

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MARCELLA GONÇALVES DA COSTA

**REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA ESPECIALIZADA DE
JEFFERSON DEL'RIOS**

**UBERLÂNDIA/MG
JULHO/2019**

MARCELLA GONÇALVES DA COSTA

**REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA ESPECIALIZADA DE
JEFFERSON DEL'RIOS**

Monografia apresentada como exigência parcial para a obtenção do diploma de Graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia.

Aprovada em:
Conceito:

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Maria do Socorro Calixto Marques
Orientadora/UFU

Profª. Ms. Cassia Abadia da Silva

Prof. Dr. Alexandre Francisco Solano

Para meu filho, Ravi.

AGRADECIMENTOS

Em meio a caminhos e descaminhos, sei que nesta caminhada que trilhar eu não vou só. O universo sempre me intrigou sobre a presença e existência de algo divino que, por muito tempo, me fez indiferente sobre seus mistérios, mas, que hoje, traz algo dentro de mim que me acolhe e ilumina, me traz sensibilidade e coragem. Sou grata a estes seres de “luz” e força do plano espiritual que estão por aí e me acompanham até aqui.

Nomear a todos os que estiveram ao meu lado pode levar tempo e posso acabar cometendo injustiças ao não mencionar alguns, por isso, de antemão, já agradeço. Agradeço àqueles que não se encontram mais ao meu lado, findaram o nosso encontro e partiram por caminhos diferentes e àqueles que chegaram para somar e, em pouco tempo, se fizeram essenciais. Ao meu lado, hoje, encontram-se pessoas que fazem a minha vida, tornaram a escrita mais leve com suas palavras, abraços, carinhos e presença (físicas ou virtuais).

Primeiramente, gostaria de expressar a minha eterna gratidão a minha orientadora, Maria do Socorro Calixto Marques, por me dar a oportunidade de ser sua orientanda, não desistindo da orientação mesmo quando nem sempre os textos chegavam, por acompanhar todas as mudanças em minha vida e ainda assim aqui continuar ao meu lado. Pelas importantes correções, por me abrir os olhos para a possibilidade de construir uma escrita diferente, por me reerguer e me fazer acreditar em mim mesma novamente. Um muito obrigado, Maria.

Agradeço aos meus pais, Fabiana e Jefferson, pela educação crítica do mundo, por me incentivarem a nunca deixar de estudar, insistir em minhas escolhas e a lutar pelos meus sonhos. Ao meu irmão, Raul e à minha irmã, Manu, por suas brincadeiras e risos mesmo que à distância. Aos meus avós paternos, Irany e Dagmar, por me criarem, me ensinarem a ler, a escrever e a gostar de História antes mesmo de entrar na escola. À minha avó materna, Léia, pelos passeios e por ensinar que uma mulher também tem voz e pode ter uma carreira profissional. Às minhas tias, Carol e Giovanna, pela amizade e cuidado que transpõem os laços sanguíneos. Muito obrigada, família!

Gratidão ao meu companheiro, José Marcos, que me trouxe uma grande “novidade” e paixão chamada Ravi. Obrigada por aguentar meus altos e baixos, meu peso melancólico, pela força e coragem de trilhar e dividir os sonhos. Pelo afeto cotidiano e cuidado sempre dispendido. Muito obrigada, amor!

Agradeço aos que se fizeram companheiros de lutas, batalhas, que é viver debulhada nos desencantos e alegrias existenciais. Aos amigos de graduação e que a universidade me colocou em encontro: Matheus, Moisés, Eduardo, Paloma, Cintia, Samuel, Helena, Ju, Antonino. À um bonde maravilhoso que me arrebatou e deu novo significado à palavra amizade: Ana Gabis, Regiane e Ignácio. A um grupo de evangélicas nada religiosas que abriram suas casas, me abrigaram e foram minha família em Uberlândia: Vitor, Éder, Luana, Adriel, Agson, Laryssa, Natalia, Phelipe, Rubia, Thiago, Libia.

Agradeço à minha irmã-amiga-companheira de luta-enfrentamentos-contas-choros-risos-pets-ciladas-andanças, Lais Gaspar. Palavras não cabem, adjetivações não dão conta deste serzinho, só me cabendo chamá-la para ser madrinha de Ravi para não desgrudar mais. Muito obrigada, minha cumadi!

Agradeço à Beatriz Maia pela ajuda na formatação e revisão deste trabalho, pelo riso fácil sempre pego de minha face, pelos quilos extras deliciosos, por ser exemplo de mulherão que levarei sempre comigo. Muito obrigada!

Agradeço à Cassia e ao Alexandre por aceitarem compor a banca deste trabalho e tornarem ainda mais especial este momento. Fico feliz por estarem na conclusão deste ciclo! Um muito obrigada!

Por fim, pela “lei natural dos encontros, eu deixo e recebo um tanto”, que um “muito obrigado!” não consegue e nunca conseguirá abarcar. Sou grata, com muito carinho e afeto.

RESUMO

Esta monografia propõe reflexões sobre a escritura crítica do crítico-jornalista Jefferson Del' Rios a partir da análise de seus escritos, especificamente as críticas de teatro encontradas no livro *Críticas de Jefferson Del' Rios*, volume 1, de 2010. Concentradas no ano de 1969 e nos decênios de 70 e 80, as críticas são resultantes de uma seleção referente a espetáculos e artistas que marcaram a história do teatro brasileiro. Para tanto, discutisse a noção de crítica teatral enquanto documento histórico para, em seguida, delinear-se quem é este sujeito, seu contexto-histórico cultural e seu trabalho. O objetivo é lançar luz as características e perfil de Jefferson Del' Rios enquanto crítico de teatro, o seu olhar sobre a tríade que constrói sua abordagem - *dramaturgia, diretor e ator*, e refletir sobre as possíveis contribuições para a escrita da história do teatro brasileiro realizadas por este profissional que possui cinquenta anos de ofício.

Palavras-Chave: Documento – Crítica – Teatro – História do Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

This paper intends reflections on the critical writing of the critic-journalist Jefferson Del 'Rios from the analysis of his writings, specifically the criticisms of theater found in the book *Critics of Jefferson Del' Rios*, volume 1, of 2010. Concentrated in the year of 1969 and in the 1970s and 1980s the critics are the result of a selection of spectacles and artists that marked the history of Brazilian theater. In order to do so, he would discuss the notion of theatrical criticism as a historical document and then outline who this subject is, its cultural historical context and work. The goal is to shed light on the characteristics and profile of Jefferson Del 'Rios as a theater critic, his look at the triad that builds his approach - *dramaturgy, director and actor*, and reflect on possible contributions to the writing of theater history performed by this professional who has fifty years of service.

Keywords: Document - Criticism - Theater - History of the Brazilian Theater.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 08 |
| 1 A CRÍTICA TEATRAL COMO DOCUMENTO HISTÓRICO..... | 12 |
| 2 DO JORNALISMO AO ESPECIALISTA: JEFFERSON DEL'RIOS NO CONTEXTO DE PRODUÇÃO DA CRÍTICA BRASILEIRA..... | 20 |
| 2.1 Transformações, facetas e conscientização de um ofício..... | 29 |
| 3 DAS QUESTÕES TEMÁTICAS AOS APONTAMENTOSESTÉTICOS: ANÁLISE DA ESCRITURA CRÍTICA DE JEFFERSON DEL'RIOS..... | 37 |
| 3.1 Documentação, seleção e análise das críticas de Jefferson Del' Rios..... | 43 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 54 |
| REFERÊNCIAS..... | 58 |

INTRODUÇÃO

Um historiador de quinzenas, que passa os dias no fundo de um gabinete escuro e solitário, que não vai às touradas, às câmaras, à rua do Ouvidor, um historiador assim é um puro contador de histórias. E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário do historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado, por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que passou é só fantasiar. [Machado de Assis]

Este trabalho final é resultado de um longo e atropelado percurso como aluna do Curso de História da Universidade Federal de Uberlândia, quando me vi fascinada pela descoberta de trabalhar com linguagens artísticas por meio da História. Especificamente, o campo da arte teatral me chamou mais atenção devido a ser o teatro uma das formas mais antigas pelo qual o ser humano se expressa até hoje. Ter tido contato com as obras *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche; *A Poética*, de Aristóteles e *Édipo Rei*, de Sófocles, na disciplina História Antiga do Mundo Grego no primeiro semestre, foi primordial para o pontapé inicial de minhas reflexões e interesses.

No meio de minha graduação, durante o período de três anos, estive vinculada ao projeto de iniciação científica coordenado pela professora Dra. Rosangela Patriota Ramos. Meu processo de pesquisa histórica iniciou-se com o projeto *O Teatro dos Críticos: Politização – Estetização – Pós- Modernização [1950 – 2010]*, sobre a orientação e autoria da professora acima citada e cujo incentivo do CNPq possibilitou um novo olhar para a historiografia do teatro brasileiro através da ótica da crítica teatral.

O encontro com a pesquisa pautou-se no diálogo entre Arte, Política e História e me incursionava para alguns caminhos reflexivos que foram de suma importância para chegar nesta finalização do curso. Passei a me atentar para o teatro enquanto acontecimento, para questões que iam além do texto dramático, que percorriam a cena teatral e tudo o mais que se referenciava ao espetáculo. Logo me debrucei sobre a crítica

de arte especializada por perceber a sua particularidade de memória da efemeridade característica da encenação por ser um registro histórico.

O meu caminho na graduação me levou a percorrer diferentes espaços de debates e vivências profissionais como a iniciação à docência na escola Joaquim Saraiva com o PIBID; a escola de Educação Especial Mário Quintana; a educação prisional na escola Mario Quintana; a educação patrimonial no Museu do Portinari (Brodowski- SP) e o cursinho comunitário preparatório para Enem – Progressão (Brodowski – SP). Dentro deste processo cursei a disciplina *Crítica Teatral*, ministrada pela professora Dra. Maria do Socorro Calixto Marques, do curso de teatro nesta mesma universidade e encontrei novos materiais e metodologias que me apontaram caminhos que deveria trilhar, a exemplo de leituras sobre a noção de crítica e formação de público, com base em teorias da recepção e especialmente pelo estudo de críticas selecionadas para abordar um dos perfis desses críticos que integram o panorama do teatro brasileiro.

O grande desafio em escrever sobre a produção de um escritor ou suas faces é investigar e destacar, em um vasto universo de produção, um aspecto singular, um traço que o distingue dos demais. Quando nos debruçamos sobre biografias e obras de indivíduos, uma das preocupações que nos move é a linha tênue entre ir ao encontro do acontecido, do “real”, ou ser um mero contador de histórias. A distinção entre História e Ficção, diferenciação-problema, também está relacionada com a forma com que lidamos com o polo imaginativo do biógrafo-autor, não apenas do biografado.

No tocante à História, uma disciplina com vestes de Ciência, com seus métodos e procedimentos que lhe são próprios, deparamo-nos com tessituras de construções do estilo e da própria narrativa do historiador. Como observado na epígrafe de Machado de Assis, a tensão da dimensão histórica e da dimensão ficcional é interpelada quando trabalhamos com o horizonte imagético da história. Desta forma, partindo do esquecimento, da ausência de trabalhos elaborados, busco, com esta monografia, contribuir com reflexões que se dedicam ao crítico e jornalista Jefferson Del’ Rios, crítico teatral de larga experiência e cuja produção, inicialmente, foi publicada em jornais como *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, do período 1969 até os dias de hoje.

Não obstante, para além das críticas de teatro, fazem parte do semblante autoral de Jefferson Del’ Rios outros escritos como: o livro *Bananas ao Vento – Meia década de cultura e política em São Paulo* (2006), cuja abordagem abarca o período ditatorial e as

manifestações culturais no eixo paulista de 1966 – 1971 e *O Teatro de Victor Garcia: A vida sempre em jogo* (2015), uma biografia do diretor-encenador argentino Victor Garcia que fez incursões em solo brasileiro com a encenação dos espetáculos *Cemitério de Automóveis* (1968), de Fernando Arrabal e *O Balcão* (1969), de Jean Genet, consagrando-o na história do teatro brasileiro.

No primeiro capítulo desta monografia procuro mostrar a possibilidade de se trabalhar a crítica teatral como documento histórico, esta que salta aos olhos por ser um gênero híbrido, uma vez que solicita do autor conhecimento de elementos da obra teatral, mas também a relação do espetáculo com seu repertório de leitura e do lugar teórico que sustentam sua formação, elementos base do processo de leitura. Além disso, elas se ajustam às considerações de Dosse, quando ele diz “[...] os escrúpulos da ciência e os encantos da arte, a verdade sensível do romance e as mentiras eruditas da história”¹ pela sua utilidade na busca de compreender o procedimento inesgotável de construção do *eu* e de singularização na presença do *outro*. Logo, podemos entrever que um gênero – no caso, a crítica teatral - nasce do exercício de interrogar o comportamento humano ante a história dos acontecimentos e, no caso deste trabalho, a história dos espetáculos sob a ótica do crítico Jefferson Del’Rios.

No segundo capítulo busco apresentar o crítico Jefferson Del Rios, trazendo apontamentos concernentes a quem é este crítico-jornalista e o caldo histórico-cultural que o envolve: como Del’ Rios adentrou na profissão e se tornou um jovem crítico, suas vivências e trajetórias, seus locais profissionais, os referenciais de trabalho, os espaços de luta, o olhar percebido para o ofício, assim como a conscientização do mesmo, como ele enxerga o ato crítico. Para isto, realizo um diálogo com o gênero biográfico e busco dar voz ao crítico trazendo comentários de Del’ Rios para poder mostrar como o mesmo se percebe e se transforma no decorrer do processo histórico.

Como uma experiência de escrita, a biografia sempre chamou a atenção de romancistas a historiadores, constituindo-se como um laboratório de ensaio imagético ao proporcionar a materialidade na originalidade da escrita. Independentemente de suas áreas, o que eles têm em comum leva-me a considerar a seguinte assertiva: “[...] é a visão do mundo histórico como fundamentalmente orientado para sua dimensão

¹ DOSSE, F. O desafio biográfico: **escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009, p.60.

criativa”.² O autor François Dosse aponta o tratamento da temporalidade como tentativa de dar maior eficácia ao relato construído e também destaca a revelação da subjetividade do historiador no processo de ‘relatar’ acontecimentos que também envolvem outras subjetividades. A importância de se empregar uma ordem cronológica em meio a dados biográficos “[...] permite conservar a atenção do leitor na expectativa de um futuro que desvelará progressivamente o tecido da intriga”³, fundamentando a utilidade de seu método. O mesmo acrescenta o cuidado de não fragmentar, não se afastar e desaparecer com o indivíduo por trás das informações elencadas: “A segunda regra é não descentralizar demais [...], nunca o fazer desaparecer no pano de fundo: ‘Não há obra maior que tentar escrever o que chamaríamos *a vida e a época* de um homem’.”⁴ Na delicadeza em trazer estes dados que fazem parte de uma vida, explorar certos lados requer o cuidado de não cair em curiosidades e ser conduzido a meros comentários aleatórios. Desta maneira, pensar os processos históricos por meio da relação entre vida e obra de Jefferson Del’ Rios é atentar não só ao evidenciado, ao que está “dito”, como os matizes, aos “não ditos” que possam desenhar o perfil desse crítico e, para além disso, apontar o lugar de sua crítica no cenário do teatro brasileiro.

O terceiro capítulo da monografia é composto por suas críticas teatrais enquanto objeto de análise, pois seus próprios escritos são a massa documental escolhida e aqui tomam a frente. Foi feito um levantamento da produção crítica de Jefferson Del’ Rios para tecer observações sobre como a leitura desse crítico apontava para dimensões estéticas e socioculturais. Questões como dramaturgia, direção e trabalho de ator são bastante enfocadas, sua percepção das historicidades dos espetáculos e dos sujeitos envolvidos nestes percursos para, então, construir reflexões sobre o perfil do crítico Jefferson Del’ Rios e sua análise-crítica teatral, o enfoque desta monografia. Deste modo, por último, alguns apontamentos são elencados quanto as possíveis contribuições de Jefferson Del’ Rios para o teatro brasileiro e a sua respectiva escrita da história.

Cabe chamar atenção que, em meio às buscas do Estado atual da obra de arte, há uma ausência de trabalhos sobre o crítico em questão. Na abordagem em que Del Rios seja o objeto empírico da pesquisa, apenas encontra-se menção a ele quando a recepção especializada é trabalhada, referências as suas críticas e às respectivas análises de

² DOSSE, F. Op.Cit., p.09.

³ DOSSE, F. Op.Cit., p.56.

