

9

CRÍTICA TEATRAL: entre o palco e a cidade

Carmem Gadelha

Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ. Atualmente, é Coordenadora do Curso de Direção Teatral dessa instituição, onde leciona Poética do Espetáculo.

cafezeiro@uol.com.br

STRACTRESUMOABSTRACTRESUMOABSTRACT

Resumo Abordagem da crítica teatral brasileira, carioca em particular. Propõem-se possibilidades metodológicas, apontando contradições e tensões próprias de uma atividade que oscila entre a análise e o julgamento, a construção do campo de inteligibilidade da obra de arte e a viabilidade de sua difusão no mercado do simbólico. Estabelecimento de parâmetros para uma crítica da crítica.

Palavras-chave teatro; crítica; opinião; cultura; discurso

Abstract Approach to dramatic criticism in Brazil, Rio in particular. Methodological possibilities are proposed, pointing out contradictions and tensions inherent in an activity that oscillates between analysis and trial, the construction of the field of intelligibility of the artwork and the viability of market diffusion of the symbolic. Establishment of parameters for a critical review.

Keywords drama; criticism; opinion; culture; discourse

Há anos observamos a crítica teatral brasileira e seu ideário, para compreender como se deram, historicamente, as relações entre a cena (dramaturgia e/ou espetáculo) e seus comentadores. Neste trabalho, dirigimos a atenção especialmente à cidade do Rio de Janeiro, cuja presença no cenário nacional conduz a considerações: seu teatro assume feições particulares quando se trata de pensá-lo no âmbito das relações com a produção audiovisual. A abordagem crítica alcança, aí, traços específicos. Além disso, o Rio tem expressivo papel no que chamamos de identidade brasileira, como foco irradiador do imaginário nacional. A intenção é propor caminhos e premissas.

A arte convoca o crítico a tornar-se sujeito e dialogar com o sujeito que ela é (BADIOU, 1994), não se deixando capturar pelas formas discursivas do já sabido e nomeando um acontecimento que obriga à busca de novas maneiras de ser e saber. Dialogar com a obra de arte é deixar-se enlaçar pelas rupturas que ela, como sujeito discursivo, impõe; é abrir mão, portanto, das opiniões (Gabriel Tarde) que trafegam pelos saberes constituídos. Dai o encontro, feito de tensões e estranhamentos, ou a queda na armadilha das categorias com que habitualmente o crítico maneja a linguagem. Neste segundo caso, pavimenta-se o terreno do julgamento, não sustentável perante a verdade de uma obra.

Consideremos, com Gabriel Tarde (TARDE, 1992), o desejo da opinião de ser tão difundida que se torne capaz de instaurar a unanimidade. No entanto, esta unanimidade é impossibilitada pela divisão em públicos diferenciados, própria da fragmentação da sociedade moderna. Neste sentido, o jornal, como espaço agenciador de opinião, poderia ter contribuído para afastar amplo público do teatro brasileiro, invalidando-o perante os modelos europeus e americanos. Haveria, portanto, algo tornado inacessível (ou mesmo oculto) na produção teatral brasileira, ao longo de sua história, por influência coercitiva (Foucault) do discurso da crítica.

Quanto ao crítico: ele teria abdicado da possibilidade de tornar-se sujeito ao negar-se a decidir (Badiou) estar diante de uma obra de arte. O veículo jornal o forçaria a isso, impondo-lhe o papel de mero orquestrador de consenso, sem participar da ruptura dos saberes proposta pela obra de arte. Nesta linha de raciocínio, o crítico se investiria (ou seria investido) de um saber supostamente fora de dúvida (porque agenciado e agenciador da adesão de uma maioria). Sendo assim, é de um juiz que se trata. Ficam questões: sob que condições se desenvolveu a crítica entre nós? Que construções discursivas e intersubjetividades foram postas em jogo nas relações teatro/critica/público? Trata-se, pois, de confrontos: de um lado, um discurso frequentemente restrito à opinião, desempenhado pelo crítico; de outro, o discurso da verdade da obra de arte (Badiou).

Nascemos de um crucial instante na história da civilização: as Grandes Navegações instauram um universo descentrado, infinito, sem

margens. Nesta metafísica, o homem deixa de estar à espera das informações do mundo. O novo sujeito dobra-se sobre si mesmo e torna-se objeto de seu próprio conhecimento, ocupando o centro numa pintura que se esforça para recompor princípios de organização de um espaço capaz de devolver, ao observador, uma imagem de privilégio no terreno das preocupações. A construção de identidade navega por um horizonte sem fronteiras e sem mapas, pois as cartografias se desenham nos percursos. As novas terras descobertas são informes, não demarcadas; o Novo Mundo é o que ele pode vir a ser, lugar aberto para a fixação de territórios (com seus monumentos, suas marcas de ocupação: uma edificação para a história).

O viajante desterritorializa-se (perde sua origem) e reterritorializa-se nas Américas, na Ásia, na África. É nesses novos espaços que se encontra com sua diferença. Anchieta (fruto dileto da imbricação barroco/renascimento) saiu das Ilhas Canárias trazendo intenções catequistas, para fundar aqui o seu espetáculo. Trouxe personagens e os vestiu com as cores e materiais da terra; assim, o Anjo do Auto da pregação universal - pensado para ser barroco - acabou vestido com as penas do pássaro canidé. Nasce já aí a transgressão aos modelos europeus. Mostram-se indícios de uma cultura que tem na expressão grotesca as marcas de suas lidas com os contrastes (do índio ou do negro com o branco, do local e do alienígena, do mundo mítico indígena com o mundo da cultura racionalista européia). É próprio do grotesco (bem acolhido pelo barroco) dissolver suas marcas de limites: as cores se mesclam, o mítico se incrusta na razão.

No interior da dobra da cultura brasileira sobre si própria, a presença espectral do modelo europeu, ora impondo-se ora retraindo-se e negociando misturas. De índios, negros e brancos, nascemos para viver as dores da identidade (o ser mesmo) em disputas com a ipseidade (o Mesmo é reflexivo e atravessado pela alteridade). Disputas que oscilam entre o desejo de semelhança com o outro e o desejo de diferença.

