen Coelho encarna com grande sensibilidade a frágil e doentamente tímida Laura, com Erom Cordeiro exibindo um trabalho irretocável na pele do ambicioso Jim.

Na equipe técnica, destacamos com o mesmo entusiasmo o irrepreensível trabalho de todos os profissionais envolvidos nesta mais do que oportuna produção - Hélio Eichbauer (cenário), Beth Filipecki e Renaldo Machado (figurinos), Domingos Quintiliano (iluminação) e Victor Pozas (música original).

O ZOOLÓGICO DE VIDRO - Texto de Tennessee Williams. Direção de Ulysses Cruz. Com Cássia Kiss, Kiko Mascarenhas, Karen Coelho e Erom Cordeiro. Teatro Maison de France. Sexta e sábado, 20h. Domingo, 19h.

POSTADO POR LIONEL FISCHER ÀS 06:53 0 COMENTÁRIOS
<http://lionel-fischer.blogspot.com/2009/06/teatrocritica-o-zoologico-de-vidro.html>

ANEXO H – Crítica publicada no *blog* Cacilda

7, o musical

Das muitas produções de Charles Möeller e Cláudio Botelho em São Paulo, nesta temporada, "7, o musical" foi a maior aposta, como criação.

A dupla respondia à eterna proclamação de que o teatro musical só vai confirmar todo o seu potencial, no Brasil, quando se reintegrar à grande força de cultura popular que é a canção ou a Música Popular Brasileira, como se dizia em outros tempos.

Möeller & Botelho foram buscar em Ed Motta, parcialmente ao menos, a ponte tão sonhada pelos partidários do musical desde, nas minhas contas, o Wolf Maya de "Blue Jeans".

Premiado e com longa temporada no Rio, ainda assim o espetáculo só veio para São Paulo bancado pela própria produção, como manifestou do palco a emocionada protagonista, no final da penúltima apresentação.

Mas também aí deu sinal de que o teatro musical se aproxima da maioria. Com algum estímulo estatal, ocupou o teatro estadual mais apropriado para o gênero, o Sérgio Cardoso de quase 900 lugares, no coração do "distrito teatral".

E naquela penúltima apresentação ele estava lotado, com um público de maior diversidade, não o que paga os altos preços cobrados por salas como Abril e Alfa, para versões da Broadway.

Parecia sonho tornado realidade. Depois do Municipal para ópera, do São Pedro para opereta, a cidade ganha um grande teatro estatal para o teatro musical brasileiro.

E com um espetáculo que retoma o laço com a música popular, histórico, mas rompido depois dos últimos esforços de Chico Buarque. (Perdi e lamento sem parar, mas outra produção de retomada foi "Besouro Cordão de Ouro", de Paulo César Pinheiro e João das Neves, no Sesc Pompéia.)

A encenação em si confirmou a esperança. "7" mostrou exuberância e uma perfeição já identificadas com Möeller & Botelho. Os quadros são bem desenvolvidos, a protagonista Alessandra Maestrini é um achado a explorar mais e mais.

Zezé Motta, mais que uma homenagem histórica, ela que estreou na "Roda Viva" de Chico Buarque e Zé Celso, ilumina as melhores cenas, não só cantando, mas atuando com ironia, distanciamento, felicidade em cena.

Como se dizia _e ainda se ouve, de vez em quando_ sobre o cinema brasileiro, também aqui o enredo é um problema, com as referências se sobrepondo e com o conflito motor perdido ao longo da apresentação, como na neblina da cena.

O laço com a música brasileira poderia ser mais evidenciado, formalmente, mas esta é a opção da dupla, ao menos segundo o programa do espetáculo. (Seguem faltando, registre-se, as biografias do elenco e da equipe de criação, tão necessárias aos fãs do gênero.)