⁴ DOSSE, F. O desafio biográfico: **escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009, p.60 *apud* MAUROIS, A. Aspects de la biographie. Paris: Grasset, 1932, p.70.

espetáculos e do trabalho de artistas relacionados à arte teatral. Portanto, são ausências percebidas e que este trabalho busca contribuir ao lançar luz à um crítico que completa cinquenta anos em exercício.

1 A CRÍTICA TEATRAL COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

O movimento da Escola dos *Annales* proposta pelos historiadores franceses de ofício Marc Bloch e Lucien Febvre trouxe uma retomada do papel do historiador para a formação histórica no século XX, quando há um alargamento da noção de documento histórico e das possibilidades de pesquisá-lo. Diante dessa perspectiva, o historiador reassume uma outra atuação quanto a escolha do que pesquisar, como fazer e qual linha ele dará ao seu trabalho. A abrangência do conceito de documento histórico proporciona ao pesquisador múltiplas possibilidades de pesquisa no campo de estudo da história.

Para o autor Jacques Le Goff que adentrou no movimento dos *Annales* na segunda metade do século XX, os documentos devem ser tratados como monumentos pois eles nunca são neutros, nem a sua própria existência. São “heranças do passado”, são “legados coletivos”. Tanto os documentos quanto os monumentos possuem em comum o fato de só chegarem até o presente por conta de forças impostas e vencedoras do passado que querem transmitir algo, alguma imagem formada da sociedade que os produziu. Logo, cabe ao historiador escolher e determinar qual monumento será utilizado como documento, sendo os dois uma só matéria, ou seja, um documento-monumento. O olhar crítico toma a frente para proporcionar um posicionamento ativo ao historiador, o de levantar questões aos documentos e repensar a sua própria forma de trabalho.

No século XIX, os historiadores como Langlois e Seignobos da Escola Metódica Francesa observavam o seu material de pesquisa de maneira mais conservadora e restritiva ao campo de trabalho da história. Seguindo uma tendência cientificista da época, viam sua área como uma “ciência menor” quando em comparação com as demais ciências físicas, em específico as exatas, buscando, assim, ser o mais objetiva possível e não podendo ter intercâmbios com disciplinas divergentes devido ao seu caráter intrínseco. As fontes resignavam-se aos chamados documentos oficiais, aqueles com teor puramente político-governamental, delimitados pelo Estado, sendo apenas documentos escritos e preservados em arquivos. Influenciado por Augusto Comte, este paradigma tradicional ficou conhecido como a Escola Histórica dos Positivistas, que tratava o documento como estatuto de prova histórica comprovadora da verdade, devendo o historiador se posicionar

de maneira “passiva”, como um mero técnico observador dos fatos, que deveria apenas classificar e apontar as ilusões presentes nestes documentos originais, cuja temática girava em torno dos governantes, figuras consideradas importantes e confiáveis.

O estudo historiográfico ganha fôlego ao assumir a subjetividade do olhar do pesquisador, sem que esse olhar descaracterize um trabalho sério de investigação. A necessidade e emergência – diante da liberdade de expressão adquirida durante o século XX - de um olhar explicitamente crítico frente ao documento é sintetizado e popularizado com o trabalho de Jacques Le Goff em sua obra *História e Memória*, publicado nos anos 1980, cuja noção de documento por ele defendida sustenta a base da interpretação das críticas de Jeferson Del’ Rios que seleciono nesta monografia.

A Escola dos *Annales* abriu margem para uma gama de correntes historiográficas. Esta nova postura crítica passou a fazer parte do debate, enriquecendo a escrita e a pesquisa. Novas escolas históricas, cada um com suas especificidades e condutas, passaram a oxigenar debates sobre documentos históricos, formando e quebrando paradigmas com suas abordagens e problemáticas fundamentais. A metáfora de Bloch sobre o trabalho do historiador e seu protagonismo pode ser sinônimo destas novas propostas de pesquisa: o historiador deve ser como o ogro da história, onde houver carne humana, ele deve farejá-la, pois ali está sua caça, ou seja, o seu objeto de estudo.⁵

Este alargamento do olhar historiográfico se faz importante para este estudo, pois podemos estabelecer novas incursões de pesquisas e interdisciplinaridade entre História e documento (ou registro escrito) que nasce da observação de espetáculos de teatro – a crítica, em especial. Por conseguinte, História e Teatro se fundem quando o historiador passa a analisar produções socioculturais como as próprias encenações, sejam elas teatrais ou não, e críticas teatrais, pois, como dito por Febvre: “Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem”.⁶

Uma perspectiva histórica que também trabalha com uma noção bem aberta de documento e suas possibilidades é a da História Cultural. Sabe-se que a noção de cultura

⁵ BLOCH, Marc. **Apologia da história ou O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 54.

⁶ FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. Lisboa: Editora Presença, Lda, 1989 *apud* LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 530.

é polissêmica, ampla e até muito polêmica, uma vez que nos permite partir do pressuposto de que todo indivíduo é um ser produtor de cultura, posto que desenvolve linguagens e práticas discursivas sociais. Ela, a cultura, traz um conjunto de significados construídos e partilhados para explicar o real vivido e suas expressões pela linguagem simbólica, pois uma das características humanas é a capacidade de criação, de fabricar e fabular, seja pelo trabalho, seja pela arte. Nesse sentido, nos constituímos enquanto sujeitos na coletividade, visto que a coletividade é de âmbito social e solicita o contato com o outro.

Produz-se cultura não só quando uma obra de arte é criada, mas também quando os espectadores são levados ao ato da leitura, ao decifrar e recriar sentidos diversos, dentro das possibilidades do universo cultural ou da ficção. Estas são complexidades que envolvem qualquer prática cultural e se faz necessário voltar o olhar para todos os envolvidos no encontro entre autor – obra - recepção. Portanto, uma das abordagens que abrange a história cultural é o trabalho de Roger Chartier (1990), *A história cultural: entre práticas e representações*, sobre as práticas e representações da linguagem, perspectiva de análise que mostra ser possível observar relações sociais tecidas no cotidiano dos sujeitos que constroem suas culturas simultaneamente às experiências vividas em meio aos processos históricos.

Estas reflexões apresentadas preliminarmente abrem a possibilidade de estabelecer novas investigações quando propomos o diálogo entre arte e sociedade. Incursões nas diversas práticas e representações socioculturais são contempladas ao se debruçarem sobre temáticas relacionadas às linguagens artísticas no estudo da história. Dentro desse universo, o teatro se destaca e é considerado como uma das mais antigas linguagens artísticas que, na visão ocidental, atravessou os primórdios da Grécia Antiga e ainda dispõe de um grande e forte lugar no nosso tempo, chamando a atenção de pesquisadores pela “[...]universalidade de sua germinação e manifestação[...]”⁷ que, segundo o crítico e ensaísta Jacó Guinsburg, a força do teatro está “não só no processamento sociocultural da existência humana”, mas também por ela ir além ao ser sintoma de uma “necessidade antropológica”.⁸

⁷ GUINSBURG, J. Da cena em cena: **ensaios de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 29.

⁸ GUINSBURG, J. O lugar do teatro no contexto da comunicação de massa. Revista USP, (14), 1992, p. 94). Disponível em:<doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p92-95>. Acesso: 12 abr.,2019.

O teatro atravessou e atravessa temporalidades, culturas, países, tecnologias, espaços e diferentes gêneros. Rompeu com a visão de ser extensão, anexo da literatura e se firmou como arte autônoma. Esta arte se faz e se ancora com o aqui e o agora, sua particular forma de comunicar artisticamente em toda a sua completude que requer a incorporação cênica em carne viva diante do outro, ato confinante entre arte e vida. Um debate que transcenda aos palcos pode ser provocado com o teatro ao consagrar artistas e obras, que não se finde ao descer das coxias, podendo se tornar perene ao ir além da expectativa imediata da plateia.

O crítico consagrado Sabato Magaldi (2003) ressalta em sua célebre obra, *Depois do Espetáculo*, o leque interpretativo e as possíveis dissonâncias existentes, pois nem sempre a linguagem artística utilizada na proposta estética da obra pode ser entendida imediatamente. Logo, a recepção especializada, ou seja, a crítica teatral, toma a frente por endossar o encontro entre obra e público, fazendo o meio de campo interpretativo ao apresentar e representar o que seria fugaz: “a crítica não preenche esta lacuna, mas fixa em palavras algo que está registrado na memória dos espectadores”.⁹

A crítica teatral estrutura-se como gênero híbrido ao mediar a leitura do espetáculo com o leitor comum, reorganizando em um discurso lógico o ‘caos’ que se apresenta na obra artística. Ao ser voltada para um processo de recepção, dependendo do tempo em que foi produzida, traz elementos que privilegiam mais um aspecto do que outro da tipologia de texto. No intuitivo ato de elencar certos elementos de análise, evidenciando determinados aspectos da obra, outros são deixados para segundo plano, sendo pouco desenvolvidos ou, até mesmo, meramente mencionados. Como este movimento pode ser reconhecido em várias produções de críticos teatrais, percebe-se o seu caráter documental de determinada época.

Durante as primeiras décadas do século XX, a crítica esteve mais voltada para a dramaturgia, uma vez que os críticos possuíam um lugar de fala dirigido ainda pela literatura dramática. Mesmo atualmente, com a autonomia do espetáculo e com a diversidade de linguagem, o espectador ainda procura desenhar a fábula do texto, apesar de não haver mais uma história voltada para o campo do *logos*, do cognoscível. Essa prática encontra-se ancorada ainda na base aristotélica do teatro que elegeu a fábula e

⁹ MAGALDI, Sabato. Depois do espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.21.

unidade de ação como elementos da arquitetura dramática. Assim, o leitor encontra nas críticas nascidas durante as décadas de 1950 até 1980, um teor voltado para o registro das histórias, no campo do *logos* (do inteligível), com algumas pinceladas de descrição de cenário e raríssimas leituras da atuação, movimento que, quando se realizava, não passava de registro de adjetivos como ‘muito bom’ e ‘espetacular’. Mesmo os renomados críticos brasileiros, diante de consagradas apresentações do teatro brasileiro, realizam escolhas que podem evidenciar suas características particulares e as de sua classe profissional. Como exemplo, temos os influentes e renomados críticos Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

Sábato Magaldi contemplou a organização narrativa do espetáculo quando realizou sua análise da encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, mesmo sendo esta análise fragmentada e dividida em planos, mas que não perdiam a célula narrativa que se apresenta, para o crítico, como uma linearidade que facilita a leitura do espectador. Vale salientar ser um dos papéis do crítico, segundo Roland Barthes, construir um texto metalinguístico que dê uma senha de interpretação do caos, porém orgânico, que é o espetáculo, para o espectador que tanto pode ter assistido ou não o trabalho cênico. O texto do crítico configura-se no plano da estética expressionista, até porque a peça traz esse movimento estético, embora ele tenha surgido ainda no final do século XIX. Em sua abordagem, a linguagem cenográfica do artista plástico Santa Rosa foi segregada, não por intenção do crítico em mingua-la, mas porque a época em que Sábato Magaldi escreve aponta para o início da história do Curso de Letras, a exemplo dos cursos da USP, e que elege como parâmetro de leitura a dramaturgia que é relida pelo diretor e/ou encenador. Essa escolha também é perceptível nos textos de Décio de Almeida Prado, a quem o teatro brasileiro agradece o registro da leitura de vários trabalhos encenados na cidade de São Paulo. Consequentemente, as escolhas feitas por esses dois autores terminaram por consagrar a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1943), como marco fundador do teatro brasileiro moderno, sinônimo da chegada da encenação no Brasil. Esta afirmação, porém, é contestada por muitos estudiosos, como exemplo os dos últimos decênios do século XX que conferem a dramaturgia de Jorge Andrade o status da modernidade do teatro brasileiro.

Importa neste trabalho dizer que o documento registrado pelo crítico, seja ele do século XIX ou XX, configura-se como material de estudo também do historiador, o qual pode analisar como cada crítico desenha seu lugar de fala. Desta forma, é possível

percebermos a inerente historicidade de uma recepção especializada da obra de arte e, por trás disso, um discurso representante de uma prática social. A crítica também deve ser observada como vestígio da ação do homem no tempo, sendo, portanto, cabível de ser percebida como fonte histórica. Logo, a crítica teatral traz, em seu bojo, não só as singularidades de quem a produz, aspectos de sua época, como o caráter documental de referir-se ao efêmero do acontecimento teatral. Além disso, o texto crítico, como nos diz Leyla Perrone-Moisés e que vem ao encontro da fala de Dosse (2009),

[...] não é um discurso de um sujeito¹⁰ imutável e pleno, prévio ou posterior ao discurso. O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, como ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral e sua economia.

Creio que um exemplo ímpar que se destaca diante dessa citação é caso de Sílvio Romero, crítico renomado durante o século XIX e que, ao apresentar a obra de Machado de Assis, é levado por princípios autobiográficos e deterministas que alimentavam a produção poética da segunda metade do século. Romero aprecia de forma negativa os romances de Machado, alegando que um sujeito de classe pobre, que não frequentou escolas de alto nível e, ainda por cima, preto e epilético, não poderia alcançar um estilo naturalista e muito menos se valer de ironia. Como parâmetro de análise, Sílvio Romero cita Emile Zola, dramaturgo francês e autor do manifesto naturalista. Portanto, como diz Leyla Perrone-Moisés, a lógica de Sílvio Romero estava pautada na teoria do determinismo e ainda na relevância da vida do autor, o aspecto autobiográfico era marcante na crítica do século XIX, o que não justifica a falta de modalidade discursiva que Romero adota para escrever seus textos, escolha que foi muito bem rechaçada por Machado de Assis em seu célebre texto *O ideal do crítico* (1865).

O texto-resposta de Machado de Assis foi publicado no mesmo jornal, no gênero mais comum à época. Como a forma mais comum que veiculava a crítica era a carta, Machado de Assis sai desse gênero e parte para o campo mais dissertativo. Hoje, ao estudar os textos de Romero e seus contemporâneos, percebe-se que a crítica, embora traga conceitos e mentalidades da história de seu tempo, não pode

[...] prestar-se a uma descrição sistemática, já que ele é, exatamente, a subversão de toda sistemática. Uma teoria do texto é uma contradição de termos, e toda tentativa de teorizar o texto é suspeita de querer

¹⁰ MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, Crítica, Escrita – Ensaio**. São Paulo, Ática, 1978, p. 49.

recuperá-lo num discurso de sapiência, numa fala endoxal, exorcizando o que ele tem de disseminante, de subversivo.¹¹

As críticas podem ser pensadas como esquemas intelectuais, mas tomando o cuidado de não as designar com tamanha erudição na tentativa de dar organicidade ao percebido, no ato de descrever sistematicamente, enrijecendo-as. Atribuir e mensurar normas e regras na recepção especializada de uma obra de arte se faz problemático, pois propor procedimentos padrões pode se tornar limítrofe: limitar o seu ato e a sua forma de escrita e torná-lo homogêneo. A crítica também é testemunho existencial e a reapresentação do percebido, do usufruído diante do ato teatral, do seu primo caráter de espectador, se tornando memória.

Ora, a subjetividade da crítica teatral pode ser pensada sendo a sua face de condição humana e híbrida, o seu caráter criativo e singular autoral presente na particular linguagem, a sua capacidade de abranger os diferentes matizes. Ao trazer o seu contorno mais referente as humanidades, de divulgar a obra a qual se fala e toda a pluralidade que carrega, ela possibilita ir além da teoria pela teoria, alçando voos e se transformar em diferentes vertentes.

Estas são formas de “[...] adquirir sentido ao presente, tornar o outro inteligível e o espaço ser decifrado [...]”¹². Discorrer sobre determinada produção cabe tomar como atenção para não a tratar como mero reflexo de uma época, mas como proposições para recuperar o ambiente dos participantes, dos interlocutores e dos correspondentes escolhidos pelo crítico cuja carreira se acompanha. Sendo a história constantemente reescrita devido as mudanças dos homens e das sociedades no tempo, exige-se novas investigações e questionamentos para se identificar adequadamente o que ainda se manteria do passado no presente e o que se modificou, assim como as possibilidades de construir o conhecimento histórico ao estar em contato com o verossímil.

A subversão citada por Leyla Perrone se adequa ao discurso do historiador quando pensamos na forma de enxergar a História tanto como prática como quanto escrita, como uma *operação historiográfica*, registrada nas palavras de Michel de Certeau:

[...] compreendê-la (a História) como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), *procedimentos de análise* (uma disciplina) e a *construção de um texto* (uma literatura). É admitir

¹¹ MOISÉS, L.P. Op.Cit., p. 51.

