

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

**CRITICANDO A CRÍTICA:
RELAÇÕES ENTRE A UNIVERSIDADE E A CRÍTICA**

AUTORA: CAMILA MARIA DA ROSA RIBEIRO

MONOGRAFIA DE CONCLUSÃO DO CURSO DE TEATRO - LICENCIATURA

Orientador: Clóvis Dias Massa

Porto Alegre, 15 de dezembro de 2010

CAMILA MARIA DA ROSA RIBEIRO

**CRITICANDO A CRÍTICA:
RELAÇÕES ENTRE A UNIVERSIDADE E A CRÍTICA**

Trabalho de conclusão de curso, apresentado como parte das atividades para obtenção do título de Licencianda do curso de Teatro do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sob a orientação do Prof. orientador Clóvis Massa. Porto Alegre, 15 de dezembro de 2010.

Se julga também é julgado – e assim se reestabelece a justiça (ou a possível justiça) no atribulado e imperfeito universo da arte.

Roland Barthes

RESUMO

A pesquisa busca estabelecer conexões entre a crítica desenvolvida de forma empírica na universidade e a crítica profissional. Serão apontados alguns pontos de semelhança e desvio entre a produção crítica acadêmica e jornalística, a partir da análise de artigos dos dois campos. Em comum, os artigos selecionados terão como objeto de análise os espetáculos de diversos períodos do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

Palavras-chave: crítica, universidade, ensino, Departamento de Arte Dramática, UFRGS.

ABSTRACT

The research aims to establish connections between the critique developed in order Empirical university and professional criticism. Will be pointed to some points of similarity and difference between the academic and journalistic criticism production, the From the analysis of articles in the two fields. In common, the articles selected will have as its object of analysis shows the different periods of the Dramatic Arts Department at UFRGS.

Key words: criticism, university, education, Dramatic Arts Department, UFRGS.

SUMÁRIO

RESUMO	4
Abstract	5
Sumário	6
apresentação	7
1 A Trama	11
2 OS FEITOS	13
3 A Experiência	15
4 Desfecho	35
Referências bibliográficas	37
Anexos	39
Anexo 1 – Cópia de “Um oásis no Deserto Teatral”	40
Anexo 2 – Cópia de “A Tempestade” em montagem escolar	41
Anexo 3 – Cópia de “Esses jovens maravilhosos e inteligentes do CAD	42
Anexo 4 – Cópia de “‘A Bilha Quebrada’ em Cena”	43
Anexo 5 – Cópia de “Ionesco, o funambulesco”	44
Anexo 6 – Cópia de “Fausto, de Marlowe”	45

APRESENTAÇÃO

O que eu, estudante universitária de teatro, licenciatura, tenho a ver com a tarefa crítica? Essa pergunta é uma semente que tem sido germinada desde minha entrada nessa presente Universidade; graças a impulsos recebidos nos trabalhos práticos e teóricos, recebi uma formação que enfatiza a auto avaliação, e que graças à pesquisa oportunizada pela conclusão do curso, o gérmen dessa questão poderá cumprir suas primeiras etapas de amadurecimento.

Noto que, por características essenciais à universidade, como a formalização da avaliação, é natural que o aluno desenvolva critérios avaliativos, para si e para o outro. Como graduanda, sou chamada a justificar e embasar minhas escolhas artísticas em preceitos teóricos. Assim, encaminho-me para a saída da Universidade refletindo sobre minha produção e sobre as possibilidades da arte teatral, enquanto que o rigor avaliativo é mantido tanto nas produções próprias como nas de outrem. Fruo em avaliação, já que as duas ações, fruição e análise, tornam-se indissociáveis e retroativas. Assim, defendo a formação acadêmica como sendo potencializadora da elaboração de comentários críticos consistentes. Apesar do meu costume em analisar, fruto de uma formação que critica (seus procedimentos e produtos) não sou instrumentalizada para formalmente criticar. A grade curricular do meu curso não abrange a habilitação da escrita analítica e não trata a reflexão da cena teatral enquanto conhecimento específico. A prática e a análise teatral são atividades com posições complementares, porém, tratam-se de áreas do conhecimento completamente diferentes.

