

CRÍTICA TEATRAL

O *dramaturgo** irlandês Brendan Behan, referindo-se aos críticos de teatro, afirmou: “Os críticos são como eunucos num harém; sabem como se faz, já viram muitas vezes como se faz, mas são simplesmente incapazes de o fazer”. A ironia dessa declaração denota bem alguma da desconfiança e do desconforto com que a crítica de teatro foi sendo, desde cedo, “presenteada”. Com efeito, há na história do teatro um extenso anedotário envolvendo críticos de teatro e criadores. Já o isabelino Thomas Dekker declarava, provocadoramente, em *News from Hell* (1608): “Cuidado com os críticos: são como os peixes, mordem tudo, especialmente os livros”. Irving Wardle, reputado escritor e crítico de teatro britânico, afirma mesmo que estes são muitas vezes encarados como uma espécie de raça à parte, tais como os numismáticos, os taxinomistas ou os carrascos. Com efeito, ainda hoje, no discurso corrente, encontramos sem dificuldade a mesma desconfiança, sendo os críticos muitas vezes encarados como meros parasitas da arte alheia e frequentemente acusados de mostrarem presunções de superioridade intelectual.

Contudo, se o diálogo da crítica com o presente é muitas vezes difícil e pleno de equívocos, é também certo que muitas das datas memoráveis da história do teatro foram conseguidas em grande parte graças a uma crítica atenta, muitas vezes ditando contra as opiniões estabelecidas. A acrescer a essa importância sincrônica, a crítica de teatro reveste-se de uma inegável importância na preservação da *memória**, sendo instrumento privilegiado para a história do teatro e para a reconstituição da *experiência** teatral, revestindo-se assim de uma responsabilidade histórica acrescida.

De raiz etimológica complexa, a palavra “crítica” contempla o grego *krinein*, que significa “quebrar” e, simultaneamente “colocar em crise”, mas também *kritos*, que implica um julgamento. E, com efeito, é esta última acepção que historicamente predominou – a da emissão de um julgamento avisado sobre uma obra de arte. Contudo, tal como a conhecemos hoje, está intimamente ligada ao aparecimento da imprensa escrita no século XVIII e à consequente cobertura jornalística da atividade teatral. O modelo inicial seria o do panfleto, uma forma sem apuro literário excessivo, concebido principalmente para a exposição superlativa dos argumentos do seu autor. Nos jornais, a

crítica de teatro sumariava os enredos das peças levadas à cena, polvilhando tudo com boatos e intrigas de bastidores. Sendo a criação, por essa altura, extremamente subordinada à adequação e cumprimento de regras e cânones, o trabalho do crítico equivalia ao de um policial atento e vigilante a qualquer não observância das leis da arte dramática. A essa circunstância somam-se a crescente comercialização da arte e a exponencial importância do estatuto comercial dos objetos artísticos. Com o público e o mercado a entrar na equação, o crítico ganha uma importância acrescida como mediador e consultor artístico junto dos – então – consumidores.

Com o advento do sistema de primeiras figuras e o seu domínio sobre todos os aspectos da atividade teatral, a crítica ganha o hábito de comparar espetáculos e interpretações, percebendo rapidamente que os clássicos não são um conjunto de regras e valores imutáveis, mas forças dinâmicas e abertas. E nisso, os atores serão as variáveis mais vivas. Assim, um crítico como William Hazlitt, paradigma dessa crítica impressionista, afirmou entusiasmado, em “On Actors and Acting” (1817): “Os atores são as ‘crônicas breves e abstratas do nosso tempo’; os representantes burlescos da natureza humana. São os únicos hipócritas honestos. A sua vida é um sonho voluntário, uma loucura estudada. A sua ambição é estar fora de si próprios. Hoje reis, amanhã mendigos, só são nada quando são eles próprios” (WARD, 1945: 101). E, Hazlitt, defendendo a singularidade dos seus comentários, expunha: “As minhas opiniões têm sido algumas vezes classificadas como singulares: mas são só sinceras. Digo o que penso; e penso o que sinto” (apud McDONALD, 2007: 66). A mudança de paradigma de “Será que isso obedece às regras?” para “O que é que eu sinto?” abriu caminho para alguma excentricidade e subjetividade no exercício da crítica e permitiu que entre aqueles que constituem o fazer teatral se instalasse um (por vezes bem fundamentado) desamor pela crítica.