¹² CHARTIER, Roger. A História cultural – **entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Memória e Sociedade, 1990, p.17.

que ela faz parte da ‘realidade’ da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada ‘enquanto atividade humana’, ‘enquanto prática’.¹³

Quando se trata o objeto de estudo como fonte histórica, ao historicizá-lo, o objeto deixa de ser um pano de fundo esvaecido, ganha voz ao ser trazido como carro forte da pesquisa. Retira a possibilidade de permanecer entre os “não-ditos”, ou seja, o objeto sai do seu campo cultural para entrar no campo histórico, ganhando uma narrativa ao ser transformada em história. Esta escrita se faz subversivamente por ser uma prática social, não só por se contar uma história, mas por ir além ao se fazer a história.

Ao colocarmos em perspectiva este quadro sobre história e documento, a história passa do *a priori* de ser uma coleção de fatos acabados, alocados consecutivamente, para ser percebida como uma “relação”, como processo histórico da ação humana no tempo, repleta de sujeitos sociais com suas práticas culturais e relações de poder, sendo o presente, com suas questões que lhes são próprias, aquele que nos impele a olhar para o passado e, até mesmo, pensar o futuro.

Destarte, para investigar a crítica teatral de Jefferson Del’ Rios, deve-se alcançar, sobretudo, o espaço temporal de sua escrita, observar o crítico no seu tempo e o seu lugar de fala para apreender as subjetividades do sujeito pertencente ao seu tempo. Portanto, o objeto deste trabalho não é apenas o ofício do crítico, mas também sua vida cultural inserida em um período histórico que será contextualizado a seguir.

¹³ CERTEAU, M. de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p.66.

2 DO JORNALISMO AO ESPECIALISTA: JEFFERSON DEL'RIOS NO CONTEXTO DE PRODUÇÃO DA CRÍTICA BRASILEIRA

Não há no mundo nenhuma estátua erguida aos críticos (Sibelius)

Jefferson Del Rios sempre gostou de pessoas envolvidas com o teatro. O início desta atração é apontado por ele no momento em que viu um ator magicamente no circo em Ourinhos (informação verbal)¹⁴, no interior de São Paulo. Paulista nascido em 1943, mal sabia que ser parte do público da arte circense seria apenas o começo de sua trajetória nas plateias do teatro e, consecutivamente, de sua formação.

Do âmbito público ao privado, Del Rios percorreu escolas de teatro, redações de jornais, júris de concursos de dramaturgia, mesas de debates culturais, foi professor universitário e continua dando asas às suas análises como crítico e escritor. Por ter chegado até aqui, alcançado bastante reconhecimento pela cena teatral e mesmo não se vendo como um grande crítico, se reconhece como um defensor da utilidade da crítica teatral¹⁵.

Muitos críticos teatrais sempre foram mal vistos historicamente pelos artistas, até porque o histórico da crítica brasileira levou as leituras para o campo do julgamento e não para o sentido da crítica que, segundo a origem do termo *Krinein*, aponta para o sentido da etimologia que significa 'interpretação'. A crítica estaria para a leitura, testemunho, ampliação e até recriação, como bem analisado por Samuel Roger (1985). No entanto, durante as décadas de 60 a 80 do século XX, quando os jornais contavam com um corpo bem maior de críticos e quase todos em que os leitores poderiam encontrar nesse período, percebe-se o viés marxista de análise, pois as leituras seguiram o compasso da relação do texto com a história, da perspectiva de olhar a sociedade pelo viés da luta de classes.

¹⁴ Informação fornecida por Jefferson Del' Rios em entrevista dada ao Programa Provocações, Blocos 01 e 02, n. 166, realizada por Antônio Abujamra. TV Cultura Digital, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bGkzIJovYRo>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=lpIUXAM7G6M&t=28s>>. Acesso em: 16 mai., 2019.

¹⁵ Informação fornecida por Jefferson Del Rios em entrevista dada ao Programa Provocações, n. 166, Blocos 01 e 02, realizada por Antônio Abujamra. TV Cultura Digital, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bGkzIJovYRo>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=lpIUXAM7G6M&t=28s>>. Acesso em: 12 mai., 2019.

Nesse período, os críticos eram os primeiros convidados para a pré-estreia, quase sempre destinada à classe artística. Durante essas décadas, os críticos conseguiram construir um espaço reconhecido, até porque, naqueles decênios, artistas e críticos uniram-se, com fervor, em defesa da democracia brasileira, logo, a marca filosófica dos que falavam da relação do homem com a sociedade era lida pelos críticos da época como Anatol Rosenfeld, Mariângela Alves de Lima, Yan Michalki, Ilka Zannoto e muitos outros. Nesse período, também, paradoxalmente em época de ditadura, houve abertura para festivais de teatro amador e projetos de circulação que contemplavam grupos de diferentes regiões do país, como o projeto Mambembe¹⁶ e o projeto Pixinguinha¹⁷, para citar alguns.

Jefferson Del' Rios Vieira Neves traçou seu lugar nesse contexto, mas mostrou sua habilidade para o jornalismo ainda como estudante ginásial.¹⁸ Aos 22 anos, lançou-se como jornalista de política internacional na Folha de São Paulo em 1966, dois anos após o golpe civil-militar e da produção de shows que se constituíram como resistência artística ao governo ditatorial brasileiro, como o Show Opinião. Nesse momento, fazer parte da imprensa significava um grande envolvimento com o local de trabalho, possibilidade de carteira assinada e comprometimento direto com a elaboração das notícias. Isto significava estar em contato com todas as etapas para as notícias serem publicadas, desde o trabalho de campo até o de gabinete, sendo horas e horas dedicadas à redação, com a missão de impulsionar o jornal que ocupava.¹⁹

O início na vida profissional é marcado pela aprendizagem de como elaborar um jornal na íntegra, das primeiras às últimas páginas, saber fazer não só a editoração e a formatação de todo o conteúdo e imagens, como também entender a organicidade e o impacto da publicação de cada matéria nos mais variados setores, inclusive a preparação

¹⁶ Ver mais: PINTO, Maria Emília Tortorella Nogueira. O popular no moderno teatro brasileiro: **das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2015.

¹⁷ Ver mais: ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. Projeto Pixinguinha – **30 anos de música e estrada**. Dissertação (Mestrado em História) – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2693>. Acesso em: 03 abr., 2019.

¹⁸ COUTINHO, Lis de Freitas. O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade São Paulo, São Paulo, 2011, p. 161. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27115122011-233604>. Acesso em: 07 abr., 2019.

¹⁹ Sobre a sua gênese jornalística e o funcionamento do jornal, Del Rios aponta que sempre trabalhou para ser um “bom jornalista”. HIRSCH, Felipe; RODRIGUES, Marco Antonio; DEL RIOS, Jefferson. A produção teatral contemporânea e a crítica especializada. In: MESA REDONDA, Instrumental Sesc Brasil, São Paulo, 2011. Mediação: Oswaldo Mendes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cFPWrpBOhyk&t=2s>>. Acesso em: 02 mai., 2019.

dos chamados “cadernos”, seções divididas em assuntos e notícias específicas, como exemplo o *Caderno Poder* da Folha de São Paulo, que traz a cobertura sobre assuntos relacionados à política, aos movimentos sociais e a justiça²⁰. A partir de então, mudanças foram feitas: os espaços editoriais, artigos de opinião foram materializados nos jornais e um espaço foi aberto para um pessoal mais jovem, profissionais pouco experientes, praticamente amadores.

Três anos mais tarde, Cláudio Abramo²¹ lhe entrega a página de crítica teatral por indicação da irmã, a atriz Lelia Abramo, sujeitos pertencentes à resistência da esquerda e a uma importante família de origem italiana²². A relação entre Cláudio Abramo e Jefferson Del Rios se aproxima de tal maneira, chegando a assemelhar-se a um “mentor-iniciante”, exercendo influência direta na formação do jovem crítico-jornalista. Para Del Rios, este contato foi para além da questão profissional, abarcando a lapidação de suas inspirações éticas, políticas, culturais e técnicas, levando como máxima, a seguinte frase de Cláudio Abramo quanto à Ética do Marceneiro: “Minha ética como marceneiro é igual à minha ética como jornalista – não tenho duas”.²³

Lembrar do marceneiro é pensar, antes de tudo, em uma das profissões mais antigas, com técnicas próprias, artesanais e manufatureiras, um trabalhador e profissional como qualquer outro ao viver do que produziu e do valor particular de suas criações, tal como o crítico teatral. Esta ética é apontada como aquela que deve ser parte de qualquer profissão, desde aquelas que tem como alicerce a força física, como a do marceneiro, cuja base é o trabalho manual, ao trabalho intelectual, do jornalista e o crítico teatral.

²⁰ Informação fornecida por Del Rios ao 3º Congresso Internacional de Jornalismo Cultural. HIRSCH, Felipe; RODRIGUES, Marco Antonio; DEL RIOS, Jefferson. A produção teatral contemporânea e a crítica especializada. In: MESA REDONDA, Instrumental Sesc Brasil, São Paulo, 2011. Mediação: Oswaldo Mendes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cFPWrpbOhyk&t=2s>>. Acesso em: 02 mai., 2019.

²¹ Claudio Abramo é reconhecido por realizar uma das grandes reformas no meio jornalístico: adicionar não só a diagramação do jornal, como o caráter de opinião e objetividade ao jornal Folha de São Paulo. Trotskista assumido, ele foi perseguido pela ditadura militar. Sobre isso, ver na entrevista realizada por Paulo Eduardo Nogueira durante o 3º Congresso Internacional de Jornalismo Cultural no Sesc Mariana em 19 de maio de 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cFPWrpbOhyk&t=2s>>. Acesso em: 02 mai., 2019.

²² Netos do italiano anarquista Bortolo Scarmagman, a família era repleta de artistas. Era composta pelo artista plástico Livio Abramo, os jornalistas Beatriz, Claudio e Fúlvio Abramo, o diretor e crítico de arte Athos Abramo, a atriz e uma das fundadoras do Partido dos Trabalhadores Lelia Abramo e também Mario Abramo.

²³ Para conhecer mais sobre esta questão, Cláudio Abramo a discute em seu livro *A regra do jogo – O jornalismo e a ética do marceneiro*, Editora Companhia das Letras, 1988, juntamente com a sua trajetória profissional, as reformas jornalísticas e as questões políticas vivenciadas. “O jornalismo é o exercício diário da inteligência e da prática cotidiana do caráter” – outra frase muito destacada de Claudio Abramo.

Esta ética também pode ser percebida nos apontamentos de Machado de Assis, em seu texto de 1865 citado anteriormente, *O Ideal do Crítico*, em que se evidencia a sua visão de exercício crítico negativo, aquele que “não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade”²⁴ e o que ele vê como contraponto:

O crítico atualmente aceito não prima pela ciência literária; creio até que uma das condições para desempenhar tão curioso papel é despreocupar-se de todas as questões que entendem com o domínio da imaginação. Outra, entretanto, deve ser a marcha do crítico; longe de resumir em duas linhas, — cujas frases já o tipógrafo as tem feitas, — o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção.²⁵

Esta relação entre a ética e o julgamento de um crítico vai além do ato de “absolver” ou “condenar” o que é feito artisticamente. Machado de Assis chama atenção para a emissão de juízos de valores e dos sentimentos de “ódio, a camaradagem e a indiferença”²⁶ que eles podem trazer. Para romper com esta emissão, o autor vê um preparo importante de ser feito antes de emitir a fruição analítica, que pode ser pensada como parte da “ética do marceneiro”: ter um cuidado de reflexão sobre a obra produzida, tentar perceber o “artesanato” conferido, os procedimentos processuais para que, assim, o crítico confeccione o seu produto. Antes de tudo, uma relação respeitosa que possa servir tanto à obra finalizada e às que estão em processo de execução, pois “[...] deste modo *as conclusões do crítico servem tanto à obra concluída, como à obra em embrião. Crítica é análise*, — a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda.”²⁷

O artesão é aquele que por meio de seu conhecimento de experiência, talha a matéria prima bruta, transformando-a no produto final a ser vendido para o consumo. O seu saber é passado de gerações em gerações, acumulativo, utilizado de acordo com seu tempo, espaço, momento e é projetado adiante. A ética do marceneiro serve para todos

²⁴ ASSIS, Machado. O ideal do crítico. In: _____ **Obra Completa de Machado de Assis**. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.25.

²⁵ ASSIS, Machado. Op.Cit., p.26.

²⁶ ASSIS, Machado. Op.Cit., p.27.

²⁷ ASSIS, Machado. Op.Cit., p.28.

indistintamente, não abrindo margens para o juízo de valor sobre o tipo de trabalho realizado e apresentado, sendo, portanto, universal.

Abramo possuía a conduta de formar gerações. Logo passa seu conhecimento para Jefferson Del' Rios e àqueles que trabalha(ra)m ao seu lado. Podemos observar que desde jovem, o crítico-jornalista vivencia um ambiente em que é estimulada a ideia do aprendizado com o outro, de aprender com diferentes sujeitos, seja do teatro ou não, e de, também, contribuir ao ensinar, multiplicar esta formação.

Nesse sentido, o trabalho passa a ser visto não só pelo âmbito econômico, como uma forma de sobrevivência, mas também pela perspectiva social. Em seus escritos, podemos perceber uma postura pedagógica que ensina, que tem caráter formativo e se preocupa em dialogar com o seu leitor, característica que se assemelha com outros críticos e abre espaço para parcerias futuras, como Yan Michalski (1932-1990) e Barbara Heliadora (1923-2015), profissionais que se preocuparam e se comprometeram com a produção do conhecimento, com a realidade da época em que viviam e do que era feito.

Todavia, não podemos perder de vista, em meio às semelhanças entre críticos, quando um produto é criado. Como uma crítica elaborada, ele possui um tom, toque e estilo que são próprios a quem o faz com frequência. O crítico de teatro pode ser percebido como um “artesão da palavra” ao talhar, lapidar, conceber a sua apreciação artística de maneira artesanal. A sua maturidade estética é alcançada no processo inicial de informar para depois alcançar a reflexão estética e, para isso, necessita-se de uma sistemática de aprimoramento. A habilidade linguística não pode perder o foco da crítica, pois, como nos diz Barthes²⁸

O crítico não tem que reconstituir a mensagem da obra, mas somente seu sistema, tal como o linguista não tem que decifrar o sentido de uma frase, mas de estabelecer a estrutura formal que permite a este sentido ser transmitido.

Ainda sobre o aprimoramento na crítica por Jefferson Del' Rios, pode-se dizer que veio também de um lugar de fala: os estudos na EAD²⁹, estabelecimento oriundo de estudantes do Largo do São Francisco, como Pessanha Póvoa e o seu criador Alfredo Mesquita. Firmando um compromisso entre arte e sociedade, há um legado que compõe

²⁸ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 353.

²⁹ A Escola de Arte Dramática (EAD) foi criada em 1948, na cidade de São Paulo, para instituir a formação profissional de atores teatrais, visando a renovação do teatro brasileiro.

esta Escola³⁰: atribuiu-se um papel social e pedagógico ao teatro ao explorar novas formas de pensar esta arte e os caminhos da mesma dentro da nação, propondo “um novo ator para um novo teatro”.³¹

Criada em 1935, a Escola de Arte Dramática teve suas primeiras turmas em 1940. Alfredo Mesquita tomou como propósito a ideia de renovação teatral e modernização, tanto que criou um grupo de teatro amador em 1942, o Grupo de Teatro Experimental (GTE), vindo a se juntar nesta empreitada outros grupos amadores como o de Décio de Almeida Prado, Grupo Universitário de Teatro (GUT) e o de Madalena Nicol juntamente com o jovem advogado Paulo Autran, com o Grupo de Artistas Amadores.³²

A EAD tinha a essência de ser uma escola de nível médio formadora dos âmbitos cultural, técnico e ético. Jacó Guinsburg, um dos professores da mesma, compartilhando da observação de outro também professor, Sábato Magaldi, sobre o quanto este local foi além, afirma:

Sábato Magaldi nos disse que Alfredo Mesquita sempre sonhou em formar uma escola de teatro completa. Talvez por causa desse ideal, a ênfase cultural dos ensinamentos ministrados aos atores da Escola de Arte Dramática de São Paulo acabaria levando-a a extrapolar seus objetivos específicos, para suprir o teatro brasileiro em todas as áreas do conhecimento cênico.³³

A escola acabou formando sujeitos em todas as áreas profissionais: não só atores, como dramaturgos, a exemplo de Jorge Andrade; diretores, com destaques como José Renato; futuros professores, como a artista Renata Pallottini e críticos teatrais. No tocante a este último grupo, Jacó Guinsburg destaca “Ilka Zannoto, Jefferson Del Rios e Alberto Guzik”³⁴

³⁰ Verbete: ESCOLA de Arte Dramática (EAD). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao444355/escola-de-arte-dramatica-ead>>. Acesso em: 05 mai., 2019.

