

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação

ALANA CARRER MARTINS

CRÍTICA EM PERSPECTIVA SEMIÓTICA
O caso de Barbara Heliodora

Bauru-SP
2011

ALANA CARRER MARTINS

CRÍTICA EM PERSPECTIVA SEMIÓTICA
O caso de Barbara Heliodora

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social: Jornalismo, pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de Bauru, sob a orientação do Prof. Dr. Jean Cristtus Portela.

Bauru-SP
2011

ALANA CARRER MARTINS

CRÍTICA EM PERSPECTIVA SEMIÓTICA
O caso de Barbara Heliodora

Banca examinadora:

Presidente/Orientador: Prof. Dr. Jean Cristtus Portela (DCHU)

Instituição: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de Bauru

Membro Titular: Prof. Dr. Mauro Ventura

Instituição: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de Bauru

Membro Titular: Prof^a. Ms. Valéria Biondo

Instituição: Universidade Sagrado Coração

Resultado:

Bauru, 13 de junho de 2011.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao professor e meu orientador Jean Cristtus Portela, sem o qual este projeto agora concluído jamais seria possível. Muito obrigada por ter enfrentado comigo todas as (muitas) dificuldades ocorridas ao longo deste processo que, apesar de tão longo e extenuante, foi uma experiência válida tanto para minha vida pessoal quanto profissional e por ter acreditado em mim mesmo (e principalmente) nos momentos em que nem eu mesma acreditei. Gostaria de agradecer todas as broncas, “puxões de orelha”, a mania de organização e a seriedade com que me orientou durante esse período de trabalho. Mas, acima de tudo, sou muito grata pela amizade, as risadas, paciência, o carinho e as conversas longas durante os atendimentos que clarearam um pouco todo o caminho que ainda tenho a percorrer e me deram a oportunidade de aprender muito mais do que somente a Semiótica.

Agradeço também aos meus pais, pelo amor infinito, por todas as noites mal dormidas que tiveram nas vezes em que eu ligava chorando, certa de que não iria conseguir terminar este projeto, pelos almoços, jantares e cafés da manhã, pelas brincadeiras e por todas as vitaminas de banana com aveia que vocês levavam para mim no quarto. Muito obrigada, principalmente, por todos os conselhos e, principalmente, por terem amainado meu gênio impulsivo e me deixarem passar esses anos maravilhosos aqui em Bauru. Um muito obrigada especial à minha irmã Juliana, que entrou há tão pouco tempo na minha vida, mas que me preencheu de uma maneira que nunca achei possível e à minha segunda família; minha madrinha Márcia, meu primo Nicholas e meu tio Gabriel.

Agradecimentos eternos aos professores e amigos George Vidal e Marco Giafferi, pelos conselhos valiosos que foram fundamentais em todos esses anos de vida universitária e me mostraram todas as belíssimas possibilidades dessa minha profissão de artista/jornalista. Não conseguiria mais me imaginar sem eles!

Agradeço também minhas amigas queridas Mônica e Aline; minhas companheiras de balada, teatro, trabalho, enfim, de vida! Obrigada por tornarem esse meu último ano de Bauru um pouco mais iluminado!

Um agradecimento imenso a toda minha família do Grupo de Teatro Chafariz pela oportunidade de desenvolver um trabalho lindo com o teatro infantil, e uma lembrança especial à Solange, seu Vinícius, Felipe, Ana e Ricardo por todas as vezes em que me receberam de braços abertos em Botucatu.

E, por último, mas não menos importante, agradeço a Deus por estar sempre comigo e iluminar o meu caminho, me abençoando de todas as maneiras que um ser humano pode ser abençoado.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar, tomando por base as teorias da Semiótica francesa (ou greimasiana), o desenvolvimento do texto crítico da carioca Barbara Heliadora e paralelamente o da crítica de teatro, gênero textual de grande popularidade no jornalismo e, portanto, de grande relevância para os estudiosos da área. Para isso, como corpus desta pesquisa serão analisados nove textos da autora, dando prioridade aos textos do início de sua carreira (textos de 1957, 1958 e 1962) e aos mais recentes, até 2010 (dois textos de 2007 e outro de 2010); como forma de privilegiar a análise da evolução do seu discurso. A opção pela Semiótica greimasiana justifica-se por ser uma metodologia que fornece todos os elementos necessários à interpretação do conteúdo textual e sua relação tanto no ramo do teatro quanto no do jornalismo.

Palavras-chaves: Semiótica francesa, crítica, jornalismo, teatro, Barbara Heliadora

ABSTRACT

This research aims to analyze, based on the theories of French semiotics (or greimasian), the development of the critical text by Barbara Heliadora and drama criticism, a very popular genre in journalism and therefore of great relevance for scholars in the area. The corpus of this research will analyze nine texts by the author, giving priority to her early career (texts from 1957, 1958 and 1962) and her most recent texts (two from 2007 and one from 2010). The choice for greimasian Semiotics is justified because it is a methodology that provides all the necessary elements for interpretation of textual content and its relationship both in the business of the theater and journalism.

Keywords: French Semiotics, criticism, journalism, theater, Barbara Heliadora

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 BARBARA HELIODORA	12
2 A CRÍTICA DE TEATRO	16
2.1 <i>Jornalismo Cultural</i>	16
2.2 <i>Jornalismo Opinativo e Crítica</i>	18
3 A CRÍTICA DE BARBARA HELIODORA.....	21
3.1 <i>Um Estilo Crítico em Transformação</i>	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48
ANEXOS	50

Introdução

A carioca Heliadora Carneiro de Mendonça (ou simplesmente Barbara Heliadora) é uma das figuras mais importantes do cenário teatral brasileiro. Tendo quase toda sua vida profissional voltada ao teatro, fosse como professora de universidades de prestígio (como a Unirio), como diretora ou tradutora; seu nome se tornou quase indissociável do fazer teatral. Entretanto, ficou mais conhecida pela atuação na área jornalística como crítica de teatro.

Ainda em atividade e com centenas de críticas publicadas, principalmente na imprensa diária carioca, Heliadora iniciou sua carreira em 1957 como colunista para a seção de críticas teatrais, contratação que, para uma época em que a imprensa se configurava como um ambiente quase que exclusivamente masculino, vem a se tornar um marco da ascensão feminina (junto com Luíza Barreiro Leite e a inglesa Claude Vincent, Barbara foi um dos primeiros nomes femininos na imprensa teatral), conforme afirma Claudia Braga:

Num contexto que caracterizava a imprensa como ambiente essencialmente masculino (...), quando esta presença era, no mínimo, rara, sendo o espaço ocupado pela mulher nos jornais da época de certa forma restrito às colunas dedicadas aos assuntos ditos femininos. Assim, no momento em que Barbara Heliadora inicia seu trabalho de colunista teatral, o “panorama visto da ponte” com relação à atuação feminina na imprensa, no âmbito teatral, era, para dizer o mínimo, incerto. (BRAGA, 2007, p. 18-9).

Heliadora passou por inúmeros veículos de grande relevância na imprensa brasileira, a saber: *Jornal do Brasil* (1958-1964), revista *Visão* (1986-1989), *Tribuna da Imprensa* (1990) e jornal *O Globo* (de 1990 até hoje).

Sua produção abriga, além de inúmeros textos críticos, artigos, livros e traduções de obras de autores relevantes (como Shakespeare e Agatha Christie). Dentro de toda

essa produção o tema mais recorrente é o próprio W. Shakespeare; considerada a maior autoridade brasileira no assunto, Barbara publicou livros sobre o autor: *A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare* (1978), *Falando de Shakespeare* (1998), *Reflexões shakespeareanas* (2004) e *Por que ler Shakespeare* (2008).

Além de todas essas contribuições, cabe salientar a importância da figura de Barbara Heliadora durante a ditadura militar. Apesar de ter sido convidada a dirigir o Serviço Nacional de Teatro em 1964 (se manteve lá até 1966), a crítica escreve ensaios que expõem de maneira categórica suas opiniões contrárias a medidas tomadas pelo Regime, como é o caso do texto “O medo da liberdade”, no qual Barbara contesta a portaria que obrigava todas as peças de teatro a se submeterem à censura prévia. Além desse, também foi marcante o artigo “Terrorismo, Fanatismo, Perseguição”, onde se manifesta contra os desmandos dos militares, quando da demissão da atriz Cacilda Becker da TV Bandeirantes, sob acusação de exercer uma “interpretação subversiva”.

Ou seja, a figura de Barbara Heliadora é de inegável relevância para a compreensão do teatro brasileiro e sua inserção no contexto histórico nacional. Com mais de 50 anos de carreira, a crítica testemunhou a evolução teatral e como esta se manifestou em períodos determinantes da história do país, como a própria ditadura, a redemocratização, entre outros.

Um dos registros mais completos desse testemunho são as suas críticas, textos que compreendem efetivamente o corpus desta pesquisa. O que se pretende aqui é uma análise sobre como o discurso crítico de Barbara evoluiu ao longo das décadas e quais são as características discursivas que tornam seu texto tão peculiar (o estilo e a abrangência). Esse resultado será apresentado sob a ótica analítica da teoria semiótica (mais especificamente a Semiótica francesa, de influência greimasiana) com o auxílio das unidades que compõem o percurso gerativo do sentido.

O corpus de críticas selecionado foi pensando de forma que sejam contemplados de maneira mais ostensiva os primeiros e os últimos (mais recentes) anos de produção de Heliadora, privilegiando a evolução de seu discurso ao longo de décadas de trabalho. Para tanto, foram selecionados nove textos, que pretendem ser uma amostragem de sua produção crítica desde a década de 1950 até 2010, passando por todos os veículos em que ela trabalhou. Haverá uma lacuna nos anos 1970, visto que durante este período, Heliadora dedicou-se exclusivamente ao ensino na Escola de Teatro da então Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (Fefieg), que viria a ser tornar a atual Unirio; Heliadora retoma sua carreira jornalística apenas em 1985. Daí em diante, ela trabalhou na Tribuna da Imprensa (1957-1958), no Jornal do Brasil (1958-1964), na Revista Visão (1986-1989), e Jornal O Globo (de 1990 até hoje); por ser o veículo onde mais produziu, este último terá mais textos contemplados.

A partir desse estudo, esta pesquisa objetiva determinar algumas das características que configuram um texto crítico, tanto em seus aspectos jornalísticos, quanto discursivos. No primeiro caso, será necessário o auxílio complementar das teorias que classificam o gênero opinativo e, por se tratar da crítica específica de teatro, também recorreremos a algumas definições restritas aos discursos do jornalismo cultural; já no que concerne a seus aspectos discursivos, mais uma vez os estudos se debruçarão sobre a teoria semiótica e a análise das estruturas discursivas e narrativas que permitem ao leitor, enquanto esfera receptora dos textos publicados pelo sujeito Heliadora, a percepção de que aquele objeto visa expressar a opinião de um sujeito escritor. Para esse fim, as críticas selecionadas serão tomadas como “exemplo definidor” do gênero crítico.

Por fim, o objetivo deste trabalho é jogar um pouco de luz sobre a produção da mais importante crítica teatral brasileira, cuja obra ainda foi muito pouco estudada

(grande parte de suas publicações ainda hoje estão disponíveis apenas nos acervos dos veículos onde foram originalmente publicadas), além de existirem ainda menos estudos que abordem suas contribuições do ponto de vista semiótico.

Para tanto, essa monografia será dividida em três seções. Inicia-se focando-se na figura da própria Barbara Heliadora e em sua trajetória profissional, para seguir tratando do gênero crítica de teatro e sua inserção no jornalismo, para por fim abordar a crítica de Barbara Heliadora e suas especificidades. As três seções serão divididas da seguinte forma:

A primeira seção irá tratar especificamente da figura de Barbara Heliadora, sua formação intelectual, sua trajetória profissional (com destaque para os veículos nos quais escreveu) e sua importância para o estudo da crítica de teatro brasileira.

Na segunda seção será trabalhada a concepção do gênero crítica: irá se tratar, em primeira instância, do jornalismo opinativo, gênero no qual está inserida a crítica de teatro, para em seguida discorrer sobre os elementos necessários à construção de um texto de crítica teatral. Além disso, este capítulo da pesquisa também irá retratar a evolução do texto crítico no âmbito do jornalismo cultural.

A terceira seção irá tratar do texto de Barbara Heliadora, ocasião em que se fará a análise semiótica do corpus selecionado para este estudo.

Ao final desta pesquisa, espera-se obter um panorama geral que permita analisar a contribuição do texto de Barbara Heliadora, como também as peculiaridades que o constituem. Paralelamente a isso, pretende-se chegar a uma conclusão sobre as características do texto crítico, gênero que serve como instrumento de grande importância no repertório do jornalista e do estudante de jornalismo.

1. BARBARA HELIODORA

Heliadora Carneiro de Mendonça (que passou a ser conhecida simplesmente como Barbara Heliadora) nasceu no Rio de Janeiro no dia 29 de agosto de 1923. Bacharel em língua e literatura inglesa nos Estados Unidos (no atual Connecticut College) formou-se também em Letras pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Posteriormente fez seu doutorado em artes pela Universidade de São Paulo.

Profissional multifacetada, antes de se tornar respeitada (e até temida) nas coxias Brasil afora, Barbara também trabalhou como atriz em alguns espetáculos, dentre os quais se podem destacar “Hamlet”, em 1948, (no qual precisou ser substituída por Cacilda Becker por estar grávida) e sua passagem pelo conhecido “Tablado” em 1958. Apesar dessa, até certo ponto, breve experiência, Barbara já afirmou em uma entrevista que não tem nenhum prazer em estar num palco, e que portanto não seria uma boa atriz. Contudo, teve uma significativa produção como diretora, função que, segundo palavras da própria Barbara Heliadora está muito mais próxima do ofício do crítico: “É ótimo dirigir espetáculos, e é muito parecido com fazer crítica, pois o trabalho do crítico, até o ponto de compreensão do texto, é muito parecido com o do Diretor”. Dentre os trabalhos que desenvolveu encontram-se textos como “Pluft o fantasmilha”, de Maria Clara Machado, cujo trabalho Barbara conheceu de perto, até “Senhorita Julia”, de August Strindberg.

Além desses trabalhos, Heliadora tem inúmeras publicações, que vão de ensaios a obras de crítica e tradução. Em sua vasta bibliografia, um tema é recorrente: os vários estudos sobre o dramaturgo inglês William Shakespeare. Barbara desenvolveu artigos, livros e conferências sobre o escritor que a fazem ser reconhecida nacional e internacionalmente por outros méritos além da crítica teatral. Podem-se citar como expoentes desse trabalho de Barbara os livros: *Por que ler*

Shakespeare (2008), *Falando de Shakespeare* (1997) e *Reflexões shakespearianas* (2004). Barbara também traduziu grande parte dos livros do “bardo”.

Ela também se dedicou à carreira acadêmica na USP e na UFF, foi premiada com o Jabuti pela tradução de “Contos de Fada” de Oscar Wilde, recebeu da República Francesa a “Ordre des Arts et des Lettres” no grau de oficial e a medalha João Ribeiro, em 2005 (da ABL), por serviços prestados à cultura brasileira.

A carreira de Barbara na crítica começou no periódico *Tribuna da Imprensa* (1957), do jornalista Carlos Lacerda, como uma das primeiras mulheres contratadas para trabalhar na seção de crítica de teatro, função até então eminentemente masculina. Em seguida, passou pelo suplemento dominical do *Jornal do Brasil* (1958), pela *Revista Visão* (1986) e pelo *O Globo* (1990), jornal no qual escreve ainda hoje. Considerada uma crítica implacável, era temida em muitos bastidores e não poupava (poupa) nem mesmo apresentações de textos consagrados, e sua opinião foi, durante muito tempo, quase que determinante para o sucesso ou fracasso de um espetáculo. Ao longo de sua carreira jornalística, além dos textos críticos, Heliadora também escreveu ensaios e crônicas sobre o panorama do teatro brasileiro e internacional, além de ter sua própria coluna semanal (no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*).

Apesar de todas as contribuições no campo do teatro, é pelo exercício crítico que Barbara é mais conhecida pelo grande público. Além das publicações nos veículos citados, ela também publicou tanto ensaios sobre teatro, quanto sobre a função do crítico no panorama do jornalismo atual e sobre os problemas que afligem esse profissional, tais como a exiguidade de espaço oferecido pelos jornais para o desenvolvimento de críticas aprofundadas, além do problema quase que inerente à profissão que é a falta de conhecimento dos leitores e as animosidades criadas por

aqueles que, por algum motivo, receberam críticas negativas. Eis como Heliadora manifesta-se em relação ao trabalho crítico no jornalismo:

Por razões nem sempre fáceis de se identificar, a palavra 'crítica', no Brasil, parece ter uma conotação fortemente negativa, e aplicar-se exclusivamente à crítica jornalística, que por seu turno seria então exercida exclusivamente por indivíduos sem exceção desonestos e incompetentes, tomados do mais absurdo ódio por toda e qualquer atividade artística. Estes, parece, manteriam sempre, junto à máquina de escrever ou do computador, uma imensa lista de desafetos, aos quais perseguem implacavelmente, com o único objetivo de tirar, do fracasso deles, um demoníaco e indizível prazer. Por razões bem mais facilmente identificáveis, o retrato do crítico passa a ser do mais brilhante e íntegro Príncipe Encantado, quando ele elogia qualquer obra ou grupo ou indivíduo (muitas vezes, segundo os não aquinhoados no momento, só porque foi bajulado ou comprado). É ingrata, portanto, a atividade do jornalismo ligado a atividades culturais, pois todas essas atitudes passionais impedem a compreensão fundamental do que a crítica é indissociavelmente ligada à apreciação e, portanto, à própria criação, de todas as obras de todas as áreas de todas as artes. (HELIODORA, 2011a)

Essa visão de Barbara mostra que a função de crítica tem sido vista de maneira distorcida, apenas um registro baseado em opções pessoais, o que ignora o papel do crítico que conhece as diversas formas de manifestações artísticas, sendo, portanto, alguém com conhecimento suficiente para elaborar, fundamentar, sua opinião de maneira pertinente e sólida.