De Möeller & Botelho, sob o título "Teatro Musical Brasileiro":

_ Existe? É possível chegar a ele sem ufanismo e/ou saudosismo? Sem a necessária obrigação de colocar o samba no palco? A mulata em cena? O jeitinho

brasileiro sob o refletor? São tantos os compromissos e tantas as questões... Estamos procurando algo menos ambicioso. Apenas teatro musical, sem passaporte ou nacionalidade carimbada. Se é nosso, há de ser como nós e universal talvez, como gostaríamos... Desde que Chico Buarque, Edu Lobo, Francis Hime e outros grandes se afastaram da cena teatral, pouquíssimos compositores se interessaram pelo teatro musical. Ed Motta, de carreira expressiva na música popular, veio fazer teatro. Apostou conosco neste cavalo improvável: um musical sem canções famosas, hits do passado, biografias de ídolos da MPB... Levamos nossa história para um Rio de conto de fada, onde faz frio nas ruas e nas almas, onde há mais noite do que dia, onde cartomantes são bruxas e princesas são suburbanas infelizes.

<http://cacilda.folha.blog.uol.com.br>
Escrito por Nelson de Sá às 00h04

ANEXO I – Crítica publicada na Aplauso Brasil

Um autor e um ator mostrando ótimas direções

Maria Lúcia Candeias*, especial para o Aplauso Brasil
(mlcandeias@aplusobrasil.com)

SÃO PAULO - Que Antônio Rocco é um dos ótimos autores de sua geração, talvez o melhor comediante entre os paulistanos, acho que não há quem o negue. Que Marat Descartes é dos melhores atores do teatro paulista, também é um consenso. É verdade que Rocco já fez boas encenações e, não só a de sua autoria, A Loucadora de Vídeo, atualmente em cartaz no Teatro N.Ex.T. Já o Marat está apresentando sua segunda experiência como diretor, no SESC Consolação, com o espetáculo Gardênia, inspirado no romance de Gabriel Garcia Márquez, O Amor nos Tempos do Cólera.

O maior sucesso de Rocco foi A Estranha que, com direção assinada por André Garoli, estreou no SESC Belenzinho e cumpriu temporada em mais dois teatros. A Loucadora tem tudo para repetir o sucesso. Trata da história de uma senhora (Lulu Pavarin), dona de um locadora de vídeos que ficaram ultrapassados pelos DVDs. Situação que a deixa louca, como está implícito no título, mesmo depois da chegada de uma cliente entusiasta (Luciana Caruso). Além delas Ivan Cápua que faz vários papéis dá um show de interpretação. É de morrer de rir, sem desgrudar o olho do palco.

Além do brilho dos atores há que destacar cenário (Rocco), figurinos (Tereza Monteiro) e a iluminação (Marcos Loureiro). Apesar da platéia pequena, o bar da espera é ótimo e o estacionamento ao lado é ok. Não perca.

O que mais impressiona na montagem de Marat Descartes não é a competente direção dos ótimos atores (Cybele Jácome e Luis Mármora), pois de um profissional com a sua competência não se espera menos. Tão pouco é a interessante adaptação do livro de Garcia Márquez sobre o amor na velhice. O que mais surpreende é a ocupação do espaço (um corredor por assim dizer) e o visual. Mesmo mal sentado (o SESC e o SESI oferecem acomodações ruins em suas salas experimentais) o espectador fica de queixo caído com os efeitos cenográficos conseguidos com a utilização de simples cortinas sobre as quais se projetam maravilhosas imagens em Gardênia.

A nosso ver, quem costuma ir ao teatro durante a semana deve ir.

*Maria Lúcia Candeias é Doutora em teatro pela USP e Livre Docente pela Unicamp

ANEXO J – Ponto de crítica

ROMAIN ROLLAND

Rolland (1866-1944), autor de uma abundante obra romanesca (Jean-Christophe), de ensaios sobre pintores, homens políticos, teórico do teatro popular (Le Théâtre du peuple) e dramaturgo (o Ciclo do teatro e da revolução), foi uma das figuras intelectuais mais importantes do entre-guerras.