³¹ SILVA, Armando Sérgio da. Uma oficina de atores: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: EDUSP, 1987, p.19.

³² Verbete: ESCOLA de Arte Dramática (EAD). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao444355/escola-de-arte-dramatica-ead>>. Acesso em: 02 mai., 2019.

³³ SILVA, A. S. da; GUINSBURG, J. A Escola de Arte Dramática Brasileira e o Moderno Teatro Brasileiro. In: SILVA, A. S. da (org.). **J. Guinsburg: diálogos sobre teatro**. 2º edição. São Paulo: Edusp, 1992, p.202.

³⁴ SILVA, A. S. da; GUINSBURG, J. A Escola de Arte Dramática Brasileira e o Moderno Teatro Brasileiro. In: SILVA, A. S. da (org.). **J. Guinsburg: diálogos sobre teatro**. 2º edição. São Paulo: Edusp, 1992, pp.202-203.

Foi idealizada uma escola a partir de uma visão de mundo, acesso à cultura e ao conhecimento inexplorado, um sentimento de “casa”. Inicialmente, a EAD visava o processo de formação do ator abrindo voos largos para o processo de individuação, como uma espécie de encontro entre o sujeito consigo mesmo, para além do teatro e da profissão.³⁵

Em sua gestão, destaca-se a intuição e as experimentações de Mesquita sobre os parâmetros pedagógicos com um vasto repertório teatral, propondo formar intelectual e esteticamente seus alunos, baseando-se em um amplo currículo composto de leituras teóricas e de prática artística.³⁶

Após dois anos de processo de transferência em 1968, efetiva-se a mudança da EAD para a USP, momento em que se iniciou uma nova fase que acabou por culminar no desligamento de Alfredo Mesquita da escola e da chefia do Departamento de Arte Dramática da universidade. Conhecendo este espaço técnico-universitário em 1966, o crítico-jornalista Jefferson Del Rios permanece por dois anos, chegando a ser reconhecido pela sua participação no movimento de renovação curricular da escola³⁷. Alguns alunos questionavam o atual currículo e os métodos de ensino do local que estava há quase 20 anos em funcionamento e, em meio às novidades cênicas teatrais, mantinha, ainda, como pauta fundadora e estética norteadora, o texto dramático como o principal elemento formador do fenômeno teatral.

Segundo Silva, havia um descompasso notável entre a EAD e os novos paradigmas teatrais materializados nos palcos pelos expoentes Teatro de Arena e Teatro Oficina:

As presenças de Eugênio Kusnet e Augusto Boal eram requisitadas para reger a disciplina de interpretação. A principal alegação era de que Alfredo Mesquita não gostava do método “stanislavski” e nem do distanciamento “brechtiano”, pois se referia sempre a tais estilos com certa ironia.³⁸

³⁵ TAVARES, Abílio César Neves. Uma escola em construção: **primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP (1967-1970)**. Tese de Doutorado em Artes. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

³⁶ Verbete: ESCOLA de Arte Dramática (EAD). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao444355/escola-de-arte-dramatica-ead>>. Acesso em: 02 mai., 2019.

³⁷ As informações sobre Jefferson Del’ Rios foram obtidas principalmente em Verbete: Jefferson Del Rios. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa204159/jefferson-del-rios>>. Acesso em: 16 abr., 2019.

³⁸ DEL RIOS, Jefferson. ‘A Máquina Tchekhov’ mostra um criador que, como médico e artista, escreveu sobre dor. O Estado de São Paulo, São Paulo, 05 de outubro de 2015 apud SILVA, 1989, p. 237.

O sentimento girava em torno da necessidade de uma mudança urgente, tanto que professores e alunos chegaram a procurar Mesquita para tratar sobre o assunto, mas não tiveram acolhimento. Del Rios foi “[...]um dos participantes ativos do movimento contestatório, dentro do curso de interpretação [...]”³⁹ chegando a presidir a assembleia que culminou na ocupação da faculdade naquela noite e na saída de Mesquita.

Após a sair da EAD, Del Rios teve sua primeira experiência profissional no exterior. A importância elevava-se por ter sido a França o local originário dos primeiros professores da USP e percebido historicamente como referência de teatro e modernização artística brasileira, que, segundo Maria Silva Betti (2007), serviu de padrão para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e para a Escola de Arte Dramática (EAD), o embrionário teatro dos anos 40. Conhecer o “outro” ao ter contato com o diferente, perceber as semelhanças e diversidades, reconhecer suas origens e sua cultura são uma forma de contribuir com o debate artístico e cultural brasileiro e, como jovem crítico, caminhar para a lapidação do próprio olhar clínico e a atualização crítica-analítica. O crítico “[...]frequentou a seguir as aulas de Bernard Dort, especialista em Brecht, no Instituto de Estudos Teatrais na Sorbonne, em Paris e acompanhou ensaios de Peter Brook, Jorge Lavelli, Guy Retoré e Jérôme Savary.[...]”⁴⁰

As aulas de Bernard Dort recebem destaque devido a influência de seus trabalhos e suas reflexões, tendo este teórico como base a relação do âmbito político-social com o estético, a defesa de um teatro de reflexões sociais e teatro de representações, principalmente, no diálogo com Brecht ao tentar provocar no espectador um gesto social através do efeito de estranhamento. Temos um alinhamento de ideias marxistas que fazem parte do repertório do crítico em consonância com a crítica teatral que era feita e com o debate cultural promovido, questões-chave como a representações de peças brechtianas – como a encenação de *Na Selva das Cidades*, pelo Teatro Oficina em 1969, com direção de José Celso Martinez Corrêa e *O Casamento do Pequeno Burguês*, criação coletiva do grupo Pão e Circo que se inspirou na peça brechtiana *O Casamento*, dirigido por Luiz Antônio Martinez Corrêa em 1972. A politização da arte, a luta contra o arbítrio e a censura, a defesa do estado democrático de direito e das liberdades individuais se

³⁹ SILVA, Armando Sérgio da. Uma oficina de atores: **a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Edusp, 1987, p.206.

⁴⁰ HELIODORA, Barbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. **A função da crítica**. São Paulo: Giostri, 2014, p.60.

configuram como ações que, em suma, nos levam a pensar em uma militância composta não só de artistas, como de críticos teatrais.

Pertencente a chamada “classe média intelectualizada”, seus membros concentravam “[...]estudantes politicamente ativos, professores universitários, profissionais liberais, artistas, jornalistas, publicitários, etc.”.⁴¹ Quando as relações entre público e privado ficaram entrepostas, Del Rios passou a pertencer a esta ampla frente de resistência, configurando seu momento de ação, atuação e espaço de luta que impactou fortemente seu ofício e postura diante do mundo. Seu espaço de atuação não era mais entre palco e plateia apenas, abarcando questões que transcendiam esta dimensão.

Como defensores da arte teatral, mesmo que cada um tivesse o seu ideal de teatro e seu gosto estético, os críticos teatrais se uniram e não se eximiram de fazer parte desta resistência que desde o fato de ocupar espaços, dar continuidade a existência de uma profissão que falasse sobre arte e cultura mesmo que a liberdade de opinião fosse cada vez mais minada, até mostrar que existiam sujeitos envolvidos com manifestações artísticas na contramão da ordem dirigente, se fazia como militante. Como lembrado, “existir é resistir” e as complexidades podem ser melhor percebidas quando as discussões sobre teatro e sociedade são colocadas em pauta e analisadas, trazendo remanejamento sobre qual maneira falar, hesitações conduzidas por medo, mas persistidas na pena de Jefferson Del Rios e seus companheiros.

O crítico e jornalista permaneceu até 1980 na Folha de São Paulo, sendo colaborador até 1984. O mesmo ressalta a sua saída juntamente com a de Abramo: “não há mais lugar para nós aqui”⁴². No decorrer da atividade de ambos, o regime militar ameaçou a suspensão da circulação do jornal, caso Abramo não saísse de cena, chegando a ser preso, enviado para o Destacamento de Operações de Informações-Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) e depois solto. O fato desencadeante fora uma crônica vista pelos militares como ofensiva a memória do Duque de Caxias, cuja responsabilidade fora delimitada às ideias de Abramo, diretor de redação. Del Rios destaca o protagonismo de Abramo como “[...]o lutador pelas liberdades públicas e

⁴¹ ALMEIDA, Maria H. T de; WEIS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília M. (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.326.

⁴² DEL RIOS, Jefferson. O tigre siberiano. Observatório da Imprensa. Ed.336, 04/07/2005. Jornal Online Observatório da Imprensa. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/marcha-do-tempo/o-tigre-siberiano/> Acesso em: 02 mai., 2019.

individuais [...]”⁴³ e tem seguido seus passos durante os seus deslocamentos. Sua próxima fase é no jornal *O Estado de São Paulo*, último veículo ao qual se vinculou e permanece até hoje como crítico-colaborador.

Trabalhar na imprensa como crítico requeria intimidade com os temas e o hábito da escrita, influência na opinião da massa, o “grande público”, ao passo que a sua opinião não significava ser a média do público. De acordo com cada lugar e momento histórico em que ocupa como seu local de ofício, tem-se uma relação e um determinado leitor. Mesmo ocupando jornais de grande circulação midiática em sua trajetória profissional, isso não implica que o mesmo seja lido, pois nem todo leitor de jornal atenta-se para esta área cultural e para as colunas de crítica teatral.

Desta maneira, o crítico teve de buscar outras atividades como fontes de complemento de renda. Produziu para revistas como a *Istoé*, *Vogue* e *BRAVO!*. Foi roteirista e apresentador do programa de entrevistas teatrais *Estúdio Brasil*, no SESCTV pela TVA. Traçou percursos acadêmicos como professor de história do teatro na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e professor convidado de dramaturgia brasileira no Conservatório Nacional de Lisboa. Foi curador e organizador de exposições sobre o diretor-encenador Victor Garcia no Memorial da América Latina em São Paulo no ano de 1995, cujo projeto foi intitulado *Jornada Victor Garcia*, estendido e exposto na Argentina, Portugal e Espanha.

2.1 Transformações, facetas e conscientização de um ofício

Percebe-se os primeiros anos do jovem crítico como início de andanças e da elaboração do autoconhecimento. Quando este momento é posto em perspectiva, Del Rios apresenta a busca por um equilíbrio desafiador: estabelecer um ponto em comum entre ele (o crítico-autor), de quem se fala (a classe artística) e para quem se fala (os leitores da crítica).⁴⁴ Compondo seu repertório, as questões sobre a função da crítica teatral vão tomando forma, os mistérios da totalidade do espetáculo e os valores interpretativos vão se relacionado, clarificando possibilidades de serem apreendidos. Como “artesão das

⁴³ DEL RIOS, Jefferson. ‘A Máquina Tchekhov’ mostra um criador que, como médico e artista, escreveu sobre dor. O Estado de São Paulo, São Paulo, 05 de outubro de 2015. DEL RIOS, J. Bananas ao vento. Meia década de cultura e política em São Paulo. São Paulo: Senac, 2006, p. 17.

⁴⁴ DEL RIOS, Jefferson. ‘A Máquina Tchekhov’ mostra um criador que, como médico e artista, escreveu sobre dor. O Estado de São Paulo, São Paulo, 05 de outubro de 2015, p.44.

palavras”, vai se aprimorando por meio dos instrumentos técnicos, ferramentas de trabalho, construindo, assim, uma maturidade estética que permeia a percepção da profundidade de ser um crítico teatral, as transições e suas variadas facetas. Dentre suas parcialidades, conforme Del Rios vai ocupando a crítica teatral e desenvolvendo seus trabalhos ao longo dos anos, o ofício vai sendo cada vez mais percebido, como podemos intuir neste processo de conscientização que se segue.

Em meio a todos os ensinamentos e vivências, para ele a chave deste ofício é a chamada crítica afirmativa. A crítica afirmativa possui dois momentos: no primeiro, ela é aquela que identifica as qualidades, trata do que salta aos olhos, da novidade presente no espetáculo e a impulsiona mesmo diante de todas as tempestividades. Categoricamente, busca “[...]descobrir artistas e chamar a atenção para sua originalidade, promovê-los. É a hora mais feliz deste ofício/trabalho [...]”.⁴⁵ No segundo momento da apreciação, temos o que por ele é visto, muitas vezes, como o “lado ruim”:

[...] existe o momento áspero de mencionar o que é malfeito por displicência de feitura ou oportunismo do mero passatempo, a provocação inconsistente, confusão estética, inadequação ao papel ou falta de talento para realizá-lo.⁴⁶

Seja falta de repertório ou conhecimento, de inexperiência de artistas jovens, independente do motivo e da possibilidade de gerar polêmicas, este momento estimula a autocrítica e a correção de erros. Del Rios acredita que para alcançar a maturidade profissional, aprender com o que é feito e proporcionar um bom espetáculo ao espectador, tem de ser verdadeiro e consistente com o seu aval de crítico.

Em certos momentos, o crítico também trabalha de dentro do espetáculo, no auxílio direto da classe artística por meio de uma assessoria literária. A chamada crítica interior ressoa como uma função mais pragmática ao adentrar no âmbito particular, no interior da encenação, ao trabalhar por detrás das coxias. Levando sua apreciação analítica previamente, há possibilidades de reformulações serem feitas e o espetáculo ir à estreia com mais segurança. Todavia, ela não se exime de tensões: “É quando se estabelece proximidade com os artistas em uma relação de confiança mesmo que sujeita a atrito”.⁴⁷

No entanto, a mais comum das facetas é a crítica exterior para Jefferson Del Rios. Do lado oposto ao da crítica interior, esta possui contato direto com o público por meio

⁴⁵DEL RIOS, J. Op.Cit., p.47.

⁴⁶DEL RIOS, J. Op.Cit., p.48.

⁴⁷ DEL RIOS, J. Op.Cit., p.48.

do veículo em que se insere, neste caso, os jornais. A crítica vem para completar o ciclo criativo da obra de arte e, de forma prática, ela “é: ‘isto aqui foi criado e teve este resultado’”⁴⁸. É disponibilizar informações que podem ir desde as partes de um espetáculo, a relação forma-conteúdo do acontecimento cênico, o tato perceptivo dos valores característicos de uma época à história do teatro e da literatura dramática e, no caso do país de origem, à história do teatro brasileiro. Vale lembrar o apontamento de Barthes sobre o que deve ser estruturado no ato crítico a ser elaborado:

O crítico não tem que reconstituir a mensagem da obra, mas somente seu sistema, tal como o linguista não tem que decifrar o sentido de uma frase, mas de estabelecer a estrutura formal que permite a este sentido ser transmitido.⁴⁹

Em uma face mais ampla e não menos profunda, há críticas que podem chegar a determinado grau de ensaio. O objeto de análise a ter seu sistema reconstituído pode não ser especificamente uma peça ou apresentação de todo um conjunto, mas também um único aspecto cênico-teatral, como exemplo, o trabalho de um ator ou artista em especial. De modo geral, a crítica ensaísta abarca um repertório complexo por requerer vasto conhecimento e constante atualização, adquiri-lo por uma trajetória ativa em que se faz necessário debruçar-se sobre a teoria, de diferentes trabalhos, e dispor-se a assistir variadas encenações.

Para chegar nesta etapa e saber desenvolver pontes, o percurso de cada crítico é individual e cheio de desafios. Os espaços que acomodam a crítica teatral se transformam a cada geração, a cada revolução tecnológica. Sendo assim, com o tempo, os jornais passam a não atender tanto ao requisito espacial necessário para a desenvoltura de críticas ensaísticas, pois passam a designar cada vez mais um menor espaço para o crítico de teatro. Artigos, revistas e textos acadêmicos passam a ser um novo local para acomodar tais análises. Após os anos 80, há um momento em que Jefferson Del Rios as urde em sua trajetória profissional, principalmente quando passa a produzir textos para a revista *Bravo!*. No caso deste crítico em especial, seu percurso nos mostra que ele transitou da informação geral até chegar ao ensaísmo crítico, entrando pelo jornalismo e, por

⁴⁸ REVISTA OSIRIS. **Jefferson Del Rios e suas vivências mais que elementares**. Entrevista concedida à Marco Vasques e Rubens da Cunha para a revista eletrônica Osiris. 24/02/2011. Disponível em: <<http://revistaosiris.wordpress.com/2011/02/24/jefferson-del-rios-e-suas-vivencias-mais-que-elementares/>>. Acesso em: 18 mai., 2019.