Além de toda essa vasta produção acadêmica e jornalística, Heliadora também dirigiu e lecionou, de 1966 à 1971, no Conservatório Dramático Nacional, momento no qual sua produção crítica diminuiu sensivelmente. Entretanto, o único momento em que ela interrompe de fato sua carreira em jornais e periódicos é no período de 1971 à 1985, quando se dedica de forma exclusiva ao ensino na Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (Fefieg), que é atualmente a Unirio. Por fim, pode-se destacar suas produções coletivas, como os capítulos ou artigos que escreveu nos livros *A História da Cultura no Brasil* (MEC); *A Era do Barroco* (MNBA); *Theatre Companies of The World* (Kullman & Young) e *Escenários de dos mundos* (Centro de Documentación Teatral, Espanha).

Barbara lecionou na Unirio (Universidade do Rio de Janeiro), onde também foi chefe do departamento de Teoria do Teatro e decana do Centro de Letras e Artes, até se aposentar, em 1985. Atualmente, Heliodora escreve para o jornal *O Globo* e tem publicações esporádicas em veículos como as revistas República e Bravo!, e jornais *Folha de S. Paulo e Estado de São Paulo*; além de periódicos estrangeiros como o *Shakespeare Survey, Shakespeare Quarterly e Shakespeare Bulletin*.

2. A CRÍTICA DE TEATRO

2.1 O Jornalismo Cultural

A crítica de teatro, por se tratar de uma análise de manifestação artística esteve sempre atrelada ao Jornalismo Cultural, aparecendo nos cadernos destinados ao assunto ou em revistas especializadas no gênero.

Conforme explica Piza (2003) em seu livro *Jornalismo Cultural*, não há um marco histórico que dê conta de definir o nascimento do jornalismo cultural enquanto gênero veiculado nos meios de comunicação, há apenas algumas datas importantes que marcam suas transições e momentos de maior efervescência e nomes determinantes para a constituição do gênero, como Richard Steele (1662-1729), Joseph Addison (1662-1719), Denis Diderot (1713-1784), entre outros. O jornalismo cultural não surge como movimento organizado (como as vanguardas, por exemplo), mas, sim, como uma série de ações relativamente isoladas, que, ao serem analisadas podem traçar uma espécie de panorama das atividades relacionadas ao jornalismo se debruçando sobre a vida artística. As primeiras manifestações desse gênero aconteceram na Europa, mais especificamente na Inglaterra (Piza coloca a revista *The Spectator* como um dos princípios), com o intuito de romper com o jornalismo “sisudo” que se fazia até então.

O jornalismo cultural surge depois do Renascimento e, portanto, depois da invenção da imprensa, o que leva a crer que a documentação de atividades culturais “ganha fôlego” e se propaga a partir da invenção de Gutenberg. Esse fato é evidenciado quando, ao fazer uma breve retrospectiva, percebe-se que os exemplos mais significativos de jornalismo cultural, mesmo aqueles próximos ao Renascimento, estão sempre associados a algum veículo de comunicação (por exemplo, as revistas *The Spectator*, *The London Magazine* e *Le Constitutionnel*). O jornalismo cultural do século XVIII ganha força na sociedade europeia e, além de discutir as questões relacionadas ao

universo artístico da época, também ajuda a consolidar a figura do homem da cidade, do “homem moderno”, propondo uma leitura dinâmica da produção cultural, e, dessa forma, atravessa os séculos.

No Brasil, o primeiro expoente do gênero cultural foi Machado de Assis, no final do século XIX, que, segundo Daniel Piza:

Começou a carreira como crítico de teatro e polemista literário, escrevendo ensaios como *Instinto de Nacionalidade* e resenhando controversamente os romances de Eça de Queiroz. Muitos outros escritores brasileiros da época passaram pelo jornalismo cultural. O grande crítico do período, amigo de Machado, era José Veríssimo (1857-1916), discípulo brasileiro de Saint-Beuve, (...) editor da célebre *Revista Brasileira*: sua carreira foi toda feita na qualidade de crítico, ensaísta e historiador de literatura, assim como as de Sílvio Romero e Araripe Jr. (PIZA, 2003, p. 16-7)

Um fato importante, que pode ser depreendido da citação acima é o vínculo estreito que existe entre o jornalismo cultural e a crítica propriamente dita, mesmo quando se analisam seus primeiros expoentes, como Diderot, que foi, entre outras coisas, um grande crítico de arte. O jornalismo cultural é uma editoria em que há um grande espaço dedicado à opinião. Aliás, um dos pressupostos dos cadernos de cultura é que haja críticas relacionadas aos principais eventos culturais.

Entretanto, a função da crítica tem se modificado ao longo do tempo. Há algumas décadas os textos críticos sobre teatro envolviam uma série de análises que localizavam o espetáculo em sua concepção cênica e técnica e faziam uma série de comparações com produções antecedentes, o que exigia do crítico um amplo conhecimento, não apenas de teatro, mas das artes como um todo. A construção da crítica se desenvolvia de modo a embasar e justificar a opinião do crítico. Atualmente, o que se percebe é que, por vezes, a crítica tem perdido influência sobre a decisão dos espectadores, tendo se tornado uma simples sinopse dos espetáculos com uma nota que se baseia muitas vezes apenas no gosto particular do crítico. Além disso, as análises têm se tornado muito mais condescendentes (e isso não se restringe ao campo teatral): a

maior parte das produções recebem notas altas (na escala utilizada atualmente pelos jornais se enquadraria entre “bom, ótimo ou excelente”) sem nenhum motivo claro para o leitor.

Outro problema que envolve a crítica de teatro é a dicotomia que existe entre “o tempo de maturação” para o desenvolvimento de um espetáculo teatral e a necessidade de rapidez para a veiculação de notícias no mercado editorial. Essa crise tem se acentuado no jornalismo impresso nos últimos anos por conta da concepção de que a imprensa deve se assemelhar à rapidez do jornalismo digital, o que prejudica ainda mais as poucas tentativas de desenvolvimento de análises críticas comparadas.

O que acho que falta no Brasil é uma presença mais intensa, mais densa, desse olhar cultural. O jornalismo dos segundos cadernos sofreu empobrecimento intelectual e técnico, e alguns já nitidamente se entregaram ao comodismo de assuntos como famosos e o comportamento da moda. Os intelectuais universitários, que com raras exceções desprezam o jornalismo, perderam a capacidade de escrever para um público mais amplo, como faziam Sérgio Buarque de Holanda e Otto Maria Carpeaux. (PIZA, 2008, p. 117)

2.2 Jornalismo Opinativo e Crítica

O gênero crítico, embora possa se dirigir às mais diversas áreas, tem se concentrado historicamente em analisar os produtos culturais (música, dança, teatro, literatura, artes plásticas, etc.). A perspectiva brasileira acerca da crítica pode ser definida da seguinte forma:

O gênero jornalístico que se convencionou chamar de *resenha* corresponde a uma apreciação das obras de arte ou dos produtos culturais, com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou consumidores. Na verdade o termo *resenha* ainda não se generalizou no Brasil, persistindo o emprego das palavras *crítica* para significar as unidades jornalísticas que cumprem aquela função e *crítico* para designar quem as elabora. (MELO, 2003, p. 129)

Ainda existe um grande atraso no que se refere à leitura e às definições do gênero crítico no país, em especial no que se refere às análises de produtos culturais (que constituem a maior parte dos objetos analisados). Essa característica se torna mais evidente com a pouca disponibilidade de material dedicado ao assunto, sejam compilações de textos voltados ao exercício da crítica, sejam livros que tratem do tema.

O gênero crítico passou por uma fase de transição que coincide com a história do próprio jornalismo brasileiro; a princípio, os textos críticos eram feitos não por jornalistas, mas por especialistas das diferentes áreas (música, teatro, dança, literatura, etc.), era, segundo Marques de Melo (Idem, p. 129), a fase “amadorística” do jornalismo brasileiro, para encaminhar-se para uma fase mais “profissional”, quando as análises passaram a ser feitas pelos próprios jornalistas. Essa mudança gerou polêmica em relação aos intelectuais (que até então exerciam o ofício de “críticos”) e os editores dos veículos de comunicação; os primeiros não queriam abrir mão de uma crítica mais aprofundada, inspirada nos moldes acadêmicos e dirigida principalmente a este público, enquanto que os editores pensavam ser necessário ampliar a influência da crítica, retirando-a dos “meios acadêmicos” e tornando-a acessível às demais camadas da população.

Essa mudança se tornou bastante expressiva com o avanço dos produtos da indústria cultural, consumidos de maneira ostensiva pelo grande público. Era necessário se fazer um texto que auxiliasse essa população no consumo dessa gama de produtos culturais. Enquanto os antigos “críticos” (intelectuais especializados, mas com pouco domínio das características do texto jornalísticos) se dirigiram aos periódicos especializados, direcionados para o público universitário, os jornalistas passaram a se ocupar deste ofício, o que se viu, entretanto, foi uma série de tentativas de pessoas sem conhecimento suficiente do tema que fizeram análises sem profundidade.

Atualmente, a crítica (ou a resenha, que seria o termo correto para definir a apreciação de produtos culturais e outras obras artísticas), é exercida por jornalistas com alguma experiência/conhecimento prévio na área de cobertura. Outra mudança relevante nesse panorama foi que, com o aumento do alcance da imprensa em meados da década de 30, os jornais e revistas, que até então se dirigiam a camadas bastante restritas da população, passaram a atender as camadas diversificadas, é nesse momento que o texto crítico se modifica e deixa de ser a análise em profundidade dos intelectuais (que se torna escassa e quase que exclusiva nos veículos especializados) para se transformar em apreciações de produtos culturais, conforme explica José Marques de Mello:

A mudança ocorre não apenas na forma- a substituição da crítica pela resenha- mas também no conteúdo- o que se analisa não são mais as obras de arte entendidas como criações que seguem padrões estéticos refinados e portanto, se restringem às elites) e sim os novos produtos da indústria cultural bens destinados ao consumo de grandes contingentes e por isso obedecendo às leis da produção em escala). Assim, não é a

literatura que se aprecia, mas o livro colocado no mercado. A música executada nos recintos fechados deixa de interessar aos jornais diários, cedendo lugar para o registro e avaliação dos produtos da indústria fonográfica. (MELO, 2003, p. 131)

A diferença entre resenha e crítica reside justamente nesse ponto; a primeira é, segundo Marques de Melo, “a atividade propriamente jornalística”, por se tratar de um comentário breve acerca da obra, enquanto que a crítica requer uma “pesquisa” em maior profundidade por transcender a obra e inseri-la num contexto, o que exigiria um tempo longo, dissonante da rapidez necessária para a produção dos veículos diários.

A resenha configura-se, então, como um gênero jornalístico destinado a orientar o público na escolha dos produtos culturais em circulação no mercado. Não tem a intenção de oferecer julgamento estético, mas de fazer uma apreciação ligeira, sem entrar na sua essência enquanto bem cultural. Trata-se de uma atividade eminentemente utilitária; havendo muitas opções no mercado cultural, o consumidor quer dispor de informações e juízos de valor que o ajudem a tomar a decisão de compra. (MELO, 2003, p. 132)

As funções da crítica são muitas, dentre as quais se podem destacar: aconselhar o leitor na hora de consumir um produto cultural, trazer conhecimento e informar sobre o objeto analisado, definir tendências de produção e documentar a vasta e efêmera produção da indústria cultural. Há dois tipos de resenha; a impressionista e a autoritária (apud MARQUES DE MELO, 2003, p.133). Na impressionista, o crítico se pauta apenas pela sua percepção pessoal do produto, o que gera o inconveniente de uma falta de padronização nas análises; já a autoritária, analisa tomando por base aquilo que já foi produzido, o que afasta o público por analisar a obra apenas em relação ao contexto histórico, e torna difícil a inserção de novas “escolas” artísticas, por tomar como base apenas modelos pré-existentes. Marques de Melo explica que o padrão brasileiro de crítica está muito próximo do norte americano, que é uma mistura entre as formas impressionista e autoritária, geralmente iniciada com algum assunto referente à obra em análise, para depois passar para o autor e sua produção até o momento e algumas outras digressões para só então emitir seu juízo de valor sobre o produto.

3 A crítica de Barbara Heliodora

Este capítulo debruça-se efetivamente sobre o corpus e sobre o principal objetivo da pesquisa, ou seja, a análise semiótica do discurso crítico da carioca Barbara Heliodora. Para tanto, foram selecionados nove textos, que pretendem ser uma amostragem de sua produção crítica desde a década de 1950 até 2010, passando por todos os veículos em que ela trabalhou. Haverá uma lacuna nos anos 1970, visto que durante este período, Heliodora dedicou-se exclusivamente ao ensino na Escola de Teatro da então Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (Fefieg), que viria a ser tornar a atual Unirio; Heliodora retoma sua carreira jornalística apenas em 1985. Daí em diante, ela trabalhou na Tribuna da Imprensa (1957-1958), no Jornal do Brasil (1958-1964), na Revista Visão (1986-1989), e Jornal O Globo (de 1990 até hoje); por ser o veículo onde mais produziu, este último terá mais textos contemplados.

As análises serão feitas em ordem cronológica de publicação das críticas, para facilitar a percepção da evolução de seu discurso, de modo a permitir determinar as mudanças, bem como as peculiaridades do texto de Heliodora. A semiótica será utilizada como ferramenta de análise para embasar este estudo, com destaque ao nível discursivo e a construção do contrato fiduciário feito entre destinador-destinatário.

Análise 1 (Anexo A)

A Bela Madame Vargas, Tribuna da Imprensa, 1957.

A crítica se estrutura de maneira cíclica, o enunciador inicia sua análise a partir de comentários sobre o autor João do Rio, e encerra seu texto da mesma forma. Aliás, é a dicotomia existente entre o trabalho desenvolvido pelo autor em retratar sua época e o resultado apresentado pelo TNC é a oposição principal explicitada pelo enunciador: o

texto de João do Rio se apresenta como valor eufórico (“João do Rio retratou uma época e mostrou-se senhor de seu ‘métier’”) e o objeto apresentado pelo grupo é disfórico (“Foi exatamente essa estilização que faltou à *Bela Madame Vargas* do TNC”). Ele também explicita seu ponto de vista através da oposição temporal existente entre o momento presente (a apresentação da peça) e um passado bem definido, embora não especificado (a época em que viveu João do Rio).

De resto, o enunciador propõe justificar sua opinião desfavorável ao objeto “peça”, desfilando uma série de critérios que ancoram seu discurso em um conhecimento teórico-prático do fazer teatral, e que demonstram seu conhecimento e, portanto, sua capacidade de julgamento sobre o objeto espetáculo.

No trecho **1**, o enunciador inicia o discurso falando do objeto peça (“O TNC escolheu, para encerrar sua temporada, a peça de João do Rio *A Bela Madame Vargas*”), para em seguida, introduzir dois parágrafos (trechos **1** e **2**) sobre o texto, o período em que este se insere e o autor João do Rio. Esse recurso serve para traçar as bases do contrato fiduciário, pois mostra ao enunciatário que o enunciador tem conhecimento abrangente sobre o assunto que o qualifica para o “fazer” da crítica. O destinador ainda vai além nesse ponto, ao fazer uma “crítica dentro da crítica”, ao esboçar sua opinião sobre o autor: “João do Rio retratou uma época e mostrou-se senhor de seu ‘métier’, escrevendo com excelente sentido de teatro”; o que mais uma vez confirma seu amplo domínio do tema, pretendendo levar o enunciatário a *crer* e a *querer ler*.

No trecho **2**, o enunciatário começa com sua opinião particular, sem maiores justificativas (“Tudo na *Bela Madame Vargas* fala de uma época que nos parece falsa em sentimentos e duvidosa de ética”) com a análise (também particular do texto); como instrumento de sedução, o enunciador utiliza os verbos na primeira pessoa do plural (“nos parece falsa [...]”), colocando o enunciatário dentro do texto, como se a opinião fosse de ambos, uma espécie de “senso comum”.

No trecho subsequente (**3a**), o enunciatário mais uma vez utiliza um conhecimento exterior ao tema para embasar sua análise e sua experiência com o teatro e justificar seu parecer, que começa a se desenhar apenas no período **3b**. Ao dizer que “Foi exatamente essa estilização que faltou à *Bela Madame Vargas* do TNC”, ele expõe seu ponto de vista; mas atribui a falha do grupo ao contexto brasileiro (“já que falta aos nossos atores o domínio de “época”), mais uma vez inserindo o enunciatário como parte desse todo, em uma tentativa de ancoragem subjetivante. Esse trecho termina com a

introdução do tema seguinte, que é quando o destinador começa a tratar dos atores do discurso.

