

FERRAZ, Leidson. A crítica teatral brasileira e a inexistência imposta a uma certa maioria. PPGAC; HHTA; Doutorado Acadêmico; Tania Brandão; leidson.ferraz@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9726-8502>.

Resumo: No intuito de refletir sobre a crítica no teatro, suas funções e, principalmente, a importância que tem como uma das fontes à historiografia, esta comunicação problematiza o monopólio das publicações voltadas à História do Teatro “Brasileiro” centradas apenas no Rio de Janeiro e São Paulo, como se não houvesse reflexão crítica sobre nossos palcos para além do chamado “eixo cultural”. Partindo de provocações do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos ao discorrer sobre a não-existência imposta pelo canônico, a proposta lança questionamentos a esta invisibilidade forçada a quem se encontra à margem, com sua fortuna crítica ainda hoje desconhecida.

Palavras-chave: Crítica teatral; História do teatro; Recife; Sociologia das ausências.

Abstract: In order to reflect about the critical theatre, its functions and, specially, its importance as one of the historiographical sources, this study puts in doubt the monopoly of the "Brazilian" Theatre History publications centered on Rio de Janeiro and São Paulo, how there were no reflection of our stages beyond the so-called "cultural axis". From the portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos's provocations, when discourses about the non-existence imposed by the canon, the proposal raises questions for that forced invisibility to those on the sidelines, with its critical fortune unknown.

Keywords: Critical theatre; Theatre history; Recife; Sociology of absences.

A crítica teatral brasileira e a inexistência imposta a uma certa maioria

A crítica de teatro integra o sistema teatral e é muito a partir dela que pesquisadores têm construído parte da história do teatro brasileiro, mesmo que de uma forma tão restrita, excluindo “certa maioria”. Claro que uma resenha crítica é um olhar apenas, parcial, subjetivo e pode, sim, trazer equívocos tremendos, mas ainda que no passado ela já tenha sido uma instância legisladora e mesmo hoje atue muitas vezes num gênero híbrido entre o serviço de informação e o comportamento mais opinativo do que crítico-reflexivo, é possível configurar a partir da crítica, como lembra o pesquisador Walter Lima Torres (2016, p. 85), “um complexo mosaico que contribui para o entendimento das dinâmicas internas e relações externas do movimento teatral como um todo”.

A palavra crítica deriva do grego *kritike*, ou seja, a arte de discernir, uma tentativa de compreender algo, de validar também. Crítica advém ainda do termo *kritikos*, a capacidade de fazer julgamentos, que está ligado a *krisis*, que quer dizer, literalmente, pôr em crise. E não há melhor palavra para definir o teatro do que “crise”. Tanto é que a maneira da crítica dialogar com os processos de criação artística sempre foi problemática, pois muitos ainda entendem que o papel do crítico é apontar defeitos, como um intruso que não é chamado a opinar sobre um trabalho em que não esteve envolvido de antemão. Esquecem, assim, que o crítico é parte integrante do processo artístico e faz a mediação entre o produto apresentado, com seus artistas e técnicos atuantes, e o público consumidor, seja aquele que já apreciou a obra ou que ainda pode vir a fazê-lo.

Sendo acima de tudo um exercício reflexivo, o papel da crítica não é criar polêmica – ainda que muitas tenham sido iniciadas –, mas procurar espaço para o confronto de ideias e a disseminação de sentidos para as obras de arte, pondo-as em questão e adequando-as entre sentimentos, palavras e, certamente, muita provocação a serviço da arte. E ainda que escritas por críticos-cronistas-folhetinistas-divulgadores, militantes ou não do segmento teatral e com valores expostos a partir do seu próprio horizonte de expectativas, resenhas críticas vêm há muito tempo ganhando status de fonte imprescindível para a historiografia da cena, com traços e pistas para uma futura história do teatro.

A crítica teatral desempenha também funções que ultrapassam seu impacto sobre as produções em cartaz. Como um discurso paratextual ou parateatral, muitas vezes a crítica teatral brasileira é abordada, na atualidade, como fonte histórica [...] ganhando foros de fonte primária

para estudos de cunho historiográfico, tanto em relação à dramaturgia, quanto em relação à encenação e recepção. Exercida, majoritariamente, desde o século XIX, a crítica teatral brasileira foi sendo tratada como um vestígio do espetáculo, registro ocasional de uma opinião específica, ganhando estatuto de uma fonte para o conhecimento de uma recepção particularizada de uma realidade teatral. (TORRES, 2016, p. 84)

Concordando ou discordando delas, o que não se pode fazer é desprezá-las porque, efetivamente, contribuem para a construção de um capítulo da história do teatro. No entanto, é preciso acessá-las com cautela e rigor de análise, encarando-as sempre como um testemunho da cena a partir de um ponto de vista pessoal (ainda que muitas vezes o crítico tente captar a apreensão e receptividade do público comum).