Em fevereiro de 1899, a Revista de Arte dramática lança uma grande enquete para os autores, críticos, atores e diretores de teatro. Três questões são feitas:

- A crítica séria não deve analisar as peças apenas cinco ou seis dias depois das apresentações?

- Não seria melhor eliminar toda crítica?

Romain Rolland é categórico: “é necessário suprimir a crítica”.

Ponto de crítica. A crítica é igualmente nociva à arte e ao espírito do público. Ela não terá senão que se colocar no seu lugar de humilde serva da arte: ela deverá facilitar o novo pensamento. – Ela, certamente, não pode. Para estar apta a este combate, será necessário que ela tenha a vista clara do novo ideal, e por sua vez deste ideal. Ora, não pode ser o fato que um artista criador que já mantém este ideal em si. E em verdade, a única crítica digna de ser lida, foi, pouco a pouco, a expressão de gênios julgando outros, como Wagner, Schiller ou Goethe.

A crítica de hoje é, em geral, o eco do público da estréia, assim ela impõe o gosto ao público das noites seguintes. Mas, se uma obra original acontece, não é evidente que ela será antes de tudo inimiga desta pseudo-elite, representativa da moda e da mediocridade mundana, eternamente conservadora de um passado que se mantém e garante suas rendas? Quem não vê que, excluindo poucas exceções, a crítica não faz senão bajular os baixos instintos do público parisiense? Tal carinho do jeito erótico-místico das confrarias: tal a ironia arenosa de sua clientela dos boulevards, assim outra se coloca solidamente sobre a cama de pluma do bom senso vaidoso da burguesia; alguns julgam finalmente e de forma pessoal: mas, eles são céticos, e incapazes de compreender um novo mundo, a aurora por sua vez: sua dúvida será constrangedora. E como não ser céticos, ao enfrentar diariamente a repulsa desta vida inútil, debilitante, uma das mais degradantes para todo o caráter masculino: assistir sem cessar as paixões dos outros, sem participar delas; criticar aqueles que criam e não fazer a não ser destruir: já que, mesmo a análise mais fina, nada a completa, não é outra coisa se não destruição, uma dispersão da vida em uma poeira de sensações?

Suprimir a crítica, a fim de que o público enfim possa pensar, julgar por ele mesmo. Suprimir a crítica, para colocar a obra em presença da turba. Façamos teatro para o povo, as publicações do povo: que nos dêem o meio de lhes falar diretamente. Nós não precisamos de intermediários de corretores da arte. Toda personalidade sã possui em si mesmo pensamentos suficientes para viver e para julgar a vida e arte. Mas, aqueles que fazem do pensamento e da crítica um trabalho e um monopólio, degradam o tesouro que eles amam. Críticos e artistas, que todos entrem no ringue, no meio do povo. – Será uma ingenuidade esperar esta revolução de uma renúncia espontânea dos privilégios, de uma noite de quatro de agosto da arte. Ela acontecerá de um movimento social que nascendo aqui como em outros lugares, libertará o pensamento dos parasitas.

Publicado originalmente na “Revue d’art dramatique” (Revista de Arte Dramática) em 1899. Tradução pela autora Helena Mello do livro Um século de crítica dramática – Chantal Meyer-Plantureux

ANEXO K – Crítica aos críticos – Sergio Martins

abril 29, 2005

Criticando os críticos dos críticos

Este post é mais ou menos como entrar num taxi e dizer:

- Siga aquele bonde!

Encontrei a (excelente) discussão via Olívia, mas ela parece ter começado aqui. Não vou linkar tudo não. A Olívia já se deu a este trabalho e isso é mais um bom motivo para visitar o ótimo *blog* dela.

O que está em jogo aqui é o esporte nacional de uma penca de artistas e escritores: criticar críticos. Por minha parte, não quero me meter a escrever nenhuma espécie de tratado sobre a função social da crítica. A discussão já é complexa o suficiente como é, e inevitavelmente leva a reflexos sobre a natureza da produção de sentido numa obra de arte. Vou tentar me limitar a comentar algumas idéias que foram debatidas ao longo da coisa:

Quem critica não sabe fazer.