Em **3b**, ela coloca Armando Couto como o responsável principal pela condição disfórica em que está o objeto peça. Ao dizer que “Armando Couto não conseguiu, parece-nos, tornar real para seus atores a época da peça”, o enunciador indica que o sujeito Armando Couto não conseguiu despertar nos atores o “querer-fazer”, impedindo assim o resultado satisfatório. O destinador utiliza uma série de argumentos para embasar sua crítica, e um deles é “aquele ‘Cáspite’ que sairia fácil, natural e principalmente audível e a tempo, se estivesse o ator convencido que era o deputado Guedes, homem de 1912” – esse trecho mostra o nível de detalhamento do sujeito enunciador crítico, que vai além da opinião e sugere inclusive formas de corrigir os defeitos.

A partir de **4a**, o enunciador parece considerar cumprida sua missão de apresentar ao enunciatário os motivos pelos quais está capacitado a exercer sua função e começa a apontar as falhas (muitas) encontradas no espetáculo; com essa atitude (primeiro mesclar sua opinião com justificativas que soam como ‘senso comum’), o enunciador consegue tornar seu ponto de vista mais convincente também, pois ao destinatário fica claro (pelo contrato fiduciário estabelecido anteriormente) que aquela opinião é, da mesma forma, assumida como verdadeira. Esse efeito é conseguido, em grande parte (além do recurso de ancoragem subjetivante fartamente utilizado no texto) por uma ferramenta de sedução: o enunciador-destinador organiza o discurso em uma argumentação lógica (argumento-justificativa), que leva o destinatário a aceitar aquilo como verídico, por ser provado “racionalmente”.

Ao seguir (**4b**) falando dos figurinos, que se encontram em disforia em relação ao que seria pretendido pelo autor João do Rio, o enunciador mais uma vez utiliza a ancoragem subjetivante para inserir o destinatário no discurso, como se aquela fosse, por consequência, sua opinião, além de uma ferramenta de ironia, que também serve para aproximá-lo do enunciatário, dando uma impressão de “intimidade”, conforme ilustra o período a seguir: “Não duvidamos que tenha sido feita uma pesquisa para a realização de cenários e figurinos, mas certamente é possível tirar de uma época o que pode ser agradável aos olhos de hoje em dia, estilizando o mau gosto até que se torne atraente e útil a uma reconstrução agradável de uma época”.

Ao elencar no texto como critérios iniciais os aspectos técnicos que compõem o espetáculo (figurino, direção e iluminação, cf. **4c**), o sujeito enunciador ancora o

discurso em elementos que o revestem de verossimilhança, por serem muito específicos da linguagem teatral, e o complementa ao utilizar passagens específicas do objeto em análise, como em: “Quanto às falhas mecânicas das luzes (um lustre que se acendeu antes da hora, arrependeu-se e tornou a acender e um infindável acender e apagar no jardim, entrevisto pela porta, essas já são rotina na temporada, infelizmente”, por meio da qual se percebe o nível de detalhamento do ponto de vista do enunciador sobre a peça.

Nos três períodos seguintes (**5a**, **5b** e **5c**), o enunciador irá se dirigir exclusivamente aos atores, o que reflete um predomínio da avaliação destes sobre as análises puramente técnicas (análise essa que se torna viável como justificativa do comentário em **3a** de que faltaria ao Brasil uma “escola de atores”). Nessa parte, há pouco embasamento para a crítica, tudo fica no terreno da “opinião pessoal” (“Sebastião Vasconcelos tem uma elegância natural de gesto e andar”), entretanto, essa conclusão fica “camuflada” pelos recursos de ancoragem na realidade, ao utilizar acontecimentos anteriores: “Grace Moema, que há tão pouco vimos tão bem”, o que só reforça a bagagem do crítico enunciador. Também vale salientar como estratégia que o enunciador justifica aquilo que seria uma opinião sem fundamentação, ao colocá-la ao lado de argumentos já trabalhados, como é o caso em “Beatriz Veiga, que devia centralizar em si toda a ação da peça, é possivelmente inexperiente demais para o papel (...) Com sucesso e experiência numa sociedade tão viperina quanto à que é retratada na peça (...) É preciso notar que ninguém, no elenco, é tão prejudicado pelo mau gosto no guarda-roupa”. No período selecionado (e o mesmo acontece quando se refere ao ator Milton Moraes), o enunciador expressa sua avaliação ruim sobre Beatriz Veiga, tomando por parâmetro critérios justificados anteriormente e sobre os quais sua capacidade de análise já foi provada, como ao falar do texto de João do Rio e do figurino, para reiterar a má atuação da atriz. Ao se utilizar dessa ferramenta nos protagonistas Milton Moraes-dicção ruim, Sebastião Vasconcelos-maquilagem e a própria Beatriz Veiga, o destinador consegue mesclar sua simples opinião pessoal ao se referir aos coadjuvantes: “Paulo Padilha tem o último dos papéis principais, e está discreto, mas incolor, como o noivo rico que conquista pela modéstia”, ou em “Magalhães Graça, que criou com um pouco de exagero, mas com bastante vida, o professor de música, numa única cena curta”, sem maiores necessidades de justificar-se, visto que fica compreendido que já o fez em relação aos atores anteriores.

Como se disse, o discurso se apresenta com uma estrutura cíclica, e em **6**, mais uma vez, o destinador desenha um paralelo entre o texto de João do Rio e o espetáculo apresentado pelo TNC: “Mas João do Rio, realmente, é um autor teatral, e sua força dramática - é claro que dentro do seu gênero, que é ultrapassado e tudo o mais, mas é autenticamente de sua época (...) causando emoção real na plateia que seguia o drama com bastante interesse”, paralelo esse que serve para novamente ancorar sua opinião à realidade e comprovar sua capacidade de análise, permitindo-lhe, portanto, reiterar sua avaliação da montagem no trecho **7** : “O espetáculo não é satisfatório, mas João do Rio, dentro de seu tempo, é”, posta ao lado do nome de João do Rio, exaustivamente trabalhado pelo sujeito enunciador, levando assim o enunciatário a assumir, por fim, sua análise como sendo embasada em critérios lógicos.

Análise 2 (Anexo B)

Casamento Suspeitoso, Tribuna da Imprensa, 1958.

O destinador inicia o discurso (trecho **1**) definindo as características básicas do objeto espetáculo (“o que, quando e onde”), o que situa o destinatário acerca da análise. Em seguida, ele dá mais uma informação (sobre a vida profissional de Sergio Cardoso), que dará a marca cíclica da crítica; pois na conclusão o assunto é retomado como forma de “fechar” o discurso.

No trecho seguinte, **2**, ele começa a traçar as bases do contrato fiduciário, ao expor seu conhecimento prévio do tema, com a comparação entre dois textos do mesmo autor. Nesse trecho, o enunciador inicia uma crítica paralela, sobre o texto (os textos) de Suassuna, crítica essa que consome a maior parte do texto. Essa comparação serve tanto para atestar a capacidade do enunciador quanto para situar o enunciatário dentro do panorama a ser analisado.

Embora nenhum dos objetos (texto da *Compadecida* e texto *Casamento*) seja disforizado, a *Compadecida* é vista de maneira mais euforizada que o *Casamento*. Segundo o destinador “era praticamente fatal acontecer, o *Casamento Suspeitoso* perde pela comparação que provoca”, ou seja, ao longo do segundo trecho, o destinador se limita a demonstrar quais as características que tornam os objetos semelhantes, é a argumentação inicial para fundamentar sua comparação (a ser desenvolvida ao longo dos trechos **3 a** e **3b**). Entretanto, antes da comparação propriamente dita, é necessário salientar que o enunciador ancora o discurso de forma que sua opinião fica sempre

vinculada ao veículo (“Não é de nosso hábito basear críticas de espetáculos em comparações”), o que garante maior credibilidade a suas informações, pois é a voz do enunciador somada à voz de um veículo. Este trecho também permite inferir que as análises críticas já são um “hábito”, o que valoriza ainda mais a consolidação do contrato fiduciário.

Em **3a** e **3b**, o sujeito destinador principia a comparação, e ainda utiliza em muito momentos o recurso de ancoragem (“Encontramos sérias dificuldades”; “Tentando esclarecer nosso pensamento, digamos que na *Compadecida* sentimos uma maior disciplina de ideias”), como forma de justificar sua opinião acerca do texto do Casamento. Ao longo desses períodos, há os argumentos da análise, em sua maioria euforizados; e quando são disfóricos, são colocados de maneira mais “suave” (“no *Casamento Suspeitoso* houve momentos em que Suassuna foi traído pela sua própria facilidade inventiva no incidente e na dialogação, que acabou por permitir uma sensível preponderância da forma sobre o conteúdo, ou melhor dizendo, sobre os verdadeiros objetivos do autor, que ficam por vezes diluídos ou perdidos na exuberância de incidentes e na prodigalidade de formas variantes de uma mesma ideia nas falas”), o que, embora seja disforizante, não leva necessariamente o destinatário ao “não querer fazer” (assistir ao objeto espetáculo ou ler o objeto texto), ao contrário, estimula-o, pois, a “única” falha se deveria ao excesso de “genialidade” do ator Suassuna.

Em **4a**, o enunciador confirma essa visão, ao dizer que “*Casamento Suspeitoso* tem méritos indiscutíveis”, e ao euforizar o ator Suassuna “Em todos os seus personagens cômicos e “vigaristas”, Ariano Suassuna é eminentemente satisfatório”; a partir desse trecho (até **4b**), o tom começa a se modificar, a comparação está quase concluída e inicia-se a análise do próprio texto, para iniciar a análise do objeto espetáculo (somente a partir de **6 a**). É um período bastante breve, em que o primeiro ato é disforizado e o segundo é euforizado (como todo o discurso, aliás, onde há uma dialética constante entre eufórico e disfórico, com preponderância preferencialmente do primeiro). No trecho **5**, o destinador termina de traçar o contrato fiduciário, e de provar sua capacidade analítica, ao fazer a última comparação entre os dois textos: a *Compadecida* e o *Casamento* são colocados de maneira eufórica; embora a análise do último sempre seja precedido da *Compadecida*, o que justifica o argumento apresentado no início do discurso de que as comparações seriam “inevitáveis”.

Em **6a**, **6b**, **6c**, **6d** e **6e**, o enunciador faz a análise do objeto espetáculo, que é visto de forma euforizada. Ele inicia misturando a análise da obra à do espetáculo, ao

tratar da figura de D. Guida (“Por demais caricata e ridícula, acaba por perder a significação que deveria ter como valor positivo de virtudes familiares e religiosas. Ficamos, entretanto, em dúvida a respeito da fragilidade do personagem, porque admitimos a hipótese de ter sido ele enfraquecido – e bastante – por uma falha crítica do diretor (falha única, aliás, na interpretação dos personagens), que se teria deixado levar a exageros de marcação pela linguagem pitoresca da velha nordestina”), ou seja, ele traz o enunciatário para o universo em que o contrato fiduciário já havia sido traçado (na comparação entre os textos e na análise do objeto texto) e transfere-o para a análise do espetáculo.

Em todos os critérios analisados, houve poucas justificativas, apenas a opinião do enunciador promovida a “verdade”. O enunciador continua a utilizar a primeira pessoa do plural (“devemos falar agora do que encontramos de acertado em seu trabalho”); marca trazida desde o início do discurso. Há maior ênfase na análise dos aspectos técnicos: direção euforizada; iluminação euforizada, e interpretações também euforizadas (exceto a d. Guida, que é disforizada). Apenas em **6b** há uma mudança (“Mas seria necessário um estudo direto do texto em si para podermos chegar a sentir se apenas uma mudança de linha seria suficiente para dar a necessária força à figura de D. Guida. Temos, entretanto, a certeza de que uma linha mais sóbria, mais autoritária, traria maior equilíbrio ao espetáculo”), apesar de a princípio o enunciador (sempre ancorado à voz do veículo) parecer assumir que lhe falta competência sobre um aspecto da análise, ele reitera esse comentário no período seguinte ao dizer que “tem certeza”, o que pode levar o enunciatário a uma dúvida acerca das reais atribuições do enunciador.

No trecho **7**, o destinador emite sua opinião sobre o objeto espetáculo, que é eufórica, exceto em relação ao *Auto da Compadecida*, sem o qual, segundo o enunciador, talvez fosse mais fácil reconhecer os méritos do texto do *Casamento*. A apreciação é colocada em termos de “verdade incontestável” embasada pela argumentação desenvolvida pelo enunciador durante todo o discurso. Para concluir, no período seguinte (**8**) retomando o comentário inicial sobre Sérgio Cardoso, que serve para “sacramentar” o contrato fiduciário (prejudicado pelo trecho **6b**) ao mostrar a intimidade do enunciador com o meio artístico e seu conhecimento das produções teatrais do país (“O mesmo idealismo que marcaram o Hamlet de 6 de janeiro de 1948”).

Análise 3 (Anexo C)

A Invasão, Jornal do Brasil, 1962.

O destinador inicia o discurso (**1a**) com uma preleção que já denuncia sua posição eufórica em relação ao objeto espetáculo (“A *Invasão* é o melhor espetáculo que o Teatro do Rio já realizou desde o seu aparecimento”); como forma de embasar essa opinião, ele compara um espetáculo anterior (que teve uma apreciação disfórica) ao objeto em análise (eufórico); essa comparação serve a dois propósitos: o primeiro, já citado, é o de encontrar um referencial para o posicionamento, e o segundo é mostrar ao destinatário que o destinador tem propriedade para falar do espetáculo e do grupo como um todo, por já ter um conhecimento de outros trabalhos.

No trecho seguinte, (**1b**) o enunciador continua a dar mostras de seu conhecimento aprofundado do objeto, ao falar sobre o “ânimo” dos atores. Essa posição é vista por ele de maneira eufórica, por estimular o público (o que presumivelmente inclui o enunciatário) e ser, junto com a análise do objeto, um fator que levaria ao “querer-fazer” (assistir ao espetáculo). A enunciação é feita na terceira pessoa, o que confere ao discurso um elemento mais “jornalístico”, que aumentaria a credibilidade da análise, mas ainda supõe certo “distanciamento” entre destinador-destinatário.

Já a partir de **2a**, o sujeito enunciador começa a traçar a oposição que irá marcar todo o discurso: texto de Dias Gomes (disfórico) X espetáculo do Teatro do Rio (eufórico). Ao traçar essa diferença, o enunciador consegue mais um elemento para valorizar sua apreciação positiva; ele consegue enaltecer e fundamentar sua análise de forma ainda mais eficiente ao dizer que o objeto (encenação) consegue transformar outro objeto (disfórico: “A *Invasão*, de Dias Gomes, como texto, é de extrema fragilidade”) em algo eufórico. Em **2a**, **2b** e **2c**, o destinador deixa de se debruçar sobre o objeto eufórico para se aprofundar no texto que gerou o espetáculo; ele faz uma análise aprofundada, o que novamente dá provas ao destinatário de sua capacidade de compreensão do tema, fato que fica latente em **2b**, quando o texto ainda é comparado com outra obra teatral (“Não vai mais longe que as preocupações de Abílio Pereira de Almeida em... *Em Moeda Corrente do País* com a honestidade e a corrupção”), e como não dá maiores explicações do texto citado, é possível inferir que o destinador pressupõe um conhecimento do tema por parte do destinatário.

É importante salientar o uso repetido da expressão “político-econômico-sociais” (a falta de uma abordagem menos inovadora nesse aspecto), que aparece em **2a,2c** e **4a**,

que é, para o destinador, o problema principal dentre todos os que fragilizam a obra de Dias Gomes. Ao se dedicar ao texto, o destinador faz outra crítica (uma “crítica dentro da crítica”). Ele traça todos os elementos disfóricos que justificam sua opinião, ancorados, tanto no contexto histórico da produção teatral, quanto na realidade “político-econômico-social” da vida brasileira (“O autor apresenta o tema sem realmente penetrá-lo em toda a sua potencialidade”; “recursos insuficientes”; “quando a argumentação poderia ter tomado vida nova, se o autor penetrasse a fundo seu material”). A partir desse ponto, o destinador parece ter presumido já ter conseguido provar sua competência e inicia o momento da opinião sem maiores justificativas (“recorrendo volta e meia ao canhestro método”), o que salienta ainda mais a diferença entre o espetáculo (eufórico) X texto (disfórico), o que leva o destinatário ao não querer-fazer (ler o texto), mas que valoriza ainda mais o “querer-fazer” (assistir ao espetáculo).

Em **4a**, o enunciador conclui sua análise do objeto texto e volta a se debruçar sobre o espetáculo. É a partir de **4b** que acontece a transição mais significativa do discurso, o enunciador deixa de usar o recurso de ancoragem objetivante e passa a colocar suas opiniões na primeira pessoa do plural (“O conjunto deste que nos faz recomendar o atual cartaz do Teatro do Rio”), que, embora perca a objetividade jornalística, o “distanciamento do factual”, cria uma aproximação com o enunciatário e constrói um vínculo que faz parecer que a opinião do destinador e a do destinatário é a mesma, não necessitando, portanto, se amplamente justificada ou refutada. Por exemplo, para fazer uma apreciação eufórica dos figurinos e cenários, ele apenas emite uma opinião, sem embasá-la de maneira satisfatória no contexto do espetáculo; o mesmo se percebe quando ele fala da música (disfórica), em **5**: “Não somos críticos musicais, mas – como meros leigos – parece-nos que já tiveram momentos muito mais inspirados”, ao usar a palavra “nós”, mais uma vez inclui-se o destinatário (o que fortalece o contrato fiduciário estabelecido no início do discurso), pois ambos (enunciador e enunciatário) parecem colocados no mesmo “nível” analítico.

