

## **Crítica e Resistência<sup>1</sup>**

Tânia Maria de Oliveira Teixeira Pinto<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP  
Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP  
FECAP - Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado, São Paulo, SP

### **RESUMO**

O presente artigo pretende mostrar como a crítica teatral exercida nas redações durante os anos de chumbo (1966 –1971), também foi uma peça de resistência, João Apolinário, no jornal Última Hora, e Sábado Magaldi, no Jornal da Tarde, em seus textos chamavam a atenção do público para o que acontecia em cena e, também, nas ruas, na sociedade. Abordarei que os críticos explicavam e mostravam para os leitores a intenção de dramaturgos e diretores como forma de resistência ao cerceamento ideológico e social vivido na época, aproveitando o espaço que tinham nos jornais para ampliar o conhecimento do público acerca dos acontecimentos políticos, usando o espaço no jornal como recurso estratégico de posicionamento efetivo no campo das artes.

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica teatral; jornalismo interpretativo; teatro; resistência.

### **TEXTO DO TRABALHO**

O teatro surge na Grécia, no século VI a.C, como uma das instituições da democracia, os cidadãos iam à Atenas para participar do diálogo e da discussão sobre assuntos relativos à cidade, assim, tornou-se uma representação de determinada situação que tinha como objetivo incitar sentimentos e questionamentos na plateia, sendo assim, respeitando sua gênese, sempre que a democracia é ameaçada, o teatro é uma das peças de resistência, fomentando discussões, convidando as pessoas à reflexão ao mostrar situações complexas.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Gêneros Jornalísticos, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda do Curso Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Professora no Curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero. Professora nos Cursos de Relações Públicas e Publicidade e Propaganda da FECAP, e-mail: [taniapi@gmail.com](mailto:taniapi@gmail.com).

---

O drama apresentado à audiência é formado por quem vê, o que se vê e aquilo que é imaginado, exigindo uma reflexão do conjunto que ali se apresenta, fazendo, por vezes, surgir um debate que transcende os palcos, não só com a consagração de artistas e obras, mas com o questionamento provocado pelo autor ou encenador.

### 1.1.A função da crítica

Para auxiliar como ponte entre plateia e palco, surge o crítico especializado. No livro, *Depois do Espetáculo*, o crítico teatral Sábato Magaldi (1927 – 2016) ressalta a importância didática do crítico já que nem sempre a proposta cênica da obra é entendida imediatamente pela audiência. Assim, a crítica teatral assume a tarefa de realizar o encontro entre obra e público 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” (2003, p.21).

Bárbara Heliodora (1923 – 2015), uma das maiores críticas de teatro do Brasil, nos anos de 1950, junto com Paulo Francis<sup>3</sup>, Gustavo Dória<sup>4</sup>, Brício de Abreu<sup>5</sup> e Henrique Oscar<sup>6</sup>, fundou o Círculo Independente dos Críticos Teatrais cujo objetivo era uma nova forma de olhar o teatro, com a qualificação e renovação da atividade de crítica teatral na imprensa brasileira da época, pautando o compromisso na necessidade de especialização e qualificação dos profissionais em exercício na área. Em uma entrevista concedida ao jornal *Zero Hora* em 2014, Bárbara Heliodora aborda a necessidade dos integrantes do grupo em se ter uma base teórica cultural e, também, a preocupação com a formação da plateia:

Esse grupo novo que apareceu de repente encarava o teatro de outra maneira. Então, realmente, éramos muito mais exigentes do que era até então. Por outro lado, fizemos coisas que talvez aqueles outros críticos não tenham feito. Fizemos curso de formação de plateia, curso de história do teatro universal, história do teatro brasileiro, série de conferências sobre os vários aspectos do teatro: o que é direção, interpretação,

---

<sup>3</sup> Paulo Francis (1930 – 1997) era o pseudônimo de Franz Paul Trannin da Matta Heilborn, jornalista, crítico de teatro, diretor e escritor brasileiro.

<sup>4</sup> Gustavo Alberto Accioli Dória (1910 – 1979), crítico, escritor, professor e historiador representativo da cena carioca nos anos 50.

<sup>5</sup> Luiz Leopoldo Brício de Abreu (1903 – 1970) foi um jornalista, poeta, crítico teatral e dramaturgo brasileiro.

<sup>6</sup> Henrique Oscar da Silva Araújo (1925 - 2003), crítico e professor, assinou a coluna de teatro no jornal carioca *Diário de Notícias*, entre as décadas de 1950 e 1970.

---

cenografia. Para o público ficar mais informado. Porque acreditávamos que um público mais informado ficaria satisfeito apenas com coisas de melhor qualidade. E eu sou dessa linhagem. O que acontece é que os outros pararam. (ZERO HORA, 2014)

O Círculo Independente pautava a atuação na crítica como essencial para a sobrevivência das artes, para seus membros, a crítica deveria ganhar força como análise e registro e não apenas como uma questão de gosto. Para isto, começam a ser usadas análises minuciosas dos elementos estruturais dos espetáculos, com avaliações técnicas consistentes sobre todos os colaboradores que participam de uma obra cênica, tais como, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, dramaturgos, diretores, produtores e atores.

A Associação fundada por Bárbara Heliadora orientava a prática de seus integrantes na defesa da seriedade e autonomia da profissão, reivindicando a atuação de crítica para redatores especializados dentro das redações, sem o compromisso apenas com a divulgação e promoção dos espetáculos. Surge, então, a necessidade de uma nova prática do jornalismo de opinião, uma que passe a se valer de mecanismos de legitimação de processos, garantindo independência, autonomia e critérios técnicos específicos, conquistando dessa forma a confiança do público. A partir da fundação do Círculo Independente dos Críticos Teatrais, a crítica teatral brasileira passa a ser feita nas redações, antes de tudo, por um estudioso das artes cênicas.

Heliadora afirma ainda que o crítico colabora com o processo criativo, para ela “o teatro é justamente aquele em que mais íntimo e produtivo é o diálogo entre criador e crítico” (2014, p.14), já que prepara o público potencial para apreciar um espetáculo. Assim, a crítica teatral estrutura-se como um texto híbrido entre o jornalismo e a literatura, como classifica Maria Cecília Garcia, para quem o objetivo da crítica teatral é atrair e estimular o interesse do espectador para determinada obra.