Décio de Almeida Prado, um dos críticos de maior importância e renome da história do teatro brasileiro, também ensaísta e professor, disse na compilação de sua obra *Exercício Findo* (PRADO, 1987: 12), que

De resto, todos somos críticos, irremediavelmente críticos, incansavelmente críticos, na medida em que a leitura de um livro, a contemplação de um quadro ou de um es-

petáculo não nos deixa indiferentes, suscitando em nós certa reação, favorável ou desfavorável, manifestada seja em palavras, seja na expressão do corpo e da fisionomia, no ar de euforia ou aborrecimento.

O encontro com o espetáculo mobiliza, despertando sensações, reações e julgamentos; mas de onde surge a diferença entre o crítico e os demais espectadores? O autor prossegue respondendo:

Em parte dele mesmo. O crítico, como qualquer profissional, vale por sua competência no assunto, por sua informação estética e histórica, por sua perspicácia e discernimento. A maior dificuldade que enfrenta sempre me pareceu ser esta: extrair da massa informe de impressões que vão acumulando em seu espírito durante o espetáculo, em camadas sucessivas e às vezes contraditórias, um relato coerente e dotado de um relativo enredo no sentido aristotélico de conter princípio, meio e fim. Primeiro saber o que realmente sentiu e pensou, num penoso esforço de escavação interior. Depois passar as ideias para o papel em forma ordenada.

Com o fragmento, podemos notar que a função do crítico profissional não é cumprida apenas por características inatas como ‘perspicácia e discernimento’, e tampouco de uma desenvoltura escrita. E como ninguém está aqui para defender a trama de um conto de fadas, podemos também reparar que um senso crítico apurado é somente um dos elementos que compõe a realização crítica. No conjunto das três funções, *grosso modo*, estão reveladas as atribuições ideais do crítico. Importa esclarecer desde já, que não almejo o enaltecimento de profissionais oriundos da academia; proponho antes, a reflexão sobre a formação que esses profissionais recebem. Aqui então importa questionar, analisar e aproximar a crítica instigada pela universidade e àquela profissional. Quais suas intersecções e desvios?

Transpondo elementos de determinada fonte para outra diferente, adentramos a zona das diferenças linguísticas denotada por Prado. Como qualquer forma de comunicação ou expressão exige, o raciocínio crítico transformado em linguagem deverá sofrer adaptações, sendo adequado às formatações e regras da forma verbal. O manejo habilidoso dos dois campos dependem de certo ‘treino’, de uma familiarização e manejo de seus elementos básicos. O sistema da grafia, por exemplo, embasado na fonética, passa a ser útil quando as diversas combinações gráficas formam palavras, e essas se tornam comunicativas quando, unidas, passam a representar ideias. O pensamento torna-se transmissível quando possui esquemas que possibilitam sua simbolização.

É no aspecto formal da escrita, que surge o primeiro degrau de distância entre o pensamento e a ação crítica: quando se tem como objetivo a formalização da análise artística, surge a

necessidade de certo ‘esforço’ de tradução das impressões, pensamentos e julgamentos em signos organizados, a fim de formar sentenças que preencham os espaços vazios entre os diferentes campos. Minha formação universitária não trata desse tipo de exigência; por mais ensaiada que seja a atenção dada à coerência do discurso, a educação que recebi não voltou-se ao manejo das habilidades escritas da crítica artística.

O termo *crítica* aqui referido não quer ser restrito apenas à análise isolada de espetáculos, antes quer ser ampliado, a ponto de propor-se a refletir sobre diversos aspectos da realização, e do pensamento teatral. Se considerarmos os espetáculos e as propostas cênicas vigentes como fatores que sinalizam o momento histórico/estético, desviamos a escrita crítica de uma finalidade meramente avaliativa.