Do grotesco inaugurado por Anchieta (malgrado ele), cria-se uma cultura notadamente voltada para o riso e a expressão satírica. Passamos por Gregório de Matos Guerra ("Triste Bahia/ó, quão dessemelhante!") e Botelho de Oliveira (que, na Ilha da Maré, pratica um nativismo identificado com os frutos da terra). Neste grande teatro do (novo) mundo, produz-se uma singularidade baseada em paisagens e etnias. A América mostra-se à Europa e a si mesma, na prosa e no verso de Nuno Marques Pereira, Peregrino da América; Frei Santa Maria, Ilha de Itaparica; Basílio da Gama, Uruguai (anti-jesuíto, indianista e americanista), à diferença de Santa Rita Durão, com o seu indianismo americano, mas jesuíto, Caramuru. Mencione-se a sátira do já citado Gregório de Matos Guerra, de Francisco de Melo Franco (O reino da estupidez) e Tomás Antônio Gonzaga (Cartas chilenas). Em meio a isso, o teatro: Botelho de Oliveira, Antônio José da Silva, (o Judeu, nascido no Rio de Janeiro em

1705; morto nas fogueiras da Inquisição, em Lisboa, 1739) e Domingos Caldas Barbosa, que, além de dramaturgo, foi um pioneiro tocador de violas e modinhas da MPB da época na corte de Lisboa. De Botelho de Oliveira, autor das comédias *Hay amigo para amigo* e *Amor, enganos e celos*, costuma a crítica qualificar-lhe a obra como "imitação espanhola"; no entanto, o barroco espanhol é por ele bufamente criticado. Não se pode, a nosso ver, definir como plágio a ironia com o próprio estilo.

As primeiras notícias de tentativas de crítica realizadas entre nós são as que provêm das crônicas de viajantes estrangeiros de passagem por aqui, com o intuito de informar sobre a terra. Não é difícil imaginar o olhar (azul) lançado a nossos artistas mulatos da parte de homens vindos de uma Europa mergulhada no Iluminismo do século XVIII. Estes textos devem ser lidos ao lado da produção teatral realizada desde Anchieta (produção que apresenta, em seu bojo, posições críticas relacionadas com os problemas sociais da Colônia e com a produção artística propriamente dita), a partir dos interesses que enformam e coagem o discurso (FOUCAULT, 1996).

Noções como a que se tornou corrente entre nós de que não houve produção teatral no período compreendido entre a atividade jesuítica e a segunda metade do século XVIII merecem ser repensadas; pois como não considerar teatro as danças dramáticas, os mimos e os títeres populares, o espetáculo do enforcamento de Tiradentes? Há muitos dramas que não alcançaram edições e palcos...

Festas e folguedos populares não correspondiam à idéia que se fazia então de teatro. Junte-se a isso o aparato (tecnologias, quadros de relações sociais) requerido pela cena, coisa própria das complexidades e tensões da vida urbana – e do qual, é claro, não dispúnhamos. Não tínhamos imprensa (por proibição da Coroa) ou educação superior. A corte trazida por Suas Altezas em 1808 queria encontrar, aqui, o que havia na Europa. Vieram, então, surtos de construção de edifícios teatrais, companhias de opereta e de dramas, repertórios dramáticos. Com eles, certos modelos de excelência, que, parece, continuam a nos merecer reverência – não obstante a enorme autonomia artística alcançada desde então. Basta pensar que o teatro, ao lado da literatura, foi o responsável pela expressão brasileira da língua portuguesa – justamente a partir do romantismo, primeira estação de uma trajetória pautada pela construção do nacional. José de Alencar, Machado de Assis, Gonçalves Dias, Silvio Romero e José Veríssimo, entre outros, participaram ativamente do debate, às vezes acalorado, que jornalistas do Império travaram em torno de assuntos da cultura. Basta conferir Antônio Cândido (CÂNDIDO, 1981). Lembremos que a afirmação nacional ocupou mentes e amalgamou expectativas nos mais variados aspectos do desempenho da cena, a começar pela prosódia: ainda em 1958, um congresso buscou formalizar as Normas para a língua falada no teatro (Biblioteca Nacional/Universidade da Bahia, MEC, Rio, 1958), que reuniu grandes nomes

da filologia brasileira e portuguesa. Note-se: a esta altura já se tinham cumprido vários dos marcos de modernização da arte em geral e da cena teatral em particular – Semana de 22, Vestido de noiva, Teatro Brasileiro de Comédia. Por anacrônico que pareça, um tal congresso ganha sentido se pensarmos que muitas companhias teatrais disputavam entre si o título de primeira a usar a fala brasileira em cena, desde o início do século XX. Ocorre que o rádio aparece para impor, de uma vez por todas, o sotaque das ruas. Não demorou a aparecer a suposta necessidade de regulamentação.

Chegamos, após a Independência ou Morte, a ver um teatro onde a tragédia romântica é a cena do naufrágio das lutas de libertação (Calabar, de Agrário Menezes; Gonzaga, de Castro Alves); e a comédia é o riso que demole as pretensões dominadoras de ingleses, alemães, franceses (O inglês maquinista, de Martins Pena; Caiu o ministério, de França Jr.). É nesse mesmo romantismo (trágico ou cômico) que surgem os primeiros críticos. São eles (jornalistas) os mesmos dramaturgos e romancistas que tomam a si a tarefa de fundar o teatro e a literatura (e neles dar estrutura simbólica ao sentimento de nacionalidade): Gonçalves Dias, Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, Artur Azevedo. Esses críticos/dramaturgos/jornalistas fundaram e/ou participaram da polivalente vida do Conservatório Dramático Nacional, misto de Censura e academia de belas letras. De um lado, a tarefa de zelar pelos bons costumes, o respeito a Suas Majestades e, mais importante, os interesses do Estado e da Igreja; de outro, o desejo de traçar os caminhos da nova literatura emergente, formando os dramaturgos.