Em **6a** e **6b**, ao falar da direção (que apesar da ressalva técnica, disfórica, feita em **6b** é vista como positiva), nota-se um interesse maior por esse tema, que é, ao contrário dos anteriores e da análise dos atores (feita de maneira breve em **6c** e em **8**), destrinchado em detalhes, que mostram uma inclinação do destinador por esse viés do fazer teatral. Em **7** acontece talvez uma das passagens mais interessantes do discurso; ao comentar o comportamento do público (disfórico), o enunciador parece instruir o

enunciatório (que afinal, foi levado ao querer-fazer: assistir o espetáculo) sobre como se portar enquanto plateia.

Em **9**, o destinador conclui o discurso reforçando aquilo que havia dito no início (a recomendação de assistir à peça), e mostra a força do contrato fiduciário estabelecido ao longo da análise, ao justificar a indicação apenas em sua própria percepção (“Se recomendamos ao público *A Invasão* é porque realmente nos pareceu uma realização de qualidade”) e sua integridade (o enunciador diz que não recomendaria se não fosse realmente um bom objeto).

Análise 4 (Anexo D)

Splish Splash, Revista Visão, 1988.

O enunciador estrutura sua crítica de maneira cíclica: o comentário do começo é retomado no final, a saber, a dificuldade em se fazer um musical genuinamente brasileiro. Como oposições de base do discurso têm-se a brasilidade e o estrangeirismo: “não é bem a resposta ao problema, simplesmente por não ser um musical brasileiro, mas sim americano (tipo *off-Broadway*) feito no Brasil.”, onde a brasilidade seria eufórica (resultado a ser buscado) e o “estrangeirismo” disfórico, pois impediria o pleno desenvolvimento de um gênero brasileiro. Além dessa, é possível detectar também uma oposição entre passado e futuro, perceptível no trecho **1**: “lamentado o desaparecimento de um teatro musical no Brasil, que teve fases de grande brilho em tempos idos, ao que consta.”. Essa oposição temporal é bastante utilizada nos textos críticos e serve para deixar registrado para o destinatário ou a experiência vivida pelo enunciador-destinador ou seu conhecimento agregado por estudos ou outros (como é o caso quando o sujeito da enunciação diz “ao que consta”, deixando claro que, embora não tenha vivenciado esse período tem domínio sobre o assunto).

O enunciador também busca deixar marcas ao longo do discurso que permitem que o enunciatório se identifique com o assunto tratado a partir de elementos que compõem sua realidade (“Claro que o *rock*, hoje, é música multinacional”) e, portanto, assuma o valor verdade do discurso, além de buscar uma união com o receptor ao utilizar a primeira pessoa do plural como forma de dizer que pertencem ao mesmo universo.

Ao longo do trecho **1**, o enunciador se esmera para compor o contrato fiduciário e ancora o texto em elementos da realidade para trazer verossimilhança ao discurso (“o faro do público já descobriu no Teatro Ginástico”) e para levantar um passado comum

tanto ao enunciador quanto enunciatário, recurso que é reforçado pelo uso de expressões como “temos lamentado”, que servem como ferramenta de sedução que, misturadas à avaliação positiva do objeto espetáculo, são assumidas também como verdade: “Na verdade é divertido colecionar na cabeça, enquanto a ação se desenrola, o vasto número de chavões hollywoodianos que Flávio Marinho explorou para elaborar sua curtição dos anos de 1950”.

Nessa avaliação positiva que começa a se desenhar de maneira mais enfática a partir do trecho **2**, o enunciador apresenta o conceito de “colcha de retalhos” como argumento irrefutável (“Ninguém poderá acusá-lo de plágio”), da mesma forma que é dito que “a que ele faz está elaborada com humor e equilíbrio”, aliás, todo discurso é marcado por argumentos pouco justificados, há uma preocupação maior em enumerar as falhas e acertos do percurso; como se ao enunciatário bastasse a “palavra” do enunciador.

No trecho **3**, começa falando de Wolf Maya e assume sua competência para dirigir espetáculos (“A direção de Wolf Maya, que já encenou outros musicais, é simples e eficiente”) como justificativa para uma análise eufórica; é nesse trecho também em que o enunciador reitera seu desagrado com a cena dos pais, sobre a qual discorreu no trecho **1**. Toda crítica disfórica é feita de maneira breve e justificada com base na opinião pessoal): “Há um pouco de mudança de cenário demais. Não que isso não se justifique (...) Mas, afinal, quem coloca um Karmann Ghia e quatro Vespas em cena já encantou tanto o público que tudo o mais se desculpa”, novamente o enunciador apela para a razão lógica do enunciatário, seduzindo este para assumir o discurso como verdadeiro; embora sua justificativa não se baseie em nada além da apreciação particular.

Ao longo do trecho **4**, o enunciador discorre sobre uma série de elementos de maneira bastante breve e sem grande especificação que permitiriam talvez ao enunciatário uma compreensão maior do espetáculo (“a complicada iluminação funciona”); o único momento de ancoragem é quando o destinador faz um parêntese e se dirige diretamente ao receptor: “sim, porque nem o *rumble* de *West Side Story* é esquecido”; trazendo-o de volta ao texto a partir de elementos que, o destinador assume, são de conhecimento do destinatário.

O trecho **5** fala dos atores, que se encontram em conjunção com o objeto (“de modo geral, todos rendem bem”), e, como fez ao longo de todo o discurso, o enunciador faz uma pequena ressalva sobre um aspecto negativo, rapidamente “corrigido” por outro

positivo (“E se Lucinha Lins é um tanto apagada, no meio de todo o conjunto, a deficiência passa por timidez natural das ingênuas, na maioria das vezes”); mais uma vez, as justificativas, quando há, são baseadas apenas na argumentação “supostamente” lógica, mas que não passam de opinião particular (“Cláudia Raia e Raul Gazolla, dançando muito bem, têm maior domínio de palco (...) favorecidos, também, por serem “bandidos” sempre mais interessantes como personagens que os “mocinhos”).

No trecho **6**, há uma retomada (é a terceira citação) da crítica da cena dos pais, que segundo o enunciador é “infeliz”, e remonta a períodos anteriores do discurso, o que exige do enunciatário um certo nível de atenção ao texto. Nesse ponto, o enunciador utiliza a primeira pessoa do singular (“insisto”), que serve de ancoragem subjetivante.

E, por fim, o trecho **7** remonta ao início do texto, com a oposição fundamental “brasilidade” X “estrangeirismo” retomada, como argumento que justifica a crítica positiva (mas com ressalvas) atribuída ao espetáculo: “Certamente *Splish Splash* ainda não é o “musical brasileiro”. Mas o espetáculo é caprichado e divertido e prova que o musical é possível (...)”.

Análise 5 (Anexo E)

Tempestade, O Globo, 1991.

Ao longo do trecho **1**, o enunciador se propõe a discorrer sobre o texto *A Tempestade*, o que serve para traçar as bases do contrato fiduciário, pois mostra seu conhecimento acerca do tema a ser analisado. O texto de Shakespeare, embora apareça como valor eufórico, ao ter “sido impingida a milhões de criancinhas de língua inglesa” por atores não especificados, passou a ser visto como disfórico“, resultando em inevitáveis perplexidade e aversão”. O texto aliás, aparece como a primeira oposição de base da crítica: a leitura impingida a ele (disfórico) *versus* seu significado real dentro da obra do autor (eufórico).

A análise persiste no trecho **2**, embora o destinador vá além em seu estudo e contextualize não só *A tempestade*, como a produção do próprio Shakespeare, e dê mostras de seu conhecimento sobre o autor, o que estimula o destinatário a confiar nas informações de caráter crítico a serem colocadas sobre o espetáculo em análise. Esse contrato fiduciário se constroi a partir de diversos artifícios, como o uso de uma ancoragem subjetivante, que soam aos enunciatários como fatos (“Última obra que Shakespeare escreveu sozinho vêm, depois, duas colaborações com Fletcher”) e o levam

a aceitar como “parte do todo” aquilo que seria classificado como opinião do destinador (“*A Tempestade* é uma complexíssima obra que pode bem ser tomada, não como querem os românticos, por despedida formal da vida teatral (...)).

Ainda no trecho **2**, o enunciador faz uma “crítica dentro da crítica”, e analisa além do produto espetáculo (a partir do trecho **3**) o texto e a obra de Shakespeare, seu raciocínio é trabalhado de forma, como já foi dito, a levar o destinatário a confiar em suas informações como verdades absolutas (através de uma ferramenta de sedução pela indução lógica), além de também servir às bases do contrato fiduciário, pois o destinador pretende mostrar que é capacitado para exercer seu ofício por conta de seu conhecimento sobre teatro.

A partir do trecho **3**, o destinador começa a tratar do objeto espetáculo, e muda de estratégia, ao utilizar a primeira pessoa (“Brook faz uma leitura tão percuciente do texto que me ocorreu que o processo poderia bem ser o equivalente cênico da afirmação de Samuel Beckett”), por entender que sua qualificação (demonstrada em **1** e **2**) já foi suficientemente demonstrada e, portanto, o destinatário pode tomar suas opiniões por “valor-verdade”. Sua opinião é positiva, e mostra o espetáculo como um objeto euforizante, “desejado” por Peter Brook e que até então havia resultado apenas em objetos disforizantes, segundo o destinador, que fala “através” de Brook, como se conhecesse os meandros das produções anteriores (“Em uma montagem do Centre International de Créations Théâtrales, Peter Brook dirige a obra pela terceira vez e, finalmente, parece mais satisfeito com o resultado”). Ainda nesse trecho, o enunciador começa a mesclar sua opinião com elementos que demonstram mais uma vez o detalhamento de sua bagagem em teatro (“poderia bem ser o equivalente cênico da afirmação de Samuel Beckett, de gostar de escrever em francês porque o uso de uma língua estrangeira o obrigava a uma maior disciplina intelectual”).

Já em **4**, o enunciador começa a “justificar” sua apreciação positiva, enumerando os elementos que fazem do objeto espetáculo um objeto euforizante. Ele enumera alguns critérios técnicos, como espaço e cenografia como eufóricos. O primeiro; de acordo com o enunciador pareceria a princípio um elemento de disforia, entretanto, da forma como foi trabalhado por Peter Brook se tornaria um ponto positivo. Nesse trecho, e no posterior (trecho **5**), há pouco embasamento real, tudo fica no terreno da apreciação pessoal, que, colocada para o destinatário ancorada em elementos “reais” (como as peças anteriores de Brook e a citação a Samuel Beckett) é também aceita como autêntica.

Em **5**, para reforçar sua opinião favorável (“Levou Peter Brook a um mergulho excepcional no texto de *A Tempestade*, com resultado mais do que gratificante”), o destinador faz uma análise aprofundada acerca do que teria motivado Brook ao resultado atingido; e traça paralelos entre o heterogêneo do grupo de teatro e o heterogêneo da obra de Shakespeare, que teriam funcionado de maneira “simbiótica” no objeto espetáculo. O uso desse recurso revela a capacidade de profundidade analítica do enunciador, que somada à expressão “A impressão é de que”, serve para aproximar, humanizá-lo perante os destinatários.

No trecho **6**, o enunciador termina de embasar sua opinião, e utiliza como critérios (nesse caso eufóricos) o figurino e novamente a cenografia (segunda alusão a ela). Mais uma vez o destinador utiliza aquilo que seriam palavras do próprio Peter Brook para inserir seu ponto de vista com maior eficácia (“Como ressalta Brook na breve apresentação que faz no programa”) e convencimento, pois, para o destinatário aquela seria a visão do “criador” do objeto, ou seja, a maior autoridade naquele assunto; e, portanto, se a opinião do destinador fundamenta de acordo com a visão deste ator, deve ser considerada de mesmo peso (ferramenta de sedução).

Em **7**, o destinador utiliza todo seu conhecimento sobre a obra de Shakespeare para fazer uma análise psicológica do próprio texto, que serve para chegar à conclusão de que para ele, tanto o texto quanto o objeto espetáculo são vistos como eufóricos (“e talvez o maior mérito desta *Tempestade* de Brook”). Essa análise serve para mostrar mais uma vez o nível de profundidade e consequente capacitação do enunciador para desenvolver sua crítica. Como oposições fundamentais desse trecho, vê-se o humano (eufórico e trabalhado por Brook) e o super-humano (disfórico, que prejudicariam a essência da obra e que levariam o destinatário a não-querer ver o objeto); também o bem/mal (maniqueísmo disfórico) e o humano (eufórico, capaz de abarcar a real dimensão daquilo que seria pretendido pelo autor do texto).

Por fim, no trecho **8**, o destinador retoma sua apreciação eufórica do objeto, que é justificada segundo um critério pessoal (“Toda a complexidade da obra só é alcançada porque Brook soube ser simples”), que passa a ser tomado como “análise” por ter sido colocado depois de **7**. Sua justificativa é criada a partir de uma dicotomia que a princípio pareceria incompatível: simplicidade e complexidade; é necessário perceber que nesse caso os dois aparecem como valores tanto eufóricos como disfóricos quando aplicados aos objetos a que fazem referência: complexidade (eufórica na obra de Shakespeare, por contemplar a amplitude do ser humano) / simplicidade (disfórica na

obra de Shakespeare, pois não contemplaria a amplitude do ser humano, não levando ao “querer-ler”). Por outro lado tem-se simplicidade (eufórica no objeto espetáculo, segundo o destinador)/ complexidade (disfórica no objeto espetáculo, segundo o destinador, pois “corromperia” a obra original).

Análise 6 (Anexo F)

A Falecida, O Globo, 1994.

O discurso pode ser dividido em duas partes: a primeira, que trata da peça *A Falecida* e a segunda que trata da peça *Galdeamus*. Ambos os objetos são vistos de maneira eufórica pelo destinador. Ao se referir ao primeiro, o sujeito enunciador aparece como sujeito atualizado, que tem conhecimento do tema, do saber-fazer, conforme ilustra o trecho do período **1a**: “terminou com sucesso sua temporada” ou de **1b**: “os aplausos na estréia foram muito mais prolongados”, o que serve como “prova factual” de conhecimento para o destinatário. Outro recurso bastante utilizado na primeira metade do texto é o da ancoragem objetivante, ao trabalhar com a terceira pessoa, o que estimula o enunciatário a tomar suas considerações como “fatos”, esse efeito é reforçado por momentos em que o enunciador “delega” a informação, dando o crédito a outros atores, que serviriam para “chancelar” seu ponto de vista, como o trecho selecionado de **1a**: “com ótima reação do público e excelente repercussão na imprensa”; ao colocar a reação do ator “público” e do ator “imprensa”, o destinador alcança “autoridade” para confirmar/embasar, logo abaixo, sua própria opinião eufórica do objeto espetáculo: “ressaltou o fato de as linguagens cênicas e corporais do espetáculo serem de tal fato eloquentes”, que devem ser assumidas como “comprovadas” pelo destinatário e facilitam a aceitação do contrato fiduciário.

Ainda sobre *A Falecida*, em **1b**, o sujeito enunciador aparece como “observador” da encenação e dá detalhes de sua experiência que, a princípio, serviriam apenas para comprovar sua participação no evento (“Os aplausos na estréia foram muito mais prolongados do que previra a modéstia do grupo”), mas escondem sua tentativa de mais uma vez construir seu ponto de vista: “Com as alterações feitas, foi possível receber os calorosos aplausos da platéia nas récitas subsequentes, sem qualquer problema”, ao dizer que o ator “platéia” aplaudiu nas “récitas subsequentes”, o destinador autentica o fato de a peça ser boa e, portanto, merecer uma apreciação positiva.

No trecho **1c** o destinador se coloca como parte da entidade “sociedade brasileira” ao dizer que “Naturalmente para o elenco foi necessário uma certa adaptação mental para representar diante de um público que não reagia ao diálogo de Nelson Rodrigues como o faz a platéia brasileira”, com isso ele se aproxima do destinatário, pois se mostra conhecedor/membro do mesmo grupo; a sensação é aumentada pela expressão “naturalmente”, que sugere uma inserção do enunciatário no texto, uma espécie de “concessão” feita pelo sujeito enunciador que pretende dizer que ambos teriam a “mesma dimensão” acerca do tema.

Ainda no trecho **1c**, o sujeito enunciador elenca algumas características que tornam o objeto eufórico (cenografia e linha de interpretação), entretanto, ao fazê-lo, atua como sujeito observador, como acontece em textos jornalísticos, de colocar sua opinião através do discurso de um ator “externo”: “foram muito elogiadas”; ao atribuir a apreciação a um outro sujeito, o destinador se torna “isento”, apenas um locutor que esteve presente na ocasião; entretanto, percebe-se a dimensão crítica do discurso logo a seguir: “O calor dos aplausos finais, no entanto, compensaram bem a mudança”, ao dizer que a mudança foi válida, o enunciador conclui sua análise do tema com um juízo de valor que dialoga com sua percepção expressa no começo da crítica.