A crítica costuma ser considerada um gênero literário. Mas talvez seja mais adequado classificá-la como gênero literário-jornalístico, porque a crítica, como a conhecemos desde o século XIX, quando as primeiras apareceram em geral pelas mãos de romancistas, como José de Alencar e Machado de Assis, esteve vinculada de maneira estreita ao jornalismo. Críticas são escritas para serem publicadas em jornais, suplementos e revistas. Por isso, consideramo-las textos diferenciados no corpo do jornal; não são notícias ou reportagens, cujo objetivo imediato é informar o leitor sobre um acontecimento qualquer, mas um texto informativo-opinativo, que abusa da função expressiva da linguagem com o objetivo de atrair o leitor para a obra artística e refere-se a um acontecimento específico. Assim, as críticas são irmãs mais próximas da crônica, do comentário, da coluna, da resenha. E, como todas elas, é um texto dúbio,

---

com personalidade incerta: um pé na literatura, outro no jornalismo. (GARCIA, 2004, p.71).

Para o crítico português, João Apolinário (1924 – 1988), em artigo publicado em 1968 no jornal Última Hora, intitulado A revolução no teatro: direitos e deveres da crítica, disponível no livro A Crítica de João Apolinário, a crítica é um texto híbrido entre o jornalismo e a literatura e afirma:

A crítica, como um setor do jornalismo, é uma arte mista, que acarreta responsabilidade para com o público, para com o artista, e, até para com o próprio crítico, pois não escrever, antes de tudo para estruturar a sua experiência pessoal, o seu trabalho poucas probabilidades têm de vir a alcançar qualquer valor. A inconsciência quanto à complexidade da missão do crítico tem sido a causa de muitas incompreensões (VASCONCELOS, 2013, p.30).

Esta hibridização do texto híbrido tem como objetivo mediar a leitura do espetáculo com a plateia, organizando a obra em um discurso lógico, mais objetivo e menos técnico, tarefa nem sempre fácil, segundo Apolinário:

Os críticos dos jornais têm não raro, que escrever um artigo numa hora ou até menos. A tarefa de fazer uma análise estética, objetiva, de uma obra nova, distinguindo entre o texto e a realização e aliando um critério equilibrado ao estilo de reportagem é tremendamente difícil. Seria muito mais sensato fazer simples reportagem das estreias. Na Inglaterra, só os críticos que têm a sorte de trabalhar para semanários é que podem escrever com ponderação e são eles que exercem maior influência. Os críticos-diários, que têm de dar opinião-relâmpago, podem ser suficientemente poderosos para torpedear um espetáculo, mas exercem pouca influência, a longo prazo sobre a orientação teatral no seu conjunto (VASCONCELOS, 2013, p 30-31).

O crítico teatral é fundamental para captar o tempo cênico que não será repetido, descrevendo cenas, reconstruindo cenários, diálogos, sendo os olhos do leitor, antecipando um sentimento ainda futuro, assim, a crítica teatral traz, não só as singularidades de quem a produz, aspectos de sua época, como o caráter documental de referir-se ao efêmero do acontecimento teatral. Como nos diz Leyla Perrone-Moisés no livro Texto, Crítica, Escrita – Ensaios:

[...] não é um discurso de um sujeito 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 (PERRONE-MOISES, 1978, p.49).

A subjetividade da crítica teatral tem seu caráter criativo e singular autoral sendo capaz de divulgar a obra a qual se refere e toda sua pluralidade, possibilitando ir além da teoria, ajudando na construção e ampliação do conhecimento do público acerca de uma

---

peça, consagrando e divulgando com legitimidade a função e intenção do artista e da sua arte, como observa Bárbara Heliodora:

Qual a função da crítica? Por que ela existe? Como já disse antes, toda arte é artificial e criada pelo homem, podendo por isso ser desmontada e remontada, mas principalmente pode ser apreciada, além de pelo resultado final alcançado, pela habilidade com que foi criada. Uma das principais razões para a existência da crítica é exatamente a necessidade que tem o artista de ter sua obra analisada e apreciada por alguém que, para merecer o título de crítico, teve de estudar e ficar informado na área de arte em que ele trabalha. Por um lado, a crítica serve ao artista, na medida em que, no caso do teatro, um espectador informado, ou seja, o crítico, possa informá-lo sobre como e até que ponto sua obra “passou”, isto é, atingiu a plateia; e por outro então, na crítica jornalística, ele pode informar o público a respeito da obra. (HELIODORA. DEL RIO. MAGALDI, 2014, p. 19-20).

Esta liberdade que o crítico tem no Brasil para escrever sobre determinada obra possui um ônus, já que também está sujeita à crítica, neste caso, de um público mais exigente pois será alvo de seus pares, a chamada classe teatral, atores, diretores, dramaturgos, instância qualificada para apreciar o texto. “Ao emitir uma opinião, mesmo que arrazoada, a respeito de um trabalho, é claro que o crítico corre o risco muito semelhante ao que corre o artista ao apresentar sua obra” (HELIODORA, 2014, p.21).

A opinião do crítico deve ter profundidade cultural para construir um diálogo com seu leitor. Não existe língua sem diálogo, não existe diálogo sem intertextualidade, sem o somatório de fontes que constrói o conhecimento, afinal todo texto é um “tecido de citações”, como afirmou Roland Barthes (1998, p.69) e todo diálogo é um conjunto de influências e inspirações que torna a relação entre mim e o outro mais clara, criando identificações, pontos convergentes e divergentes. A partir do ponto de vista do outro, eu entendo melhor e reforço o meu próprio ponto de vista.

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação: mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia: ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é construído o escrito. (BARTHES, 1998, p.70).