A questão do nacional alcança dimensões onde variados projetos se entrecrocavam. Usando da coluna Ao correr da pena, já em plena segunda metade do século XIX, José de Alencar (misto de dramaturgo, romancista, crítico, ministro, senador) não vê um “teatro nacional”, no romantismo que se constitui como produção de diferença em relação à Europa. Ele reclama da falta de modelos para o seu O demônio familiar:

[...] Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral.

[...] o Sr. Dr. Macedo tem bastante talento e muito bom gosto literário, para que conseguisse a pouco e pouco corrigir a tendência popular [...] (apud. GADELHA, 2002).

O considerado “baixo cômico” de Pena provém da matriz (“tendência popular”) de tipos como o do malandro, que tem também um exemplo no Leonardo Filho de Memórias de um sargento de milícias (Manuel Antônio de Almeida, 1852). Alguns traços em comum com os pícaros espanhóis definem o malandro, entre eles a origem humilde, ignorada ou ilegítima, perante os padrões da ordem social. Pena pouco colocou

negros em cena; registrem-se os "negros de ganho" de Os ciganos, dedicados a furtos e desvios de mercadorias mandadas entregar por eles. A condição de escravo confere ao malandro uma mobilidade de a amo a amo que o obriga a desenvolver recursos de esperteza (e expressões de uma língua portuguesa falada no Brasil), em nome da sobrevivência. Transitando pelos diversos espaços da sociedade, torna visíveis as suas mazelas. Mas esta visibilidade implica também a reversibilidade de bem e mal; o malandro jamais ocupa posições extremas porque, nas zonas de fronteira, o riso é, antes de tudo, recurso de eficácia satírica, tanto quanto de alcance das finalidades da burla. Inverter e abolir hierarquias são táticas de exorcizar as culpas. A afirmação nacional, em Pena, faz do dominador um bufão - ingleses, franceses, alemães ridículos serão trilha explorada com a mesma verve por França Jr. (Caiu o ministério, Ingleses na costa, O tipo brasileiro) e Joaquim Manuel de Macedo (A torre em concurso). Aqui estão lançadas as bases nacionais do teatro carioca; destas comédias de costumes e da revista de Artur Azevedo, será plasmado um teatro de feições populares que oferecerão, inclusive, lastro a expressões como o samba. Todo um campo de negociações simbólicas entre classes, tipos urbanos e etnias poderá constituir-se.

Em contraste com isso, o sucesso do repertório francês deve-se em grande parte ao espelho civilizador e modernizador segundo a ótica burguesa de correção dos costumes nos âmbitos do casamento, do trabalho, da honra medida pelo status social e, claro, o sucesso financeiro. Alencar adota a receita do realismo de um Dumas Fils: a "alta comédia" deve pautar-se pelo comedimento da expressão e pela tarefa de moralizar os costumes. Não por acaso, as suas personagens principais costumam ser profissionais liberais: médicos, advogados, engenheiros, negociantes, jornalistas - todos dentro da mais pura finesse burguesa. O Rio de Janeiro absorve da Europa e retransmite para o restante do país o olhar otimista que recai sobre o progresso da cidade, a modernidade - ainda que ridícula - dos costumes. A abolição do tráfico negreiro, a dinamização da vida urbana por investimentos em indústria, comércio e finanças formam o contexto e o cenário postos na cena teatral como na literatura.

Depois do romantismo e da experiência formadora do século XIX, os primeiros artistas e críticos a recolocar o problema da diferença cultural foram os rapazes de 22, Mário e Oswald de Andrade. Lapidares são seus manifestos e prefácios - todos interessantíssimos. Neles, o propósito de afirmar a diferença aparece de maneira inequívoca. "Nunca fomos catequisados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará", diz Oswald, em 1928, no Manifesto antropófago; e conclui mais adiante, no mesmo manifesto: "Fizemos foi Carnaval" (in TELES, 1986, pp. 355-56). Afinado pelo mesmo diapasão, Mário recusa, em A escrava que não é Isaura, as dialéticas que subsumem a negação na assertiva para realizar a síntese.

1 Nasceu em São Paulo, entre 1711-12. Foi para Lisboa ainda criança e jamais voltou. Em 1752, publica, com o pseudônimo de Dorothea Engrácia Tawareda Dalmira, as *Máximas de virtude e formosura ou Aventuras de Diófanes*. Esta obra é a primeira em língua portuguesa a opor-se ao absolutismo, reivindicar direitos da mulher, defender a autonomia do Brasil. A terceira edição, de 1790, mantém o pseudônimo, mas o editor indica o nome do também brasileiro Alexandre de Gusmão como "verdadeiro autor". Mas Gusmão morrera 37 anos antes. O silêncio de Teresa explica-se por possíveis motivos políticos, dados os temas de seu texto, o fato da autora ter sido presa por "mentir para o rei", ou ainda, o desejo ou necessidade de voltar atrás depois de ter avançado por um território não feminino, o da atividade de escrever e publicar. A primeira edição feita no Brasil data de 1945, contendo estudo crítico de Rui Bloem defendendo o seu lugar de primeiro romance brasileiro.

É necessário fazer eclodir a diferença em sua plenitude:

Não é tempo de compreender a alma-brasil por síntese. Porque nesta a gente cai em afirmações precárias e ainda por cima confasionistas, como Tristão de Ataíde quando declara que o sentimento religioso "é a própria alma brasileira, o que temos de mais diferente, o que temos de mais nosso" (in TELES, 1986, pp. 265-66).

Os andrades têm razão. Fazer eclodir a diferença não é apenas trazê-la à tona enquanto tal. É reconhecer o que foi posto à margem; dramaturgos e poetas (Qorpo-Santo, Sousândrade, Manuel Antonio de Almeida), loucos e malditos por ousarem operar na transgressão aos modelos da "alta comédia" francesa, do "bom gosto" clássico, romântico ou realista. Além de Teresa Margarida da Silva e Orta, maldita e louca, com o agravante de ser mulher¹.