A crítica teatral é um documento de recepção do espetáculo, um registro deixado à posteridade, muitas vezes o único documento de que dispomos para a reconstituição [mesmo parcial, acrescento] de uma cena. Ainda segundo [a historiadora Tania] Brandão, “com relação aos textos de jornais – tantas vezes desqualificados por pesquisadores em função de sua condição de redação apressada – o historiador do teatro necessita superar todo e qualquer juízo de valor eventual, seja positivo, seja negativo”. (ASSUNÇÃO, 2012, p. 55)

Já que a historiografia se faz com muitas vozes, um profissional preocupado com o seu ofício vai tentar obter as mais diversas fontes para confrontá-las e, assim, delinear uma possível história do teatro, que não é dona da verdade e também se apresenta como uma construção, com escolhas e apontamentos do próprio pesquisador. Se tudo que fazemos traz o nosso olhar, o nosso ponto de vista, não dá para desprezarmos as críticas que foram escritas – mesmo que redigidas em tão pouco espaço de tempo e linhas disponíveis, muitas vezes ao calor ainda do espetáculo visto, como no período em que os jornalistas tinham que sair correndo da casa de espetáculos para preparar sua opinião num jornal prestes a fechar a edição do dia seguinte –, porque elas também revelam posições e nos dão pistas dos acontecimentos daquele presente que hoje já é passado. E por que não aproveitar o arsenal crítico produzido por tantos em momentos, localidades e espaços tão diferenciados?

Oficialmente, a crítica de teatro no Brasil existe desde o século XIX, quando o movimento teatral expandiu-se no Rio de Janeiro, a então capital do país, fortalecendo a atividade nas casas de espetáculos. O campo da crítica, então, foi de fundamental importância para consolidar ali o sistema teatral, mas a escrita de quase todos os resenhistas ainda tinha um caráter diletante. Somente a partir de uma nova mentalidade de formação universitária, como aconteceu em São Paulo em meados da década de 1940, sob a influência de professores franceses que compunham o departamento de Filosofia da USP, pôde-se fazer um exercício crítico de caráter bem mais analítico e especializado, com mais espaço para a reflexão, com conceitos e diretrizes muito claras.

É isto o que nos ensinam os livros da História do Teatro “Brasileiro”. Mas há um detalhe bem importante e pouco ressaltado: não existem outros críticos para além do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, os dois únicos lugares citados reiteradamente em todas as publicações de referência na área? Ou ainda que tenhamos produções teatrais em outros territórios Brasil adentro, é inexistente, vazia ou inoperante a reflexão crítica teatral para além daqueles dois polos de produção cultural? Isto significa que a História do Teatro “Brasileiro”, e consequentemente a da crítica teatral, está centrada numa única e determinada área geográfica do país?

Ninguém nega a importância daquelas duas capitais como centros de poder econômico, político e cultural e que puderam contar com profissionais que abriram espaço à reflexão crítica sobre o teatro nas páginas de jornais e revistas com volumosa produção. E ampliando ainda mais a consolidação das suas obras, críticos e teóricos influentes como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, por exemplo, atuaram também como professores da disciplina “História do Teatro Brasileiro” em universidades e escolas importantes e, mais, como os próprios construtores dessa historiografia que ganhou projeção pela qualidade das suas investigações. Estava assim consolidada a tradição a partir da qual seriam escritas as demais histórias dos nossos palcos.

Foram eles também que demarcaram estilos, instituíram marcos, definiram o que era o bom e o mau teatro, daquele que lhes interessava registrar (e, consequentemente, excluir) das publicações tornadas referências, adotadas por todos os cursos de teatro, acadêmicos ou não, no Brasil. Circunscritos àquela região privilegiada de Cultura, com suas exclusividades não só da criação artística a ganhar projeção nacional, mas da própria produção de conhecimento sobre, não puderam ou não quiseram prestar atenção àquilo que estava além dos seus limites, à margem, perifericamente resistindo. É desse teatro esquecido ou propositadamente

invisibilizado que faço parte e, como historiador e pesquisador teatral pernambucano, não posso permitir que tanta história continue sepultada nas páginas amarelecidas de jornais.