---

As relações existentes entre diferentes textos mostram ao leitor o diálogo entre autor e outros escritores que o influenciaram, isto também ocorre ainda mais na crítica literária, o discurso polifônico ganha outros personagens, agora, além do autor e seus mestres, o crítico também se vale de outras obras que o inspiraram, renovando o texto com novos olhares. Roland Barthes constatou que todo texto revela relações profundas com outros textos que lhe deram origem, que lhe inspiraram:

O texto redistribui a língua. Uma das vias dessa reconstrução é a de permutar textos, fragmentos de textos, que existiram ou existem ao redor do texto considerado, e, por fim, dentro dele mesmo; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis. (BARTHES. 1974, p.59).

O ato de escrever é uma releitura, assim como o trabalho do crítico que através de seus filtros pessoais, bibliotecas internas, experiências, irá ressignificar uma obra analisada, criando um texto, um novo discurso que preserva o momento histórico do lançamento daquela obra, refletindo sobre o seu papel como atividade cultural de uma sociedade em um recorte específico do tempo. Assim, a crítica teatral transmuta a obra, atualizando-a, promovendo-a e registrando momentos que ocorreram e que não se podem ser reproduzidos:

Todos sabemos que a arte do teatro vive do efêmero, porque nem uma representação é idêntica a outra. A crítica não preenche lacunas, mas fixa em palavras algo que está registrado apenas na memória dos espectadores. (MAGALDI, 2003, p. 21).

Barbara Heliadora afirmava que Aristóteles foi o primeiro crítico de teatro da humanidade, ela justifica sua afirmação alegando que foi o primeiro a examinar objetivamente a composição dramática, descrevendo-a e não prescrevendo-a como teriam feito os que vieram depois dele. Para Heliadora, o crítico colabora com os espectadores ao explicar determinado espetáculo, retirando obstáculos que, pela falta de informação por parte do público, poderiam afastá-lo da apresentação, classificando-a erroneamente.

...o crítico presta sua colaboração comentando, destrinchando, esclarecendo, destruindo com isso os obstáculos nascidos na falta de informação, permitindo que o público chegue mais próximo daquele espetáculo um tanto assustador por ser novo, desconhecido. A colaboração do crítico nesta tarefa ajuda igualmente a explicar o porquê da importância incontestável do teatro no mundo contemporâneo, ainda

---

que não sendo, como está em voga, mecânica ou eletronicamente reproduzível. (HELIODORA, 2014, p.14).

Yan Michalski, ensaísta e crítico teatral, afirma que a crítica teatral proporciona aos leitores recursos para um melhor entendimento do espetáculo, além de gerar uma discussão essencial para o desenvolvimento das artes cênicas.

A crítica é, basicamente, debate de ideias numa fase em que o teatro, ressalvadas as raras-exceções, se recusa a lançar ideias – sejam elas temáticas ou formais – e se limita, majoritariamente, a aplicar fórmulas, em muitos casos já testados em outras e mais desenvolvidas praças, e meramente remontadas aqui, às vezes, seguindo uma *mise-em-scène* já trazida pronta de lá de fora, o trabalho do crítico se esvazia automaticamente: ele não tem o que questionar nem como tornar-se útil ao leitor, no sentido de tentar enriquecer o seu eventual futuro contato com a encenação. (MICHALSKI, 1985, p.42).

A crítica carrega o espírito literário de uma época, retratando elementos essenciais para compreensão de um determinado período histórico. Para Antônio Candido (2006, p. 14) o externo desempenha um papel na constituição da estrutura que formam o manancial crítico, tratando o objeto analisado por meio de uma leitura integrativa quando o “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.

## 1.2. Um pouco de história

A crítica brasileira surge na imprensa abordando as artes tradicionais como literatura, teatro, música. Até início do século XX era uma crítica de profundidade já que o leitor dos periódicos possuía uma base cultural elevada, possuía um conhecimento maior sobre artes em geral e era ávido por informações. Assim, as críticas permitiam elaboração de textos com uma quantidade interpretativa maior, como observa João Alexandre Barbosa:

Os textos críticos da metade do século XIX ao início do XX estão configurados sob a perspectiva da paixão interpretativa. Desde o começo das reflexões críticas no Brasil, a partir do século XVII, o debate centra-se na busca de uma diferença em relação à Europa e, portanto, pela identidade nacional. (BARBOSA, 1986, p.53).

---

Na década de 1940 ocorre o auge da imprensa nacional, após a Segunda Guerra Mundial, com a volta da democracia ao Brasil, a Constituição restabeleceu a liberdade de imprensa o que permitiu aos jornais maior liberdade de circulação e, com isto, ocorre um maior aumento de leitores, abrangendo a classe média e, até mesmo, a operária. Até os anos 50 triunfava, absolutamente, na crítica brasileira a chamada crítica de rodapé que promoveu debates acirrados entre resenhistas e cronistas. O termo “crítica de rodapé” surgiu na década de 1930 quando os principais jornais publicavam na parte inferior de algumas páginas textos escritos por críticos. O crítico, nesta época, já buscava ser mais do que um mero emissor de opiniões sobre as artes analisadas, ele procurava ser um leitor mais capacitado para ajudar os leitores a escolher o que ler, o que ver. Em 1948, Afrânio Coutinho (1911-2000), professor, crítico literário e ensaísta brasileiro, após retornar de uma viagem aos Estados Unidos durante a qual exerceu o cargo de redator-secretário da revista *Seleções do Reader's Digest* em Nova York, iniciou na seção "Correntes Cruzadas" (do Suplemento Literário do Diário de Notícias do Rio de Janeiro) uma campanha pela renovação da crítica brasileira. O ensaísta trazia consigo os conceitos do *New Criticism*, escola crítica fundada a partir dos preceitos conceituais dos autores T. S. Eliot e Ezra Pound, e que tinha na análise formal seu principal fundamento privilegiando a ênfase apreciativa da obra.

(...) crítica é aquela atividade que se exerce de maneira sistemática e militante nos folhetins e rodapés de jornais semanalmente, na maioria dos casos. Não interessa o conteúdo. (...) No comum, ela consiste em um longo artigo, em que um livro ou um autor servem de pretexto para divagações mais ou menos pessoais do 'crítico', a propósito ou à margem do assunto tratado. Será possível, analisando-se os exemplos mais típicos, reduzir a técnica a uma fórmula ou nariz-de-cera que se ajusta, mais ou menos, com algumas variantes, à maioria dos casos. (COUTINHO, 1975, p. 59-60).