Sobre *Gaudeamus*, o enunciador inicia o discurso com um panorama histórico da obra a ser analisada (todo o trecho **2a**); essa estratégia tem duas finalidades específicas que servem para dar subsídios à instituição do contrato fiduciário: uma tentativa de “aliciar” o enunciatário ao expor para ele todo o contexto em que a obra foi escrita, torna mais interessante conhecer a apreciação, e, portanto, permite ao destinador-manipulador levar o destinatário a “querer-ler”. O outro objetivo é dar demonstrações da abrangência do seu conhecimento acerca do tema em análise, o que confirmaria, perante o enunciatário, a capacidade do enunciador de discorrer de maneira crítica sobre o objeto espetáculo.

Em **2b**, o sujeito destinador continua com uma contextualização do tema; ele segue com um percurso temporal: inicia com a obra, parte para o começo do processo da montagem e depois a apresentação em si, o que só demonstram seu domínio do tema e aproxima o destinatário. É interessante perceber a dicotomia que existe entre os dois objetos analisados nessa crítica; o primeiro, trata de um produto que (segundo o destinador) se dirige à platéia brasileira (de onde, supõe-se, venha o destinatário), mas que por uma conjunção de circunstâncias é apresentado a estrangeiros; para a análise deste objeto não há nenhum tipo de contextualização do tema, apenas a descrição de

situação imbuída de uma apreciação comum tanto aos atores presentes quanto ao destinador. Já no caso de *Gaudeamus*, têm-se uma peça estrangeira (autor estrangeiro, grupo estrangeiro) destinada também a estrangeiros (é apresentada em São Petesburgo, conforme citado em **3b**); nesse caso, revela-se a preocupação do destinador em inserir o destinatário no processo que gerou o objeto (registrados em **2a** e **2b** em trechos como “*Gaudeamus* é uma montagem russa em dezenove cenas” e “O grupo tinha nada menos que dez horas de resultados de improvisação”), para em seguida (**3a**) servir de “narrador” do enredo, uma espécie de “locutor” (não especificamente no sentido semótico do termo), que transmite o acontecimento na sequência em que eles ocorrem na encenação, dando ao enunciatário uma visão bastante completa do objeto.

Sua apreciação é bastante breve (**3b**): “O grupo de São Petesburgo mostra um alto nível de preparação”, justificada pelas atribuições dos atores (que cantam, dançam e interpretam) e embasada por uma descrição breve do cenário (critério recorrente, sempre de maneira eufórica, na análise dos dois objetos, o que sugere uma isotopia temática no discurso). Essa diferenciação no trato das duas situações retrata uma diferenciação na atividade do destinador de acordo com os interesses do destinatário, que aproximariam e “fidelizariam” este último ao discurso do destinador/manipulador.

Análise 7 (Anexo G)

Nós do Morro, O Globo, 2007.

No trecho **1**, o destinador inicia sua análise com as informações básicas sobre o objeto, como autor, local de apresentação, em que a obra foi inspirado, entre outros, que servem apenas para situar o destinatário em relação ao espetáculo (informações objetivas). Já a partir de **2**, o enunciatário insere sua apreciação pessoal (“origina um espetáculo confuso e precário”), e, para ampará-la, utiliza algumas ferramentas, como uma ancoragem objetiva que, aliada ao trecho anterior, acaba sendo lida também como “verdade lógica” e uma comparação entre a obra original de Bizet (eufórica) e o objeto em análise (disfórico), que demonstram o conhecimento que o capacitam ao fazer crítico, ele também utiliza citar um dos trechos da peça (“agregou à história original novas ações (como a de um “pastor” que distribui terços e ouve confissões”) como forma de apontar um elemento específico para o enunciatário (que, pela forma de verdade absoluta como é colocado desestimula o destinatário a ter qualquer opinião em

contrário). Para o enunciador, a adaptação é vista como disfórica por se distanciar do texto original, que seria o valor eufórico (oposição de base: texto original X adaptação).

Em **3a**, o destinador continua a enumerar os acontecimentos cênicos que justificam sua apreciação disfórica do objeto (há que se fazer uma distinção: para o enunciador, o elemento principal que torna o objeto disfórico foi uma adaptação mal feita da obra); ele começa com uma ressalva, de um elemento mantido na versão analisada, para em seguida colocá-lo como algo que também não funciona no espetáculo. “Quando Don José já matou o marido, mas nem por isso tendo deixado de beber cada vez mais”, é um trecho que mostra a especificidade da análise, mas que fica difícil de ser compreendido pelo enunciatário que, supõe-se, ainda não teve acesso ao objeto.

O trecho **3b** não tem mais a preocupação de apontar cenas específicas, como forma de justificar sua apreciação, e o enunciador volta a utilizar o recurso de comparar a obra original (eufórica) com a adaptação/espetáculo (disfórico). Nesse trecho, esse é o único embasamento para a análise, tudo fica limitado ao terreno pessoal, e essa opinião é colocada como justificativa da crítica (“Os diálogos são de um primarismo que prejudica qualquer possibilidade de boa transposição cênica, como fica comprovado pelo espetáculo em cartaz”). Esse recurso só é possível pois o destinador escreve em terceira pessoa, através de uma ancoragem objetivante da realidade, que leva o destinatário a assumir como fato aquilo que de outra forma seria claramente visto como apreciação particular.

Em **4**, o enunciador elenca uma série de critérios técnicos para amparar seu discurso, e os organiza de forma “paralela”, sobrepondo elementos eufóricos e disfóricos, sempre atribuídos a um ator (no sentido semiótico), da seguinte forma: “trechos bem aproveitados por Daniel Belquer”/ solos de flauta (eufórico) X preparação vocal do grupo/ Denise Krammer e Joana Seibel (disfórico); cenário de Fernando Mello da Costa e Rostand Albuquerque/ figurino de Heloisa Frederico (eufórico) X direção corporal de Patrícia Carvalho-Oliveira (disfórico). Mais uma vez, toda a análise é feita unicamente em cima da opinião do destinador, ancorada em uma ilusão de objetividade, organizada em uma estrutura “lógica”, racional.

No trecho seguinte, o destinador justifica a opinião desfavorável ao trabalho de Marcelo Pallotino à (novamente) mal feita adaptação da obra de Bizet; como no trecho anterior, tudo o que é opinião é colocado como fato, levando o enunciatário a lê-lo como tal. A única ferramenta nova, que serve (embora tardiamente) ao contrato

fiduciário é quando o enunciador cita: “No elenco, com rendimento menos satisfatório do que o grupo costuma ter”, o que mostra que ele já conheceu o trabalho do grupo e, portanto, tem consistência para comparar e opinar acerca do objeto espetáculo. Essa estratégia, de falar de momentos anteriores do grupo, continua a ser utilizada em **6** (sempre de forma objetiva): “Conhecido pela perseverança e a dedicação de seu trabalho”, que demonstram uma “simpatia” do enunciador pelo Nós do Morro, o que torna sua crítica mais pertinente aos olhos do enunciatário, pois, apesar de eventuais preferências, o destinador seria isento suficiente para fazer uma análise acima disso.

Análise 8 (Anexo H)

Sweet Charity, O Globo, 2007.

Num primeiro momento (**1**), a crítica se constrói através de uma oposição temporal entre o período dito como “há relativamente pouco tempo atrás” e o momento da enunciação. Essa oposição localiza o espetáculo e auxilia na construção do Contrato de Veridicção (primeira marca do enunciado), uma vez que mostra que a experiência do enunciador já vem de longa data, o que favorece a interpretação favorável do enunciatário.

Já a partir do segundo trecho, ao comparar Neil Simon a Fellini o destinador utiliza um conhecimento prévio para ancorar seu texto a elemento da realidade do destinatário. O recurso cria mais um efeito de veracidade/realidade e outro estímulo ao contrato fiduciário, pois o destinador pretende que o destinatário se fie em suas informações e usa uma série de referentes para dar credibilidade ao discurso.

O mesmo acontece no trecho seguinte (**2b**), quando o sujeito da enunciação fala do nome da protagonista e sua importância para o desenrolar da história. É importante observar que nesse momento o destinador começa a mesclar sua opinião (“fica um tanto datado”), àquilo que a princípio ele coloca como referente (ou fato “verdadeiro”), o que leva o destinatário a assumir suas opiniões também como verdadeiras. Ao colocar-se em terceira pessoa, o destinador cria um efeito de distanciamento, que “objetiva” (camuflagem objetivante) o discurso, reforçando a idéia de suas opiniões também servirem de referente.

A partir daí o destinador parece ter assumido como estabelecido o contrato veridictório e passa a colocar sua opinião como referente, utilizando menos seu conhecimento anterior. No trecho (**3**), inicia-se a análise crítica propriamente dita, com

o comentário positivo (“a montagem brasileira é exemplar”) e a consequente justificativa (“com os bons cenários de Marcelo Larrea e Chris Aizner muito bem executados, e os ótimos figurinos de Emilia Duncan e Marcelo Lopes, tudo muito bem iluminado por Wagner Freire”).

A mesma linha de raciocínio foi utilizada em **(3b)**, embora o enunciador nesse momento tenha o cuidado de apresentar a “ficha técnica” do espetáculo, valendo-se dos nomes (Miguel Briamonte, Carlos Bauzys, Cláudio Botelho, Alonso Barros e Charles Möeller) e principalmente de Bob Fosse, como instrumentos de ancoragem da realidade, que estimulam o destinatário a aceitar como verdadeira a análise do enuncidor-manipulador (“executada por ótimo conjunto” ; “impecável recriação”; “cria bem o universo das dançarinas de aluguel”).

A seguir **(4)**, o destinador se dirige especificamente ao sujeito Claudia Raia, e antes de colocar sua opinião, ele se aproxima deste último, quase como um observador onisciente (“sonho acalentado durante anos por Claudia Raia”; “personagem por quem ela tem obviamente imenso carinho”), com informações que pouco contribuem para o objeto crítica em si, mas que servem como um dos maiores instrumentos de credibilidade do enunciador e que permitem a ele uma crítica “mais válida” da performance do sujeito (“altas qualidades de dançarina”). O destinador reserva à Claudia Raia um espaço muito maior do que ao restante do elenco **(5)**, que são categorizados de maneira breve e sem maiores justificativas (“Marcelo Médici é um Oscar Lindisquist simpático, Ricca Barros está adequadamente vaidoso como Vittorio, Marcelo Pereira corretamente mau caráter [...]”), colocando sua opinião como “verdade absoluta” para o destinatário (o destinador não utiliza mais recursos de ancoragem pois assume que, após suas demonstrações de conhecimento já tenha autoridade suficiente sobre o assunto para posicionar-se sem a necessidade de referentes).

Análise 9 (Anexo I)

O Livro, O Globo, 2010.

Logo no início, o discurso escancara a apreciação disfórica do enunciador, e quase todos os elementos elencados contribuem para essa percepção. Há pouco embasamento (do ponto de vista da “bagagem” de teatro que demonstre a experiência do destinador) e grande parte de análise se atém apenas à opinião, sem grandes preocupações em justificar. A principal ferramenta utilizada é a de ancoragem objetiva

(que dão o tom de veridicção para o contrato fiduciário) e o uso de expressões coloquiais que aproximam destinador e destinatário (“O protagonista anda para cá ou para lá”), para no final, embora reforce a opinião desfavorável, fazer uma “ressalva” que alivie a crítica disfórica do objeto espetáculo (“É uma pena que uma intenção tão obviamente séria”).

No trecho **1**, o enunciador expõe sua opinião disforizante do objeto em estudo, e o justifica a partir de uma análise da simbologia a que se refere o espetáculo. Como tudo fica restrito, mesmo a análise da simbologia, ao terreno do particular, o destinador utiliza termos como “obviamente” para conseguir seduzir o destinatário e levá-lo a fiar-se em seu discurso: a palavra “obviamente” apela para a lógica do sujeito enunciatário, o que levaria o discurso do enunciador a uma organização “inquestionável” (ainda que ele se refira a uma passagem do espetáculo que provavelmente não foi visto pelo enunciatário e portanto, não seria óbvio). Para o destinador, o objeto livro é disfórico (“O tal livro, obviamente simbólico, não é persuasivo nem como elemento transmissor, nem apenas como agouro”), e como oposição temporal destaca-se o breve (disfórico, que abarca o tempo de duração do espetáculo) X longo (eufórico, que melhoraria o trabalho, por permitir um maior desenvolvimento do enredo).

Em **2a**, além de reforçar a opinião disforizante, o destinador começa a apontar os erros do objeto de maneira bastante ampla, ainda dando pouca ênfase aos critérios técnicos (“Ficam difusas as ideias e, ao pouco que acontece no palco, falta uma organização que transmita com mais firmeza a essência da intenção do autor”). O sujeito enunciador também cita passagens específicas do texto, que demonstram seu detalhamento e sua capacidade de percepção acerca do objeto, embora nem sempre essas passagens denotem uma opinião (“o espetáculo passa a dar mais importância ao som (de papel rasgado) do que à visão”). Como oposição destaca-se aquilo que o autor quis dizer (eufórico) *versus* aquilo que o espetáculo transmitiu (disfórico, pois não conseguiria atingir o público).

No trecho seguinte (**2b**), o sujeito enunciador coloca mais uma vez informações factuais (“Na Sala Multimídia do Espaço Sesc, em Copacabana”, e a descrição dos elementos que constituem o cenário) ao lado de sua apreciação (“A trilha sonora de Rodrigo Marçal não chega a ser suficientemente marcante”). A análise dos critérios técnicos não chega a ser considerada disfórica quando tomada em separado, entretanto, se torna quando analisada no conjunto formador do objeto espetáculo (“Não consegue ajudar o conjunto a ter maior coerência”). A direção é vista, embora com ressalvas

(“Seu maior mérito é o de evitar exageros”), também de maneira disfórica, assim como a simbologia desenvolvida. É nesse trecho que o destinador utiliza o recurso citado acima da expressão coloquial para aproximar o destinatário do discurso.

Em **2c**, o enunciador faz a única análise – embora não totalmente eufórica – positiva do texto, ao ator Eduardo Moscovis (e, por analogia, à preparadora corporal). Segundo o sujeito destinador, embora tenha havido uma direção com características predominantemente disfóricas, o ator “faz um esforço considerável para dar sentido a uma ação de estrutura tão precária”, e o orienta acerca daquilo que prejudica seu desempenho (“mas a falta de um foco dramático do texto não ajuda o ator a encontrar uma maior exatidão”).

No trecho **3**, o destinador retoma sua avaliação disfórica do objeto, entretanto faz uma ressalva, como se “aliviasse” o peso de uma análise tão ruim, dizendo que aquele era um trabalho “com possibilidades” (embora não chegue a salientar quais seriam as soluções), numa espécie de tentativa talvez de mostrar ao enunciatário o lado menos “cruel” do discurso crítico.

3.1 Um estilo crítico em transformação

Os textos de Barbara Heliodora sofrem uma alteração sensível com o passar dos anos. Percebe-se um espaço muito menor para a construção do contrato fiduciário quando se relacionam os textos 1, 2, 3 e 9, por exemplo. Nos dois primeiros, o sujeito enunciador usa, em quase todos os parágrafos, uma mistura de análise do objeto espetáculo e do contexto de João de Rio (autor da peça, euforizado) e de Suassuna (euforizado). Isso é ainda mais notável no caso de “A Invasão”, em que o destinador escreve três parágrafos (mais da metade da crítica) apenas sobre a obra de Dias Gomes (disforizada), deixando um espaço menor para a análise do espetáculo propriamente dita.

O mesmo já não acontece no texto 9, onde o contrato fiduciário é traçado de maneira breve, sem contextualização, a análise se baseia unicamente no objeto espetáculo (diforizado), e o contrato é traçado a partir de uma ancoragem objetivante, que traz tons mais “factuais” para a análise.

O mesmo já não acontece nos textos 6 (Nós do Morro) e 9 (O Livro), quando o texto diminui de maneira considerável (característica que já começa a ser observada em *Splish Splash* a *A Tempestade*, que podem ser lidos como momentos de transição do

discurso), e portanto, já quase não existe mais a ambientação histórica da obra (em *O Livro* ela de fato não existe). Ou seja, com a evolução do discurso do enunciador, modifica-se a forma de se traçar o contrato fiduciário; se antes ele era feito a partir da bagagem do destinador, que servia de “atestado” da sua capacidade de dar uma posição acerca do objeto, nos textos mais recentes (meados da década de 90 até os atuais), o contrato é feito de maneira menos perceptível, e o destinador usa uma argumentação amarrada de uma maneira tácita, como se sua apreciação devesse ser lida como “fato”. Para atingir esse objetivo, o enunciador mistura dois tipos de ancoragem: objetivante e subjetivante; no texto 8, por exemplo, ele inicia o discurso de maneira objetiva (“Tampouco é clara a relação do protagonista com seu destino, que se cumpre quase que imediatamente, e as palavras, por mistério ou nostalgia, passam a ser o tema dominante deste breve espetáculo de 45 minutos”), o que coloca sua opinião inicial (que já é a apreciação disfórica do objeto) como “fato”, uma espécie de “verdade absoluta”; entretanto, no trecho seguinte, o discurso se altera e surge uma subjetivação (“Temos angústia, temor e busca de caminhos, mas falta algo que ligue tudo em uma ação coerente, como a imagem da reação do protagonista ao livro, que deixa de ter presença mais marcante depois dos primeiros momentos”), que serve para aproximar o destinatário, pois, ao utilizar a terceira pessoa, o destinador obtém dois efeitos (que auxiliam na construção do contrato fiduciário): o enunciador se coloca como uma espécie de “representante” do enunciatário, e, portanto, sua opinião é vista como a opinião do leitor; e a outra é a impressão de que o sujeito destinador tem o amparo de uma “entidade maior” (que pode ser o veículo para o qual ele escreve) que já possui credibilidade junto ao enunciatário que, ao unir seu discurso ao do enunciador, transfere essa característica para o último.