Pode ser e pode não ser. Arte crítica são atividades diferentes, e pode acontecer de um bom artista ser também um bom crítico (ou um bom tenista, ou um bom cozinheiro...). Já citei o exemplo do Mel Bochner e do Dan Graham no campo da arte contemporânea, existem outros. Por outro lado, um bom artista também não é necessariamente um bom crítico. Isso vale inclusive para o próprio trabalho. Uma vez produzido o trabalho, todo mundo – artista inclusive – passa para a posição de leitor. De leitor Barthesiano, por favor.

A função do crítico é ressaltar aspectos da obra normalmente inacessíveis ao grande público.

Não vou nem entrar em questões sobre elitismo e autoridade. Meu problema com este ponto de vista concerne diretamente, como eu vinha dizendo, à natureza da produção de sentido. O pressuposto aqui é que o autor, ao criar a obra, deposita uma série de significados nela, e que a função da crítica é tentar exaurir estes significados. Ao crítico, portanto, caberia um trabalho de exegese. É como se existisse uma “verdade” da obra. Não acredito nisso. Se a obra é uma entidade viva – o que me parece muito mais interessante -, então seu leque de sentidos é constantemente atualizado e enriquecido. Até porque ela só existe no ato, na performance da leitura. É neste momento que ela se debate com o fluxo de discursos de uma subjetividade, encontrando novas vias e esbarrando em resistências inéditas.

O bom crítico.

Existe? Não existe? Depende do que se considera a “boa crítica”. Se para você a crítica não vale nada, então não existem bons críticos. Para mim, o bom crítico nada tem a ver com julgamentos de gosto. A função dele é ar-ti-cu-lar. É levantar uma tese plausível e produtiva não sobre a qualidade da obra, mas sobre o que está acontecendo nela. Que discursos ela atualiza? Que paradigmas ela quebra? Que diferenças ela propõe? Onde ela se conforma, onde ela subverte? Como já me disse o David Cury, é uma questão de “pôr a obra em crise”.

A crítica aponta caminhos.

De certa forma, isto está implícito no ponto anterior. Mas alguns cuidados são essenciais. Se o sentido não está depositado na obra, é porque ele obviamente é um campo contestado. A crítica tenta apontar caminhos, mas não por zelar pelo bom andamento da autonomia da arte (como se isso existisse...). Um bom crítico defende ou ataca as escolhas de uma obra exatamente porque ele tomou uma posição em relação a ela. Por exemplo, um crítico preocupado com a questão feminista vai se deter em analisar até que ponto uma obra específica perpetua ou contesta modelos falocentristas, e com que eficácia. E vai fazer isso identificando as relações que a obra estabelece com a história cultural e com a trama social vigente.

O tempo dirá

Não, o tempo não dirá. Sem a crítica, o mais provável é que quem diga seja o mercado. Existem críticos competentes e incompetentes, críticos conservadores e progressistas, mas criticar faz parte da recepção de uma obra. Concordo também com o David quando ele diz que todo jornal deveria apresentar pelo menos duas críticas sobre um mesmo trabalho. Isso ajudaria a desmistificar a idéia da crítica como “interpretação autorizada”.

A crítica é um índice da inserção de um trabalho na história. Para o historiador, a análise de um texto crítico é essencial para a compreensão do que se esperava de uma obra de arte em dado momento, e como uma obra pode ser posicionada em relação às forças culturais de sua época.

Ai, ai, eu tento, mas não consigo. Já falei demais...