Chama-nos atenção a frequência com que avaliações críticas se dão no sentido de: a) tomar por base parâmetros estranhos ao próprio objeto abordado, tais como os modelos dramáticos estrangeiros, notadamente os franceses, no século passado; b) alegar até mesmo a inexistência de uma dramaturgia, especialmente no Período Colonial; c) privilegiar pontos de vista valorativos ("é bom", "não presta"), presos à lógica do julgamento (BADIOU, 1994; DELEUZE, 1997), em detrimento da inserção das obras nos contextos e da verificação de sua capacidade de diálogo com esses contextos. Recalcamentos que provavelmente custaram o próprio registro histórico da produção cultural brasileira. A crítica valorativa e judicativa em muito deve ter contribuído para a ausência de edições e reedições de textos tanto no âmbito do romance como no do teatro. Atravessam os registros historiográficos centenas de títulos cujas obras não se encontram nos acervos das bibliotecas públicas e particulares.

A base material para a pesquisa é o trabalho realizado pelos comentaristas de jornal. Considere-se a ausência de universidades entre nós até o século passado e a conseqüente ausência de crítica acadêmica. Os já citados críticos/dramaturgos/censores do Conservatório ocupam o centro da cena, espraiando-se alguns deles (como Machado de Assis e Artur Azevedo) pela República e o Século XX. As questões são: a) a ocupação de posições conflitantes entre si (censor X criador X crítico), pelos mesmos homens concomitantemente, teria contribuído para um desvio da arte em direção à prática de defesa dos interesses em jogo? Quais teriam sido esses interesses, de quem e em relação a quê? b) que idéias e compromissos teriam, portanto, norteado a formação desses homens como críticos?

Na primeira metade do século XX, o palco dá continuidade à comédia de costumes e à revista musical, em cujos quadros realizava-se a sátira à produção teatral e jornalística, à política e aos costumes, sendo

enorme a quantidade de textos teatrais desta fase. A produção dramática dos anarquistas não só manteve no interior de seus textos a emissão de pontos de vista sobre o teatro da época como deu surgimento à crítica permanente em jornais como "A Voz do Trabalhador". Da Virada do Século à Primeira Grande Guerra, a presença constante de elencos estrangeiros e a quantidade de espetáculos produzidos no Brasil, ao lado do desenvolvimento da imprensa, deram lugar a debates acalorados entre escritores e jornalistas a propósito do teatro. Incluem-se aí as reflexões de Artur Azevedo (e equipe), até sua morte (1908), com destaque para os debates travados com André Antoine sobre o realismo, quando de sua passagem pelo Rio (ANTOINE, 2001).

A partir daí, a profissão de crítico teatral (modalidade do jornalismo) se firma. Passamos por Mário Nunes, Jarbas Andréa, Bricio de Abreu, Aldo Calvet, Pompeu de Sousa. Após os anos 40, R. Magalhães Jr., Edmundo Moniz, Aldomar Conrado, Gustavo Dória, Roberto de Cleto, Paulo Francis, Otto Bandeira Duarte etc., no Rio de Janeiro. Em São Paulo: Alcântara Machado e, depois, Ruggero Jaccobi, Alberto d'Aversa, entre outros.

Na segunda metade deste século, surge, ao lado do jornalismo, a crítica acadêmica, algumas vezes exercida por elementos oriundos do jornal, como são os casos de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi (São Paulo), Bárbara Heliódora e Yan Michalski (Rio de Janeiro).

Observemos: mesmo depois do surgimento do trabalho crítico acadêmico, persiste o império do julgamento. Provavelmente, deve-se ao desenvolvimento da própria imprensa a reserva de um papel mais próximo do merchandising para o desempenho do crítico. Cabe indagar quais as contaminações exercidas mutuamente entre o crítico de jornal e o acadêmico. Deve-se salientar a importância de um estudo sobre o desenvolvimento do jornalismo no país, na tentativa de perceber quais os espaços dedicados à crítica de arte e o papel atribuído ao crítico dentro do jornal.

Junto às questões propriamente históricas já apontadas, estão as indagações de cunho teórico a partir das quais se estrutura o quadro de uma revisão da crítica. Nela, pares de conceitos: a) autor X obra, considerando, de acordo com Michel Foucault (FOUCAULT, 1992), a presença problemática da função autor na modernidade; b) obra X texto, tendo como premissa o caráter de suporte material deste último, quanto ao primeiro termo; e o caráter de tecitura que fala segundo algumas regras e habita a linguagem, quanto ao segundo (Barthes, Benveniste, Bakhtin); c) texto X crítica. O segundo termo como "outro" do primeiro; os tempos e as situações discursivas de um e de outro (Barthes, Deleuze). Crítica como lugar de produção de diferença: seus modos de pensar o que é teatro. Incluem-se considerações no campo da ecdótica; d) significado X sentido, tendo o primeiro termo como suposto lugar onde se inserem e referem conceitos universais verdadeiros e/ou falsos;

o segundo termo como acontecimento que ultrapassa o verdadeiro e o falso (Deleuze, Barthes); e) noção de adequação ao modelo X noção de modos de acontecer da arte (Foucault, Deleuze, Badiou).

Recapitulando, trata-se de confrontos de diferentes discursos: o da produção teatral brasileira (dramaturgia e palco); o da crítica jornalística, a partir de fontes e acervos pertencentes a instituições públicas e privadas; o da crítica ensaística e acadêmica, em busca de base teórica e filosófica que construa mapeamento das relações entre os níveis. Nas últimas décadas, a edição de textos da literatura dramática brasileira pode colocar em xeque as impressões deixadas por historiadores e comentadores. No entanto, velhas impressões continuam a predominar. Ressalte-se, por exemplo, o caso de Anchieta: com apenas poucos fragmentos de sua obra teatral conhecidos até a edição crítica do Padre Armando Cardoso (Loyola, São Paulo, 1977), era bastante lógico considerar sem importância o teatro jesuítico ou levar em conta apenas o aspecto catequético dos textos e espetáculos. Após a reconstituição das obras, tornou-se possível não só questionar o caráter e a efetividade dessa catequese como pensar um momento fundamental da formação da cultura brasileira: a imbricação Renascimento/Barroco.