A campanha de Coutinho pretendia a renovação dos processos de se fazer a crítica o que provocou reações no ambiente acadêmico e até mesmo dentro do jornalismo nacional. Afrânio Coutinho foi acusado de ser inimigo da crítica de rodapé já que queria sua extinção. Na verdade, o crítico entendia que a crítica de rodapé se identificara mais com o modelo do *review* anglo-saxão. Nos Estados Unidos e na Inglaterra havia uma distinção entre "*criticism*" e "*review*", ou seja, entre crítica e resenha:

Praticada na imprensa diária, a crítica não podia deixar de sofrer a influência do espírito ligeiro e superficial do jornalismo, o que lhe

---

comunicou um caráter circunstancial, aproximando-a do tipo do 'review' dos ingleses e norte-americanos (COUTINHO, 1968, p. 23).

Esta renovação previa que a crítica e a resenha fossem formas de apreciação ligadas e assemelhadas, mas não idênticas:

Criticismo é a crítica elevada, séria, técnica. Review é a nota ligeira, jornalística, efêmera. (...) Contudo não é jamais a crítica". Assim, é necessária a separação da grande crítica (feita em boas revistas literárias e em estudos sérios) do rodapé, que invariavelmente resulta em uma crítica "aleatória, inconsistente, sem padrões nem guias, condicionada à impressão pessoal, às flutuações dos motivos e objetivos pessoais do autor, ao seu caráter, às circunstâncias do ambiente em que ele se move, às imposições de natureza extraliterária, política ou social (COUTINHO, 1968, p. 23).

Em seu livro “A opinião no Jornalismo Brasileiro”, José Marques de Melo cita algumas diferenças encontradas por Afrânio Coutinho entre esses dois gêneros. Para Marques de Melo, a resenha é uma atividade jornalística que tem como característica ser um comentário breve e focado na obra, enquanto a crítica pode exigir métodos diferentes que tornam o seu trabalho incompatível com o espírito do jornalismo, que é informação, ocasional e leve. Ele também ressalta que a resenha se dirige ao consumo popular, diferente da crítica que era voltada para um nicho mais fechado de especialistas e universitários.

A resenha configura-se então como um gênero jornalístico destinado a orientar o público na escolha dos produtos culturais em circulação no mercado. Não tem a intenção de oferecer julgamento estético, mas de fazer uma apreciação ligeira, sem entrar na sua essência enquanto bem cultural. Trata-se de uma atividade eminentemente utilitária havendo muitas opções no mercado cultural, o consumidor quer dispor de informações e juízos de valor que o ajudem a tomar a decisão de comprar (MARQUES DE MELO. 1985, p. 99).

Para o professor Marques de Melo (1994), neste período, a crítica estética desaparece e surge a resenha crítica, uma análise mais simples do produto cultural, exatamente como pensava Afrânio Coutinho. A crítica seria um gênero literário destinado a especialistas, com função aprofundamento técnico e análise estética, enquanto a resenha, como gênero jornalístico, teria uma função de serviço já que tem como objetivo orientar o público na escolha de produtos culturais sem a intenção de oferecer um julgamento.

---

A crítica teatral brasileira está dividida em quatro grandes períodos, segundo a professora Maria Cecília Garcia (2004, p.111):

- De meados do século XIX até o início do século XX.
- De 1900 a 1939 – com destaques para Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Martins Pena e Artur Azevedo.
- De 1940 a 1968 – considerado pela autora como período mais rico da crítica teatral, não só pela consolidação de um moderno teatro brasileiro quanto pelo surgimento de uma grande quantidade de críticos teatrais.
- Dos anos 1970 até hoje – período de turbulência na crítica teatral, chegando a quase desaparecer das páginas dos jornais.

O terceiro período da crítica teatral foi, sem dúvida, o de maior pungência produção, período este que a crítica teatral entra em estado de reflexão devido ao processo de aceleração da industrialização artística, a efervescência nos palcos brasileiros, ocorrida na década de 1940 foi marcante. Segundo Fausto Fuser (1987) podemos dividir o teatro nacional em antes e depois de 1940, justamente na mesma época que Décio de Almeida Prado<sup>7</sup> inicia-se como crítico na revista *Clima*, fundada em 1941 por ele, Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes e Gilda de Melo e Sousa entre outros alunos da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo.

Em 1941, com a vinda de Zbigniew Marian Ziemiński (1908 – 1978) ao Brasil, fugindo da Segunda Guerra Mundial, o teatro nacional é fortemente impactado, considerado o precursor do teatro moderno na América Latina, foi responsável por introduzir uma concepção estética moderna do teatro como espetáculo. Ziemiński era considerado por Décio de Almeida Prado um divisor de águas no teatro nacional. A partir de então o crítico começa a pedir em seus textos por um teatro mais moderno, baseado em personagens e não com foco apenas nos grandes atores e atrizes. Para Décio o teatro baseado em um ator deixava o texto dramático em segundo plano.

Com a chegada na imprensa de novos críticos como Bárbara Heliodora, Paulo Francis, Sábato Magaldi, João Apolinário, a crítica teatral passa a analisar a encenação como um todo, valorizando o trabalho não só do ator e diretor, mas dos cenógrafos,

---

7 Décio de Almeida Prado (1917 – 2000) foi um professor universitário e um dos mais importantes críticos de teatro brasileiros.

iluminadores, figurinistas. Além disso, com o golpe militar de 1964 e sua repercussão dentro do teatro, encenadores e críticos começaram a escrever sobre os acontecimentos políticos que ocorriam no Brasil. Segundo Garcia, Décio de Almeida Prado era um defensor da arte pura e avesso ao teatro popular, não querendo entrar nesta seara da crítica político-social:

Pressionado pelas mobilizações de esquerda e pelas polemicas que atravessavam a arte, Décio devia relocalizar-se acabou por fazer uma verdadeira autocrítica no prefácio de Teatro em progresso (obra que reúne as críticas de 1955 a 1964) por ter sido então um defensor da “arte pura”, do teatro clássico, de certa forma avesso ao teatro popular e à sua contaminação pelas ideias políticas (GARCIA, 2004, p. 149 – 150).

