

Critica Teatral: a quem se destina?

Luiz Fernando Ramos¹

A crítica de teatro, como qualquer crítica de arte, enfrenta o desafio de propor uma valorização das obras, positiva ou negativa, que vá além dos interesses mercantis ou pessoais dos agentes nela envolvidos, e alcance uma universalidade que abarque seus públicos potenciais e dialogue com os pressupostos estéticos dos seus criadores.

Isto significa produzir uma mensagem com dois destinatários básicos:

- (i) O leitor, a quem cabe situar histórica e esteticamente aquela produção, sempre supondo que ele não é um especialista, e que com essas informações poderá ampliar seu repertório para uma eventual fruição pessoal da obra.
- (ii) Os artistas responsáveis, a quem se deve sinalizar os parâmetros da leitura realizada afim de esclarecer os critérios da avaliação proposta. Esta operação pressupõe indicar em que sistema estético a obra foi percebida e que variações originais foram ou não notadas naquela proposição singular.

¹ Professor Associado da Universidade de São Paulo. Pesquisador do CNPq. Critico de Teatro da Folha de S.Paulo desde 2008

É evidente que essas percepções, tanto as que se endereçam ao público leitor como as que buscam alcançar os criadores, variarão conforme o crítico que as realiza, já que, principalmente na arte contemporânea, muitos são os olhares possíveis, tantos mais quanto mais abertas forem as obras.

É claro também que essa variação será maior na análise de obras mais inventivas e quase inexistente quando a obra convergir para convenções estáveis. Gêneros como circo, ópera ou a telenovela, para citar exemplos de formas espetaculares ou dramáticas que estão há muito consolidadas, e em que a margem de invenção possível é menor, propiciarão menos divergências, do que espetáculos cujo enquadramento em tradições anteriores seja menos pacífico.

Em todos os casos, além desses diálogos, há que se aferir também o desempenho dos atuentes naquela sessão específica que foi contemplada e que merecerá análise. Como artes efêmeras, que são concretizadas em tempo real à fruição e se completam a cada vez, ou a cada nova repetição, o teatro, a dança e a performance exigem sempre aferir os seus modos variáveis de efetivação.

Mas a percepção desta singularidade, a sessão de uma determinada noite, não deve desconsiderar o abstrato conjunto de todas as sessões, que configurarão a carreira daquela obra, e que, de algum modo constituirão a matéria a ser transmitida aos leitores futuros, fixando afinal o que foi

aquele espetáculo já não na perspectiva singular de uma única apresentação, mas no conjunto de todas as suas potenciais apresentações.

É esse sentido genérico da obra espetacular, a soma potencial de todas as suas edições, que coloca a tarefa mais desafiante para o crítico e determina o seu terceiro destinatário quando escreve um comentário. Este terceiro endereço, pode-se sintetizar, seria a própria história do teatro, a quem cabe informar para que se cristalice, de fato, o que aconteceu ali, de que fenômeno se tratou, e de como pode ser considerado diante de tradições anteriores ou enquanto antecipação de criações futuras. Nesse caso, interessam menos as contingências de uma noite, como erros na mudança de cenários ou improvisos inesperados, do que uma percepção mais abrangente, que tente captar as essências últimas daquela obra, o que ela é, ou foi, de fato, e que a caracterizaria especialmente diante de outras obras de seu encenador e das criações de seu próprio tempo.

Evidente que esse esforço de sistematização aplaina muitos aspectos implícitos na avaliação de um espetáculo, tais como as pulsões subjetivas de artistas e espectadores, os preconceitos atávicos a cada fruidor e tantas outras idiossincrasias que influem numa avaliação. O que se tentou é estabelecer um norte claro ao ato de escrever uma crítica, identificando idealmente estes três destinatários: o público leitor, os artistas, e a história do espetáculo.

Uma Oficina de Critica Teatral

Essas premissas apresentadas acima, que ensaiam uma pequena e incipiente teoria da crítica de teatro contemporânea, foram desenvolvidas graças à experiência que tive em 2013, ao aceitar convite da FUNCEB para desenvolver, com um grupo de artistas, pesquisadores e críticos baianos, uma oficina de critica teatral. Diante do tema originalmente por mim proposto - “A critica de teatro no Brasil - história, expoentes e praticas contemporâneas”, extrapolei, com a colaboração de todos, para uma reflexão de cunho mais filosófico e que expressa percepções intuitivas advindas da pratica profissional como crítico.

A oficina desenvolveu-se, em uma primeira fase, com uma preparação à distancia, que implicou numa série de tarefas designadas para os inscitos, que previam leituras de alguns textos pré-selecionados. Cada inscrito deveria ter lido pelo menos três dos textos apontados antes da oficina. A intenção dessa demanda era criar uma base teórica comum antes da fase presencial, e garantir melhor aproveitamento e participação nas duas aulas expositivas, ocorridas nos dias 30 de novembro e 1 de dezembro de 2013. Recomendou-se ainda, que os alunos preparassem uma breve exposição de um dos três textos que selecionassem. Foi também recomendado que os inscitos fizessem, de antemão, uma critica de espetáculo, entre os apresentados à época em Salvador. Estas criticas

deveriam ter sido enviadas ao ministrante a tempo de ele lê-las antes do encontro presencial, o que acabou não acontecendo por razões práticas, mas não prejudicou o resultado final.