É grande, até hoje, a frequência com que artistas de teatro expressam, através da imprensa e em debates públicos, a sua dificuldade de relacionamento com a crítica jornalística especializada. Vem de longa data a queixa de falta de entendimento, por parte deste profissional, a respeito dos novos caminhos da arte teatral. Tais queixas surgem acompanhadas da ansiosa busca de explicação para o problema, onde aparece a falta de espaços nos veículos da imprensa diária. De fato, dos anos 1960 para cá, a arte saiu dos suplementos de jornais para os espaços de programação e merchandising. Além disso, especula-se em torno da função da crítica – aquela que se supõe ser, frente à desempenhada. Este problema nos ocupa desde o Império, conforme vimos com o Conservatório Dramático Nacional.

Cai-se, agora, boa parte das vezes, em discussões que pouco avançam para além do gosto estritamente pessoal e, mais do que isso, em pontos de vista pautados pela mágoa e/ou ressentimento de artistas insatisfeitos com os "vereditos". Quanto ao crítico, é possível acompanhar, geração após geração, atitudes frente à arte e à cultura do país, com o intuito de mapear o pensamento que tem norteado a atividade, ao longo do tempo. Nas últimas décadas, tornam-se mais complexas as relações do teatro com o ambiente cultural, dado o influxo da presença do cinema – que há um século colocou a cena em demanda de novas definições – e, agora, das novas tecnologias da imagem. O exame do desempenho da imprensa diária coloca-se nos horizontes da modernidade e da contemporaneidade – considerando-se, então, as contribuições de blogs e revistas virtuais. O que nos remete a uma apreciação das tensões em permanente estado de produzir-se, no território situado entre a cátedra,

a cena (espetáculo e dramaturgia), o jornal. Confronto de discursos.

O espectro de estudos, em sua amplitude, não pode deixar de estabelecer alguns parâmetros que melhor focalizem as abrangências. Falar em teatro brasileiro exige recortes. Veja-se novamente o Rio de Janeiro, na qualidade de principal centro gerador até meados do século XX. Aqui se firmaram gêneros teatrais como a comédia de costumes e a revista, a justificar a delimitação quase de um gênero teatral: a comédia carioca, que deixou importante contribuição para a chamada "chanchada" cinematográfica. Vale lembrar que, a partir dos anos 70, a produção televisiva instala-se na cidade de modo decisivo, modificando não apenas as idéias e os olhares em torno da própria noção de representação teatral, mas as condições em que a atividade se dá onde os artistas tornam-se, aos poucos, sinônimos de celebridades (PAIVA & SODRÉ, 2004).

A modernidade é construção multifacetada e contraditória. Parte importante do mosaico é o trabalho de críticos que tiveram atividade nos chamados "Anos de Chumbo", por exemplo, Yan Michalski, no "Jornal do Brasil" a partir de 1964 e até 1980. Sua obra, hoje reunida em livros, traz rico material relativo à atividade crítica como resistência à Ditadura. Em São Paulo, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, também editados em livros, já estavam em atividade desde os anos 50 e atravessaram o mesmo período, mantendo-se representativos de uma postura que associa o moderno ao modelo vigente no período pós-Teatro Brasileiro de Comédia: em foco, a modernidade como atualização com o teatro europeu e americano, em sintonia com o projeto juscelinista. Com o TBC, além dos diretores europeus, a atividade crítica do italiano Ruggero Jacobbi estabelece olhares de confronto com a produção teatral carioca. Mas, tínhamos Nelson Rodrigues: em diálogo com a tradição das comédias de costumes, turbilhonou as idéias. Registrem-se, no Rio, os embates críticos de duas mulheres: Bárbara Heliodora e Luíza Barreto Leite.

Com a Redemocratização, a saída de cena de Yan. Temos a volta de Bárbara Heliodora à redação de "O Globo", acompanhada por Macksen Luis no JB. A partir dos anos 90, novos críticos têm-se apresentado, além da criação de espaços virtuais para o exercício do debate.

Um aspecto deve ser focalizado com especial ênfase quando se trata do teatro contemporâneo no Rio de Janeiro e a crítica a ele dedicada. Falamos do que Muniz Sodré e Raquel Paiva chamam de Cidade dos artistas. A dupla realiza, neste livro, ampla radiografia da performance da cidade como pólo de produção televisiva. Mapeia-se a hegemonia da TV nos terrenos político e de linguagem, com levantamento histórico das contra-hegemonias que marcaram a produção simbólica no Rio, desde o início do século XX. A música tem, neste aspecto, caracterização de forte singularidade marcada pelo samba.

Cabe pensar as respostas dadas pelo teatro a este desafio: dialogar com certos hábitos inoculados no espectador, quanto a seu olhar e àqui-

lo a que a TV o acostumou a ver e querer ver. Identificar, por outro lado, atitudes de resistência, tanto no que diz respeito à linguagem da cena propriamente dita quanto aos modos de explorar fatias de público, nichos de produção alternativos, formas de convívio com as imposições do sistema de "celebridades". Focalizar, em última instância, as percepções da crítica a respeito, as mediações postas em prática por ela entre o teatro e o público. Não é consistente o argumento (embora freqüente) de que a presença da TV atua para dar forma (e formato) às configurações da cena carioca. Afinal, o onipresente fluxo de imagens (televisivas, cinematográficas e outras) fornecem as coordenadas para o modo como agimos e pensamos (sobretudo, vemos), aqui como em Rondônia ou no Acre.

Observe-se o comportamento da crítica quanto à situação problemática em que se encontra o teatro frente às novas tecnologias. Em pesquisa anterior, focalizamos o corpo e o espaço como suportes da representação teatral, ao longo de suas múltiplas configurações históricas. (GADELHA, 2002) Algo como uma ameaça de morte do teatro aparece junto à idéia de "corpo obsoleto" (Stelarc, in DOMINGUES, 1997). Obviamente, trata-se também de uma permanente convalescença: verificação das possibilidades da cena contemporânea, em seus esforços e desafios de reinvenção, sua capacidade de negociação frente à força das imagens, as novas configurações do sujeito ocidental, o nascimento do teatro no lugar mesmo de sua morte (Artaud). Leituras de jornais, revistas e teses acadêmicas revelam um panorama onde, freqüentemente, certos paradigmas modernos vigoram no lugar de um olhar mais atento aos impasses da cena atual.