A autora reforça, ainda, o principal crítico teatro brasileiro da época, não defendeu uma posição de esquerda durante os anos de chumbo vividos no país, segundo Garcia, “para ele, arte e política eram duas atividades distintas e não deviam cruzar seus caminhos” (2004, p.151). Esta atitude rendeu à Décio sua saída da atividade de crítico. Em 1968, atores, diretores, dramaturgos se recusaram a participar da entrega do Prêmio Saci, outorgado pelo jornal O Estado de S. Paulo aos melhores do teatro, por entenderem que o jornal tinha posições conservadoras e de apoio ao governo militar que censurava as artes cênicas na época. Décio sentiu como uma agressão pessoal e, a partir de então, nunca mais escreveu uma crítica de teatro, passando a se dedicar apenas à docência na Escola de Arte Dramática (EAD), na Universidade de São Paulo. Sobre este episódio, Sábado Magaldi, que na época apoiou Décio, afirmou em entrevista à Revista Piauí (2008) que achou tudo “uma infantilidade da classe”.

### 1.3. Censura, teatro, crítica e resistência

A crítica teatral exercida nas redações durante a ditadura militar, também foi uma peça de resistência, críticos como João Apolinário e Sábado Magaldi, em seus textos chamavam a atenção do público para o que acontecia em cena e, também, nas ruas, na sociedade. Os críticos de teatro explicavam e mostravam para os leitores a intenção de dramaturgos e diretores como forma de resistência ao cerceamento ideológico e social vivido na época, aproveitando o espaço que tinham nos jornais para ampliar o conhecimento do público acerca dos acontecimentos políticos, usando o espaço no jornal

---

como recurso estratégico de posicionamento efetivo no campo das artes, como aponta Walter Benjamin:

Em vez de oferecer sua opinião, um grande crítico permite que os outros formem suas próprias opiniões com base na análise crítica que ele produz. Além disso, essa definição da figura do crítico não deve ser um assunto particular, mas, na medida do possível, um assunto objetivo e estratégico. O que devemos saber sobre um crítico são os valores que ele defende. Ele deve nos dar essa informação. (Walter Benjamin, 1999. Apud EAGLETON e BEAUMONT, 2010; p.12).

A citação de Walter Benjamin ilustra uma preocupação que envolve um dos desafios da crítica cultural e que vale para pensar a crítica no jornalismo, sua abrangência e responsabilidade junto aos leitores que, inevitavelmente, são influenciados pela análise lida. Independente da sua área de atuação a crítica eleva o padrão dos que fazem arte e é seu papel criar parâmetros de execução e fruição das obras que chegam ao público. No caso do ato teatral vive daquilo que alguém viu, sentiu, depende da memória do espectador, assim, o registro jornalístico, especificamente, a análise do crítico torna-se essencial como registro histórico - documental.

João Apolinário, em *A revolução no teatro: direitos e deveres da crítica* (1968), alega que o teatro atua como denúncia durante uma crise social: “O que já não deixa dúvida é que o teatro é uma arma extremamente frontal, na medida em que faz a denúncia de uma sociedade em crise” (2013, p. 29). Essa denúncia foi duramente atacada durante a ditadura militar no Brasil que durou de 1964 a 1985.

Os palcos eram locais de resistência ao regime, muitas peças foram censuradas, diretores, atores sofreram agressões e foram presos. Com isto, a classe teatral se uniu chegando a desencadear uma greve no começo de 1968. Neste período o teatro brasileiro conjugava em cena, além da atuação, a resistência contra o regime militar que modificou as relações com o teatro, os recursos públicos eram repassados apenas ao teatro profissional, assim, os profissionais das artes cênicas foram obrigados a organizar uma entidade que os representava, como forma de coação, quem não tinha registro profissional não poderia trabalhar.

Miliandre Garcia de Souza lembra que a censura às diversões públicas, a saber, peças teatrais, películas cinematográficas, letras musicais e programas de rádio e televisão

---

estava previsto no decreto nº 20.493 de 1946, ou seja, a não foi criada para atender às demandas da ditadura militar, mas por determinações políticas.

No processo de centralização da estrutura censória e ascensão da censura política, os processos de censura e os documentos administrativos evidenciaram pelo menos três fases da censura teatral na ditadura militar: a primeira, de reformulação administrativa da estrutura censória entre os anos de 1964 e 1972; a segunda, de centralização de censura teatral a partir de 1967, e a terceira de descentralização em 1975 e 1978. A partir da inauguração de Brasília e à revelia da oposição, o governo federal empreendeu a centralização do órgão e, desde então, promoveu a sistematização da censura. Do golpe em diante, a centralização da censura passou por um processo de consolidação. Entre 1964 e 1965, as autoridades políticas tomaram várias medidas para sistematizar o trabalho da censura em âmbito nacional.<sup>18</sup> Na Presidência da República, Castelo Branco tentou articular as demandas estaduais ao projeto de centralização; neste sentido, atribuiu a um órgão federal a censura de filmes com projeção nacional<sup>19</sup> e aprovou o regulamento do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP)<sup>20</sup> que definia o organograma da censura. Uma instância do DFSP acompanhava o trabalho do SCDP que, por sua vez, orientava as delegacias regionais. (GARCIA, 2008, p.03).

