

PROPOSTAS PARA UMA CRÍTICA TEATRAL CONTEMPORÂNEA OU QUAL A CRÍTICA POSSÍVEL?

Hayaldo Copque Fraga de Oliveira¹

RESUMO: Como consequência direta da pluralidade de práticas teatrais na contemporaneidade e dos questionamentos estéticos trazidos pelos artistas a partir da incorporação do pós-modernismo no teatro, o papel da crítica passa a ser repensado ao longo dos últimos anos. Se, por um lado, e por muitas vezes, a noção de um crítico-juiz parece inadequada hodiernamente, por outro, a presença da crítica parece ser vislumbrada ainda como um elemento importante para o desenvolvimento da arte teatral. Frente a essa aparente crise, surge uma pergunta fundamental: afinal, qual a crítica possível? A partir de uma breve observação das transformações que atingiram a produção, a recepção e, em último aspecto, a crítica teatral nos últimos anos, o presente artigo objetiva apontar possíveis caminhos, propostas para o enfrentamento crítico na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: crítica teatral, contemporaneidade, crise.

RESUMEN: Por consecuencia directa de las prácticas de teatro en su contemporaneidad y de sus cuestiones estéticas que han sido traídas por los artistas a partir de la incorporación del post-modernismo en el teatro, el papel de la crítica pasa a ser repensado a lo largo de los últimos años. Si, por un lado, y por muchas veces, la noción de un crítico juez parece inadecuada en la actualidad, por el otro, la presencia de la crítica parece ser vislumbrada todavía como un elemento importante para el desarrollo de la arte teatral. Delante de la aparente “crisis”, ha surgido una pregunta fundamental: Cual es la crítica posible? A partir de una observación de las transformaciones que atingieron la producción, recepción y, en último aspecto, la crítica teatral en los últimos años, el presente artículo tiene como objetivo direccionar caminos, propuestas para el enfrentamiento crítico actual.

PALAVBAS-CLAVE: crítica teatral, contemporaneidad, crisis.

¹ Doutorando do PPGAC-UFBA. Dramaturgo e Professor substituto da Escola de Teatro da UFBA.

Não há desafio maior para um crítico de arte, e creio dificilmente haver discordância nesse ponto, do que o confrontar-se com o novo, ou, em outras palavras, com o estranho aos cânones dominantes. O surgimento de práticas artísticas diferentes daquelas as quais o espectador – mesmo o mais experimentado – estaria habituado obriga o bom crítico a mover-se, a sair de sua zona de conforto e a tentar compreender os caminhos propostos pelo artista. Como bem afirma Barbara Heliodora, reconhecidamente um dos maiores nomes da crítica teatral brasileira, uma das principais funções de sua profissão é justamente servir “de ponte entre o público e o novo”². Para ela, existe mesmo certo papel pedagógico no trabalho do crítico:

se cada leitor mesmo de uma crítica jornalística fizer seu debate pessoal com o que foi dito – sabendo que não há obrigatoriedade nem de concordar e nem de discordar com o crítico – ele vai esclarecer para si mesmo as razões do seu gostei ou não gostei, e com isso tornar-se um espectador mais preparado.

Para cumprir tal função, é fundamental, portanto, que o crítico esteja “antelado”, atento aos rumos da arte, afinal, por vezes, até mesmo espectadores mais assíduos, como criadores e pesquisadores de teatro, ao saírem de uma determinada peça, parecem jogados em um ambiente de profunda indefinição. Cheios de dúvidas, não chegam nem mesmo à etapa pretensamente básica do julgamento artístico, aquela que seria inclusive a mais subjetiva, ou seja, a etapa do saber se gostou ou não. No entanto, o crítico profissional não pode vacilar, não pode furtar-se a emitir sua opinião – que deve ser para além do gostar ou não gostar – a fim de estabelecer essa ponte necessária: entre o público e o novo.

Mais do que isso, o crítico tem ainda um papel político fundamental, pois seu trabalho, e aqui acrescento a crítica acadêmica, também ajuda a legitimar as novas práticas artísticas. Talvez por conta desse papel, é que, na apresentação da edição bra-

sileira do livro de Hans-Thies Lehmann (2007, p. 7), “Teatro pós-dramático”, o também crítico Sérgio de Carvalho assinala a importância desta obra pelo fato dela polemizar, em uma de suas frentes, “com a crítica jornalística convencional, despreparada para analisar um teatro que não mais se baseia numa cosmovisão ficcional nem no conflito psicológico de personagens identificáveis”, ou seja, um teatro que diverge da tradição, do que estaria até então assentado³.