⁴⁹ BARTHES, Roland. **Ensaio Crítico**. Lisboa: Edições 70, 1971, p.353.

consequente, foi se profissionalizando na crítica até se tornar o que é hoje, um especialista-colaborador.

Independente de qual crítica seja feita, ser crítico de espetáculos requer se fazer disponível para a apreciação estética, estabelecer elo entre a sensibilidade individual aliada ao conhecimento da área no ato de descrever e ensaiar dissociada do sentimento de obrigação, sentimento este que nos limita a ampliar a compreensão humana.⁵⁰ Desta forma, a elaboração da dialética afina entre a teoria, a bagagem intelectual, a prática e a sistemática apreendida com a materialização nos palcos, podendo alçar voos largos ao flertar com a área acadêmica, alcançando grandes searas como a publicação em revista e cadernos especializados, até mesmo em livros.

Para chegar ao momento ensaístico, cabe mencionar os referenciais de trabalho de Jefferson Del' Rios, sendo a origem remetente especificamente ao ano de 1941. Del Rios considera este ano emblemático por percebê-lo como um marco histórico referente à uma total ruptura com a moderna crítica de arte. Materializada com a criação da revista *Clima*, esta nova crítica foi conduzida pelas ideias de Alfredo Mesquita e erigida por alunos recém-formados da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Na obra *A crítica cúmplice: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno* (2005), Ana Bernstein nos mostra como este “clima” foi criado e o importante papel da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP, tendo às propostas de sistematização do conhecimento e a perspectiva histórica-crítica na formação intelectual trabalhadas por professores estrangeiros, principalmente de orientação e referência francesa como Roger Bastides, Lévi-Strauss e Jean Maugüe, mas mantendo o foco em nosso país. Mesmo não seguindo à risca o objetivo dos fundadores da USP ligados à elite social e intelectual paulistana, Antônio Candido – um dos integrantes da revista, vê um horizonte progressista como parte do que seria, para ele, o legado da FFCL - o pensamento radical da classe média que, pela primeira vez, tinha uma visão não aristocrática do Brasil ao interpretar as camadas oprimidas como objeto de

⁵⁰ HELIODORA, Barbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. **A função da crítica**. São Paulo: Giostri, 2014, p.16.

estudo da sociedade brasileira. Isto evidenciou a oposição existente entre o conservadorismo-fascista juntamente com às ideias de transformação social.⁵¹

A Revista *Clima* ficou conhecida como a revelação da crítica especializada e dos “[...]mais importantes críticos de cultura de sua geração”⁵², chegando ao total de 16 números. Em seu início, era dividida em áreas de várias seções com um responsável em particular:

[...]Antonio Candido responderia por ‘Letras’; Decio de Almeida Prado, por ‘Teatro’; Paulo Emilio Salles Gomes ficaria com ‘Cinema’; e o próprio Lourival, com ‘Artes Plásticas’; Antonio Branco Lefèvre, com ‘Música’; Marcelo Damy de Sousa Santos, com ‘Ciências’ e Roberto Pinto de Souza, com ‘Economia’. Ruy Coelho e Gilda de Moraes Rocha participavam de forma intensa na feitura da revista, revezando-se em várias seções, como espécies de ‘coringas’[...] ⁵³

Podemos perceber que esta revista veio com o propósito de mostrar e impulsionar o valor desta nova geração, o esforço e comprometimento profissional destes mais jovens. A crítica moderna traz em seu bojo a visão da atividade intelectual como um trabalho que demanda estudo e comprometimento, elevando-a ao nível de especialização.

Com seriedade, trazendo a reflexão sobre a realidade social e cultural da nação, partiam das diferentes relações cotidianas, relacionavam filosofia e crítica, questões principalmente trabalhadas em sala de aula pelo professor Jean Maugüe. Este professor francês veio com a “missão francesa” de primeiros docentes para esta nova universidade, ocupando a cadeira de Filosofia, ministrando aulas pouco convencionais, fugindo do modelo padronizado e burocrático típico da época e trabalhando a relação entre conhecimento, consciência crítica e a arte moderna.

Os integrantes desta Revista passaram a chamar a atenção para além dos muros acadêmicos, chegando a certos reconhecimentos que já apontavam sua importância, tais como o de Mario de Andrade, um dos protagonistas do Movimento Modernista - iniciado com a semana de 22 -, que os veem como a “inteligência nova do país”, logo “[...]”, aos poucos, começa a alterar substancialmente toda uma prática consagrada no campo da

⁵¹ LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um suplemento: Suplemento Literário de O Estado de São Paulo (1956 – 1974). **Dissertação (Mestrado em Comunicação)** – ECA - USP, São Paulo: 2002, pp.36-37.

⁵² BERNSTEIN, Ana. A crítica cúmplice: **Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p. 65.

⁵³ BERNSTEIN, Ana. Op.Cit., p.64.

crítica, em especial a literária, a cinematográfica e a teatral, nas quais as transformações se farão sentir de forma mais profunda.”⁵⁴

A capacidade de transformar a mentalidade vigente por meio do ato crítico se potencializou com a criação do Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1956. A aliança, a amizade e a semelhança de ideias entre Antônio Candido e Décio de Almeida Prado⁵⁵, introduzidas pela formação da revista *Clima*, era estendida neste novo projeto, um inédito suplemento paulistano dedicado às letras. Logo, eles o encabeçaram após a abertura de Júlio de Mesquita Filho⁵⁶, sendo a concepção de Cândido, os dez primeiros anos de direção intitulada por Décio e contou com a colaboração de Paulo Emílio Salles Gomes, Gilda de Mello e Souza e Lourival Gomes Machado em várias áreas.⁵⁷

Dialogando com o caráter cultural deste veículo, o Suplemento cobria o meio literário e artístico⁵⁸, circulava semanalmente aos sábados, momento em que os leitores se viam na situação do “lazer”, buscando outras atividades para se ocupar no descanso do trabalho. Com profundidade e no formato de jornal, buscava-se ter qualidade na escrita, a participação de escritores no auge de várias regiões do país, preocupando-se não apenas em pagar um bom cachê pelos textos e destacá-los graficamente, mas também apoiar e trazer a público as artes nacionais.

Bernstein sublinha o fato de o Suplemento incentivar a literatura e a ensaística brasileira:

[...] No ‘Suplemento’, os autores podiam desenvolver textos mais longos, mais ensaísticos, e dispunham de total liberdade artística, de pensamento e de linguagem. [...] A única ressalva feita pela direção do ‘Suplemento’ concernia à utilização de jargões, que deviam ser

⁵⁴ BERNSTEIN, Ana. Op.Cit., p. 69.

⁵⁵ Naquele ano de fundação do Suplemento, Antonio Candido era primeiro assistente de sociologia do professor Fernando Azevedo na USP e Decio de Almeida Prado já era crítico teatral do jornal *O Estado de São Paulo*. Décio praticava a crítica desde 1945 e, mesmo ali por dez anos, o jornal não o permitia assiná-la, para enfatizar a representação do veículo e não de uma opinião pessoal. LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. Op.Cit., p. 25.

⁵⁶ Julio de Mesquita Filho era um dos principais donos do jornal *O Estado de São Paulo*, cuja propriedade era da Família Mesquita. Liberal clássico do século XVIII, o mesmo assumira a direção política do jornal em 1891. Defensor da liberdade de opinião pública, não mordaca à imprensa. Mesmo contra o Comunismo e Anarquismo, respeitou a colaboração de esquerda no Suplemento Literário. LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. Op.Cit., p.27.

⁵⁷ BERNSTEIN, Ana. Op.Cit., p. 117.

⁵⁸ Ana Bernstein aponta a semelhança com a Revista *Clima* pela organização em seções fixas do Suplemento “[...] ‘Letras Estrangeiras’, ‘Literatura Brasileira’, ‘Teatro’, ‘Música’, ‘Arte’, ‘Cinema’, ‘Últimos Livros’, ‘Crônica dos Estados’, ‘Revista das Revistas’, ‘Conto e Poesia’ – além de divulgar os artistas visuais, por meio de desenhos, gravuras e fotografias.” In: BERNSTEIN, A. Op.Cit., p.118.

evitados, dando-se preferência ao emprego de uma linguagem corrente.⁵⁹

Jefferson Del Rios o vê como um dos melhores suplementos da imprensa brasileira por ter a frente este conjunto de nomes, trazendo na área teatral como redator principal, Sábato Magaldi⁶⁰, ou seja, a capacidade de formar, informar e construir uma consciência teatral ao mediar palco e plateia antes mencionada, esta última não sendo deixada de lado e se fazendo presente na imprensa brasileira, sendo discutida, também, pelo viés de aprimorar no leitor o interesse pelas manifestações artísticas e a potencialidade de pensa-las de modo mais aprofundado⁶¹.

O público foi se diversificando e não sendo apenas aquele único característico dos grandes salões do século XIX, os críticos colocando em questão o sistema teatral, tanto do lado interno quanto externo. Espetáculos passando a se apresentar como empreendimentos teatrais, com uma série de várias apresentações⁶². Eles passam a comentar uma sucessão de espetáculos, não mais apenas um isoladamente, possuindo uma relação mais contínua com o espectador. Colocar as peças em relação, comparadas umas com as outras, com as demais que estão em cartaz, é realizar um esforço de perceber o que advém do passado e o que pertence ao seu próprio tempo, principalmente no tocante a dramaturgia que era tida como centro da análise.

Os percursos e as formações de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi são reconhecidos nitidamente por Del Rios, desde quando ocuparam os jornais, prestaram assessoria literária⁶³ a grupos teatrais, até migrarem para a USP como professores universitários e iniciarem sua produção teórica em livros. Assim, formaram-se e passaram a ser considerados pelos mais diversos pesquisadores de teatro e de história como autores de documentos que passaram a ser objeto de estudos em diversas áreas. Ao mencionar a formulação do pensamento da crítica teatral brasileira e seus exemplos profissionais, Del Rios passa a acreditar na consolidação de “crítica consistente” desenvolvida como

⁵⁹ BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 200, p.120.

⁶⁰ Sábato Magaldi já era responsável pelo noticiário teatral deste jornal e permaneceu no Suplemento Literário como redator teatral até 1966, retirando-se para ser crítico teatral do Jornal da Tarde até 1988. DEL RIOS, J. Op.Cit., p. 53.

⁶¹ O projeto do Suplemento Literário existiu até a década de 70 e contou com a direção de dez anos de Décio de Almeida Prado até 1967. DEL RIOS, J. Op.Cit., p. 53.

⁶² Transformações Capitais. In: DORT, Bernard. O teatro e sua realidade. Tradução: Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

⁶³ Décio de Almeida Prado prestou assessoria literária ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e Sábato Magaldi ao Teatro de Arena. DEL RIOS, J. Op.Cit., p. 54.

profissão de fé, tomando Magaldi como “o mestre de várias gerações de profissionais no teatro, incluindo críticos”.⁶⁴

Del Rios declara que iniciou a crítica teatral muito novo e que teve de os ler, fazendo de suas críticas estudo e inspiração, as tomando de referência para as confecções das suas próprias. Isto não implica a exatidão do ato, como se houvesse uma receita do modo de fazer crítica teatral, assim como não significa se estar imitando o passado, cópia ou reprodução das críticas dos seus antecessores, mas aponta para um desejo de ser leitor iniciado do espetáculo teatral.

Estamos tratando da elaboração do próprio sujeito sobre o seu referencial de tradição crítica-analítica, cujo início temos reconhecido e determinado com a chamada Geração Clima, isto é, com a construção da crítica especializada. O crítico elenca de onde vem as tentativas de ter um pensamento crítico sistemático, o desenvolvimento de parâmetros, as mudanças decorrentes no ato crítico e referencia os que tomaram a frente de transformar a tradição da “crítica de rodapé” e lhe possibilitaram ir longe, buscar por uma fisionomia do seu próprio trabalho.

Dentre o apresentado, pode-se concluir que a história desta moderna crítica de arte é recente, abarcando, aproximadamente, 78 anos de existência dos quais tem recebido contribuições com estes 50 anos de trabalho de Jefferson Del’ Rios que se completa neste ano de 2019. Assim, o próximo capítulo norteará o trabalho de suas críticas, que são escritas condizentes de um real, mas conflitam num espaço de subjetividades pela representatividade que não está lançada.

⁶⁴ DEL RIOS, J. Críticas de Jefferson Del Rios. **Crítica Teatral Volume 1**. Coleção aplauso teatro Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p.45.

3 DAS QUESTÕES TEMÁTICAS AOS APONTAMENTOS ESTÉTICOS: ANÁLISE DA ESCRITURA CRÍTICA DE JEFFERSON DEL'RIOS

A linguagem, ao abordar o mundo e representá-lo, cria um outro mundo, orientado por aspectos e relações da linguagem em si. Concernente a crítica teatral, nosso enfoque em questão, o mundo espetacular é abordado e representado por uma linguagem que lhe é própria e que cria um passaporte para o leitor ao (re)ordenar o espetáculo analisado de forma mais organizada do que aparece no espetáculo teatral como um todo.

O sistema de uma linguagem é homólogo ao sistema do mundo para Barthes (1970), sendo um crítico aquele que deve descrever um funcionamento da obra, que é produtora de significações. A crítica é, para ele, metalinguagem, “linguagem sobre a linguagem”⁶⁵, portanto, o crítico com sua linguagem metalinguística, certamente do lugar de sua formação fará a ponte entre o espetáculo e o leitor que ainda não assistiu ao trabalho e, caso o tenha assistido, também terá sua incursão validada pela obra. A linguagem da crítica teatral pode ser percebida como aquela que traz um universo particular de uma recepção artística envolvida com o olhar especializado para um leitor comum, colocando em certa ordem, segundo Barthes, o caos que é a obra de arte.

Patrice Pavis, ao refletir sobre as condições de análise teatral, aponta que não se pode perder de vista a observação do espetáculo enquanto objeto empírico

A análise do espetáculo – seja ela análise dramaturgica ou simples descrição de fragmentos ou de detalhes – passa necessariamente pelo reconhecimento de sua encenação, a qual reúne, organiza e sistematiza os materiais do objeto empírico que é a representação.⁶⁶

Ele se enuncia concretamente em uma materialidade que lhe é própria, sendo a encenação apenas uma parte do espetáculo. O profissional crítico pode ser levado a seguinte questão: como se dividir entre uma tentante visão global do acontecimento teatral em sua “totalidade” e as escolhas de fragmentos para descrições mais minuciosas?

Ao aportar uma linguagem particular e criar um universo analítico diante do acontecimento teatral ao longo da história do teatro, o mundo da crítica forma o sujeito

⁶⁵ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 10.

⁶⁶ PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, Estudos, 2008, p.5.

que ali ocupa esta profissão no decorrer do processo histórico. Um estilo que lhe é particular e único é criado, escolhe-se os referenciais de ofício, desfruta das tradições de análises teatrais, seja para refutá-las, seja para reforçá-las, realiza escolhas de modo geral, amadurece e reformula-se com as experiências, erige o toque pessoal e assimila uma singular escritura.

Um olhar que percorra o todo e a todos, que vise dar conta de “tudo” é impossível, por isso o crítico teatral deve selecionar certas dimensões a serem trabalhadas e bem desenvolvidas com o seu toque pessoal. Ao realizar escolhas, estas devem nos apontar a singularidade do sujeito, sendo o conhecimento e suas formulações, antes de tudo, um ato político, a neutralidade não se fazendo presente diante da subjetividade. Logo, o que for trabalhado como “carro forte” de sua análise pode ser percebido como parte de sua escritura, um posicionamento político frente a polissemia de significados de uma obra de arte e suas abordagens que vão do contexto sócio-histórico ao puramente estético.

Ser um escritor vivo implica em não ter sua obra apresentada de forma acabada. Estar em mutação e inacabada são dados que vão se tornando evidentes no decorrer das leituras de suas críticas, ainda mais por ser Del Rios um crítico em exercício. Há uma linha que percorre a obra de um autor, uma constância existente que pode ser observada também nas críticas de Jefferson Del’ Rios quando nos debruçamos sobre o seu olhar autoral e refletimos sobre a sua escritura crítica, como propomos neste último capítulo.