O teatro brasileiro neste período não se calou, diretores e encenadores traziam para o palco os acontecimentos das ruas, como a peça *Liberdade, liberdade* de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que estreou no dia 21 de abril de 1965, no Rio de Janeiro, numa produção do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo, tornou-se imediatamente um dos maiores sucessos de público da época, sendo proibida pela censura poucos meses após a estreia. A peça traz um resumo de acontecimentos históricos que ilustram o sentido geral e a importância da liberdade, o texto contundente, criticava o regime político brasileiro e virou matéria, no dia 25 de abril, no jornal *New York Times*:

Os espetáculos teatrais que elevam a voz com protestos políticos contra o regime semimilitar do Brasil estão produzindo, no País, bom entretenimento e uma nova visão dramática. A estreia, nesta semana, num teatro improvisado, de *Liberdade, Liberdade* (Liberty, Liberty), o mais ambicioso dos espetáculos de protesto, transformou-se imediatamente num sucesso público. A atual produção seguiu-se à brilhante carreira de Opinião (Opinion), que iniciou o novo movimento de teatro político. Essas produções refletem o amplo sentimento existente entre os jovens intelectuais brasileiros de que o regime do presidente Humberto Castelo Branco, com sua forte posição anticomunista, é hostil à liberdade cultural e intolerante quanto as críticas de esquerda no que se refere às condições econômicas e sociais do País. (ONIS, *New York Times*, 1965)

---

O diretor José Carlos Martinez Correa foi responsável por peças emblemáticas neste período como *Os inimigos*, de Máximo Gorki (1868-1936), encenada em 1966, no Teatro Brasileiro de Comédia que aborda a relação conflituosa entre patrões e empregados, colocando em lados opostos a classe intelectual russa e proletariado. Zé Celso encenou, no mesmo período, *O Rei da Vela*, montagem da peça escrita em 1933 por Oswald de Andrade, que enfatiza a luta constante de classe e as diferenças sociais existentes na sociedade brasileira. Em 1968, o diretor que não se calava, traz outra crítica ao sistema, agora com a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque. A história gira em torno de um cantor cooptado pela indústria cultural. Em todas as apresentações o elenco sofria ameaças por parte do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). A peça estreou no início do ano na cidade do Rio de Janeiro com extremo sucesso de público. Em julho, a peça foi encenada em São Paulo, no teatro Galpão, localizado na Rua dos Ingleses, 209, quando aproximadamente vinte pessoas armadas invadiram o local e espancaram os artistas e depredaram o espaço. No mesmo ano, no dia 03 de outubro, *Roda Viva* foi para Porto Alegre, no Teatro Leopoldina, a atriz Elisabeth Gasper e o músico Zelão, foram sequestrados e levados para um local ermo sob ameaça de morte, depois deste episódio a peça foi encerrada.

O diretor de teatro e dramaturgo Augusto Boal (1931 – 2009), outro expoente da resistência, no Teatro de Arena, encena o musical *Arena Conta Zumbi*, 1965, escrito pelo diretor e por Gianfrancesco Guarnieri<sup>8</sup>, que coloca em cena a luta dos quilombolas de Palmares e sua resistência, refletindo exatamente as mudanças ocorridas no Brasil na época. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho<sup>9</sup> e Ferreira Gullar<sup>10</sup>, com direção de Gianni Ratto<sup>11</sup>, estreou no Rio de Janeiro em 1966, que traz Roque como protagonista, um herói pobre que recorre a medidas ilícitas para sobreviver. O texto desconstrói norma de conduta e regras sociais. Oduvaldo Vianna

---

<sup>8</sup> Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi De Guarnieri (1934 – 2006) foi um ator, diretor, dramaturgo e poeta italiano naturalizado brasileiro.

<sup>9</sup> Oduvaldo Vianna Filho (1936 – 1974), também conhecido como Vianinha, foi um dramaturgo, ator e diretor de teatro e televisão brasileiro.

<sup>10</sup> Ferreira Gullar (1930 – 2016), pseudônimo de José Ribamar Ferreira, foi um escritor, poeta, crítico de arte, biógrafo, tradutor, memorialista e ensaísta brasileiro.

<sup>11</sup> Gianni Ratto (1916 – 2005) foi um diretor, cenógrafo, iluminador, figurista, escritor e ator italiano que veio para o Brasil em 1954, a convite de Maria Della Costa para dirigir um espetáculo.

---

Filho escreveu a peça *Papa Highirte*, vencendo o Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT), sendo censurada logo em seguida. A peça conta a história de um ditador que, após ser deposto, precisa abandonar a sua Alhambra, uma república latino-americana fictícia, e se refugiar na também imaginária Montalva.

Os critérios utilizados pela censura nunca foram claros, depois do AI-5, baixado no dia 13 de dezembro de 1968, cerceou ainda mais a expressão artística e a liberdade, agora atingindo também a imprensa. Este é considerado como um dos anos mais turbulento para as artes brasileiras, como afirma o jornalista Elio Gaspari,

Talvez o ano mais trágico de toda história do teatro brasileiro foi 1968. A censura assume um papel de protagonista na cena nacional, declara guerra contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas. (GASPARI, 20012, p. 45)

Toda peça teatral deveria passar por uma censura prévia que incluía mostrar ao censor todos os detalhes do espetáculo, caso a peça fosse cortada, ela deveria passar por um novo crivo da censura antes de ser levada aos palcos.

A censura calava e ameaçava o teatro, antes das estreias as peças deveriam ser apresentadas a um censor que decidiria o que seria encenado ou não. Dezenas de exemplos de peças poderiam ser citadas neste trabalho, todas representaram um marco como resistência ao regime e, principalmente, ao cerceamento da liberdade, como observa Sábato Magaldi, em 22 de dezembro de 1971:

Talvez não tenha dado para um leigo perceber que a temporada de 1971 foi uma das mais importantes da história do nosso teatro. Não pelo número de estreadas de valor, nem pela quantidade de grandes espetáculos: ela representou um marco pelas tomadas de posição, pelas escolhas conscientes, pelo propósito de definir um caminho. E o mais significativo é que esse caminho não se mostrou um só, como acontece nos países dominados pelas palavras de ordem totalizadoras. Alguns espetáculos se encontram no polo oposto de outros, e todos trazem uma contribuição efetiva ao palco (MAGALDI. STEEN, 2015, p. 232).

Neste mesmo artigo, Magaldi observa ainda que os encenadores brasileiros lutavam física e intelectualmente contra a censura, sendo proibidos de fazerem uma crítica mais contundente dos problemas enfrentados no Brasil:

Dramaturgos e encenadores de talento, pressionados pelas circunstâncias, estão jogando com as armas que lhes permitem utilizar. Está claro que

---

ninguém se sente realizado por inteiro, embora procure afirmar-se com a maior dignidade artística (MAGALDI. STEEN, 2015, p. 233 - 234).