O crítico precisa, assim, estar atento a essas exigências do tempo, deve ser sempre contemporâneo, estar no hoje, e muitas vezes até mesmo antever o futuro, para andar junto aos vanguardistas, por exemplo. No fim das contas, o papel do crítico não deixa de ser também o de apontar caminhos para a arte. Para citar novamente Heliodora:

Não há nova fase do teatro que não apresente como justificativa de sua chegada a alegação de que as formas antes apresentadas já não expressam a sociedade que as produz. [...] O crítico, nesses casos, é muito frequentemente o instrumento usado pelo criador para seu colaborador na busca do público, que chega ao teatro com expectativas acomodadas às antigas fórmulas.

No caso específico da arte teatral, esta passou por inúmeras transformações nos últimos anos, tanto no sentido de sua produção quanto no de sua recepção. A incorporação das mídias, por exemplo, que tanto influenciou a cena, também atuou diretamente sobre o corpo do espectador, podendo nos referir, como o faz Patrice Pavis (2011, p. 40), a um corpo “midiado”, “na medida em que se torna um instrumento influenciado pelas mídias, um instrumento que incorporou e interiorizou algumas regras de seu funcionamento”.

Essa relação com as mídias é fundamental, pois fez com que o teatro se tornasse um espaço mais propício a experimentação, contrapondo-se a certo

² Evitemos aqui discutir sobre a impossibilidade da originalidade na arte. Aceitemos como “novo” aquilo que confronta uma determinada tradição dominante.

³ Obviamente, a obra de Lehmann e as práticas teatrais que ele ali apresenta – algumas que já remontam há quase 50 anos – não são mais tão novas assim, ou tão distantes de nós. Entretanto, sua obra é extremamente importante, à escusa de todas as polêmicas que suscita, especialmente por fornecer elementos para a leitura de algumas obras que não mais podem ser enxergadas a luz de modelos tradicionais.



ordenamento dramático-narrativo predominante no cinema e na televisão. Como consequência, o que vemos hoje é uma pluralidade de práticas cênicas, das mais diferentes possíveis, coexistindo, o que requer do crítico ainda mais o uso de sua capacidade de mobilidade.

Entretanto, também reside, no chamado mundo pós-moderno, um enorme problema para o crítico, no que tange à questão dos significados dos diversos elementos que compõem a obra teatral, agora pós-moderna. O sociólogo Zygmunt Bauman (2008, p.136), crítico feroz desse tempo, a que hoje se refere em seus trabalhos como “modernidade líquida”, afirma que:

O significado da arte pós-moderna, pode-se dizer, é estimular o processo de elaboração do significado e defendê-lo contra o perigo de, algum dia, se desgastar até uma parada; alertar para a inerente polifonia do significado e para a complexidade de toda interpretação; agir como uma espécie de anticongelante intelectual e emocional, que previna a solidificação de qualquer invenção a meio caminho para um cânone gelado que detenha o fluxo de possibilidades.

Tal visão, de fuga a qualquer tipo de cristalização canônica e de total polifonia de significados, apresenta, na visão de Bauman, a impossibilidade da vanguarda: não há mais um direcionamento, por isso não há um posto avançado. Não se está rompendo com algo anterior para se instaurar algo novo, pois isso significaria consenso e tudo o que a arte pós-moderna não busca é o consenso. Ela é quase uma arte *hipster* nesse aspecto⁴. Como bem arremata o sociólogo polonês: “O significado da arte pós-moderna, sugiro eu, é abrir amplamente os portões às artes do significado” (2008, p.141).

O que muda para o crítico é que, com tudo podendo significar qualquer coisa, acentua-se a sua importância, no sentido de que sempre surgirá algo novo para o espectador defrontar-se. Ele também precisa buscar formas outras de ler o espetáculo,

afinal, existem agora peças que desafiam profundamente seu trabalho, quase sempre pautado na busca do sentido geral da obra e de como os diversos elementos cênicos dialogam com esse eixo semântico. Obras que constroem novos mundos, simplesmente porque, muitas das vezes, tentam instaurar outra linguagem e formas outras de relação do homem com o homem e do homem com o seu entorno. É uma reinvenção do humano a partir de “alteridades radicais”, como diria o dramaturgo e diretor Roberto Alvim, o que exige, por consequência, uma reinvenção do crítico.

Lehmann (2007, p. 337), por exemplo, aponta um caminho interessante ao tratar do corpo no teatro pós-dramático, que, segundo ele, “se caracteriza por sua presença, e não por algo como sua capacidade de significar”. O teórico indica, no que diz respeito à experiência do espectador, não mais o caminho do olhar racional, mas sim, um caminho que se dá pelo contágio, pela afecção. Chega a utilizar o *punctum* barthesiano como elemento que possibilita a aproximação espectador/obra.