Problematizar o papel do crítico no espaço do jornal implica a busca de alguns parâmetros relacionados à idéia mais geral de crítica moderna e o marco histórico de seu surgimento, no Romantismo. O campo filosófico demarca-se com Kant (Crítica do juízo), estende-se com Nietzsche, reposiciona-se com pensadores como Barthes, Foucault, Deleuze, Terry Eagleton, David Harvey, Fredric Jameson, Badiou e a produção de verdades, própria da arte. No campo teórico também estão incluídos os encenadores da primeira metade do século XX e os da segunda. São eles, junto aos dramaturgos, os balizadores da poética teatral propriamente dita.

Quanto à modernidade, a crítica tem-se baseado na assertiva de que o teatro não participou da Semana de Arte Moderna de 22. Moderno mesmo seria o episódio da histórica montagem de Vestido de noiva (Nelson Rodrigues, 1943). Convenhamos: adotou-se a noção de moderno como um campo de rupturas que ignorou certos aspectos ligados à Belle époque carioca, com Pereira Passos e a reforma urbana, a literatura e o teatro de João do Rio e Lima Barreto; na cena: a Geração Trianon, o decadentismo, o simbolismo. São todos aspectos de um mesmo problema, diferentes modos de relação com a cidade e suas mazelas,

a cidade e seu glamour, suas vocações "modernas". A aceleração da indústria em São Paulo (vimos, páginas atrás) mudou os rumos da cultura e os olhares sobre a modernidade, já agora não mais vista como busca de caminhos próprios e tropicais (como no ideário que marcou a Semana). Trata-se, com o TBC, de atualizar repertórios dramáticos e encenações, de acordo com o figurino europeu e americano – a hipótese, aqui, é de inegável regressão, em primeiro lugar; em segundo, a vinculação desta crítica ao projeto geopolítico paulista, no plano cultural.

Uma urgência: estabelecer balizas de diálogo com a cidade do Rio de Janeiro que permitam situar suas peculiaridades quanto ao teatro. Bastante tem-se feito, já há muitos anos, quando o assunto é música. Ela revela singularidades, suscita abordagens antropológicas e etnográficas, confronta territórios e revela discursos contra-hegemônicos: o samba e o carnaval são matérias maleáveis; atraentes e fartos são os materiais concretos onde noções como "popular" e "indústria cultural" encontram seus fundamentos e implicações. Mapear a modernidade no palco carioca não apenas refaz trajetórias, mas prepara uma melhor compreensão de nossa pós-modernidade – por controverso que seja o termo. Seguindo a trilha de Raquel Paiva e Muniz Sodré, tomemos por base a extrema sedução da fama e sua capacidade de constituir-se como poder no Rio de Janeiro, onde as celebridades concentram e sustentam paroxismos de ilusão no interior dos dispositivos midiáticos e suas irradiações. O principal suporte narrativo é o da telenovela, que faz da cidade um personagem ficcional. Para isto encontra lastro na musa que o Rio se tornou na Belle Époque, com sua alcunha de "cidade maravilhosa". Enquanto isso, diz-se, contratações no teatro levam em conta a capacidade do astro de levar público. Daí se inferirem interferências da linguagem da telenovela na cena teatral, que se tornaria banalizada. Diz a dupla de estudiosos:

A mídia de entretenimento, corporificada basicamente na televisão, acopla-se à tradição das culturas rústico-plebêtas ou "populares" de determinadas cidades e termina revestindo, como uma espécie de prótese imaterial, as peles e os costumes de seus cidadãos. A televisão é um bios artificial, uma ambiência, uma paisagem virtual, a nova "pele da cultura" da cidade. (PAIVA & SODRÉ, p. 181)

Papel desempenhado, anteriormente, por certas modalidades teatrais como a comédia de costumes e, depois, o rádio – dando-se formato a modos de pensar e agir, construindo-se subjetividades coletivas, adensando-se hegemônias no território do simbólico. Por um lado, artista e celebridade parecem sinônimos no Rio de Janeiro; por outro, o suposto monolítico bloco midiático é "vazado" quando, por exemplo, Gerald Thomas convida um ator como Reinaldo Gianecchini para o espetáculo O príncipe de Copacabana. É que se tratava de explorar cenicamente os recursos de uma não-interpretação, só possível, segundo o encenador,

para um astro de TV - leia-se, insinuado nas entrelinhas, um "não-ator", como condiz a experimentos contemporâneos que põem em causa as idéias de "interpretação" e "atuação". Há que verificar, atualmente, os desempenhos da linguagem do teatro e sua força contra-hegemônica. Ai estão implicadas as interfaces com outros centros de produção teatral, capitaneados por São Paulo.

Se a fragmentação das narrativas e da experiência do real promove, sem dúvida, desagregação social, as imagens em fluxo produzem e exportam para o restante do país um certo Rio de Janeiro - ou vários, entre a violência e o glamour. Além disso, se de fato estas imagens se impõem ao teatro e lhe roubam consistência, fazem-no também à distância - tal como o cinema hegemônico hollywoodiano para com o resto do mundo. Tal situação requer exame que aponte, no teatro, as alternativas apresentadas àquele desempenho dominante (e dominador) da televisão: os grupos de criação coletiva (Companhia dos Atores), os elencos oriundos de comunidades de "excluídos" (Nós do Morro), os novos encenadores, ainda que não novatos na atividade. Chamamos novos aos que instalam suas realizações no horizonte de questões próprias da arte contemporânea e seus paradigmas diferenciadores do moderno.

As hipóteses, neste caso, se assentam sobre a possibilidade de não haver, do ponto de vista da crítica, uma efetiva cartografia da complexidade cultural da cidade e, nela, o teatro e as relações com o horizonte audiovisual. Isto, convenhamos, impede a construção de um olhar perpassado por amplas mediações.