Uma característica que permanece ao longo do tempo é a mistura de elementos disfóricos e eufóricos em uma mesma análise. Embora, no contexto geral, o objeto sempre receba apenas uma avaliação (positiva ou negativa), os pontos levantados para justificar a apreciação sempre aparecem com avaliações distintas. Isso pode ser visto em todos os textos, como é o caso de *O Livro*, em que a simbologia, a direção e a sonoplastia são vistas como disfóricas, enquanto que a atuação de Eduardo Moscovis é vista como eufórica. Essa, aliás, é praticamente a única avaliação eufórica de todo o texto, e é nessa “dialética” de eufórico *versus* disfórico que o enunciador justifica sua opinião. Ainda que não se leia a avaliação do enunciador, é possível descobri-la apenas contando os critérios eufóricos e disfóricos; no caso de “A Falecida”, são

aproximadamente 6 elementos eufóricos, contra 1 disfórico, ou seja, a avaliação foi positiva. Em “A Bela Madame Vargas”, a iluminação, a sonoplastia, a direção, a ambientação, o figurino, o cenário e o elenco, são vistos como disfóricos, ao passo que apenas a obra de João do Rio é vista como eufórica, portanto a apreciação foi disfórica.

Embora esse critério de análise pareça a princípio uma exaltação do óbvio, mostra a forma como o enunciador justifica seu discurso, edifica sua argumentação. Ao longo dos textos, mantêm-se como critérios de análise basicamente as características técnicas (iluminação, cenografia, sonoplastia, figurino e atuação), que estão presentes em todos os textos analisados; por outro lado, nos textos mais antigos (“A Bela Madame Vargas”, “A Invasão”, e em com menor presença “A Falecida” e “A Tempestade”), o contexto histórico também aparece como um elemento de análise de grande peso. No caso dos textos 1 e 2, ele é retratado de maneira bastante distinta, mas tem um peso enorme (seja de ressalva à apreciação geral, seja de justificativa da mesma). No primeiro texto, o objeto recebe uma apreciação disfórica (justificada pela análise dos aspectos técnicos), enquanto que o contexto (o texto de João do Rio e o que ele significa para a representação da sociedade da época em que foi escrito) é visto como eufórico; e surgem então duas críticas distintas: a do objeto espetáculo (disfórica) e a do objeto texto (eufórica); o que leva o leitor a concluir que, embora o espetáculo não seja bom, o texto é. O contrário acontece em “A Invasão”: o objeto espetáculo é eufórico (justificado pela avaliação positiva dos aspectos técnicos) enquanto que a obra de Dias Gomes é disfórica. Ou seja, embora o texto seja “ruim”, o trabalho do grupo é tão bem feito que faz a experiência da encenação valer a presença do enunciatário.

Contudo, essa possibilidade deixa de existir nos textos mais recentes, com destaque para *Carmem de Tal*, *Sweet Charity* e *O Livro* (neste último de forma mais latente). Há pouco espaço para o desenvolvimento do discurso, portanto, o enunciador manifesta sua apreciação tendo por parâmetro basicamente os aspectos técnicos (a contextualização, quando aparece, vem de forma muito restrita, em especial ao se comparar aos textos mais antigos), ou seja, quando há ressalvas, como no caso de “Sweet Charity”, que a escolha do texto é vista como disfórica (“O musical já tem 41 anos e na realidade fica um tanto datado, tanto na ingenuidade de sua trama (que perdeu a profundidade do original italiano) quanto por suas referências ao colorido período hippie”), enquanto que os demais elementos técnicos são todos eufóricos (elenco, iluminação, direção, figurino, etc.)

Ao longo dos anos, o que se depreende do discurso do enunciador é mais do que uma simples redução de espaço reservado à contextualização histórica e, por consequência, à análise em profundidade da peça criticada. Houve uma mudança de gênero: com essa alteração, sintoma da forma de produção do jornalismo contemporâneo, o texto crítico (comparado a *A Bela Madame Vargas*, *O Casamento Suspeitoso* e *A Invasão*, que restam como modelos do “passado”), perdeu suas características principais de contextualização histórica da obra, de classificação de linhas estéticas e denominação de novas correntes artísticas, para se converter em um texto de serviço, que se limita a apreciar sumariamente o objeto em separado, ou com uma contextualização tão breve que não serve à função de localizar o enunciatário no período. Boas amostras desse novo gênero de texto são principalmente “Carmem de Tal”, “Sweet Charity” e “O Livro”, que se converteram em “resenhas”, perdendo a estrutura que era tão presente na crítica de Heliodora nos anos 1960 e 1950.

Essa alteração de gênero acontece, pois, uma das características principais do texto crítico (ou da crítica reflexiva), é a presença de uma contextualização histórica da obra, e como aquela produção se insere no panorama contemporâneo de produção artística. Essas características estão mais presentes nos três primeiros textos: há a contextualização de João do Rio, Ariano Suassuna e Dias Gomes; essa marca começa a perder um espaço expressivo em meados da década de 1980. Por outro lado, as últimas críticas (anos 2000), perdem em definitivo essa preocupação de inserir o leitor no momento de produção (contextualizar o texto e a montagem), e se limitam a justificar a apreciação tendo por parâmetro apenas o objeto espetáculo; a crítica deixa de servir como parâmetro para a definição de correntes estéticas para se tornar um comentário breve, uma resenha sobre uma determinada obra, indicando ao leitor, no meio de tantas outras produções, quais aquelas que merecem ou não ser prestigiadas.

Considerações Finais

Embora a análise dos textos críticos tenha permitido perceber alguns aspectos que se mantêm no discurso de Barbara Heliodora (análise dos aspectos técnicos e a ferramenta de aproximação do leitor, por exemplo), são as mudanças que aparecem de forma mais contundente. Ao longo do tempo, seu discurso sofreu uma variação de gênero, Heliodora deixou de produzir o texto crítico em sua essência para começar a fazer resenhas (em especial a partir da década de 1990).

Desse modo, os textos de Heliodora poderiam ser classificados da seguinte forma: “A Invasão”, “O Casamento Suspeitoso” e “A Bela Madame Vargas” seriam exclusivamente críticos; “A Falecida”, “Splish Splash” e “A Tempestade” marcam um período de transição entre crítica e resenha com características de ambos (contextualização histórica mais breve que os textos anteriores e um espaço maior para a apreciação dos aspectos técnicos); e por fim “Carmem de Tal”, “Sweet Charity” e “O Livro” como resenhas, servindo apenas como um direcionamento do enunciatório, sem a classificação e explicação de linhas estéticas e históricas.

Como os jornais, na grande maioria dos casos, não têm mais o mesmo espaço que era disponível na década de 1960, por exemplo, para textos mais longos, o texto crítico teve que se adaptar. Eis uma hipótese que pode explicar a transformação do estilo crítico de Heliodora e que exige, muito provavelmente, uma pesquisa de maior fôlego de caráter histórico sobre os gêneros jornalísticos opinativos. Assim, deixam de existir a contextualização histórica aprofundada, bem como as justificativas longas, que são as características principais do texto crítico de meados do século XX; e surgem as apreciações breves do objeto descoladas muitas vezes do contexto. O objeto de

apreciação é visto apenas como uma produção efêmera, e a função do enunciator-crítico passa a ser unicamente o direcionamento do enunciatário, se este deve ou não consumir aquele produto, característica funcional que é marca típica da resenha.

O ganho de espaço do gênero resenha no jornalismo contemporâneo mostra também a necessidade dos veículos de se adaptarem à cobertura de diversas mídias, com inúmeras produções, que se multiplicam a cada dia; como cinema, televisão, dança, música, internet, e o próprio teatro. Como o tamanho dos jornais é relativamente padronizado, é necessário que se encontre maneiras de cobrir, ainda que de modo muitas vezes superficial, todos os meios de produção artística, o que explica a preferência pela resenha, que ocupa menos espaço e portanto permite que mais áreas sejam contempladas. Outro fator que poderia explicar a transição de gênero de Heliadora é o fato de sua posição de prestígio, com mais de 50 anos de atividade crítica, não exigir mais a construção constante de um contrato fiduciário baseado na explicação em detalhes, já que se estabeleceu ao longo dos anos um contrato fiduciário que se condensa em um estilo, em um tom, tornando um embasamento extenso desnecessário, pelo menos para seus leitores mais assíduos.

O exemplo de Heliadora é bastante sintomático da mudança do papel da crítica reflexiva dentro do jornalismo brasileiro diário (excetuando-se os meios direcionados exclusivamente ao universo cultural), que há décadas vem deixando de ser crítica em sua gênese para se tornar apenas uma resenha efêmera de uma produção cultural tão diversa quanto mercadológica e, por vezes, insipiente. Com isso, diminuiu-se o espaço do texto crítico com preocupações estéticas e contextuais, tão necessário em uma sociedade que precisa ser educada para diferenciar, no meio de uma produção tão extensa, a produção efêmera da arte que marca e que serve para caracterizar uma época ou, ainda, uma sociedade.

Referências Bibliográficas

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Estudos do discurso*. In: FIORIN, José Luiz. *Introdução à linguística II: princípios de análise*. São Paulo: Contexto. p. 187-219.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1990.

BRAGA, Claudia (org.). *Barbara Heliodora: escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 947p.

CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho. *Teoria Semiótica: a questão do sentido*. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). *Introdução à Linguística III: fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez, 2004 p. 393-438.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1989.

GREIMAS, A.J.; Courtés, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

HELIODORA, Barbara. *O Trabalho do Crítico*. Disponível em: <www.barbaraheliodora.com.br>. Acesso em: 01 jun. 2011. [2011a]

HELIODORA, Barbara. *Anotações sobre a crítica*. Disponível em: <www.barbaraheliodora.com.br>. Acesso em: 01 jun. 2011. [2011b]

LARA, Gláucia Muniz Proença; MATTE, Ana Cristina Fricke. *Ensaaios de Semiótica: Aprendendo com o Texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton (Org.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.

MELO, JOSÉ MARQUES DE. *Jornalismo Opinativo: Gêneros Opinativos do Jornalismo Brasileiro*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

RECTOR, Mônica. *Para ler Greimas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, Luiz. Abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à linguística I: objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2002. p. 187-209.

TEIXEIRA, Lucia. *A semiótica no espelho*. Cadernos de Letras da UFF, n. 12, Niterói, 1990. p. 33-49.

Anexos

Anexo A

A bela madame Vargas

O TNC escolheu, para encerrar sua temporada, a peça de João do Rio *A Bela Madame Vargas*. Com o primeiro ato de comédia de maneiras e os dois últimos de melodrama, João do Rio retratou uma época e mostrou-se senhor de seu “métier”, escrevendo com excelente sentido de teatro e construindo a crise de seu melodrama tão bem que provocou na platéia de estréia do República uma reação bastante divertida, de que falaremos adiante(1).

Tudo na *Bela Madame Vargas* fala de uma época que nos parece falsa em sentimentos e duvidosa de ética, mas, sem dúvida, pode viver no palco e mesmo envolver-nos naquele estranho período, desde que o espetáculo seja realizado dentro de uma estilização que o torne aceitável pela sua própria artificialidade(2).

Foi exatamente essa estilização que faltou à *Bela Madame Vargas* do TNC. Já que não temos no Brasil uma verdadeira tradição de interpretação, já que falta aos nossos atores o domínio de “época”, à qual se pudessem reportar no momento necessário, cairá fatalmente nos ombros do diretor a tarefa de, na medida do possível, encontrar uma linha que substitua pelo menos em parte essa escola que não existe.(3a) Não conseguiu Armando Couto encontrar a chave mestra que coordena o espetáculo, e temos, por conseguinte, uma série de outros atores que procuram recriar 1912 cada um a seu jeito, e com resultados geralmente insatisfatórios.

Armando Couto não conseguiu, parece-nos, tornar real para seus atores a época da peça; dizem sem convicção e nada ilustra isso tão bem quanto a simples palavra “Cáspite”, que o deputado Guedes (Fábio Sabag) tem de dizer no primeiro ato: segundo ele, Sabag, um homem de agora, 1957, foi com esforço, temos, falta de convicção e mesmo com ar de quem pede desculpas, que disse (ou melhor, murmurou) aquele “Cáspite” que sairia fácil, natural, e principalmente audível e a tempo, se estivesse o ator convencido que era o deputado Guedes, homem de 1912.(3b)

Dessa falta de estilização (e falta de escola de ator, na realidade) resultam todas as outras falhas que podemos notar na direção: a falta de ritmo nas cenas de festa,

quando todos parecem declamar um pouco, faltando-lhes estilo e domínio da dicção para encontrar o ritmo rapidíssimo que o diálogo requer; e nas cenas melodramáticas também faltou uma definição de linha, muito embora em geral o realismo tenha sido a predominância.(4a)

A criação do ambiente da peça não encontrou expressão particularmente feliz no trabalho de Maria Celina Simon, cenógrafa e figurinista da peça: o terraço do primeiro pareceu-nos um teatro bastante moderno, ao qual foram anexados arranjos de flores de extremo mau gosto, insuficientes para definir o ambiente, como 1912. A sala de música, dos segundo e terceiros atos, é de um mau gosto injustificável, em que uma tentativa de leveza nos móveis entra em choque com o peso das cortinas e do pavoroso painel mitológico. Não duvidamos que tenha sido feita uma pesquisa para a realização de cenários e figurinos, mas certamente é possível tirar de uma época o que pode ser agradável aos olhos de hoje em dia, estilizando o mau gosto até que se torne atraente e útil a uma reconstrução agradável de uma época.(4b)

A má iluminação também prejudica o ambiente. Um correto uso de luzes teria dado profundidade ao céu azul do primeiro ato que ficou sempre um telão limitador. E onde encontramos o famoso luar tão comentado no terceiro ato? Esse, então, foi desastroso. Quanto às falhas mecânicas das luzes (um lustre que se acendeu antes da hora, arrependeu-se e tornou a acender e um infundável acender e apagar no jardim, entrevisto pela porta), essas já são rotina na temporada, infelizmente.(4c)

O nível de interpretação foi desigual, faltando-lhe unidade orientadora. Merece elogios Milton Moraes, pelo tremendo esforço de viver o papel de Barão, tão mais velho que o ator, que era pouco ou nada auxiliado em seu trabalho por uma “maquilagem” primária e roupas surpreendentemente mal talhadas para um personagem rico, titular do império, e nitidamente delineado pelo autor com sendo um paradigma de elegância e *savoir-faire*. Se nem sempre a realização do papel esteve à altura do esforço e da intenção, certamente foi o mais satisfatório no total da ação.

Sebastião Vasconcelos tem uma elegância natural de gesto e andar, e um certo calor na interpretação (talvez mais no primeiro ato), mas, sem uma disciplina que o integre no todo da peça, sente-se em vários momentos a repetição de interpretações anteriores e, como sempre, é prejudicado por uma dicção falha e má colocação da voz, defeitos corrigíveis, mas cuja correção é necessária antes que ele possa se realizar como ator.(5a)

Beatriz Veiga, que devia centralizar em si toda a ação da peça, é possivelmente inexperiente demais para o papel. Com uma gama limitada de emoções, certos gestos e atitudes, onde o exagero substitui o que devia ser estilizado e uma facilidade enorme de contorções de máscara que nem são condizentes com a “fria, altiva, indiferente” Madame Vargas. Com sucesso e experiência numa sociedade tão viperina quanto à que é retratada na peça, forçosamente teria capacidade de controle, pelo menos aparente, muito maior no início de todas as cenas que tem com Carlos. Não encontramos justificativa, tampouco, para falar diretamente para a platéia, ficando quase de costas para seu interlocutor, cada vez que se senta no sofá. Há certos momentos em que está bem, mas sua atuação é limitada. É preciso notar que ninguém, no elenco, é tão prejudicado pelo mau gosto no guarda roupa. **(5b)**

Grace Moema, que há tão pouco vimos tão bem, está extremamente pouco à vontade no papel de D. Maria. Sua tentativa de encontrar a dicção afetada que quis dar ao papel fez com que tivesse que falar devagar, perdendo a leveza de tom que seria necessária. Uma “maquilagem” e um guarda-roupa bastante jovens e uma cabeça completamente branca, já de início, marcavam uma indecisão na linha do personagem, a quem sentimos como mais nitidamente “idosa” pela leitura do texto.

Paulo Padilha tem o último dos papéis principais, e está discreto, mas incolor, como o noivo rico que conquista pela modéstia.