Teremos como objeto de investigação do projeto, aquelas críticas que não estejam restringidas à simples emissão de opiniões avaliativas sobre os eventos culturais. Associando a educação acadêmica à função do crítico teatral, para os fins desse estudo, salientarei as alternativas de formulação textual que diminuam a importância dos comentários opinativos, descontextualizados dos aspectos pedagógicos, que em teoria, são desenvolvidos através da formação universitária. Portanto, a opinião avaliativa não será o aspecto salientado aqui, para que as possibilidades de uma crítica reflexiva - de seu tempo, modo e contexto - sejam destacadas, ampliando a análise para além do espetáculo.

Enfatizando uma perspectiva crítica que não visa unicamente a elaboração de comentários positivos e negativos da manifestação cênica, diminui-se o perigo de adentrar uma região de preocupações éticas. Existindo a hipótese de que o estudo da crítica seja uma prática corrente em um curso universitário de teatro, e que formalmente estivesse presente nas discussões de sala de aula, seria natural imaginar que os relatos analíticos fossem publicados em algum espaço oficial da instituição. Tal prática seria preocupante se o valor inferido à obra fosse demasiadamente alto, ou superestimado, sendo tratado como uma publicação científica, incontestável. Ao abordar as possibilidades de participação do universitário na construção de uma crítica mais ampla, não vinculo o profissional da escrita à instituição acadêmica, de forma que aqui consideramos somente a formação, prática e ideológica, recebida pelo aluno da instituição.

A distribuição curricular universitária proporciona não somente competências práticas, mas também a reflexão sobre o conhecimento. A grande questão abordada nessa pesquisa

será o desuso das habilidades críticas adquiridas durante a graduação, ou outra habilitação universitária em teatro. Havendo uma capacidade efervescente em analisar os eventos teatrais, acaba-se não aprofundando ou sequer refletindo sobre essa potencialidade; pela ausência de estímulo e práticas direcionadas ao melhoramento da escrita formal, podemos ver um descaso com a tarefa. Mas afinal, que razões tenho para defender e estudar a crítica? Quais seriam alguns dos possíveis cruzamentos entre o ensino acadêmico e a produção crítica? Sobre tais questões o presente trabalho se debruçará, a fim de levantar hipóteses estratégicas que venham a refletir sobre o cenário atual da crítica teatral e da Universidade.

1 A TRAMA

Em dois pontos distantes e opostos do palco armado por essa pesquisa, encontramos a Universidade e o Crítico: antigos amantes com desgostos mútuos nunca resolvidos, tampouco assumidos. Subitamente veem-se unidos pelo destino interessado numa reconciliação. A aproximação deles é gradual e tímida: quando se comunicam, é através de alguns (poucos) gestos à distância sem, contudo, conseguirem discernir o elo magnético que continuamente os aproxima. Enquanto enamorados, contribuíam ao avanço da cultura e arte do meio em que viviam, possuíam conjuntamente uma missão cultural, incentivando a leitura e a arte dramática, lutando pela qualificação dos eventos cênicos e do pensamento artístico¹. Porém, possuíam pequenas e crescentes divergências, sofreram desilusões que pouco a pouco contribuíram para o afastamento que gerou a grande cisão em que se encontram hoje.

Da união foram gerados filhos que, após a separação, ficaram sob a guarda da mãe Universidade; essa deixou de nomear o pai, esperando que fosse esquecido. Contudo, a grande afinidade entre o casal não podia ser contida, a ponto de a Universidade reproduzir na educação de seus filhos os ideais em comum, sem, no entanto, introduzi-los objetivamente ao assunto.

Tal qual o experimento de Joseph Jacotot (RANCIÈRE, 2002) que proporcionou o aprendizado de seus pupilos apesar das limitações linguísticas do professor que não compreendia o idioma de seus alunos, a instrução foi gerada mesmo sem as explicações de um mestre

¹ Referência a algumas idéias do Professor Luiz Pilla, diretor da faculdade de Filosofia, em seu discurso de inauguração do Curso de Estudos Teatrais, 1958.

que traduzisse verbalmente o conhecimento que, autonomamente, adquiriram com o material didático indicado.