Jefferson Del’ Rios configura-se como um crítico que chegou a ter contato direto com a prática teatral, fez incursões como ator dentro da cena, chegando a participar de um espetáculo premiado. Enquanto cursava a EAD do “professor Alfredo Mesquita”, como ficou conhecida durante o período em que Mesquita estava em gestão, foi membro do elenco da encenação shakespeariana “As Alegres Comadres de Windsor”, no Teatro Sesc Anchieta em 1968. A encenação levou várias premiações na época, sendo destacadas a direção de Alfredo Mesquita, a tradução de Esther Mesquita, a cenografia de José Carlos Proença, a coreografia de Gilda Müller e o elenco do qual Jefferson Del’ Rios atuou como um dos personagens.⁶⁷ A primeira consideração atinente ao seu perfil apresenta-nos o seu ponto de partida para a atmosfera do teatro: o conhecimento de experiência adquirido no

⁶⁷ Verbete: As Alegres Comadres de Windsor. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento402951/as-alegres-comadres-de-windsor>>. Acesso em: 12 mai., 2019.

processo de realização cênica e que nos permite pensa-lo como um crítico que veio da prática teatral.

O exercício crítico de Jefferson Del' Rios começa com a leitura do programa do espetáculo. Percebido como um a *priori* da encenação, muitos críticos leem o programa do espetáculo antes de assistir a cena, observando o conteúdo informativo e a forma de preparação ali contida. Na crítica do espetáculo *Divinas Palavras*, encenado em 1980⁶⁸, Del Rios finaliza a crítica elogiando a iniciativa do programa por trazer boas informações sobre a obra e o autor (o dramaturgo espanhol Valle Inclán) e chama a atenção para o ato de utilizar o conteúdo e texto do programa por críticos no exercício crítico teatral sem mencionar ou, até mesmo, sem dar créditos, o que caracteriza como “vacilo”. Este é um exemplo entre muitos em que faz comentários e análises do programa do espetáculo: a linguagem utilizada (como exemplo a linguagem manifesto bastante comum nas décadas de 70 e 80) e as informações que se podem extrair previamente (ficha técnica e histórico dos artistas), as imagens e fotos componentes do design, a chamada-propaganda elaborada como destaque para instigar o público a ir ao teatro e se há uma assinatura da autoria do programa.

Um “bom programa” para Del Rios passa a ser aquele que traz informações que não devem faltar para situar o espectador, explicações de questões que podem não estar evidentes na peça, notas reconhecendo certas ausências ou dificuldades, em suma, o que pode ser encontrado no espetáculo. Posto desta forma, a postura do crítico diante do programa do espetáculo é perceber se realmente efetivou-se o que está exposto no papel ou se foi uma “armadilha” por não transcender o que está enunciado, apontando como se desenvolveu ou deixou de desenvolver a proposta.

A atenção, a forma como se dirige ao público também pode ser percebida pela maneira com que Del Rios se direciona ao leitor em suas críticas. Há o interesse em entrever a comunidade de leitores que as consome, pois saber para quem escreve leva a identificar quem são aqueles pertencentes ao público que acessa o veículo de publicação e desenvolver uma maneira de falar com essa diversidade cultural.

Como resposta aos seus leitores, ele une sua experiência com a linguagem do jornalismo e o manejo ao lidar com variadas informações, juntamente com a urdidura

⁶⁸ DEL RIOS, J. Críticas de Jefferson Del Rios. **Crítica Teatral Volume 1**. Coleção aplauso teatro Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, pp.231-236.

requerida pelo exercício crítico. Como há um diálogo com leitores culturalmente interessados em aprender sobre a linguagem teatral, busca realizar uma ponte entre a informação geral e o ensaísmo.⁶⁹

Tendo consciência deste espaço de troca e aproximações, formula um compromisso na sua escrita ao falar diretamente com o leitor, o convidando para ir ao teatro ver o espetáculo analisado “*Então, como ficamos? Os leitores querem saber: vamos ou não vamos ao teatro? Pois vamos.*”⁷⁰ e o modo como aparenta a proposta da peça em dialogar com público geral, “*Mas será a proposta atualizante assimilável pelo público?*”⁷¹

Este compromisso também está imbuído com a classe artística quando o crítico espera que sua análise seja um instrumento de reflexão do fazer artístico teatral. Na sua crítica da peça inspirada no livro do psiquiatra austríaco Wilhelm Reich, *Escuta, Zé* de 1977⁷², Del Rios aponta a questão do compromisso com o leitor fazer parte do horizonte de trabalho e também de servir como elemento de reflexão política para os artistas proponentes, para o fazer teatral da classe artística no geral. Ele espera isso de todos, mas é mais direto quando nomeia a quem se dirige, a Marilena Ansaldi. Ela fora a artista precursora do teatro-dança no Brasil, talento em ascensão na época em que produziu este espetáculo, criando a concepção e o roteiro do mesmo, além de também fazer parte do elenco de atores. Del Rios⁷³ tece elogios a Ansaldi enquanto bailarina “impecável” e uma presença dramático-coreográfica “irrepreensível”, mas é incisivo quanto ao que a concepção do espetáculo vai trazer

O espetáculo pretende assim dizer que ideologias, governos e movimentos populares são todos iguais e só servem para escravizar o homem. Há tempos não surge em cena em São Paulo algo que evidencie tanto a total insensibilidade política de alguns setores artísticos. É a arte comprazendo-se com a autocurtição do seu astral muito particular e instituições dissociadas do cotidiano.⁷⁴

Para o crítico, Ansaldi caiu no “escapismo” ao rejeitar as questões de ordem político-social. Segundo ele, é característico da obra de Reich a relação entre a psiquiatria

⁶⁹ HELIODORA, Barbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. **A função da crítica**. São Paulo: Giostri, 2014, p.49.

⁷⁰ DEL RIOS, J. Op.Cit., p.284.

⁷¹ DEL RIOS, J. Op.Cit., p.119.

⁷² DEL RIOS, J. Op.Cit., pp.65-70.

⁷³ DEL RIOS, J. Op.Cit., pp. 65-70.

⁷⁴ DEL RIOS, J. Op.Cit., p. 69.

e o domínio do sócio-político, trazendo “clichês” e “lugares comum”, sendo que, naquele momento brasileiro, o político percorria todos os âmbitos da vida dos indivíduos, não se resignando ao sistema público-estatal, ou seja, estava em primeiro plano.

Temos uma análise bastante voltada para a dramaturgia. A palavra do texto literário, neste caso, se dedica nas três primeiras páginas da crítica a localizar o trabalho de Reich em seu respectivo tempo e espaço. Del Rios aponta a negativa do político e a forma de trabalhar que insinua Reich como “apolítico”, o que vê como incompatível com a proposta do psiquiatra e com o momento brasileiro de ditadura militar em que o político, no sentido tradicional da palavra que remete as instituições governamentais e suas determinações, toma a frente e deve ter um tratamento adequado pois já se vivia treze anos de governo ilegítimo.

O crítico se limita a olhar o espetáculo como se fosse uma transposição desta abordagem da psiquiatria e a complexidade de Reich para os palcos, entende o desafio de tamanha dimensão que é isto, mas tece vários apontamentos sobre o que vê como problema – a exemplo, as “simplificações” de Ansaldi, não levando em conta outras questões diferenciais como a inclusão de depoimentos pessoais dos atores. Acaba por situar o espetáculo como atrasado por ele estar em uma “fase superada”, em descompasso com o teatro brasileiro da época, ajuizando-o como um “passo atrás”. Isto o leva a pensar sobre o que este espetáculo tem a dizer quando reflete isto no próprio título da crítica *Escuta, Zé* (“*Escutar o quê?* ”). Mesmo com estas pontuações, o espetáculo *Escuta, Zé* foi premiado, ou seja, a apreciação crítica de Del Rios não foi unânime.

Podemos perceber um movimento crítico que aponta as validades percebidas, os caminhos e descaminhos, assim como reconhece o tipo de teatro que está sendo feito e sua relação com o teatro brasileiro, se está em sintonia com as expectativas daqueles que o assistem e como a maioria do público o enxerga. São feitos direcionamentos para desenvolvimentos futuros, com comentários sobre o devir teatral e a procura por estimular a busca pelo aperfeiçoamento, como vemos a seguir

Marilena Ansaldi consegue convencer que alguém naquele palco empenhou emoção e todos os nervos para tocar o público. Parece que chegou o momento de encontrar o diretor que aperfeiçoe e conduza este potencial dramático. Um diretor de ator, o que não é o caso de Celso Nunes, para lazer de Marilena, uma atriz com maior controle das

nuances de uma representação dramática. Assim a bailarina impecável encontrará a atriz nascente.⁷⁵

Seguindo este raciocínio de percepção artística, Del Rios também analisa o artista em perspectiva e no processo de desenvolvimento na caminhada profissional, não se resignando apenas a apresentação da peça a qual a crítica se propõe, mas também comparando com outros trabalhos realizados. Este acompanhamento pode ser percebido na análise do trabalho do diretor Flavio Rangel para o espetáculo de Dias Gomes, *O Santo Inquérito*, de 1977⁷⁶, que o crítico define como o “melhor dentro do padrão Rangel”, mas com um diferencial que foge da curva das inovações e cai na esfera do efeito de provocar sentimentos com seu trabalho

O diretor Flávio Rangel também, não procurou nenhum invento cênico, limitando-se ao que, no seu caso, poderia ser chamado de *trivial sofisticado*. Encenador tarimbado, com noção de ritmo e efeitos visuais, oferece um trabalho fluente – quase cinematográfico. Desta vez, porém, *nota-se mais emoção do que em realizações anteriores*. O melhor dentro do padrão Flávio Rangel.⁷⁷

Outra questão importante é a busca para as críticas não serem fechadas em si, não se formularem como um discurso hermético e que possa trazer a todos os envolvidos no processo da obra a recepção que a apreciação possibilita. Del Rios demonstra saber da importância de suas reflexões se fazerem contundentes e serem levadas a frente, de irem além do término do espetáculo, pois afirma que um dos papéis da crítica teatral está em participar da última etapa da criação artística e transpor a perenidade.

Temos uma noção da arte como artifício, artefato originário de uma técnica ou método, se fazendo passível de análise e opinião sobre suas circunstâncias e processos criativos. Esta visão vem ao encontro da trabalhada pela crítica Barbara Heliodora que percebe o ato crítico como aquele que vem para completar o ciclo criativo da obra, se fazendo como uma apreciação necessária.

A questão da necessidade pode ser polêmica e plausível de várias contestações, todavia, não deve ser vista como negação das contingências ou da liberdade de criação. Observa-se que não há uma procura por determinismos ou pela iconoclastia do crítico de arte, mas como se a apreciação fosse algo inerente ao processo de criação de uma obra

⁷⁵ DEL RIOS, J. Op.Cit., pp.69-70, grifo do autor.

⁷⁶ DEL RIOS, J. Op.Cit., pp.133-136.

⁷⁷ DEL RIOS, J. Op.,Cit., p. 135, grifo nosso.

posta a público e que o olhar especialista pode alavancar a produção do conhecimento na área das artes cênicas. Seguindo estas constatações, a crítica teatral é sentida como necessidade histórica por se fazer uma profissão que busca o nascimento da energia resultante da somatória dos elementos trazidos no espetáculo, cabendo ao crítico ser também o “cão de guarda do teatro”. Esta analogia é feita por João Apolinário e chega a ser desafiante para qualquer crítico. Sendo assim, se partirmos dela, de que maneira Jefferson Del Rios salvaguarda o teatro brasileiro?

O crítico busca ser nítido em suas validações sobre o que foi criado no momento do acontecimento teatral, o que foi almejado e o que foi desenvolvido, como as escolhas sobre as teorias estéticas e os posicionamentos político-ideológicos se efetivaram no campo do simbólico. Em toda crítica, Del Rios sempre utiliza termos específicos do teatro, introduzindo a noção, chegando mesmo a explicar quando se trata de algo distinto e, até mesmo, inédito. Sem perder de vista a sua opinião pessoal, pois a crítica também é opinião, o que se faz pertinente para tecê-la e ser responsável por suas afirmações propositivas ao teatro pode ser percebido na documentação e reflexão que se segue abaixo.

3.1 Documentação, seleção e análise de críticas de Jefferson Del’ Rios.

A fortuna crítica de Jefferson Del’ Rios pode ser encontrada nos jornais *Folha de São Paulo* (1969 – 1984), *Diário do Comércio e Indústria* e *O Estado de São Paulo* (1984 – até o momento); nas revistas *IstoÉ*, *Vogue* e *Bravo!*. O mesmo é apontado como crítico-colaborador no jornal *O Estado de São Paulo* até hoje, onde paralelamente foi Editor de Opinião, espécime de coordenador de editoriais. Todavia, “*‘A Máquina Tchekhov’ mostra um criador que, como médico e artista, escreveu sobre dor*”, é a sua última crítica teatral produzida, publicada de modo “especial” em outubro de 2015 no jornal *Estadão* e que, devido a inexistência de outras até este momento, sugere-se um hiato na sua produção e colaboração.

Em 2010, o crítico reuniu suas críticas de 1969 a 2009 em uma publicação de dois volumes pela Coleção Aplauso na Imprensa Oficial, “*Críticas de Jefferson Del Rios Volume 1*” e “*Críticas de Jefferson Del Rios Volume 2*”. A proposta da coleção fora

reconstituir a história cênico-brasileira por meio de escritores da área do jornalismo cultural, sendo definido claramente pelo Diretor Presidente da editora, Humbert Alquéres, como objetivo: “[...] resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas de cinema, teatro e televisão.”⁷⁸

Ampliando o olhar para o processo de criação teatral, a produção teórica de críticos como Jefferson Del Rios passa a compor as publicações da Coleção Aplauso quando esta se debruça sobre áreas culturais que vão além do palco do teatro brasileiro. Desta forma, uma trajetória de quarenta anos de ofício é reconstituída e nos é apresentada, se fazendo pertinente a composição para o arcabouço documental de trabalho de uma pesquisa histórica.

Entre os dois volumes das publicações das críticas teatrais de Jefferson Del’ Rios, buscou-se privilegiar o primeiro, referente ao ano de 1969, os decênios dos anos 70 e 80, pois eles abarcam seleções de críticas que correspondem ao início de sua trajetória profissional, momento em que Del Rios se mostra com bastante folego e obstinação, mesmo diante da ação da censuras e perseguições políticas, apesar da cautela necessária em saber escolher muito bem as palavras utilizadas.

As críticas selecionadas para a análise a seguir são orientadas pelo critério temporal: o recorte base vai do ano de 1969 até o final da década de 1970 por trazer análises de diferentes estilos de espetáculos, aspectos da cena e tendências teatrais, destaques em cartazes, artistas que ficaram consagrados, comportamentos do público e, paralelamente, uma nova forma de olhar social para a arte e o lazer que foi se formando com o “milagre econômico” e a chegada da televisão nas casas dos brasileiros. Este momento é também aquele em que o crítico inicia sua linha de ação com o projeto de trazer o novo e lançar luz em talentos que reconhece como importantes para a história do teatro brasileiro.

Inicialmente na área teatral, teve-se uma penumbra de alívio pelo fato do presidente Castelo Branco se interessar e frequentar o teatro assiduamente, aparentando boa intenção segundo Michalski (1985). O presidente militar nomeou Bárbara Heliodora como diretora do Serviço Nacional de Teatro; Carlos Drummond, Décio de Almeida

⁷⁸ DEL RIOS, J. Op.Cit., p.08.

Prado, Adonias Filho, Gustavo Doria, Agostinho Olavo como integrantes do conselho consultivo da Campanha Nacional de Teatro. Concedeu ajudas de emergência, como verbas extraordinárias para produções profissionais em cartazes no Rio e em São Paulo. Esta “aparente normalidade” vai decaindo ao final deste ano e os primeiros oportunismos vão dando as caras: mudanças de nomes de peças, cortes em uma peça shakespeariana na comemoração do centenário de Shakespeare no Rio e cortes em falas de comédia, entre outros.

As eleições diretas foram canceladas e os direitos civis-constitucionais foram minando conforme mais Atos Institucionais eram decretados. Criou-se uma atmosfera de medo, repressão, cerceamento e autoritarismo que endurecia conforme os anos se passavam, causando confusão e receio nesta mesma população, com o seu famigerado “milagre econômico”. O espírito de liberdade, rebeldia e independência foi tomando forma e uniu-se com a não conformidade e o questionamento dos valores estabelecidos pela tríade - tradição, família e propriedade.

Diferentes formas de enfrentamento foram sendo criadas. Tiveram aqueles que optaram pela via direta, com assaltos a bancos, sequestro de embaixadores, pelo viés da luta armada e/ou fazendo parte da ilegalidade do “Partidão” (PCdoB). Havia, também, políticos do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), movimentos sindicalistas, pessoas comuns de modo geral e, até mesmo, a Igreja católica, setores da classe média, com sua veia artística, abrigando perseguidos políticos e contribuindo com o repasse de informações.