Dos vários papéis pequenos só destacaremos Tereza Raquel, que, além de ter tido bastante vivacidade, teve o privilégio de estar vestida com gosto, e Magalhães Graça, que criou com um pouco de exagero, mas com bastante vida, o professor de música, numa única cena curta. **(5c)**

Mas João do Rio, realmente, é um autor teatral, e sua força dramática—é claro que dentro do seu gênero, que é ultrapassado e tudo o mais, mas é autenticamente de sua época— consegue transpor a linha da ribalta e chegar até um público que, no momento de maior aflição da heroína, chegou a aplaudir a chegada do salvador, quase gritando “Aí, mocinho!” e causando emoção real na platéia que seguia o drama com bastante interesse. **(6)**

O espetáculo não é satisfatório, mas João do Rio, dentro de seu tempo, é. **(7)**

Anexo B

O Casamento Suspeitoso

Assistimos, no dia 6, no Teatro Bela Vista, em São Paulo, à estréia da nova peça de Ariano Suassuna, *O Casamento Suspeitoso*, espetáculo com o qual Sérgio Cardoso celebrava dez anos de vida artística.(1)

Não é de nosso hábito basear críticas de espetáculos em comparações, mas no presente caso é o próprio texto de Suassuna que torna inevitável a comparação da peça agora apresentada com o *Auto da Compadecida*. Inevitável porque muitas vezes os mesmos recursos são usados em ambas as obras- e se a forma do romancista popular da primeira difere ligeiramente da forma de comédia do século XVIII da segunda, o formato geral das duas (sua apresentação num ambiente de sabor circense, o uso dos dois comparsas oriundos do bumba-meu-boi, o próprio faro de serem ambos autos- o primeiro o da *compadecida*, o segundo o da luxúria) e principalmente o tratamento de *exemplum* dado a ambos os enredos, e sua orientação religiosa e filosófica; tudo isto contribui para que instintivamente nos reportemos à *Compadecida*. Não há como fugir. Estamos novamente em Taperoá, e de novo encontramos essa grande característica de Ariano Suassuna que é a autenticidade de personagens e diálogos na retratação em sua terra e sua gente. Mas, como era praticamente fatal acontecer, o *Casamento Suspeitoso* perde pela comparação que provoca.(2)

Encontramos sérias dificuldades em procurar estabelecer exatamente onde residia o imponderável que faz da *Compadecida* uma peça superior ao *Casamento Suspeitoso*, que tem, é preciso que se diga, bastantes qualidades e que apresenta as mesmas características de penetração crítica das fraquezas humanas que o autor já

demonstrou anteriormente. Não encontramos melhor maneira de expressar o que sentimos a respeito do que dizer que nos pareceu faltar ao *Casamento Suspeitoso* a constante seriedade de intenção que caracterizou o *Casamento Suspeitoso*.(3 a)

Tentando esclarecer nosso pensamento, digamos que na *Compadecida* sentimos uma maior disciplina de ideias, no sentido da condenação dos vícios apontados. Não há, em nenhuma das duas peças, moralização manifesta e explícita- desnecessária e mesmo desaconselhável, aliás-, mas, enquanto que na *Compadecida* houve um equilíbrio exato, uma equação perfeita entre forma e conteúdo, no *Casamento Suspeitoso* houve momentos em que Suassuna foi traído pela sua própria facilidade inventiva no incidente e na dialogação, que acabou por permitir uma sensível preponderância da forma sobre o conteúdo, ou melhor dizendo, sobre os verdadeiros objetivos do autor, que ficam por vezes diluídos ou perdidos na exuberância de incidentes e na prodigalidade de formas variantes de uma mesma ideia nas falas.(3b)

Casamento Suspeitoso tem méritos indiscutíveis. A farsa não é um gênero fácil; muito pelo contrário. Requer uma extrema habilidade do autor, pois não permite soluções conciliatórias, se é que o tom de farsa vai ser mantido durante o tempo todo. Nesse teste, Suassuna passa com distinção, e raramente temos visto o vício causar riso tão espontâneo numa platéia, sem perder com isso, a medida de distância cômica de crítica que é a intenção do autor. Em todos os seus personagens cômicos e “vigaristas”, Ariano Suassuna é eminentemente satisfatório.(4 a)

Tecnicamente poderíamos dizer que já que Lúcia, sua mãe e seu amante vêm do Recife para Taperoá, para dar seu golpe, não nos ficou muito clara a origem da precisão das informações de Cancão e Manuel Gaspar (os dois comparsas da peça) a respeito de seus caracteres e seus planos. Como há, logo de início, uma longa conversa entre Cancão e Manuel Gaspar sobre os planos de Lúcia e seus próprios para impedir o dela, seguida

de uma cena preparatória entre os dois e os advogados e depois uma outra entre os dois e Lúcia, o primeiro ato da peça torna-se, a certa altura, um tanto monótono, pois é só no segundo ato (ainda na primeira parte da peça) que os planos começam a tomar vida, mas isso depois de os termos ouvido duas vezes em diálogo. É justamente desse segundo ato em diante que a peça começa a funcionar realmente e a segunda parte é muito mais teatral do que a primeira (muito embora aqui também haja repetições nos incidentes com o frei Roque).(4b)

Caímos novamente na comparação. O *Auto da Compadecida*, havia a imensa figura do Cristo e a terna figura da Compadecida dando tremendo peso às forças do Bem (sim, Bem com maiúscula, o único de que trata Suassuna). No *Casamento Suspeitoso* o Bem tem dois defensores: o delicioso frei Roque, de profunda e truculenta piedade franciscana mesclada de incontrolável *hispanidad*, e D. Guida, atrabiliária e conservadora mãe de Geraldo (vítima eleita do trio de “vigaristas”).(5)

É na figura de D. Guida, parece-nos, que está a falha que desequilibra o jogo de valores morais do *Casamento Suspeitoso*. Por demais caricata e ridícula, acaba por perder a significação que deveria ter como valor positivo de virtudes familiares e religiosas. Ficamos, entretanto, em dúvida a respeito da fragilidade do personagem, porque admitimos a hipótese de ter sido ele enfraquecido- e bastante- por uma falha crítica do diretor (falha única, aliás, na interpretação dos personagens), que se teria deixado levar a exageros de marcação pela linguagem pitoresca da velha nordestina. Sendo Hermilo Borba Filho também do Norte, surpreendeu-nos que não achasse possível coordenar marcações menos exageradas com os “estouros” de D. Guida. Acreditamos que a mesma linguagem pudesse ter sido interpretada como prova de confiança em si e desassombro, pois sempre fomos levados a crer, por estes brasis à

fora, que violência de linguagem, em nordestino, está longe de implicar em ridículo.(6

a)

Mas seria necessário um estudo direto do texto em si para podermos chegar a sentir se apenas uma mudança de linha seria suficiente para dar a necessária força à figura de D. Guida. Temos, entretanto, a certeza de que uma linha mais sóbria, mais autoritária, traria maior equilíbrio ao espetáculo.(6b)

Se por dizermos primeiro alguma coisa sobre o texto em si fomos levados a apontar o que consideramos a falha séria do trabalho de Hermilo Borba Filho, devemos falar agora do que encontramos de acertado em seu trabalho: o uso da valsinha em arranjo de circo com a casa toda apagada prepara muito bem o espírito para o clima em que se passa a história; as marcações, que na segunda parte da peça são vivas e divertidas (embora não sejam caracterizadas por nenhuma originalidade marcante), no primeiro ato tornam-se por vezes lentas e um pouco repetidas, mas fizemos a ressalva de que a culpa recai, em parte, sobre o próprio texto, como comentamos acima. A marcação do prólogo está muito boa, com o palhaço (Alceu Nunes) e o besta (Guilherme Corrêa) estabelecendo desde o início o alto nível de interpretação que terão durante todo o espetáculo.(6c)

Nos intérpretes de história em si, temos um nível equilibrado, com quatro personagens excepcionais bem vividos: Cancão e Manuel Gaspar, os dois comparsas, que são Sérgio Cardoso e Zé Luís Pinho; Lúcia a “vigarista” que é Vanda Cosmo; e frei Roque, o franciscano, que é Eduardo Waddington. Seguem-nos de perto Mariana Freire, como Susana, José Egídio como o juiz Farias e Gustavo Pinheiro como o advogado Nunes, Carlos Zara (Roberto) e Raimundo Duprat (Geraldo) estão satisfatórios e Sidnéia Rossi desincumbe-se do papel de D. Guida numa linha com a qual não conseguimos concordar.(6d)

Os cenários e figurino de Carmélio Cruz estão muito bem enquadrados no espírito do texto, e a iluminação, embora não seja particularmente imaginativa, atinge, com o uso intenso do branco em certas cenas, o objetivo de criar um ambiente de circo, traço essencial mantido em dose constante por Hermilo Borba em toda a marcação da peça.(6e)

Casamento Suspeitoso é um espetáculo honesto e bem realizado. Infelizmente não é da excepcional qualidade do *Auto da Compadecida*. Dizemos infelizmente, porque as comparações são fatais. Livre desta comparação, a peça tem valor e interesse, diverte muito e, graças a uma certa força interior que transparece apesar das falhas, e graças a uma fala final singularmente feliz, dá muito o que pensar.(7) Como dá muito o que pensar, também, um ator que na noite em que completa dez anos de palco se entrega, de corpo e alma, ao papel de Cancão, com o mesmo entusiasmo, o mesmo amor, o mesmo idealismo que marcaram o Hamlet de 6 de janeiro de 1948.(8)

Tribuna da Imprensa- Rio de Janeiro, 14/01/1958

Anexo C

A Invasão: Dias Gomes no teatro do Rio

De início é preciso que se diga que *A Invasão* é o melhor espetáculo que o Teatro do Rio já realizou desde o seu aparecimento, sua primeira realização que merece mais do que o esforço por parte do crítico em procurar, aqui e ali, boas intenções que atenuem realizações falhadas. Não, desta vez o grupo merece aplauso, porque seu espetáculo atinge um nível realmente respeitável, cujo total fica muito acima da soma de suas partes.**(1a)** E como acontece em todos aqueles espetáculos que resultam bons, é patente a alegria da grande maioria dos integrantes do elenco em estarem fazendo o que estão. Esse tipo de alegria é contagiante, é o elemento que mais tranquilamente assegura a capacidade de um espetáculo atingir o público.**(1b)**

A Invasão, de Dias Gomes, como texto, é de extrema fragilidade, formado por uma sucessão de quadros tirados do dia-a-dia da vida dos favelados cariocas. Surpreendentemente, essa temática riquíssima em implicações político-econômico-sociais não é explorada pelo autor em nenhuma dessas direções, a não ser de forma tangencial ou oblíqua, e o que realmente passa ao público é apenas uma apresentação emocional, por vezes pitoresca, que, à parte a tragicidade essencial das circunstâncias de vida dos personagens, melhor seria classificada uma *comédia de costumes*.**(2a)** O autor apresenta o tema sem realmente penetrá-lo em toda a sua potencialidade; transpostos os gêneros, não vai mais longe que as preocupações de Abílio Pereira de Almeida em... *Em Moeda Corrente do País* com a honestidade e a corrupção. O melhor em *A Invasão* é seu aspecto jornalístico, o pior é a declarada tendência do autor para o melodrama, para a exploração emocional (aliás, atenuadíssima pelo espetáculo).**(2b)** A temática político-econômico-social conscientizada aparece- de raro em raro- como um corpo estranho e por intermédio de recursos insuficientes: a corrupção da polícia, a fatuidade do candidato a deputado, a prostituição da nordestina que tem ódio à pobreza, a exploração dos favelados por forças ocultas e seus intermediários, tudo isto é apresentado na mesma empostação em que milhares de vezes foi aproveitado pelo mais burguês dos teatros, quando a argumentação poderia ter tomado vida nova, se o autor penetrasse a fundo seu material.**(2c)** A posição mais interessante, mais definida, está no conflito entre as gerações, no caso de Lula e seu pai Bené, o primeiro defende uma vida

consciente, na qual a melhoria será conquistada por uma mudança na condição de toda a classe operária, enquanto que o segundo se agarra aos enganos da chance que podem transformar o jogador do racha local em possível ídolo nacional.

Infelizmente, dos dois, é o pai que é mais bem definido, pois o filho, para o qual o autor não conseguiu encontrar uma expressão dramática integral, isto é, transformá-lo, e às suas ações, em representação suficiente do seu ponto de vista, permanece conceitual, recorrendo volta e meia ao canhestro método do “eu tenho um amigo que diz...”, “ele garante que o que temos que fazer é..”, e assim por diante.(3) Fora disso, todas as críticas político-econômico-sociais são apenas contingentes quando não chegam mesmo a se tornar efeitos quase que anedóticos. Indeciso entre o quadro geral jornalístico e o enredo, Dias Gomes sai de suas ações cruciais em sua peça (a prisão arbitrária do profeta e morte de Mane Gorila) pelo simples recurso de um *deus ex machina*: a entrada vitoriosa de Bola Sete muda repentinamente o curso dos acontecimentos, escamoteando o problema fundamental (que é o conflito entre invasores a sociedade que os cerca) para encontrar um final de efeito cênico e indefinição temática. Nem o texto nem o público são realmente chamados a uma maior conscientização, o que é um desapontamento, já que a ambientação poderia permitir uma apresentação mais fundo do problema sem que fosse perdida a forma teatral.(4a)

Não conseguindo assim o texto assumir proporções que lhe outorgassem um domínio justo do acontecimento teatral, transformou-se ele em elemento participante, em plano de igualdade com todos os outros, na criação de um espetáculo, e é sem dúvida o conjunto deste que nos faz recomendar o atual cartaz do Teatro do Rio.(4b) E entre seus méritos devemos destacar o primoroso trabalho de Anísio Medeiros nos figurinos e muito particularmente no cenário, que serviu com perfeição ao texto, seja em ambientação, seja funcionalmente. Quanto à contribuição de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, autores da música envolvida na história de Bola Sete, não somos críticos musicais, mas- como meros leigos- parece-nos que já tiveram momentos muito mais inspirados.(5)

A direção de Ivan de Albuquerque é a grande surpresa de *A Invasão*, pois, depois de uma série de trabalhos que se têm caracterizado pela mais discreta mediocridade, revelou-se bastante hábil na direção de um número um tanto aterrador de atores, conseguindo movimento sem confusão e sem artificialidade. Lidando com um elenco absolutamente heterogêneo, a direção teve o mérito de encontrar-lhe um divisor comum, de evitar que escolas e gerações se tumultuassem e se denunciasses por demais

os erros mútuos: obtendo um clima geral, o diretor fez com que tudo a ele, bem ou mal, se subordinasse para obter a unidade indispensável para o aparecimento dessa entidade independente que é o espetáculo.(6a) À direção propriamente dita só fazemos uma restrição, que é a questão de duas entradas: a invasão se dá pela direita e por ela entram e saem todos os habitantes do *esqueleto*; por que razão entram pela platéia vários personagens, aparecendo por onde o excelente cenário de Anísio de Medeiros não sugere haver nenhuma entrada? A possível teatralidade do recurso não compensa de modo algum a incoerência.(6b)

A interpretação equilibra-se, como dissemos acima, e não tem nenhuma contribuição individual que se destaque muito mais do que as outras, o que, no caso, não deixa de ser razão de aplauso.(6c) No dia da estréia, aliás, uma gratuita salva de palmas foi mais ou menos provocada na morte de Mane Gorila, causando constrangimento a maior parte da platéia que compreendia que nada seria tão alheio ao espírito do espetáculo quanto essa concessão ao mais ultrapassado estrelismo.(7) Em virtude da coerência da equipe, preferimos dividir o elenco em dois grupos, ou seja, dos mais e dos menos satisfatórios. No primeiro teríamos (segundo a ordem em que seus nomes aparecem no programa) Átila Iório, Jurema Magalhães, Léa Garcia, Adalberto Silva, Isabel Tereza, Miguel Rosemberg, Vanda Lacerda, Marcus Miranda, Jardel Filho e toda e toda comparsaria. Nos menos satisfatórios: Rubens Corrêa, Joel Barcelos, Mariângela, Edson Batista, Antônio Miranda, André Luís e Fábio Sabag.(8)

Somos essencialmente contra as recomendações de favor, por meras boas intenções. Se recomendamos ao público *A Invasão* é porque realmente nos pareceu uma realização de qualidade.(9)

Anexo D

Splish Splash prova que o musical é possível

Várias vezes temos lamentado o desaparecimento de um teatro musical no Brasil, que teve fases de grande brilho em tempos idos, ao que consta. *Splish Splash*, que o faro do público já descobriu no Teatro Ginástico, no Rio, embora seja bastante agradável, bem ensaiado etc., não é bem a resposta ao problema, simplesmente por não ser um musical brasileiro, mas sim americano (tipo *off-Broadway*) feito no Brasil.(1)

Claro que o *rock*, hoje, é música multinacional, mas não é por aí que a pouca brasilidade do espetáculo se faz notar. Na verdade é divertido colecionar na cabeça, enquanto a ação se desenrola, o vasto número de chavões hollywoodianos que Flávio Marinho explorou para elaborar sua curtição dos anos de 1950.(1a) Ninguém poderá acusá-lo de plágio, no entanto, porque uma colcha de retalhos é uma forma de arte independente e a que ele faz está elaborada com humor e equilíbrio. O texto só escorrega quando inclui a cena “dramática” típica dos filmes-fonte: em *Splish Splash* ela não funciona como texto (aliás inútil, com conteúdo reduzível a duas ou três falas em outras cenas) e é o único tropeço de interpretação de todo o projeto.(2)

Juntando retalhos

A direção de Wolf Maya, que já encenou outros musicais, é simples e eficiente, trabalhando sempre para conduzir toda a ação ao clima certo (menos a cena dos pais, que é horrível). Há um pouco de mudança de cenário demais. Não que isso não se justifique, no entanto é forçoso admitir que a infra-estrutura técnica não corresponde inteiramente às necessidades e até a execução é precária na maioria dos casos. Mas, afinal, quem coloca um Karmann Ghia e quatro Vespas em cena já encantou tanto o público que tudo o mais se desculpa.(3)

Os figurinos estão todos com verdadeira pinta de anos 50, a complicada iluminação funciona e, em matéria de encenação, é preciso uma palavra especial a respeito das cenas de briga (sim, porque nem o *rumble* de *West Side Story* é esquecido): é de grande eficiência. O espetáculo tem pique e é um prazer ver quem dança saber dançar.(4)

Jovem Guarda

O elenco corresponde às necessidades do espetáculo. Se o jovem que chega do Meio-Oeste (quero dizer, do subúrbio) é um pouco rígido na interpretação de Alexandre Frota, a deficiência funciona como tipo e não prejudica. E se Lucinha Lins é um tanto apagada, no meio de todo o conjunto, a deficiência passa por timidez natural das ingênuas, na maioria das vezes.