Para Roland Barthes (1984, p. 46), na fotografia, o *punctum* é como uma marca, um corte, “é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. É interessante observar que a noção de *punctum* surge para Barthes como um dos elementos que ele encontrará para fugir justamente do simples gostar/não gostar frente a uma fotografia.

Mais a frente, quando já está analisando algumas fotos, Barthes irá afirmar que o *punctum* possui uma força de expansão, uma força que é metonímica. Diante da obra, algo toca o leitor para além da superfície e o faz, assim, mergulhar em sua subjetividade. Talvez seja essa a grande proposta ao crítico contemporâneo, ao crítico que se confronta com práticas que desafiam sua leitura objetiva: assumir sua subjetividade, se deixar mergulhar.

Esse mergulho na subjetividade deve ser guiado a partir de um filtro obviamente: a obra em questão. Tudo deve partir dela. O crítico precisa estar aberto para deixar-se captar. Se aquilo que vemos é aquilo que nos olha, é preciso que estejamos repletos, acolhidos em nossa subjetividade, para que possamos enxergar para além de qualquer vazío. E para que, utilizando o termo de Wolfgang Iser, se possa operar também de forma criativa sobre os

⁴ Segundo definição da Veja São Paulo, o “hipster” seria “aquele amigo seu que adora inventar moda, mas fica horrorizado quando outras pessoas começam a vestir algo parecido”.

“espaços vazios”, constantes e ampliados no teatro pós-moderno.

O crítico se aproxima, assim, do espectador comum e o que ele precisa, de fato e a priori, saber sobre a peça é quase nada, posto que todo o conhecimento – não necessariamente racional – e todo significado advém da presentificação do encontro de sua subjetividade com a obra.

Evidente que, na maioria das vezes, esse encontro possa não resultar feliz. Não ter um significado dominante não é desculpa para se fazer uma peça ruim, ou qualquer coisa. E mesmo o *punctum*, na teoria barthesiana, é difícil de aparecer, posto que se trata de algo que toca profundamente o leitor/espectador. O crítico precisa, então, se permitir inicialmente, tentando captar os impulsos emanados da obra, mas ele certamente saberá, com a sensibilidade própria de sua função, a hora de desistir.

Além do reforço da capacidade de mobilidade do crítico e como consequência direta da assunção de sua subjetividade, deixando de lado qualquer regramento canônico, apriorístico, no ambiente contemporâneo, faz-se necessário ainda a existência de uma multiplicidade crítica. E não é difícil que isso ocorra atualmente, tendo em vista que a crítica não se restringe mais somente ao espaço do jornal impresso, podendo ser encontrada muito mais facilmente em blogs, muitas vezes independentes. Óbvio que o público deverá saber julgar, como tudo que existe na internet, a qualidade desse crítico, não mais validada pela presença num jornal importante – o que também não necessariamente assegura essa qualidade.

A multiplicidade da crítica é importante justamente pelo fato de que a subjetividade ganha mais força. Não existem mais parâmetros tão objetivos, valendo muito mais a força criativa e a sensibilidade do crítico. E a humanidade é tão grande e todos pensam tão diferente... É a força do ponto de vista, e mais, da capacidade ensaística e imaginativa do profissional. Ele deve ser ousado e não apenas descrever ou julgar o que viu, mas também criar a sua própria obra.

Por fim, é importante ressaltar que os critérios objetivos não desaparecem por completo e irão emergir no momento certo. Existirão sempre incompatibilidades latentes e falhas técnicas facilmente observáveis, qualquer que seja o tipo de te-

atro que esteja sendo feito. Em algum momento também, o crítico notará, mesmo na aclamada fuga canônica pós-moderna, a repetição e a instauração de determinados padrões, como já é possível notar em artistas que tentam fazer peças “ao modo de” Sarah Kane, Bob Wilson,... Nesse momento, o crítico já terá um parâmetro objetivo claro e cogente.

REFERÊNCIAS:

- ALVIM, Roberto. *Dramáticas do transumano* e outros escritos seguidos de Pinokio. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- CICARELLI, Catarina. *Hipster, que diabo é isso?*. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/noticias/moda-hipster>. Acesso em: 5 setembro 2012.
- HELIODORA, Barbara. *O trabalho do crítico*. Disponível em: <http://www.barbaraheliadora.com/frames.htm>. Acesso em: 4 setembro 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