Os filhos de fato aprenderam, sensitivamente, muito sobre os negócios do pai Crítico. Porém, sem receberem direcionamento que os encaminhasse para contribuir em seus serviços, partiram em outras direções, abandonando aquele que se agradaria em presenciar o desenvolvimento dos filhos, e que, ao mesmo tempo, poderia solucionar a carência de renovação em seus negócios.

O Crítico, amargurado, desprezou por completo a família Universidade, não comparecendo em suas comemorações e festividades que fazem seu sustento. Com o poder de sua influência, o Crítico conduziu os eventos da família ao desconhecimento pelos demais habitantes da região.

A problemática que o destino pretende dissolver está relacionada ao aspecto cíclico da situação: por mais que o Crítico ignore os feitos da Universidade, serão seus filhos que preencherão grande parte do sistema produtivo do local. Os filhos irão trabalhar e desfrutar dos espólios em anonimato e silêncio enquanto poderiam partilhá-los em família, celebrando publicamente com os novos contribuidores, se contassem com a contemplação do Crítico. Esse, por sua vez, poderia valer-se da firmeza da Universidade para ter seus poderes aumentados e renovados; haveria, então, duas visões para argumentar à descrença e às difamações sofridas pelos que o consideram velho e dispensável.

A reconciliação sugere benefícios para as duas partes, mas para que seja possível, será necessária a discussão da relação, através da intervenção de uma mediação que aborda claramente os erros e acertos de ambas partes.

A missão desse estudo será relacionar as duas partes. Num primeiro momento serão trazidos à memória alguns ganhos adquiridos, para as duas partes, quando estiveram associados em parceria. Algumas situações verídicas serão exemplificadas para que possamos refletir sobre essa aproximação, avaliando os aspectos positivos que foram gerados.

No seguimento, serão extraídos dos comentários críticos de espetáculos teatrais da Graduação da UFRGS, os elementos que considero enriquecedores para a movimentação artística da cidade de Porto Alegre. A iniciativa tem a intenção de fomentar a discussão sobre a relevância da crítica na atualidade, salientando também as potencialidades daqueles processos

que pensam o teatro como um fenômeno complexo, relevando seu tempo, espaço e público específicos.

2 OS FEITOS

Esse ponto destina-se a salientar os momentos em que a Crítica contribuiu de forma especial para o avanço do teatro enquanto movimento dinâmico. Sigamos em etapas cronológicas para destacar as iniciativas que somente foram possíveis com uma crítica atuante que, sincronizada às correntes teatrais, propunha situações de discussão e inovação.

Paschoal Carlos Magno (1906-1980) foi poeta, romancista, diplomata, vereador e, antes de tudo, homem de teatro que, acumulando outras tantas funções, atuou como crítico do jornal *Correio da Manhã*. Sobre suas contribuições nesse quesito, Sábato Magaldi em *Panorama do Teatro Brasileiro* (MAGALDI, 2001) escreve:

Tem sido ele o grande animador das iniciativas cênicas, e a coluna que manteve durante anos no *Correio da Manhã* era espécie de boletim teatral diário para o país inteiro. Não havia esforço, uma tentativa do mais longínquo recanto que não encontrasse ali guarida, sempre com carinho e estímulo. Se, de um ponto de vista rigorosamente crítico, essa seção era discutível e não distinguiu muito os valores, como mensagem não encontrou até hoje paralelo em nenhuma congênere.²

O destaque dado a Magno é relacionado antes às iniciativas que incentivavam a discussão e à qualificação dos espetáculos e grupos, do que às qualidades de sua escrita. Entre 1957 e 1971, organizou o Festival Nacional de Teatro de Estudantes. O Festival que teve sua quarta edição realizada em Porto Alegre estimulava, através das premiações conferidas aos melhores em cada categoria, a movimentação do teatro amador. Sem a iniciativa de um corpo

² Apud FUNARTE. Paschoal Carlos Magno, Embaixador da Cultura. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/paschoal-carlos-magno/embaixador-da-cultura>. Acesso em 30 nov. 2010.

crítico coerente, não seria possível o reconhecimento de tal premiação, pois, para atingir esse status, depender-se-ia de análises aceitas e admiradas.