Finalmente, há que buscar compreender como se dá, hoje, a apreciação crítica de espetáculos. Uma das principais questões aponta para uma possível dificuldade em identificar, na cena, os traços que a ligam a paradigmas localizados fora das expectativas modernas. Considere-se a prodigiosa desconstrução da narrativa teatral e sua inteireza clássica; isto vem acompanhado da mudança de papel do encenador em relação aos que fundaram a encenação moderna, na passagem do século XIX para o XX (Stanislávski, Appia, Craig, Meyerhold, Brecht, Piscator). A dificuldade que apontamos acima encontra-se nos delineamentos traçados pelos novos rumos da cultura contemporânea, a partir dos anos 1960 (Grotowski, Peter Brook, Kantor, Bob Wilson, Augusto Boal, Gerald Thomas).

Ao que tudo indica, a crítica teatral, às voltas com diferenciadas configurações do moderno, manteve-se presa a certos marcos (Semana de 22, Vestido de noiva, TBC, contracultura dos anos 60 e 70, teatro político de extração brechtiana e de resistência à Ditadura etc.) mutuamente excludentes, como se o moderno, sempre a inaugurar-se e reinventar-se, partisse do zero e da depreciação de outras formulações.

O quadro, agora, agrava-se pela radical mudança nos rumos do Ocidente. Frente às novas tecnologias - que alteraram inteiramente as configurações do simbólico, não seria exagero dizer que presenciamos uma

nova Renascença, tamanha é a envergadura epistemológica do que estamos vivendo. Conforme tivemos oportunidade de observar em pesquisa anterior (GADELHA, 2002), sendo o teatro uma arte cujos suportes materiais e conceituais dependem do corpo e do espaço, as operações atuais são de resistência à desmaterialização e/ou de construção de tensas alianças com as imagens e os dispositivos eletrônicos de toda ordem. Está em jogo o próprio destino desta arte, entre a morte e a ressurreição, numa permanente e inquieta pergunta sobre as possibilidades do trágico. Chamemos atenção para a importância do problema: o impacto atual sobre a cena tem a mesma força que, no passado, tiveram os surgimentos da imprensa e do cinema, aos quais o palco respondeu com indagações sobre o humano. Como a crítica tem assimilado e reelaborado o seu diálogo com a arte e os artistas?

Conforme apontamos, é necessário recorrer a fontes filosóficas variadas para estabelecer e demarcar territórios de pensamento. O primeiro deles é ocupado por Kant e a Crítica do Juízo: a arte habita os "prazeres superiores"; não se liga a nenhum objeto empírico, mas ao efeito causado no sujeito pela representação, o que o faz emitir "juízos puros" e apontar o que é "belo". Importa a forma: o objeto singular refletido pela imaginação, que existe e age desdenhando os sentidos. Mas,

[...] a forma superior não define aqui nenhum interesse da razão: o prazer estético é tão independente do interesse especulativo como do interesse prático e define-se a si próprio como inteiramente desinteressado. Por outro lado, a faculdade de sentir sob a sua forma superior não é legisladora: toda legislação implica objetos sobre os quais ela se exerce e que lhe estão submetidos. (DELEUZE, s.d., pp. 34-35)

Se não legisla sobre objetos nem a eles está submetido; se não serve à razão, o juízo é reflexivo e legisla sobre si, não se confunde, pois, com os julgamentos nem confia no gosto. O belo é um juízo sem conceito; sendo particular, a universalidade é subjetivamente aspirada. Sem vínculos com o interesse especulativo e sem parentesco com o interesse prático, o apelo é à imaginação, que passa pelo entendimento sem se deixar deter por ele. A imaginação é livre e pura, concordando com o entendimento em sua inespecificidade. É esta indeterminação que, paradoxalmente, propicia à arte a conquista de estatuto próprio, fora das esferas da ciência e da religião.

É neste vai-e-vem da Razão com as formas da intuição e do prazer estético que precisamos transitar para identificar, na inauguração mesma do pensamento moderno, os seus impasses e clivagens. Se falamos em modernidades e inaugurações, não custa sublinhar: estamos no âmago da expulsão de Deus do terreno da razão científica e da arte. O que, convenhamos, não facilita as coisas. A propósito de juízos, encontramos, mais tarde, no olho do furacão vanguardista, com a sentença de Artaud: Para acabar com o julgamento.

Nietzsche e o pensamento trágico não podem estar ausentes desta cena teórica, em seus embates com o aristotelismo. E é Roland Barthes que, a propósito disso, aponta na direção onde se encontram o jornalismo e a produção de consenso social:

Aristóteles estabeleceu a técnica da fala fingida a partir da existência de um certo verosímil (sic), depositado no espírito dos homens pela tradição, pelos Sábios, pela maioria, pela opinião pública, etc. [...] Aristóteles fundamentava assim uma certa estética do público: se hoje a aplicássemos às obras de massa, talvez não seguissemos reconstruir o verosímil da nossa época, porque essas obras não só contradizem o que o público julga possível, por mais impossível que historicamente, cientificamente, o seja.

A crítica antiga não deixa de ter relações com aquilo que pode imaginar-se de uma crítica de massa [...]: à escala da comunidade cultural, discute de um público, reina nas páginas literárias de alguns jornais de grande circulação e move-se no interior de uma lógica intelectual onde não é possível contradizer o que vem da tradição, dos Sábios, da opinião pública, etc. Numa palavra, eclare um verosímil crítico. (BARTHES, 1987, p. 16)

Relações pautadas pela normatividade própria da crítica da Antiguidade e pela redução dos postulados clássicos ao que frequentemente aparece na forma do mais sumário julgamento: "é bom"; "é péssimo"; "vá assistir"; "a cenografia é adequada e responde às exigências do texto". O terreno da opinião, sabemos, foi mais do que bem delimitado por Gabriel Tarde, de onde podemos inferir a lógica de funcionamento de parte da crítica de arte (basicamente jornalística) como um dos espaços de produção de consenso, à falta do comparecimento da Verdade. A análise da imaginação moderna e contemporânea fundamenta-se no próprio desempenho da arte e da crítica, em cujos embates encontram-se fontes históricas tanto teatrais quanto da sociedade brasileira e sua cultura; inclui-se também aí estudo da imprensa.