Na fase presencial, de oito horas distribuídas em dois dias de trabalho, ocorreram exposições sobre a temática previamente definida, debates sobre alguns dos textos afins eleitos de comum acordo, e leitura e avaliação de críticas previamente preparadas e escritas durante a ocorrência da oficina.

O programa, apresentado intensivamente pelo expositor em cada um dos dois encontros, antes dos debates e avaliações de críticas, procurou oferecer uma introdução teórico-prática à crítica de teatro, com foco nas teorias modernas da arte e da crítica de arte, e com um recorte específico na crítica de teatro no Brasil, tomada desde o início do século 20 até o presente. O ponto de partida concreto foi a ideia de “padrão de valor”, de David Hume, e a noção de crítica de arte, tomada desde meados do século 18, com a crítica de Denis Diderot nos salões parisienses, até a proposição kantiana para o juízo de valor estético, exposta na “Crítica da Capacidade de Julgar”. Constou do programa, também, uma breve história da crítica de teatro no Brasil, com destaque para a crônica teatral no início do século no Rio de Janeiro, e a crítica de Alcântara Machado na década de 1920, em São Paulo. Assim foram destacadas a “crítica cúmplice” de Décio de Almeida Prado dos anos 1940 a 1960, e as críticas

de viés marxista de Paulo Francis e Anatol Rosenfeld, ou de forte apelo nacionalista, de Sábato Magaldi. Parâmetros e desafios do exercício crítico hoje, na cena contemporânea foram apresentados a partir da minha experiência pessoal, de mais de quatro anos, como crítico de teatro da Folha de S. Paulo.

Apresentou-se assim um panorama da crítica de teatro hoje, à luz da crítica de arte de uma maneira geral, e exemplificado com críticos de teatro brasileiros relevantes de diversos períodos e minha própria bagagem acumulada. Além de oferece uma base teórica para se pensar e se fazer crítica de teatro, tentou-se suscitar a prontidão dos participantes para o exercício crítico na oficina prática. Sendo um curso de curta duração, esperou-se, idealmente, permitir que cada participante se exercitasse em pelo menos uma crítica e que o grupo participante desenvolvesse as habilidades argumentativas para compartilhar, na discussão em torno de obras específicas, um repertório comum de parâmetros críticos.

Os mais de vinte participantes puderam participar de acalorados debates e algumas críticas primorosas foram escritas e compartilhadas. Eu diria mesmo que alguns talentos potenciais para o exercício profissional da crítica foram revelados, o que de algum modo se confirmou com a criação e primeiras edições da revista *Cítrica*. Mas, além de alcançar de sobra os objetivos programáticos, a oficina teve o

dom de despertar em mim uma reflexão produtiva sobre o “ser crítico de teatro” e sobre a responsabilidade social e cultural que esta função gera. Ao pensar os destinatários de minha crítica e estabelecer estes três alvos preferenciais, penso estar apenas iniciando uma teorização em um trabalho em processo, sujeito à “contribuição milionária de todos os erros”, como diria Oswald de Andrade, e de todos os acertos futuros.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio, “O que é o contemporâneo”, in *O que é o contemporâneo e outros ensaios*, Chapecó, Unichapecó, 2010, pp.55-73.

BERNSTEIN, Ana, “Consolidação”, in *A Crítica Cúmplice – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005, pp 91-122.

CICERO, Antônio, “A época da Crítica: Kant, Greenberg e o modernismo”, in *Finalidades sem Fim*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005. Pp174-208.

HUME, David, “The Standard of Taste”, in *Essays – Moral, Political and Literary*, Indianápolis, Liberty Classic, 1985, pp.226-49.

LARA, Cecília de, “Antônio Alcântara Machado. Uma faceta do cronista: a crônica de espetáculos”, in *A Crônica – o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Campinas & Rio de Janeiro, Editora da Unicamp e Fundação casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 345-353.

MOURA, George, *Paulo Francis, o Soldado Fanfarrão*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1996.

OSORIO, Luiz Camillo, *Razões da Crítica*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005

O'TOOLE, Fintan, “What are critics for?”, in *The Economist*, London, 1996, 91-2.

SUSSEKIND, Flora, “Crítica a Vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século”, in *A Crônica – o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Campinas & Rio de Janeiro, Editora da Unicamp e Fundação casa de Rui Barbosa, 1992, pp.355-404

ROSENFELD, Anatol, “Sobre espetáculos -1963-1973”, in *Prismas do Teatro*, São Paulo e Campinas, Perspectiva, Edusp e Editora da Unicamp, 1993,pp 136-235.