<http://www.verbeat.org/blogs/miudos/2005/04/>

ANEXO L – Crítica Bárbara Heliodora

Peça 'As ridículas de Molière' não apresenta nenhum aspecto positivo

Publicada em 25/06/2009 às 09h53m Barbara Heliodora

Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/rioshow/mat/2009/06/24/barbara-heliodora-peca-as-ridiculas-de-moliere-nao-apresenta-nenhum-aspecto-positivo-756493771.asp>>

RIO - Sou e sempre fui contra a censura, porém creio que deveria existir uma lei que impedisse o uso indevido e abusivo de nomes de autores famosos e mortos, impossibilitados, portanto, de se defender contra incidentes infelizes e desastrosos como, por exemplo, o lastimável espetáculo em cartaz no Sesc Copacabana intitulado "As ridículas de Molière". Seus lastimáveis realizadores podem argumentar que, no caso, o nome de Molière é apenas parte do título, mas, como Molière escreveu "As preciosas ridículas", o nome de um dos maiores autores de todo o teatro ocidental e o título de uma de suas obras são usados, na verdade, para atrair incautos.

Ideias de Molière são roubadas e destruídas

O texto desse desastre, que ocupa um ótimo e prestigioso palco da cidade, é um amontoado de asneiras e grossuras que, impossível negá-lo, muito remotamente exploram como desculpa para seus desmandos o germe da ideia da exemplar comédia de Molière, porém destruindo tudo o que de lá foi roubado, rebaixando tudo ao mais primário nível de indignação intelectual.

A encenação consegue, em tudo e por tudo, agravar todos os defeitos da "adaptação e dramaturgia" pelas quais tem o doloroso dever de responsabilizar Miriam Vilma, Gabriel F., Roberta Rangel e Vanderson Maciel. Nenhum desses tem a menor ideia do que seja uma comédia (ou sequer uma chanchada) e, como todos fazem parte do elenco (e a primeira, também da direção), nenhum deles fica isento de culpa pela inanidade ou má qualidade de tudo o que é apresentado. Tudo começa com uma lamentável introdução, que apresenta um suposto enterro de Molière, acompanhado por informações primárias a seu respeito em simultâneo com um gratuito teatrinho de sombras.

É difícil dizer o que é pior no espetáculo, se o texto, ofensivo de tão destituído de qualquer sentido ou qualidade, ou os guinchos e pulos que constituem a maior parte do que deveria ser a interpretação. Todo o numeroso elenco é igualmente ruim, com todo o conjunto feminino usando sempre um detestável registro agudo e saltitando, enquanto o masculino acredita que nada pode ser tão encantador e divertido quanto a mais surrada caricatura de homossexual, seja em trejeitos, seja em modo de falar.

Não é possível perceber onde as e os realizadores de "As ridículas de Molière" pode estar querendo chegar com sua lastimável apresentação, ou sequer acreditar que eles possam ter tido qualquer objetivo em vista. Nem o público e nem, muito menos, Molière merecem ser sujeitos a acontecimento tão desastrado, infeliz e gratuito. O uso do nome de Molière em espetáculo tão destituído de qualquer aspecto positivo ainda traz em seu bojo o perigo de fazer aqueles que nunca antes conheceram sua obra pensarem que era esse o tipo de coisa que ele escrevia e fiquem por isso mesmo sem compreender por que tanta gente diz que ele foi um grande autor.

Outros comentários:

barbaravr

26/06/2009 - 08h 13m

Barbara, concordo com sua crítica, pois assisti neste final de semana "As ridículas", achei horrível e me senti constrangida com o que vi. Uma pena, pq esperava de algo inovador e acabei dando de cara com uma comédia em que eu não ri e acho que Molière também não.

Allan Antonio da Costa - e-mail

25/06/2009 - 14h 14m

Acho que a Barbara Heliodora presta um grande serviço à sociedade, ao nos alertar sobre verdadeiros estelionatos teatrais dos quais, volta e meia, somos vítimas.

Eu concordei com a maior parte das críticas dela a várias peças, ela é excelente guia de qualidade.

Fernando Marcos Nogueira Miranda

25/06/2009 - 11h 23m

Filha, você acordou azeda heim?? Putz...