Jefferson Del’ Rios acompanhou o surgimento de novas tendências em dramaturgia, rupturas de linguagem e espaço cênico, mudanças de gerações de críticos teatrais e a partida de muitos companheiros de ofício. Viu o Teatro de Arena, Teatro Oficina, o diretor-encenador argentino Victor Garcia, o Living Theatre no Brasil, diversos tipos de atores e atrizes, talentos únicos como Cacilda Becker, dividiu a escrita crítica com Yan Michalski, Barbara Heliodora e Sábado Magaldi.

Durante toda a sua jornada e vivências, o verdadeiro teatro para Del Rios é aquele em que o acontecimento teatral é trabalhado como “um fenômeno cultural dinâmico”⁷⁹ que toca e sensibiliza o espectador ao trazer um quadro humano expressivo que tem papel

⁷⁹ DEL RIOS, J. Op.Cit., p.49.

transformador. Diante deste dado, para poder potencializar este ato, elenca seu enfoque nas críticas: concepção cênica, texto e encenação de um espetáculo, sendo as figuras do dramaturgo, diretor e ator bastante destacadas. Como a matéria cênica é modelada, o que Jacó Guinsburg (1997) define como “teatralidade” também recebe pinceladas, mas não são aprofundadas.

Jefferson Del’ Rios traz aspectos técnicos do espetáculo como o cenário, trilha sonora, coreografia, iluminação, figurino, mas não desenvolve todos eles, fazendo um “balanço” do que trabalhar e elencando os mais importantes naquele objeto de análise. Ele reconhece as diferentes assinaturas e chega a informa-las - principalmente a autoria do texto pré-cênico, a direção - chegando a especificar se é um diretor musical ou um diretor de atores -, e o elenco de atores - enunciando e nomeando com alguns elogios as demais -, como o encenador e o figurinista. Destaca algumas entre elas para analisá-las ao final da crítica, mas de maneira bem breve e com poucas palavras ilustrativas.

Por outro lado, Del Rios não se limita apenas ao teatro. São encontrados trechos de ensejos explicativos que se voltam para outras linguagens como a literatura, o cinema, a música, as artes plásticas e até mesmo a psicanálise dentro de suas críticas. Seu lado teórico vem à tona quando aponta conceitos, colocações e, inclusive, obras de especialistas e acadêmicos. Temos reflexões sobre Freud e suas análises psicanalíticas sobre o inconsciente individual e o coletivo, os conflitos internos com as neuroses e pulsões sexuais do indivíduo moderno, detalhes que nem sempre se tem consciência quando observados à primeira vista que podem ser sutilezas e pormenores. O especialista em Shakespeare Harold Bloom e o historiador britânico Eric Hobsbawm com o conceito *ironias da história*, o filósofo alemão Karl Jaspers e sua obra *Gênio e Loucura* em que aborda os homens de exceção, desvarios, como Strindberg e Van Gogh.

O diálogo com a linguagem cinematográfica se faz presente para referenciar e como recurso válido em muitas de suas críticas. A primeira utilização é para exemplificar temáticas, abordagens, estratégias narrativas e como o clima é criado e ambientado por artistas do cinema que são referências. Sendo destacados o diretor sueco Ingmar Bergman com suas questões psicológicas e existenciais, as atrizes musas do diretor italiano Antonioni, a direção de atores para a concepção de personagens feita pelo francês Roman Polanski, o diálogo com a literatura e os esboços de cena propostos pelo diretor japonês Akira Kurosawa, o trabalho com o grotesco presente em Buñuel e também desenvolvido pelo diretor espanhol Carlos Saura, a técnica cinematográfica do italiano Bertolucci e o

neorrealismo de Fellini. Já a segunda trata da criação de situações nos palcos que se aproximam com as desenvolvidas com a técnica cinematográfica, mesmo o teatro não detendo as mesmas dimensões. Como exemplo, temos os *flashes* utilizados na narrativa não linear do espetáculo *A Ferro e Fogo*, de 1981, promovido por cenas alternadas, cujo texto e direção de encenação é de autoria de Luis Carlos Moreira e a execução do grupo Apoemna.⁸⁰

Outras questões importantes para pensar a escritura são as estruturações e o desenvolvimento das críticas teatrais. O crítico Jefferson Del' Rios inicia sua crítica com a tentativa de introduzir uma espécie de chamada para instigar o leitor a prosseguir a leitura. O primeiro passo é localizar o leitor no tempo, espaço e a ação principal do espetáculo.

Bastante comum em seus trabalhos é a abordagem inicial da análise sobre a temática, girando em torno da dramaturgia, o tipo de texto-dramatúrgico trabalhado, o que muitas vezes é sentida como sinônimo de “teatro”. Em algumas críticas, o prólogo do espetáculo é citado, os atos iniciais trazidos, definindo como a peça se abre ao apontar a primeira cena que informa onde, o quê, quando (podendo ser um tempo cronológico exato ou quadro da época), conflitos da ambiência, a “galeria humana”, conflitos sócio-políticos e um resumo simplificado do entorno temático que será desenvolvido nos próximos parágrafos no decorrer da crítica.

O crítico nos mostra como o dramaturgo disponibiliza estas questões e cria uma atmosfera vista como base para a peça. Aponta, também, se há semelhança ou lembra outras peças de diferentes dramaturgos, como exemplo o espetáculo *Caixa de Cimento* de 1979⁸¹, cuja autoria de Carlos Henrique Escobar poderia se assemelhar ao clássico *Mãe Coragem*, de Brecht, de 1941. Nestas, vê como estratégia de tentativa de ficção dramático-crítica por via indireta devido a patrulha da censura em 1977, momento de concepção de *Caixa de Cimento* que foi vetada mesmo assim, levando o espetáculo a acontecer posteriormente em 1979.

O dramaturgo é visto como aquele que desenvolve a “carpintaria teatral”⁸²: escrever bem, conhecer os mecanismos da atividade dramatúrgica, possuir organização no texto, ter algo a dizer e com convicção, para que a dramaturgia confira consistência ao

⁸⁰ DEL RIOS, J. Op.Cit., p.255-257.

⁸¹ DEL RIOS, J. Op.Cit., pp.42-44.

⁸² DEL RIOS, J. Op.Cit., p.130.

conjunto da peça. Além de tudo, desenvolver uma linguagem coerente e eficaz dentro da sua proposta crítica como autor, significando a sua assinatura. Este é o caso da Nova Dramaturgia da Geração 70, uma tendência inovadora no teatro brasileiro da época que foi bastante desenvolvida e impulsionada por Jefferson Del' Rios.

A Nova Dramaturgia é apontada por Del Rios com conotação de cunho confessional, ou seja, “é a atitude dos autores sofridos que se apresentam inteiros em suas obras, testemunhos implacáveis dos tempos em que vivem.”⁸³ O crítico os chamou de Geração 70: José Vicente, Isabel Camara, Leilah Assunção, Antônio Prata, Consuelo de Castro, Timotchenco e Antônio Bivar. Eram jovens de classe média com menos de 30 anos, universitários e vindos de cidades interioranas cujos textos dramáticos foram apreciados criticamente por Del Rios, sendo a peça *Fala baixo, senão eu grito* de Leilah Assunção (1969) a primeira crítica feita por ele profissionalmente.

Del Rios localiza estes dramaturgos como herdeiros de Plínio Marcos. Visto como artista “maldito” (o que o crítico discorda), Plínio Marcos é reconhecido como o autor que deu notoriedade aos indivíduos a margem da sociedade, como prostitutas, vagabundos e desempregados, aqueles que são vistos sem função social com sua linguagem crua e “chula”, trazidos juntamente ao seu mundo “degradante”, em que são silenciados e invisíveis. Com os novatos, já temos o indivíduo solitário em meio aos grandes centros urbanos que os devoram e isolam, trabalhando um viés político diferente por trazer questões psicológicas pertencentes ao seu mundo de classe média, “a espontaneidade e irreverência de uma juventude que está aí para o que der e vier, apanhando a vida pelas pontas e dando o testemunho do seu tempo.”⁸⁴

Um de seus integrantes, o dramaturgo José Vicente, abre o primeiro volume de críticas do livro de Jefferson Del Rios com a respectiva obra de 1969: *Os Convalescentes*⁸⁵. José Vicente é situado por Del Rios como “o poeta maior de sua geração”, pois o autor produz o que, na visão do crítico, é um “réquiem político”, “inventário político existencial”, uma peça “honesto” que ocupa o “ponto alto do teatro brasileiro”.

A feitoria deste teatro novo é descrita como aquela que não visou se encaixar em padrões e ir pelo caminho das graças do público, fazer acordo e ser recompensado economicamente. Estes apontamentos soam como se se remetessem ao “velho”,

⁸³ DEL RIOS, J. Op.Cit., pp.25-26.

⁸⁴ DEL RIOS, J. Op.Cit., p.55.

⁸⁵ DEL RIOS, J. Op.Cit., pp.15-17.

aproximado com os chamados “teatrões”, que recebe várias colocações nas críticas de Jefferson Del Rios como um teatro que se faz puramente comercial, direcionado à um público burguês que paga caro no ingresso para puramente se entreter, rir facilmente diante da comédia nivelada por baixo. Para Del Rios, dispensa acomodações, cinismos e fingimentos, estado de ser comum por parte de um público que fingia que nada estava acontecendo no país, mesmo indo ao teatro e vendo a temática ser abordada nos palcos.

A crítica do espetáculo *Os Convalescentes* gira em torno da dramaturgia da peça, como a fábula em si toma forma: personagens, assunto, ação, conflito e a (não) resolução do mesmo. Del Rios identifica a linguagem como barroca e a organicidade do texto realizada em meio a lirismo e caos. Mas, negativamente, aponta a dificuldade do texto em não ter progressão dramática e ritmo precisos nos diálogos, personagens que acabam divagando, produzindo um “discurso doloroso”.

As temáticas desenvolvidas no palco são apontadas: a opressão, repressão, modo de lidar por diferentes setores sociais representados pelos personagens - o liberal professor universitário pacifista, a esposa burguesa, um anarquista e um jovem da luta armada - e o romantismo condenado ao fracasso. Mesmo assim, o crítico se mostra esperançoso diante do cenário

Não se pode concordar com o seu pessimismo, pois as opções que apresenta não são as únicas. De qualquer modo, sua aflição deixa a impressão de que ele não se perderá no desânimo [...] ⁸⁶

Quanto aos outros elementos do espetáculo, o crítico nomeia de quem é a cenografia, Marcos Flaksman, mas não a descreve e não a aprofunda, apenas tenta criar uma imagem dela para o leitor apreendê-la rapidamente: “casa gaiola que sugere prisão”. Já a direção estreia bem, é seca e direta, não atravessa o dramaturgo e seu mérito é o trabalho com os atores, uma “direção de atores”. No elenco, Normal Bengal é destacada pela “interiorização” e “compreensão” do personagem, por ter “naturalidade nos movimentos em cena”, sinceridade no trabalho ao se esforçar para trazer o personagem na íntegra. O ator deve insuflar o personagem com a veemência que lhe é característica, trazer do abstrato do texto dramático para o concreto, o material, por meio da atuação.

⁸⁶ DEL RIOS, J. Op.Cit., p.16.

Fica-se subscrito como uma espécie de “tradução”, tanto o trabalho do ator quanto do diretor, ilustração da proposta de José Vicente.

Este olhar para o trabalho do diretor e do ator não é imóvel nas críticas de Del Rios. O diretor também deve saber montar textos em sintonia direta com a época e a dramaturgia do momento no Brasil, ir além do esperado na execução correta da encenação ao correr riscos na questão inventiva e criar cenas de maior impacto, todavia, tomando cuidado para não perder a seriedade do espetáculo se gerar resultados confusos, anular o texto e cansar o público. Este profissional também deve ter a habilidade de tirar de cada ator um pouco mais que a sua linha natural de representação permite, se fazendo, também, “diretores de atores”.

Como exemplo temos a má escolha de texto por parte de um diretor que conseqüentemente gerou uma “má peça” aos olhos do crítico: o caso da direção de Osmar Rodrigues no espetáculo *Intriga e Amor*,⁸⁷ de 1969, cujo texto base é de Friedrich Schiller, vinculado ao romantismo alemão, linguagem e painel social caracterizados como “poderosos” e que mesmo assim o crítico os vê como incompatíveis com o período brasileiro.

No contexto sócio-político do teatro no momento de 1969, reconhece-se as limitações de escolhas do texto dramático a ser montado devido às “injunções diversas”, ou seja, a ditadura militar. Todavia, o crítico aponta para a “necessidade de uma abertura na orientação do teatro”, fugir de textos que “não agradam”. Fica então a questão: não agradam a quem? No caso, o gosto do crítico que repele as “comédias açucaradas e textos dramalhônicos”, remetendo-os a aproximações com a telenovela. A televisão é alvo de duras críticas por Del Rios, segundo ele repleta de preconceções como “alienante”, lugar cheio de clichês e “mentiras” que muitos profissionais do teatro para ali se deslocaram quando deixaram a luta política, ato que o crítico não vê com bons olhos devido a um sentimento de vazio de debate.

É reconhecida a capacidade de Osmar Rodrigues para esta abertura de orientação para o teatro brasileiro. Del Rios o define como um “diretor com autoridade”, aquele profissional cuja montagem é capaz de lotar as salas e conquistar o público, sendo Osmar Rodrigues um destes por já ter alcançado a lotação de mais de 300 mil pessoas em um teatro. Elogia o diretor pelo “despojamento da encenação” e por ter evitado o “tom

⁸⁷ DEL RIOS, J. Op.Cit., pp.22-25.

lacrimejante” pertencente a retórica de Schiller. Todavia, conclui sua crítica com a seguinte assertiva para motivar a ousadia do trabalho de diretor: “*Intriga e Amor* será, provavelmente, mais um espantoso sucesso do Teatro Popular do Sesi. Insistimos, contudo, na necessidade de outras montagens, mais audaciosas na forma e no conteúdo.”⁸⁸.

Outro exemplo bastante claro quanto a “inovação” formal, com desafios enfrentados sem pudor, é a figura do diretor José Celso Martinez Corrêa. Jefferson Del Rios cria sua apreciação crítica do espetáculo *Na selva das cidades* do Teatro Oficina de 1969⁸⁹ enfocando tanto no texto dramaturgo brechtiano quanto no trabalho do diretor. No tocante a sua visão da direção, José Celso vai “às últimas consequências”, atitude que o crítico percebe tanto como qualidade quanto defeito, não simplificando mesmo diante de uma difícil dramaturgia como a de Brecht, sendo assim, se impondo como “fusão de caos e genialidade que desafia a crítica”.

O crítico aponta o tom hermético a que o espetáculo chega, havendo momentos vistos como “impenetráveis”, cheios de testes para o público cuja apreciação era dificultada. Mesmo sentindo estas barreiras na relação espectador – obra, o crítico relevava e passava por cima, explicando de onde vinham estas ideias de concepção e proposições do diretor, consagrando José Celso Martinez Corrêa como o “maior diretor do teatro brasileiro”.

Já na questão do trabalho do intérprete direcionado pelo diretor, o crítico busca visualizar se é possível a estes explorar a linha escolhida pela direção, se desenvolvem ao máximo e com eficiência a capacidade do artista. Delineia, também, qual é a linha de representação escolhida a ser seguida pelos atores no espetáculo. Mas, é necessário antes de tudo, que o ator e a atriz saibam o que fazem no palco e se estão adequados ao personagem, pois isto requer convencimento da arte da atuação.

Todavia, para “convencer” o espectador, outras questões se fazem importantes em sua análise, sendo uma delas é carisma. É através do carisma que a empatia é trabalhada, a importância de se colocar no lugar do outro, questionando, mesmo que por instantes: *como eu sentiria se fosse o espectador?*

Quando o crítico ressalta a importância de “adequar” o ator ao papel, se refere tanto ao físico como ao temperamento do personagem. O crítico entra nas questões dos

⁸⁸ DEL RIOS, J. Op.Cit., p. 25.

⁸⁹ DEL RIOS, J. Op.Cit., pp.31-34.

aspectos da fisionomia dos atores: a aparência é requerida para a caracterização, mas não adianta ser só isto se não tiver a intensidade que o papel requer, transmitindo o espírito e a personalidade do personagem, podendo cair na frieza e na superficialidade. Aparentar “artificialidade” com o tom forçado e a imitação de voz também é trazida como apontamento nas críticas, pois “O teatro também vive de pequenas magias, insubstituíveis emoções que somente o intérprete pode oferecer”.⁹⁰

O ator deve se comprometer do início ao fim com o personagem. “Dominar o papel” pode ser visto como óbvio, mas Del Rios aponta que nem sempre esta constatação tem acontecido, o que impossibilita a ação de fluir. Pequenos papéis mesmo ficando em segundo plano, na salvaguarda dos principais, devem ser defendidos com empenho, cada qual com sua importância em cena.