Aspectos exemplares da problemática da crítica exige o levantamento de amostras relativas a espetáculos de importância. Qualificamos como "importantes", em termos do período da pós-Redemocratização, os que a) por razões político-estéticas apresentaram aspectos relevantes de diferenciação em relação à mídia em suas temporadas de exibição; b) os que, pela própria composição de suas equipes e a relação de trabalho estabelecida, apresentaram alternativas ao modo de produção fordista que insere a produção teatral na economia capitalista moderna e, com isto, respondem a imperativos da globalização; c) aqueles grupos e espetáculos que, em conseqüência da construção de vias alternativas de produção, puderam viabilizar acontecimentos teatrais de ruptura com as estéticas mais tradicionais; d) os espetáculos que alcançaram temporadas consideradas de sucesso de público, seja por inserirem-se em linhas tidas como mais palatáveis ao consumo comercial, seja pelos motivos anteriores, de proposta cênica inovadora; e) espetáculos e grupos representativos de estéticas de minorias contra-hegemônicas, como o

“Nós do Morro”.

A abrangência da abordagem e seus numerosos aportes exigem a comparação e o contraste entre as práticas e modos de análise. Assim, apontem-se os confrontos entre: a) as análises e postulações filosóficas em torno da cultura moderna e contemporânea e o trabalho da imprensa carioca ligada à crítica teatral; b) a hegemonia imposta pela TV e as respostas contra-hegemônicas alcançadas pelo teatro; c) as linguagens teatrais modernas e as contemporâneas, com a intenção de observar as mudanças no discurso da crítica.

São tensos campos de relações que envolvem instâncias da vida da cidade transcritas pela imprensa diária e seus discursos – nomeadamente, a) a crítica teatral; b) um ambiente cultural marcado pela forte presença do maior complexo de produção televisiva do país e um dos maiores do mundo; c) o exercício poético desempenhado pelo teatro, numa cidade caracterizada, desde os primeiros momentos de construção do moderno, pela capacidade de produzir e expandir territórios imaginários para o restante do país. A expressão artística teatral vê-se, assim, como elemento concentrador de linhas entrecruzadas de produção de sentido e subjetividade, em permanentes negociações com a indústria cultural, ora exercendo papel de fonte de modelos narrativos para os meios de comunicação de massas, ora buscando tensionar-se com eles de modo a absorver-lhes os influxos, ora estabelecendo sua diferença. Mas, em todo caso, inscrevendo-se necessariamente em panoramas que desafiam seus aspectos conceituais tradicionais.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio: SNT/FUNARTE/MEC, 1977, 2 v.
- . **O guarani**. Klick Editora, s.l., s.d.
- ANTOINE, André. **Conversas sobre a encenação**. Rio: 7 Letras, 2001.
- ÁVILA, Afonso (org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito**. Rio: Relume-Dumará, 1994.
- . **Ética - um ensaio sobre a consciência do mal**. Rio: Relume-Dumará, 1995.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- . **Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- . **Crítica e verdade**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- . **Essais critiques**. Paris: Du Seuil, 1964.
- BORNHEIM, Gerd. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença - contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. São Paulo: Zouk, 2004.
- CAFEZEIRO, Edwaldo & GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**. Rio: FUNARTE/UFRJ/UERJ, 1996.
- CAIAFA, Janice. **Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes**. Rio: Relume Dumará, 2000.
- CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio: UFRJ/FUNARTE/MinC, 1995.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio: Editora 34, 1992.
- . **Cinema - a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . **Crítica e clínica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- . **A filosofia crítica de Kant**. Lisboa: Edições 70, s.d.
- & GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI - a humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.
- DORIA, Gustavo. **Moderno teatro brasileiro**. Rio: SNT/MEC, 1975.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio: Jorge Zahar, 1990.

- FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- . **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.
- . **Nietzsche, Freud e Marx/Theatrum filosoficum**. Porto: Anagrama, 1980.
- GADELHA, Carmem. **Paradoxos de um comediante: Qorpo-Santo**. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação da UFRJ, 1996.
- . **Corpora (investigações sobre poética do espetáculo)**. Tese de Doutorado, ECO/UFRJ, 2002.
- GIANNETTI, Claudia (ed.). **Ars telemática**. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1996.
- HEGEL, Friedrich. **Estética (VII - Poesia)**. Lisboa: Guimarães, 1980.
- . **A idéia e o ideal/O belo artístico e o ideal**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, s.d.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.
- KOSOVSKI, Lídia. **Comunicação e espaço cênico - do cubo cenográfico à cidade escavada**. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação da UFRJ, 2000. Mimeo.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1980.
- LESSING, G.E. **Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- . **Dramaturgia de Hamburgo**. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993.
- LISBOA, Karen Macknow. **A nova Atlântida de Spix e Martius**. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 1997.
- LUZ, Rogério. **"Multimídia e linguagens contemporâneas"**. In Comunicação e cultura contemporâneas. Rio: Notrya Editora/ Compós - Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 1993.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio: SNT, s.d.
- MELLO E SOUZA, Laura de. **Inferno atlântico - demonologia e colonização (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- MIRANDA, José Bragança de. *As ligações do corpo*. Lisboa: Mimeo, 1997.
- . *Corpo utópico*. Lisboa: Mimeo, 2000.
- . "Da interatividade. Crítica da nova mimesis tecnológica". In GIANNETTI, Cláudia. *Ars telemática*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- MUNIZ SODRÉ. *A comunicação do grotesco*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- . *Reinventando @ cultura*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- NIETZSCHE, Frederic. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães Ed., 1982.
- . *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PAIVA, Raquel. "Comunidade e media". In *Cadernos de Comunicação e Linguagens* (2). Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- & SODRÉ, Muniz. *Cidade dos artistas*. Rio: Mauad, 2004.
- PAIXÃO, Mucio da. *O teatro no Brasil*. Rio: Brasília Editora, s.d.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus Editora, 1991.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio: Zahar, 1982.
- SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas*. Rio: Serviço Nacional de Teatro, 1960.
- SCHILLER, Friedrich. *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s.d.
- . *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. Rio: Record, 1994.
- . *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio: MEC/INI, 1960.
- SCSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio: Nova Fronteira/Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Universidade

de Brasília, 1981.

ZOLA, Emile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro.**
São Paulo: Perspectiva, 1982.