ANEXO M – Crítica mofalada apela para censura

Publicada dia 6/07/ 2009 em

<http://rodrigodearaujo.wordpress.com/2009/07/06/critica-mofada-apela-para-a-censura/>

A crítica teatral Bárbara Heliodora ultrapassou, em sua coluna em O Globo (25/6/09), o limite da lei da civilidade. Ela fez um apelo à lei da censura (começando por uma negação imediatamente desmentida), tal como existiu na época da barbárie da ditadura em nosso país. “Sou e sempre fui contra a censura, porém creio que deveria existir uma lei que impedisse o uso indevido e abusivo de nomes de autores famosos e mortos, impossibilitados, portanto, de se defender contra incidentes infelizes e desastrosos como, por exemplo, o lastimável espetáculo em cartaz no SESC Copacabana intitulado “As ridículas de Molière”.

Pavoneando-se de grande defensora dos clássicos, ela usurpa o lugar vazio da interpretação para se colocar como guardiã do Arte Absoluta e herdeira testamentária dos mestres de teatro. Até quando, pergunto agora, essa senhora continuará, impunemente, destilando seu ódio aos artistas e satisfazendo seu sadismo desenfreado aos que ousam fazer arte neste país?

Com sua crítica mofada, grosseira e virulenta, Bárbara Heliodora vem prestando um desserviço à arte teatral no Brasil devido ao espaço que lhe é conferido em um dos jornais de maior circulação no país. Não são todos os leitores que conseguem ler pelo avesso a mensagem já evidente para muitos: “Ela não gostou, então vá!”.

Desrespeitando os artistas de teatro, agredindo-os e acusando-os de assassinato (cf. “Shakespeare cai morto no Leblon”) as “ridículas de Bárbara” lançam seus perdigotos venenosos aos que tocam, com uma linguagem contemporânea, em “seu patrimônio” como Sófocles, Shakespeare, Molière. Em nome de quê? De uma pseudo-erudição que não passa de impostura. A arrogância não escamoteia a ignorância: ela a revela. Há muito Barbara Heliodora não se atualiza em sua leitura parálitica. Isso não seria o grande problema, se ela não se colocasse em sua coluna, como o grande Outro, arauto da Lei, da Verdade e da Arte, de todos os “raquíticos seres” da classe teatral.que ela menospreza e humilha. A ponto de dar como título dessa crítica “Desastre joga na lama o nome de autor francês”.

Atenção, Bárbara Heliodora, aquele que se julga o Outro dos outros é a própria definição do canalha – traço que se encontra em ditadores paranóicos que fizeram a história das maiores devastações! Ainda bem que essa senhora não ocupa nenhum cargo de poder, pois, seria pior que a Rainha de Copas da Alice de Lewis Carrol, cujo bordão “Cortem-lhe a cabeça!” é tanto sinal de crueldade quanto de escárnio. Não é o que tenta fazer no papel? Poderíamos dizer, como o fez um colega de sua geração: “Ela só elogia os amigos”, ou, quando lhe interessa posar de santa, assoprar depois de morder, mastigar e cuspir.

Tão erudita, a defensora de Molière perdeu a oportunidade de informar ao público que Preciosa foi um movimento feminista do século XVII na França liderado por mulheres cultas e refinadas que adotaram uma nova modalidade do amor (amizade amorosa e o direito da mulher no amor) permeada por um novo código de linguagem revolucionário, pleno de imagens e metáforas, em contraposição aos pedantes. Molière, por sua vez, ao escrever As preciosas ridículas, diz em seu prefácio: “Eu quis mostrar que as coisas mais excelentes estão sujeitas a serem

copiadas por macacos ruins (...) as verdadeiras preciosas não devem se sentir feridas quando encenamos as ridículas que as imitam mal”. Mas, isso não interessa Bárbara Heliodora, e sim em suas preciosas críticas ridículas e ofensivas linhas, dizer que o elenco dá “guinchos e pulos”.