Já em São Paulo, Décio de Almeida Prado descreve que, em meados de 1946, temia não ter o que criticar, devido à falta de salas de espetáculo em funcionamento e à letargia em que estava inserido o teatro da época. O autor foi perspicaz ao reparar que “a crítica necessitava igualmente revalorizar-se superando a cortesia e o ceticismo vigente.” (PRADO, 1987:19) Na maioria dos jornais, a prática corriqueira da crítica era “traçar um rápido resumo da peça e da atuação dos atores principais, terminando com uma referência aos aplausos que tinha vindo saudar o baixar o pano.” O autor desenvolveu um tom incisivo e não eufêmico em sua escrita, de forma a acompanhar a renovação artística em andamento: “não cabia à crítica cruzar os braços ou manter-se neutra.”

Tal foi a importância do Prêmio Saci de teatro, oferecido pelo jornal O Estado de São Paulo cujo principal responsável desde sua instituição seria Prado; que como um ato político, em 1968, o meio teatral uniu-se para devolver as estatuetas ganhas. Uma ação considerada questionável pelo autor, contudo, reveladora da significação que a premiação conferia tanto à classe como à sociedade, na medida em que sua devolução seria imprevisível, e executada como retaliação.

O autor destaca mais alguns aspectos a serem inferidos sobre a realização crítica; primeiro, a entrega de prêmios significa excepcional publicidade - que por momentos já pôde poupar artistas de coerções políticas - não apenas para o contemplado, mas indiretamente ao campo artístico como um todo. Segundo: a crítica e seus veículos poderiam servir como representação dos interesses do teatro, inclusive contra a censura, conforme a leitura de *Exercício Findo* indica acontecer em vários períodos durante o regime militar. Entre 1958 e 1963 artistas do cinema e teatro envolvidos em montagens e ideologias esquerdistas foram premiados com o Saci, apesar do contragosto governamental.

Fica a memória dos momentos em que a crítica não somente retratou seu mundo, mas inserido nele, provocou modificações, melhorias e boas desestabilizações.

3 A EXPERIÊNCIA

Verdade seja dita: parte da descrença e do desmerecimento sofrido pela crítica surge do trabalho de seus operários. Muitas vezes despreparados, em nível de informação e formação (sobre a proposição e sobre o teatro em si), por vezes maniqueista em suas conclusões, faz-nos perguntar para quê, e a quem a crítica se destina. Quão alto é o poder de frutificação do tipo de comentário que resume a proposta cênica a listas de acertos e erros? A crítica contemplada aqui é aquela que provoca a discussão, sujeitando-se ao aceite ou rejeição; que ao menos desperta uma desestabilização que instigue o pensamento e a reflexão sobre o objeto teatral.

Para discorrer sobre a idéia, contaremos com a contribuição de diversos autores, de épocas e veículos de comunicação variados. Nos serviremos, primordialmente, do acervo de documentos criado pelo Professor Doutor Flavio Mainieri, durante a pesquisa “Modelos Estéticos para uma Escola de Teatro” (2000-2010), que sistematizou a organização de documentos de fonte primária para a conservação e análise da memória do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. De diferentes formas, os materiais selecionados carregam aspectos importantes à história ou à reflexão sobre o teatro local.

Foi tido como objeto de investigação aquelas críticas que não estivessem restringidas à simples emissão de opiniões avaliativas sobre os eventos culturais. Os escritos buscados foram aqueles que percebi desenvolverem-se de forma a suscitar o diálogo, ou a oferecer diferentes formas de dilatação do pensamento artístico; alguns artigos que trabalham com a ideia oposta também foram selecionados, para que justamente, fosse possível dialogar através do contraste. Através do conjunto de todo o material selecionado, pude de alguma forma, ver despertadas questões que abrangem diversos segmentos de reflexão sobre a arte teatral. Para es-

truturar didaticamente as contribuições trazidas pelos artigos estudados, foram criados segmentos de análise.