Óbvio que estou tratando de uma imposição à inferioridade que não aceito, àquilo que é taxado de improdutivo, desqualificado, provinciano. Partindo de um modelo e centradas num só lugar, tais histórias do teatro “nacional” representam essa exclusão aos demais, sem fazer referência à imensidão deste país, regiões com seus contextos às vezes tão diferenciados. Como contribuição à expansão da percepção de nacionalidade para além de um centro privilegiado, minha prática deixa de ser monolítica – primando pela cultura teatral de um modo só – e abre-se à pluridiversidade teatral do Brasil, porque acredito que não temos apenas uma única História do Teatro Brasileiro, e sim, várias HistóriaS do Teatro Brasileiro.

Neste sentido, a escrita do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2004, p. 15), ao discorrer sobre a lógica da “monocultura do saber e do rigor do saber”, nos adverte: “Tudo o que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente. A não-existência assume aqui a forma de ignorância ou de incultura”. É contra esse critério absoluto que me oponho. Afinal, além de fazerem uma classificação normativa e hierárquica em suas historiografias do teatro “brasileiro”, na qual gêneros do teatro popular e musicado, por exemplo, foram relegados a um plano inferior ou encontram-se massacrados como um teatro de qualidade menor, aqueles autores, ainda que tenham meu respeito como pensadores do teatro, não deixaram de criar diferenças e inventar distinções, não só geográficas, mas também estéticas, reafirmando uma colonização espacial e estilística inegável.

Observando as obras que se tornaram referências para quem estuda a História do Teatro ‘Brasileiro’, de maioria esmagadora centradas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, fica evidente que nenhum daqueles pesquisadores se mostrou imune aos critérios e às reflexões uns dos outros. O processo histórico instaurado por suas escritas virou, então, padrão a ser seguido e claro que legitimam uma visão de poder daqueles que se deram ao direito de falar e escrever em nome de um país, como se fôssemos um bloco só, sem particularidades e características próprias. Esta trama discursiva permitiu ainda aflorar uma visão homogênea e depreciativa sobre o restante do país, quando este é minimamente lembrado.

Tal lógica coloca no bojo da questão conceitos como progresso, modernização, desenvolvimento e globalização, mais uma vez marcando a não-existência da maioria “ao descrever como atrasado (pré-moderno, subdesenvolvido, etc.) tudo o que é assimétrico em relação ao que é declarado avançado” (SANTOS, 2004, p. 15). Ou seja, é como se todo o restante do país estivesse inserido numa não-contemporaneidade do contemporâneo, numa subalternidade latente, já que estamos aquém do que se produz no “eixo”. Tudo isso revela

assimetrias dos tempos históricos entre a matriz cultural e as províncias (termo assumido muitas vezes, infelizmente, até por quem ali está, sem contextualizar sua própria realidade e as práticas em que opera), basta vermos que a referência ao “teatro regional” ou “teatro local” é tudo o que se encontra além do centro, com este cunhado sempre como “O” teatro brasileiro, relevante, avançado, superior, produtivo e global.

Ao defenderem certa lógica nas suas construções de escrita, inegavelmente aqueles autores deixaram transparecer a crença de que existia um teatro modelo a ser copiado por sua “originalidade”. Em contrapartida, o local ou regional assumiu o tônus do ignorante, do inferior ou do “vácuo”, o que não deixa de ser uma forma social de inexistência à história do teatro no nosso país. As lacunas intencionais são reflexo disso. “Há produção de não-existência sempre que uma dada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de um modo irreversível”, diz Boaventura de Sousa Santos (2004, p. 14). A minha proposta não é lançar uma ruptura com aquelas obras de referência para aboli-las de vez, mas abrir uma investigação de outras possibilidades, como acréscimo ao conhecimento sobre o teatro verdadeiramente nacional.

Referências:

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. **Sábato Magaldi e as Heresias do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O Fórum Social Mundial: Manual de Uso**. Originalmente publicado em Madison, 2004. Disponível em: <<https://www.ces.uc.pt/bss/documentos/fsm.pdf>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

TORRES, Walter Lima. **Ensaio de Cultura Teatral**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.