Assim como Sábato Magaldi, os demais críticos teatrais da época auxiliam o leitor a identificar a difícil situação artística que dramaturgos, atores e artistas em geral passavam na época. João Apolinário, em texto sobre a peça de José Celso Martines, *Os Inimigos* (1966), chama a atenção do leitor para realizar uma leitura atenta do programa da peça como forma de entender os acontecimentos e analogias estabelecidas entre duas épocas (1905 – 1966), dois povos (o russo e o brasileiro) e duas situações psicossociais (o prelúdio da Revolução Socialista e a decadência do neocapitalismo), João Apolinário segue pedindo ao leitor que deixe de lado a visão panfletária da peça para que consiga enxergar a proximidade da obra com a realidade humana e reafirma a importância dos artistas para que mostrem e denunciem a situação que o Brasil vivia na época:

Mas será necessário que o espectador lhe retire toda a especulação política, quiçá demagógica ou panfletaria, que aliás, *Os Inimigos* só possuem na medida em que tal lhe seja atribuída. Ao contrário, deve conferir-se ao espetáculo o valor expresso de uma demonstração realística da identidade de situações humanas, que valem por si mesmas, como prova de uma denúncia feita por artistas conscientes de sua missão responsabilidades, artistas que honram a sua arte e a sua condição de brasileiros. (VASCONCELOS, 2013, p.150).

É possível perceber que o jornalista português não analisa a obra cênica, tenta, primeiro, contextualizar o texto original de Gorki e correlacioná-lo com o período político vivido na época, aproveita para criticar, duramente, a classe social de espectadores que iam ao teatro, ao mesmo tempo que clama uma postura política e denunciatória da classe artística.

Em junho de 1968, Apolinário também o espaço que lhe era destinado ao jornal para ajudar o leitor a entender o que se passava com a peça *Roda Viva*:

As discussões que tem levantado o espetáculo e a afluência irresistível do público, tanto no Rio quanto em São Paulo, justificam só por si a importância que *Roda Viva* tem para a análise crítica, através da qual se tente não apenas achar uma síntese que explique esta encenação como fenômeno em si mesmo, mas, sobretudo, no sentido de se obterem as coordenadas de todo um levantamento da realidade brasileira, pois o espetáculo integra-se nela, como é óbvio, quer como criação, quer como produto de consumo. (VASCONCELOS, 2013, p. 444).

---

Continuando, o crítico contextualiza e aborda a ditadura que o continente sul-americano vivia na época, fazendo uma analogia entre peça e momento político, utilizando palavras fortes para a época, como revolução, fuzilamento e paredão:

Isso nos tem levado, desde O Rei da Vela, passando por Viúva, porém Honesta e até mesmo antecipando-nos já ao comentário de hoje, a seguir, com vivo interesse esse movimento de renovação que toma formas curiosas, não apenas no teatro, mas na música, no cinema ou na pintura, tentando encontrar-lhe as raízes dialéticas que estão, sem dúvida, em causa como situação-limite, aqui e agora, para esta “terra em transe”, esta “tropicália” que absorve as origens de uma problemática continental, querendo obter resultados a partir de um caos iconoclasta que permita fazer a grande revisão (ia dizer revolução) de um nacionalismo sem jacobinos, fuzilando os mitos no paredão em que um dia fuzilaremos coisas mais concretas. Seria uma tarefa agradável contribuir para esse fuzilamento de ideias em que ainda se debatem os que duvidam que só a partir de uma arte de denuncia radicalizada como forma e conteúdo, será possível comunicar (tanto no caso do teatro, como na música popular, no cinema, na pintura ou na literatura) pela agressão frontal que esculhambe com os velhos padrões românticos e folclóricos, espécie de penicos em que assentam as estruturas decadentes de uma sociedade que explora esse sentimento, bem latino, dos nossos atavismos (VASCONCELOS, 2013, p. 444).

Apolinário continua, agora, ressaltando a responsabilidade e dever do crítico e faz um apelo para os jovens não só assistirem ao espetáculo, mas discutirem o que irão ver em cena para terem consciência sobre o momento histórico que o país passava:

O problema é que o meu negócio hoje, é analisar o fenômeno teatral naquilo que ele possui como síntese estética e dialética de uma realidade existencial exposta no palco (ou na arena) propondo depois ilações a quem possa servir. E faço-o, repetindo o que já antecipei sobre Roda Viva. Falo para os jovens: vão ver o espetáculo e discutam o que virem, pois estarão discutindo e vendo problemas de consciência que neste momento histórico temos todos o dever de tentar assumir.

Assumir e resolver. (VASCONCELOS, 2013, p. 448).

A crítica servia, e serve ainda, como um importante apoio ao encenador, quando este está sendo cerceado de suas ideias, ela esclarece o público e traz à tona informações essenciais não só para ele entender o espetáculo, mas burlar aquilo que o regime não queria que fosse dito. É um registro da situação cultural de uma época, mostrando a história e estética do teatro brasileiro.

---

Ora, isso já é eminentemente dialético, pois rasga as convenções de um teatro de estruturas decadentes, obrigando os espectadores a uma ação dentro da ação da qual participam todos: autor, atores e público, esse mesmo público que tem de ser obrigada a interferir para ser obrigada a uma opção individual: ou aceita a agressão e a denúncia que lhe é feita, ou recusa as duas. No primeiro caso, ele será também o iconoclasta potencial da revolução (ia dizer revisão), mesmo caótica, que parece ser a forma de transformar a realidade desta nossa sociedade. No segundo, ele é apenas o reacionário que é. Mas agora desmistificado, reconhecido como tal: ninguém mais pode omitir-se. E fazendo este teatro de vanguarda, não há qualquer razão para se entender a verdade, seja qual for a tomada de posição que essa verdade provoque. (VASCONCELOS, 2013, p. 449).