Que tal reler (ou ler) A crítica do juízo de Kant. Desculpe, pode ser um pouco indigesto, mas é um clássico. Ok, pode se inspirar em Barthes, ou se reciclar em algum programa de pós-graduação atual. Suas preciosas reacionárias desviam a atenção do principal: a função do crítico de arte, que é a de informar, localizar a obra e o autor, tecer considerações sobre o texto e a encenação e orientar os artistas envolvidos. A coluna de jornal não deveria ser o lugar para os críticos satisfazerem sua pulsão de morte na vã tentativa de perpetrarem assassinatos de carreiras. Ela chega ao cúmulo de acusar o espetáculo do Espaço SESC de mal-intencionado. E qual seria, minha senhora, a má intenção dos atores e da diretora? Não estaríamos diante de um caso banal de projeção? Aquilo que acusas no outro é teu, elementar não?

Em O quadro de uma execução, peça do dramaturgo Howard Barker, celebrado este ano em Paris como um grande representante do teatro inglês contemporâneo, encontramos o diálogo entre Rivera, crítica de arte e Urgentino, doge de Veneza. “Rivera: O crítico tem medo do artista e inveja seu poder. Ele tem vergonha do que ele acredita secretamente ser um dom inferior: o dom de descrever. Portanto, em vez de servir ao artista, ele o humilha. Urgentino: Esse é o mau crítico. Mas há também os bons”. E mais adiante Rivera diz: “A crítica é muito violenta. É sangrenta, sem misericórdia. Aponta as facas para cortar reputações em frangalhos, sufocar o órgão da expressão. Tento parecer gentil, mas minha arte é o assassinato”. Perdão por citar um autor contemporâneo.

Vou escolher um clássico. Voltaire, está bom? O Cândido: “É verdade que se rí sempre em Paris?” perguntou Cândido. “Sim” - explicou o abade, - “mas como expressão de raiva, porque lamentamos tudo com grandes gargalhadas e praticamos rindo as ações mais detestáveis”. “Quem é” - continuou Cândido - “esse porco gordo, que me dizia tão mal do espetáculo em que chorei, e dos atores que tanto me agradaram?”. “É um maledicente” - respondeu o abade - “ganha a vida dizendo mal de todas as peças e de todos os livros; odeia quem obtinha êxito, como os eunucos odeiam os que gozam; é uma dessas serpentes da literatura, alimentando-se do lodo e do veneno”. Se Barbara Heliodora esqueceu como se faz uma crítica honesta e elegante, deveria ler a de Luiz Paulo Horta, publicada ao lado de sua coluna no mesmo dia, sobre as “Variações Goldberg” de Bach, interpretado por Jean Louis Steurman. Ali, como leitores, aprendemos algo sobre o autor, a obra, o interprete e a interpretação. E não um amontoado de asneiras e atrocidades empacotado pelo desprezo da alteridade e da diferença.

Antonio Quinet, Psicanalista, Doutor em Filosofia, Dramaturgo, Professor do Mestrado de Psicanálise, Saúde e Sociedade (UVA) onde desenvolve a pesquisa “Teatro e Psicanálise”, Diretor da Cia. Inconsciente em Cena.

ANEXO N - Regras de Bárbara Heliodora para elaboração da crítica

Distribuído no encontro promovido pelo ARTE SESC em Porto Alegre em 8 e 9 de abril de 2008

CRÍTICA

1. Gostou:

2. Por que?

3. Sobre o que é?

4. Onde se passa?

Características: sociais, políticas, económicas, religiosas.

5. O comportamento é condizente com o ambiente? O Cenário situa a ação? Evoca as condições da ação? O Figurino evoca as condições da ação?

6. A estrutura Transmite corretamente o conteúdo? É plausível o desenvolvimento da trama? Qual a situação no início, qual no fim, como se transforma?

7. Personagens: Temperamento. Profissão.

Força como transformador. Relacionamento com os outros. Linguagem corporal.

Clareza de dicção.

Clareza na transmissão de intenções.

8. Significado de Conjunto.

Diálogo - Fluidez - Adequação

9. Soma dos Elementos.