Cláudia Raia e Raul Gazolla, dançando muito bem, têm maior domínio de palco do que o “par romântico”, favorecidos, também, por serem “bandidos” sempre mais interessantes como personagens que os “mocinhos”. Marilu Bueno defende com humor a professora desses colegiais dos *golden years*, enquanto a dupla cômica Marcello Torreão e Carlos Lofler faz a contribuição mais pessoal, muito particularmente o último. Elida L’Astorina com uma fofqueira razoável e, de modo geral, todos rendem bem,(5) exceto, insisto, na infeliz cena “dramática” dos pais, que destoa de todo o resto.(6)

Certamente *Splish Splash* ainda não é o “musical brasileiro”. Mas o espetáculo é caprichado e divertido e prova que o musical é possível: a música é boa para o gênero, na criação e no aproveitamento, a *chorus line* dança e canta. Já é muito.(7)

Revista Visão- Ano XXXVII- 02/11/1988

Anexo E

Tempestade entre ruínas

Os vários conceitos de liberdade

Uma das grandes ironias das muitas que giram em torno de Shakespeare é a de, durante décadas, *A Tempestade*, por ser chamada de comédia e aparecer em primeiro lugar na quase totalidade das edições das obras completas, ter sido impingida a milhões de criancinhas de língua inglesa como introdução à obra do autor, resultando em inevitáveis perplexidade e aversão.(1) Última obra que Shakespeare escreveu sozinho (vêm, depois, duas colaborações com Fletcher), *A Tempestade* é uma complexíssima obra que pode bem ser tomada, não como querem os românticos, por despedida formal da vida teatral, mas, sem dúvida, pela síntese de seu pensamento a respeito do relacionamento do homem consigo mesmo, com seus semelhantes, com o poder, com a natureza e com as forças insondáveis que o cercam, estimulam, pressionam e fascinam.(2) Em uma montagem do Centre International de Créations Théâtrales, Peter Brook dirige a obra pela terceira vez e, finalmente, parece mais satisfeito com o resultado. Trabalhando com uma tradução de Jean-Claude Carrière e um elenco internacional, Brook faz uma leitura tão percuciente do texto que me ocorreu que o processo poderia bem ser o equivalente cênico da afirmação de Samuel Beckett, de gostar de escrever em francês porque o uso de uma língua estrangeira o obrigava a uma maior disciplina intelectual.(3)

O próprio edifício do teatro Boffes du Nord, maltratado e meio aos pedaços, com a platéia e os balcões em círculo, permitem uma intimidade elisabetana; não há cenário, a não ser um retângulo que une a caixa do palco, vazia, com a platéia, no mesmo nível, todo recoberto de saibro solto. Uns pouco elementos cênicos são sempre portáteis, introduzidos pelos próprios personagens ou por dois atores invisíveis tirados do teatro oriental.(4) A impressão é de que, além de lutar com um assustador leque de sotaques, a própria necessidade de transformar todos esses elementos oriundos de culturas tão diversas em um todo homogêneo, que interpretasse o pensamento shakesperiano em francês, levou Peter Brook a um mergulho excepcional no texto de *A Tempestade*, com resultado mais do que gratificante.(5)

Como ressalta Brook na breve apresentação que faz no programa, a palavra “liberdade” tem grande incidência em *A Tempestade*, e a ação vai mostrando as várias noções da mesma que têm os vários personagens. Em meio ao total despojamento cenográfico, os figurinos os separam em grupos distintos.(6)

O que está em jogo é o homem, e o papel que este deve desempenhar no mundo; são os valores da humanidade que Shakespeare investiga aqui, e talvez o maior mérito desta *Tempestade* de Brook seja o abandono de toda e qualquer tentativa de apresentar Ariel e Caliban senão como perfeitamente humanos; o que distingue o “bom” Ariel do “mau” Caliban é simplesmente a docilidade na disposição para servir, no caso do primeiro, e a violência e a revolta do segundo; mas, apesar disso, Ariel saberá usar a liberdade conscientemente conquistada, enquanto Caliban continuará, sem dúvida, prisioneiro de seu desconhecimento de si mesmo.(7) O risco corrido faz os nobres traidores reavaliarem seus atos e, arrependidos, ficarão livres de suas culpas, enquanto que o Próspero progride no sentido da aceitação da condição humana, o que será o caminho da plenitude de sua liberdade: ninguém pode bem governar senão pelos

humanos caminhos da justiça e da misericórdia.**(8)** Toda a complexidade da obra só é alcançada porque Brook soube ser simples, fazendo a ação brotar do texto, sem enfeitá-lo. Uma produção extraordinária.

O Globo- Segundo Caderno- Rio de Janeiro, 03/03/1991

Anexo F

Viena aplaude linguagem corporal de *A Falecida*

A Falecida, encenação de Gabriel Vilella, terminou com sucesso sua temporada no Wiener Fest Wochen, com ótima reação do público e excelente repercussão na imprensa, que ressaltou o fato de as linguagens cênicas e corporais do espetáculo serem de tal fato eloquentes, que se tornava perfeitamente possível para o público superar o desconhecimento do português.(1a) Ironicamente, o único problema grave da temporada foi tecnológico: os aplausos na estréia foram muito mais prolongados do que previra a modéstia do grupo, e o computador não estava programado para abrir a cortina com número suficiente de vezes ou mantê-la suficientemente aberta. Com as alterações feitas, foi possível receber os calorosos aplausos da platéia nas récitas subsequentes, sem qualquer problema.(1b) Tanto a cenografia como a linha antir-realista da interpretação foram muito elogiadas, mas naturalmente para o elenco foi necessário uma certa adaptação mental para representar diante de um público que não reagia ao diálogo de Nelson Rodrigues como o faz a platéia brasileira. O calor dos aplausos finais, no entanto, compensaram bem a mudança.(1c)

Gaudeamus é uma montagem russa em dezenove cenas, do Teatro Maly de São Petesburgo. Em 1988, o escritor Sergei Kaledin publicou no jornal *Novy Mir* uma pungente narrativa sobre um batalhão especial do exército soviético, para o qual eram destacados- para seus anos de serviço militar- recrutas com fichas criminais, ou judeus ou homossexuais ou russos de repúblicas soviéticas asiáticas. Essa batalhão era aproveitado para cumprir tarefas manuais humilhantes que os mais privilegiados não queriam executar.(2a) O diretor Dodin começou a trabalhar com aulas de especialização do Instituto de Teatro de São Petesburgo e mais alguns jovens atores do Teatro Maly. Ao fim de algum tempo, o grupo tinha nada menos que dez horas de resultados de improvisação sobre o material de Kaledin, usando a palavra, música e dança,e, dessas dez horas, foram tiradas as cenas do espetáculo que estreou em 1990 no que ainda era Leningrado.(2b)

Gaudeamus começa em tom cômico , quando os problemas do batalhão são exemplificados por um sargento que dá ordens e instruções a um soldado que vem de Uzbequistão e não entende uma só palavra de russo. Ao longo das cenas, no entanto, o que vai tomando forma é a ambiguidade de um processo que supostamente deve tornar

os recrutas mais fortes e conscientes, mas que, na realidade, os embrutece e corrompe. O condicionamento ideológico primário e os valores da guerra incutidos de qualquer modo levam à violência gratuita e a suicídios, tanto como a assassinatos.(3a)

A partir da violência, uma parte das cenas tem um clima onírico, quando os recrutas pensam na vida fora do exército. O título vem do final, quando aparece a possibilidade de um dos rapazes ir para a Universidade de Moscou. Num cenário simples, um chão coberto de branco sugerindo neve, com buracos por onde os rapazes (e moças) desaparecem e aparecem, o grupo de São Petesburgo mostra um alto nível de preparação- não só representam como cantam, dançam e tocam instrumentos(3b).

O Globo- Segundo Caderno- Rio de Janeiro, 07/06/1994

Anexo G

NÓS DO MORRO INFELIZMENTE TROPEÇA

Está em cartaz no Teatro Villa-Lobos o novo espetáculo do grupo Nós do Morro, “Carmen de Tal”, um texto criado por Luiz Paulo Corrêa e Castro inspirado nos trabalhos de Prosper Mérimée e Georges Bizet.(1) Chamado de adaptação pelo autor, o texto agora em cartaz se afasta e muito de suas famosas fontes e origina um espetáculo confuso e precário, que acaba sendo apenas um amontoado de cenas sem maior continuidade, onde Luiz Paulo agregou à história original novas ações (como a de um “pastor” que distribui terços e ouve confissões...). (2)

Para ser fiel ao que imita, há um toureiro em cena, mas, por outro lado, há também um marido para Carmen, deixando o primeiro sem função até ser trazido à cena novamente no fim, quando Don José já matou o marido, mas nem por isso tendo deixado de beber cada vez mais.(3a) A introdução dos conflitos no morro pelo domínio da área, que substitui os contrabandistas originais, é mal conduzida, e cada elemento do todo fica isolado dos outros, sem compor uma trama coerente. Os diálogos são de um primarismo que prejudica qualquer possibilidade de boa transposição cênica, como fica comprovado pelo espetáculo em cartaz. (3b)

De ópera de Bizet, há poucos trechos bem aproveitados por Daniel Belquer, com resultado interessante, vital, e até comovente nos melancólicos solos de flauta; mas a preparação vocal do grupo (Denise Krammer e Joana Seibel) não está satisfatória. O cenário de Fernando Mello da Costa e Rostand Albuquerque é um conjunto de plataformas bastante funcional, sugerindo a inclinação do morro em que se passa a ação, e a maioria dos figurinos de Heloisa Frederico funciona muito bem. A direção corporal de Patrícia Carvalho-Oliveira, no entanto, ajuda a confundir as coisas com incontáveis momentos de imobilidade.(4)

Agitação prejudica interpretações

A direção de João Marcelo Pallottino não consegue superar a deficiência do texto, e apela demais para recursos puramente corporais, levando toda a interpretação para uma

agitação prejudicial. No elenco, com rendimento menos satisfatório do que o grupo costuma ter, são os melhores Rosana Barros (Carmen), Jacqueline Ferreira (Brother), Leandra Miranda (Escolástica) e André Santinho no papel de Dancare (está muito mal tanto no Pastor quanto no Toureiro). (5)

Conhecido pela perseverança e a dedicação de seu trabalho, é inevitável que Nòs do Morro não tenha, também, seus tropeços, e infelizmente “Carmen de Tal” é um deles. (6)

Jornal O Globo - 18/03/2007

Anexo H

A montagem de “Sweet Charity”, em cartaz no Vivo Rio, precisa ser comemorada, acima de tudo, como prova da maturidade do teatro brasileiro na área dos musicais, pois é fácil esquecer o quanto um espetáculo com essas exigências ficava além de nossa capacidade ainda há relativamente pouco tempo ; enquanto tão gratificante ou até mais é o número e o nível de execução em canto e dança, igualmente recente(1). É mais do que sabido que o texto do musical é (remotamente) baseado em “Noites de Cabíria”. Mas, como Neil Simon não é Fellini o tom do todo fica completamente alterado, e com a música de Cy Coleman e Dorothy Fields o resultado é o de um típico roteiro de musical americano, tudo isso coroado pela fantástica coreografia de Bob Fosse. E é para este conjunto que Cláudio Botelho faz (mais uma vez) uma tradução exemplar, na qual as letras sempre cabem corretamente nas músicas(2).

Recriação impecável da coreografia de Bob Fosse

“Sweet Charity” tem um título tão marcante quanto intraduzível já que “Caridade” não é nome usado em áreas lusófonas - uma pena porque o jogo com o nome da protagonista é significativo. O musical já tem 41 anos e na realidade fica um tanto datado, tanto na ingenuidade de sua trama (que perdeu a profundidade do original italiano) quanto por suas referências ao colorido período hippie(2b).

A montagem brasileira é exemplar, com os bons cenários de Marcelo Larrea e Chris Aizner muito bem executados, e os ótimos figurinos de Emilia Duncan e Marcelo Lopes, tudo muito bem iluminado por Wagner Freire(3). A direção musical é de Miguel Briamonte (executada por ótimo conjunto regido por Carlos Bauzys), tudo com a superprecisão de Cláudio Botelho. E impecável é a recriação de Alonso Barros para a coreografia de Bob Fosse, que inclui um alegre momento de samba no pé. A direção-geral é de Charles Möller, que equilibra a modéstia dos diálogos falados com a exuberância da dança e cria bem o universo das “dançarinas de aluguel” (3b).

Claudia Raia explora suas qualidades de dançarina

“Sweet Charity” é a realização de um sonho acalentado durante anos por Claudia Raia, que compensa com uma dose de humor autocrítico o conflito entre seu físico e o personagem, por quem ela obviamente tem imenso carinho, e tem oportunidade para explorar ao máximo suas altas qualidades de dançarina(4). Marcelo Médici é um Oscar Lindquist simpático, Ricca Barros está adequadamente vaidoso como Vittorio, Marcelo Pereira corretamente mau caráter e Edson Montenegro defende seu Daddy. KATIA Barros e Renata Villela estão muito bem como Nickie e Helene, mas é indispensável dizer que Bruno Kimura, Carol Mariottini, Ciça Simões, Daniel Nunes, Estela Ribeiro, Floriano Nogueira, Hélcio Mattos, Keila Fuke, Klenio Casarini, Liana Melo, Luciana Bollina, Luiz Pacini, Paula Gelly, Priscila Sanches, Renato Bellini, Rodrigo Vicente, Thiago Jansen e Vanessa Costa são, junto com Claudia Raia, responsáveis pelo melhor de “Sweet Charity”, que são os grandes números de dança, impecável e brilhantemente executados(5).

Anexo I

Ideias difusas e falta de organização prejudicam um trabalho cheio de possibilidades.

Eduardo Moscovis se esforça consideravelmente para dar sentido a uma ação de estrutura precária e a um texto ao qual falta foco dramático.

“O livro”

Com um texto que se supõe estar em busca de uma nova forma, o conteúdo resulta confuso quando o protagonista recebe do pai “um livro e uma sentença”, pois a cegueira é um mal de família. No entanto, o tal livro, obviamente simbólico, não é persuasivo nem como elemento transmissor, nem apenas como agouro. Tampouco é clara a relação do protagonista com seu destino, que se cumpre quase que imediatamente, e as palavras, por mistério ou nostalgia, passam a ser o tema dominante deste breve espetáculo de 45 minutos.(1)

Direção parece perdida

Ficam difusas as ideias e, ao pouco que acontece no palco, falta uma organização que transmita com mais firmeza a essência da intenção do autor (Newton Moreno). Temos angústia, temor e busca de caminhos, mas falta algo que ligue tudo em uma ação coerente, como a imagem da reação do protagonista ao livro, que deixa de ter presença mais marcante depois dos primeiros momentos. Na realidade, a partir de certo momento, o espetáculo passa a dar mais importância ao som (de papel rasgado) do que à visão.(2a)

Na Sala Multimídia do Espaço Sesc, em Copacabana, uma única cadeira, uma mesinha com equipamento de som e luz, uma lata (ou balde) e um vasto rolo de papel branco formam a cenografia (da própria diretora, Christiane Jatahy), deixando vazio o largo piso de madeira, no qual tem lugar o uso do papel. A trilha sonora de Rodrigo Marçal não chega a ser suficientemente marcante, enquanto a luz de Paulo César Medeiros, tecnicamente competente, não consegue ajudar o conjunto a ter maior coerência.

A direção de Christiane parece que se perdeu com a falta de estrutura do texto. O protagonista anda para cá ou para lá, mas tudo permanece um tanto arbitrário, faltando uma gradação entre a cegueira anunciada e a cegueira em si, que também não deixa

claro quando estamos com a lenda ou com a vida. Seu maior mérito é o de evitar exageros.(2b)

Eduardo Moscovis faz um esforço considerável para dar sentido a uma ação de estrutura tão precária, principalmente em função da contenção concebida pela diretora. Com a orientação corporal de Dani Lima, ele se move com fluência e até mesmo expressividade, mas a falta de um foco dramático do texto não ajuda o ator a encontrar uma maior exatidão.(2c) É uma pena que uma intenção tão obviamente séria- e até mesmo com possibilidades- tenha resultado em uma obra tão falha na concretização de suas ideias.(3)

O Globo
25/08/2010