Não obstante, maturidade artística não é esquecida pelo crítico. A imaturidade pode gerar acentuado desnível e influenciar no rendimento. Um ator com muita experiência, toma isto como urdidura de seu trabalho e pode desenvolver mais facilmente a linha escolhida de representação. Um exemplo destacado de atuação é Renato Borghi no espetáculo *Na Selva das Cidades* encenado em 1969 pelo Teatro Oficina. Del Rios vê muita garra no trabalho deste ator, caracterizando o que percebe como “bom ator” “...aquele que irradia magnetismo, aquela subjetiva e tão verdadeira chama interior que move o bom ator, independente da técnica, e explora todos os contornos do personagem.”⁹¹ É um artista que, aos seus olhos, encontra sua força pessoal de oferecer e provocar emoções insubstituíveis.

Após desenvolver estes aspectos relacionados a sua particular tríade de enfoque, o crítico finaliza suas críticas fazendo um balanço do que foi apresentado, do que ficou em sua apreciação e análise, da reflexão que a peça proporciona no espectador. Há casos em que é estabelecido um lugar, como o espetáculo se enquadra enquanto “acontecimento”, se é um feliz acontecimento, uma alegria, como define o espetáculo *Na Carrera do Divino*⁹² do grupo Pessoal do Vitor, encenada em 1979, ou se deixa a desejar e nada acrescenta, como o espetáculo comercial *Camas Redondas, Casais Quadrados* de 1978.⁹³

⁹⁰ DEL RIOS, J. Op.Cit., p.208.

⁹¹ DEL RIOS, J. Op.Cit., p.34.

⁹² DEL RIOS, J. Op. Cit., p.51-54.

⁹³ DEL RIOS, J. Op.Cit., pp.48-51.

Outra forma de finalização é trazer recomendações para o público, que busca impulsionar a peça pelos motivos desenvolvidos ou que também acredita que ela deve ser vista, apesar dos seus defeitos. Para Del Rios, o espectador deve sair de uma forma diferente da que entrou no teatro, não sendo mais o mesmo, ser “tocado”. Este papel é visto como cumprido, por exemplo, na peça *O amor do Não*, de 1977⁹⁴, em que o crítico não vê saída para o espectador em desprezar o jogo da verdade apresentado pelo autor Fauzi Arap. São reflexões corajosas feitas sobre a liberdade humana, sinceridade que incute a refletir sobre as angustias do presente, pois os costumes e as opções políticas são problematizados no palco e a necessidade do amor nas ações humanas é apontada como saída.

⁹⁴ DEL RIOS, J. Op.Cit., pp.35-38.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sensibilidade de ser expectador, membro da recepção, compõe a parte da subjetividade da crítica teatral, a sua capacidade de olhar para o palco e, ao seu modo, o que está sendo proposto. Ao trazer a percepção de certos valores interpretativos em cada espetáculo, podemos perceber a parcialidade do trabalho de um crítico. Como as dificuldades em meio as grandezas, o reconhecimento intrigante da busca pelas minúcias teatrais, a “totalidade teatral”, que fazem parte de problematizações referentes a crítica de teatro, algumas considerações finais se fazem importantes de pontuar referentes ao crítico-jornalista Jefferson Del’ Rios.

Por ocupar a imprensa de grandes jornais, temos uma aproximação do papel do jornalista e do crítico de arte dentro do intelectual Jefferson Del’ Rios, cada qual com seus processos de conhecimento e exigências de inteligibilidade, não a se confundirem, mas a intercambiarem-se. O fato jornalístico requer do seu profissional ir à campo, ou seja, ir atrás destes documentos, pessoas e notícias. Ele trabalha com o acontecido, o fato instantâneo. A crítica teatral vislumbra considerar o efêmero do acontecimento teatral no qual o crítico deve se pautar em seu rigor profissional de análise, ou seja, ambos os ofícios requerem do profissional o tato e o cuidado de debruçar-se sobre a criação do novo, do novo espetáculo que está em cartaz e do novo fato acontecido, que nos é permitido perceber no trabalho de Jefferson Del’ Rios.

Evidencia-se que o início de seu trabalho como crítico, momento em que há a elaboração de um estilo próprio sendo construído e critérios de análises selecionados, há, também, um enfoque em questões temáticas relacionadas ao trabalho da dramaturgia - o texto dramático ou o texto que é proposto como “base” para o espetáculo -, a direção e a atuação.

Na dramaturgia, o crítico ainda se mostra preso a concepção da palavra como o fundamento principal do espetáculo, tanto que compõe sua principal abordagem temática e ponto inicial desenvolvido em suas críticas. O próprio crítico reconhece a dificuldade de entrar na grandeza dramática de certos dramaturgos como a de Pirandello e alia isto com certa autonomia interpretativa da recepção de uma obra de arte. Por conseguinte, ele também afirma assistir mais peças de teatro do que ler literatura dramática, logo, a ideia “do que é teatro”, abarcar a cena e o movimento do espetáculo para que se efetive enquanto acontecimento, não se perdendo dentro do seu horizonte de análise. No trabalho

do diretor, este ponto é abordado ainda bastante relacionado ao texto dramaturgico, mas já há indício de um olhar para a autonomia da criação do diretor quando o crítico ressalta a necessidade de também ter a marca autoral para trazer novas contribuições para o debate estético-teatral, o que a partir dos anos 80 é mais perceptível em suas análises sobre diretores como Antunes Filho. Por último, em suas análises, o crítico designa-se ao trabalho de ator, mas não desenvolve profundamente sobre aspectos concernentes ao trabalho do corpo, fica mais no plano do ator enquanto aquele que traz personagens propostos pelo dramaturgo e orientados pela direção.

Estas temáticas auxiliam no caminho investigativo de refletir sobre o ideal de teatro de Jefferson Del' Rios que já vem sendo articulado em sua narrativa de jovem crítico no momento em que traz sua subjetividade no modo de pensar, escolher, preferir e que podemos perceber como marca de sua fala e de seu trabalho até hoje: fê em um teatro que atua como força viva na sociedade. A predileção por impulsos inovadores para quebrar a rotina e a expectativa do público, a acomodação, essa referência de exigir dos jovens vem do TBC e da EAD. Os sujeitos ali envolvidos eram vistos como gente que fazia acontecer, assumindo o teatro enquanto força viva e atuante na sociedade, ou seja, propondo intervir no processo e conscientização da mesma. Um teatro que não fosse alienado aos problemas sociais e políticos e se voltasse para questões atinentes ao país, chamando a importância de transpor fronteiras de assuntos para entender o mundo à volta. Logo, um teatro que se preocupa requer uma avaliação que vai além do campo estético, solicitando que a crítica teatral elaborada dialogue com este horizonte.

Esta monografia foi desenvolvida a partir de uma posição bastante simpática à importância da crítica de arte, principalmente da crítica teatral como uma forma de elaborar e dar inteligibilidade à memória e contribuir com a escrita da história do teatro brasileiro. Logo, o propósito de explorar esta afirmação foi ver o que ela implica para perceber o que um crítico como Jefferson Del' Rios salta aos olhos. Logo, buscou-se trazer apontamentos quanto a forma como ele vai elaborar e trazer a memória das suas contribuições para o teatro no tocante ao reconhecimento de jovens artistas que, assim como ele, receberam a oportunidade ainda quando não tinham certa maturidade profissional.

Por mais que este crítico não tenha desenvolvido uma apurada crítica de senso estético, suas contribuições são perceptíveis quanto a se tornarem documentação para a historiografia do teatro brasileiro, por ser um “documento/monumento”, que representa

um acontecimento ao analisar diferentes tendências no teatro brasileiro ao trazer o “novo”, o diferente, como a Nova Dramaturgia, e por reapresentar noções voltadas ao diretor, ao palco e o ator.

Há uma tentativa de preenchimento de certas lacunas e até problematizações quanto à estas noções do que é esta crítica teatral por meio de autores como Barthes, Sábato Magaldi, Bárbara Heliodora, Jacó Guinsburg e o próprio Jefferson Del’ Rios, não só como vestígio de um acontecimento teatral, mas a sua potencialidade como fonte histórica de ser representante da singularidade do homem no tempo. Consequentemente, as ideias percorridas e aqui trabalhadas são apontamentos iniciais e estão abertas a discussão. A escrita da história do teatro brasileiro não se encontra como finda, mas aprofundando o seu caminho quando falamos sobre o protagonismo da crítica teatral e seus autores históricos.

Quando procuramos registros sobre a presença e o trabalho de Jefferson Del’ Rios nestes trajetos, vemos passos iniciais, lacunas, e que neste ponto este trabalho tem a intenção de contribuir. É uma tendência mais recente, estudos mais recentes que trazem toda uma complexidade e um certo caráter inovador. O trabalho de se debruçar sobre um crítico em que não se encontra nenhum trabalho monográfico-dissertativo ou tese, em suma já se mostra um tanto complexo por não ter nenhum olhar desenvolvido que o enfoque. Um tanto indagador, por outro lado, ao nos abrir um leque de possibilidades quanto a como discorrê-lo, o que foi o procurado apontar nas reflexões aqui consideradas.

Cinquenta anos de ofício demonstram um crítico que vem se impondo até hoje pelo seu talento pessoal, por pertencer e vir de uma geração de críticos teatrais e artistas em que muitos não mais atuam, seja pelas circunstâncias terrenas, seja por desvinculações e escolhas. Os escritos de Jefferson Del’ Rios se tornaram um ponto culminante em que, ao pesquisar a historiografia do teatro brasileiro, não há como escapar de ali encontrá-lo. Não há como o ignorar.

Certezas não cabem ao ser trazidas diante destas lacunas de trabalho, assim como ideias-prova. Impossível oferecer informações conclusivas ou fazer fechar estas considerações, pois alegações e proposições teóricas estão sendo apresentadas e continuarão a ser pesquisadas. No entanto, é uma pesquisa oriunda de uma iniciação científica que buscou fazer parte de um certo amadurecimento, uma certa propriedade

embebida de cuidados, ou seja, é um trabalho que vem sendo construído há algum tempo e que pretende ser levado para o levantamento de futuras questões na pós-graduação.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. Projeto Pixinguinha – **30 anos de música e estrada**. Dissertação (Mestrado em História) – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2693>. Acesso em: 03 abr., 2019.

ALMEIDA, Maria H. T de; WEIS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia M. (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Margem e centro**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UNIRIO; CAPES-RJ, 2006.

As Alegres Comadres de Windsor. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento402951/as-alegres-comadres-de-windsor>>. Acesso em: 01 jun., 2019.

ASSIS, Machado. O ideal do crítico. In: _____ **Obra Completa de Machado de Assis**, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

AZEREDO, Ely. **Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland. **Ensaio Críticos**. Lisboa: Edições 70, 1971.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BETTI, Maria Sílvia. **Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 1960/70: apontamentos introdutórios**. Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política, [S.l.], n. 1, p. 53-71, jul. 2011. ISSN 1982-6672. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/6340>>. Acesso em: 02 mai., 2019.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CERTEAU, M. de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. A História cultural – **entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Memória e Sociedade, 1990, p.17.

COUTINHO, Lis de Freitas. O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade São Paulo, São Paulo, 2011, p. 161. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27115122011-233604>. Acesso em: 07 abr., 2019.

Congresso Internacional de Jornalismo Cultural, 3º edição, 2011, SESC – SP, São Paulo, mesa redonda intitulada **A produção teatral contemporânea e a crítica especializada**, mediada por Oswaldo Mendes, com as participações de Felipe Hirsch, Marco Antonio

Rodrigues e Jefferson Del Rios. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cFPWrpBOhyk&t=2s>>. Acesso em: 01 mai., 2019.

DEL RIOS, Jefferson. 'A Máquina Tchekhov' mostra um criador que, como médico e artista, escreveu sobre dor. O Estado de São Paulo, São Paulo, 05 de outubro de 2015.

_____. **Bananas ao Vento. Meia década de cultura e política em São Paulo.** São Paulo: Senac, 2006.

_____. **Críticas de Jefferson Del Rios.** Crítica Teatral Volume 1. Coleção aplauso teatro Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

_____. **Críticas de Jefferson Del Rios.** Crítica Teatral Volume 2. Coleção aplauso teatro Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

_____. **O Teatro de Victor Garcia – A vida sempre em jogo.** São Paulo: SESC SP, 2012.

_____. **O tigre siberiano.** Observatório da Imprensa On-line. Ed.336, 04/07/2005. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/marcha-do-tempo/o-tigre-siberiano/> Acesso em: 02 mai., 2019.

_____. Entrevista com Antônio Abujamra. Provocações 166, Blocos 1 e 2. TV Cultura Digital, 2012. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=bGkzIJovYRo](https://www.youtube.com/watch?v=bGkzIJovYRo;)>; <<https://www.youtube.com/watch?v=lpIUXAM7G6M&t=28s>>. Acesso em: 16 mai., 2019.

DORT, Bernard. **O teatro e a sua realidade.** Tradução: Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DOSSE, F. O desafio biográfico: **escrever uma vida.** São Paulo: Edusp, 2009.

ESCOLA de Arte Dramática (EAD). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao444355/escola-de-arte-dramatica-ead>>. Acesso em: 05 mai., 2019.

FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro.** Vol. 2. Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013

FEBVRE, Lucien. Combates pela História. Lisboa: Editora Presença, Lda, 1989.

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

GUINSBURG, J. O lugar do teatro no contexto da comunicação de massa. Revista USP, (14), 1992, p. 94). Disponível em:<doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p92-95>. Acesso: 12 abr., 2019.

HELIODORA, Barbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábato. **A função da crítica.** São Paulo: Giostri, 2014.

HIRSCH, Felipe; RODRIGUES, Marco Antonio; DEL RIOS, Jefferson. A produção teatral contemporânea e a crítica especializada. In: MESA REDONDA, Instrumental Sesc Brasil, São Paulo, 2011. Mediação: Oswaldo Mendes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cFPWrpBOhyk&t=2s>>. Acesso em: 02 mai., 2019.

DEL RIOS, Jefferson. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa204159/jefferson-del-rios>>. Acesso em: Maio de 2019.

LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um suplemento: Suplemento Literário de O Estado de São Paulo (1956 – 1974). **Dissertação (Mestrado em Comunicação)** – ECA - USP, São Paulo: 2002.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MAGALDI, Sabato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.21.

MAUROIS, A. **Aspects de la biographie**. Paris: Grasset, 1932, p.70.

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

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, Estudos, 2008.

PINTO, Maria Emília Tortorella Nogueira. O popular no moderno teatro brasileiro: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Campinas, SP: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Unicamp, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Teatro em Progresso: Crítica teatral (1955-1964)**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

REVISTA OSIRIS. **Jefferson Del Rios e suas vivências mais que elementares**. Entrevista concedida à Marco Vasques e Rubens da Cunha para a revista eletrônica Osiris. 24/02/2011. Disponível em: <<http://revistaosiris.wordpress.com/2011/02/24/jefferson-del-rios-e-suas-vivencias-mais-que-elemtares/>>. Acesso em: 18 mai., 2019.

ROSENFELD, A. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SAMUEL. Roger. A Crítica. In: _____ **Manual de Teoria Literária**. Petrópolis, 1985.

SILVEIRA, Miroel. **A outra Crítica**. São Paulo: Símbolo, 1976.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Edusp, 1987.

SILVA, A. S. da; GUINSBURG, J. A Escola de Arte Dramática Brasileira e o Moderno Teatro Brasileiro. In: SILVA, A. S. da (org.). **J. Guinsburg: diálogos sobre teatro**. 2º edição. São Paulo: Edusp, 1992.

SINISTERRA, Jose Sanches. Dramaturgia da recepção. In: **Folhetim**. Rio de Janeiro: teatro do pequeno gesto, n. 13, abr./jun.2002, pp. 66-79.

TAVARES, Abílio César Neves. Uma escola em construção: primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967-1970. **Tese de Doutorado em Artes**. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013

VASQUES, Marcos. CUNHA, Rubens da. Crítico teatral Jefferson Del' Rios reúne quarenta anos de crítica teatral em dois volumes. Disponível em: <http://revistaosiris.wordpress.com/2011/01/25/critico-teatral-jefferson-del-rios-reune-40-anos-de-critica-teatral-em-dois-volumes/?relatedposts_exclude=191>. Acesso em: 01 mai., 2019.

WOOLF, Virginia, **O leitor Comum**. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.