A jornada da crítica teatral pelo século xx é a da experimentação de instrumentos para a análise dos espetáculos. E aqui, a crítica de teatro vai ganhar diversas funções e modulações. Ora entendendo-se como vigia do bom gosto (leia-se do gosto dominante), como cúmplice da criação, como vertente do trabalho dramático, como tradutor do novo ou como conselheiro ao consumo do bilhete, a crítica de teatro tem experimentado os instrumentos

do formalismo, do estruturalismo, da psicanálise, da semiótica, da fenomenologia, da desconstrução, entre outros, navegando entre a estética, a filosofia, a história, a literatura ou o jornalismo. E, mesmo assim, não fugiu àquilo que tem vindo a ser uma lenta e sufocante agonia. Resistindo ao desinteresse geral e apanhada na encruzilhada de uma caleidoscópica realidade teatral em permanente mutação, a crítica hoje enfrenta novos desafios e responde a novas necessidades.

O crítico brasileiro Sérgio Salvia Coelho, para ilustrar a desadequação de alguma crítica a um teatro em permanente mutação, cria a estupefata imagem de um alfandegário num mundo sem fronteiras ou a de um “comentarista de futebol em um jogo de rugby” (COELHO, 2010: 187, 188). Esse crítico alerta também para a perigosa confusão da crítica com o jornalismo cultural, que “por sua vez pressionado pela decadência do mercado da mídia impressa tem pouca energia para ir contra a maré do marketing. Primeiro, vem a publicidade paga, depois, a divulgação do que está vendendo bem e, por fim, se sobrar espaço, o pensamento crítico” (COELHO, 2010: 196).

A situação atual da crítica de teatro é precária na medida em que depende, por tradição, de um suporte que está também ele em profundas convulsões. A imprensa generalista enfrenta cada vez mais dificuldades e reestruturações, em busca de uma identidade num mundo cada vez mais dominado pelos novos *media*. Contudo, apesar da histórica má reputação da crítica de teatro e da crescente pulverização da opinião pública, em especial com o advento da blogosfera, o papel de um crítico profissional, experiente e hábil – com competência e autoridade suficientemente reconhecidas e com direito de publicação num meio de comunicação generalista –, pode propiciar a descoberta de trabalhos ou propostas que, de outro modo, permaneceriam desconhecidos.

É certo que a imprensa e as revistas especializadas cumprem também um papel extraordinariamente importante, na medida em que possibilitam um diálogo mais demorado, mais extenso e mais exigente com os leitores, mas, nessa especialização, perdem em alcance e abrangência, o que dificulta a função primordial da crítica de teatro em inscrever um espetáculo na discussão pública. A internet e os blogues, em particular, desempenham igualmente um papel fundamental na sobrevivência e renovação da crítica de teatro.

Com o advento e a democratização da opinião na blogosfera, a crítica de teatro ganha um novo suporte, mais acessível e ágil, que permite textos com maior grau de especialização, mas também, em potência, mais direcionado a nichos de interesses, correndo o risco de criar círculos restritos de discussões herméticas que, por sua vez, também não promovem a discussão pública geral.

Dado o atual estado de coisas, mais do que antecipar ou decretar a morte da crítica, importa reinventar o seu exercício, inovando suportes, métodos de formação e capacidade de intervenção pública. A sua importância histórica no desenvolver das artes – e do teatro em particular – não deve ser descurada nem ignorada, mas a sua verdadeira missão e vocação é a promoção do diálogo síncrono com as artes performativas, suas contemporâneas. [RPC]



Coelho, 2010; McDonald, 2007; Ward, 1945.



Dramaturgo, Emsemble das Artes, Linguagem Cênica, Texto e Cena