Nesta época os críticos dos jornais pertencentes ao grupo O Estado de São Paulo não publicaram nenhuma crítica à peça de José Celso, Roda Viva, nem Décio de Almeida Prado, nem Sábado Magaldi. No dia 23 de agosto de 1968, o ator A. C. Carvalho faz uma reportagem sobre o espetáculo, intitulada Freud explica isso. Na matéria o ator aprova a censura à peça que ele qualifica como prolixa, pornográfica, disforme, indigesta e medíocre.

A censura só consegue promover o que quer cercear. Espicaçados pelo inócuo que se proíbe, os incautos bissextos são atraídos às salas de espetáculo. Isto pode, aliás, ser até educativo. Os distraídos assim fígados talvez passem a apreciar e a frequentar teatro... Quem sabe estamos até surpreendendo intentos secretos de nossas autoridades “culturais”?... Só que “escrever certo por linhas tortas” é estratégia duvidosa. Deus que o diga. Afinal, pecado não seria pecado se não fosse pecado... (CARVALHO, 1968)

A função do crítico durante a ditadura militar estava na elucidação dos leitores sobre o que acontecia nos bastidores, trazendo luz e esclarecendo a sociedade sobre o cerceamento de ideias. Na época a liberdade era duramente limitada e, como alertou Sábado Magaldi na crítica à peça de Augusto Boal, Arena Conta Zumbi (1968), “falar de liberdade é sempre salutar, em qualquer tempo e em qualquer latitude, ontem como hoje, aqui como nos Estados Unidos, na União Soviética, na China e na Checoslováquia” (MAGALDI, STEEN. 2015, p. 93).

O teatro brasileiro, assim como a literatura e a música foram instrumentos fundamentais na luta contra a Ditadura Militar, assim como a imprensa e a crítica especializada que aproveitou o espaço disponível para conscientizar sobre os malfeitos e o silenciamento intelectual que ocorria na época. Seja para tirar os obstáculos de entendimento do leitor, para gerar e suscitar um debate social sobre o papel das artes, seja

---

como importante registro histórico, a crítica usa o jornalismo como um meio, um recurso estratégico, de posicionamento efetivo no campo das artes. A existência da crítica teatral qualificada é fundamental para a sobrevivência do próprio ato teatral.

## REFERÊNCIAS

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. **A revolução no teatro: direitos e deveres da crítica**. Última Hora, São Paulo, 22 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 29.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. **Introdução ao método**. Última Hora, São Paulo, 23 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 456.

**Barbara Heliodora fala de Shakespeare, de dramaturgia nacional e de Qorp Santo**. Zero Hora, Porto Alegre, 26. abril. 2014. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/04/Barbara-Heliodora-fala-de-Shakespeare-de-dramaturgia-nacional-e-de-Qorpo-Santo-4485524.html>>. Acesso em: 13. julho. 2021.

BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa 1900 – 2000**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. A paixão crítica. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). **Textos críticos: Augusto Mayer**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. **"Le linguistique du discours"**, La Haye, Mouton, 1970. Artigo Texte, Encyclopaedia Universalis, 1974.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Depoimento sobre Clima**. Discurso, n. 8, p. 183-193, 9 jun. 1978. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37843/40570>>. Acessado em: 19 de julho de 2021.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

---

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: São Paulo: Ouro sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antônio. **Vários escritos**. São Paulo: São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

CARVALHO, A. C. **Freud explica isso**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 23 de agosto de 1968. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19680823-28641-nac-0013-999-13-not/tela/fullscreen>>. Acessado em: 19 de julho de 2021.

COURI, Norma. **O Último Crítico**. Revista Piauí, São Paulo, 01 setembro. 2008. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-ultimo-critico/>> Acessado em: 21 julho. 2021.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e Críticos**. Rio de Janeiro: Editora Organização Simões. 1960.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e Poética**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

COUTINHO, Afrânio. **Da Crítica e da Nova Crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

EAGLETON, Terry. BEAUMONT, Matthew. **A tarefa do crítico**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ELIOT, T. S. A função da crítica. In: **Ensaio**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FIGUEIREDO, César Alessandro. **A ditadura militar no Brasil e o teatro: memória e resistência da classe artística**. Revista Eletrônica de Ciência Política, vol. 6, n. 2, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/politica/article/view/44240/26881>>. Acessado em: 19. julho. 2021.

FUSER, Fausto. **A “Turma” da Polônia na renovação teatral brasileira ou Ziembinski: o criador da consciência teatral brasileira?** 1987. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

GARCIA, Maria Cecília. **Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais. Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)** – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008, p. 163-170.

GASPARI, Elio. **Ditadura envergonhada**. São Paulo Editora: Cia. das Letras, 2002.

---

HELIODORA, Barbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. **A função da crítica**. 1. Ed. São Paulo: Giostri Editota, 2014.

**Invadido e depredado o teatro galpão**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 de julho de 1968. Disponível em: < [http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_19jul1968.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm)>. Acesso em: 13. julho. 2021.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. **Notas sobre o papel (e o lugar) do crítico teatral**. Revista Passagens, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Volume 9. Número 1. Ano 2018, p. 50-58.

MAGALDI, Sábado. STEEN, Edla Van (Org.). **Amor ao Teatro: Sábado Magaldi**. São Paulo: Sesc, 2015.

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

MAGALDI, Sábado. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise A.; UMBACH, Rosani K. (Org.). **Prefácio Eduardo de Faria Coutinho**. Tradução Marcelo Marinho Frederico Westphalen. RS: URI; São Paulo/SP: Hucitec; Santa Maria/RS: UFSM, 2011.

MARQUES DE MELO, José. **A opinião no Jornalismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Vozes LTDA, 1985.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob Pressão: uma Frente de Resistência**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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

ONIS, Juan. **NEW PLAYS CHIDE BRAZILIAN REGIME; Productions Temper Protest With Humor and Music**. The New York Times, Nova York, 25 de abril de 1965. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1965/04/25/archives/new-plays-chide-brazilian-regime-productions-temper-protest-with.html?searchResultPosition=1>>. Acesso em: 22, julho de 2021.

PERRONE-MOISÉS. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo: Ed. Ática, 1978.

SUSSEKIND, Flora. **Papéis Colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. **A crítica de João Apolinário - VOL.1 e 2**. São Paulo: Imagens, 2013.