A adequação de certo comentário em determinada categoria não implica, de forma alguma, uma necessária exclusão de qualquer outra categoria. Reconheço que o mesmo objeto, analisado em momento diferente, ou sob a perspectiva de outro indivíduo, jamais esgota suas possibilidade de comunicação. Sendo assim, o material selecionado não é invariável nas categorias em que foi colocado, é, antes, destinado ao levantamento dos benefícios de uma crítica dialógica, problematizadora, e não apenas averiguativa.

Para estabelecer a conversa entre diferentes perspectivas e momentos históricos sobre o mesmo assunto, foram também selecionados artigos de blogs, e espaços públicos da internet; podemos através dos diferentes formatos e abordagens, refletir sobre as variadas possibilidades da crítica em diferentes contextos.

A segunda etapa do projeto se voltará à análise das produções críticas realizadas por estudantes da graduação teatral da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Para realização dessa pesquisa, arrecadei todo o pouco material encontrado, para enfim, selecionar de forma menos criteriosa que a anterior, os objetos de análise. Nessa etapa busca-se a formulação de um panorama geral sobre a constituição do pensamento crítico do estudante da graduação universitária.

3.1 Quando ela pensa seu tempo

Através dos exemplos a serem percorridos a seguir, poderemos perceber movimentos que a crítica percorre para questionar, explicar, avaliar e sintetizar o momento artístico da cidade. Através dos artigos, podemos perceber a perspectiva individual do crítico que constrói a história de seu momento; deixa-nos pedaços das ruínas do tempo, cumprindo a importante tarefa de testemunhar um momento singular. Ilustrando como a crítica pensa sobre seu tempo, nos

valeremos da análise de ‘Um oásis no Deserto Teatral: “a ópera” de Brecht pelo CAD’³ pelo jornalista Renato Gianuca, em 1969 para o Correio do Povo.

O autor oferece-nos uma perspectiva do momento histórico da cidade. Suas primeiras afirmações são categóricas: os acontecimentos teatrais em Porto Alegre são pobres. Destaco aqui a importância dessa contribuição histórica efetuada pelo crítico.

Um Brecht é sempre um acontecimento, nesta cidade de pobres acontecimentos teatrais. Os esforços são muitos. E devemos reconhecer a boa vontade dos grupos teatrais que procuram - às voltas com inúmeras dificuldades - movimentar o panorama teatral de Porto Alegre. Mas, à exceção do Teatro de Arena, todos esses esforços são, na prática, inúteis. Quando não é o texto que é fraco, o espetáculo é insípido e vazio. Dos espetáculos de fora nem é bom falar. E o público dá seu julgamento deixando vazias as casas teatrais. (GIANUCA, 1969)

Estando o papel de testemunha que confessa precisamente os efeitos e eventos artísticos, podemos repensar a função que a crítica realiza. A aplicação de juízos de valor é a função mais comumente associada à atividade, porém, quando é considerada isoladamente e uma característica que se encerra em si mesma, simplifica e desvincula o comentário de sua responsabilidade de perpetuar a memória.

Na totalidade do artigo, é possível constatar que o autor, inserido no contexto da época, defende a ideia de que os espetáculos não “insípidos e vazios” e que, embasados em textos não “fracos”, tornam-se valoráveis, apesar de conter outras falhas. De outra forma, anos mais tarde, acompanhamos com a crítica de Cláudio Heemann (1930-1999), mudanças significativas no cenário porto-alegrense, demonstrando que as exigências do espectador de 1988 são outras, mais criteriosas.

Comenta ele os aspectos positivos do espetáculo *A Tempestade*, de Shakespeare ⁴, como soluções encontradas para o cenário, ou o esforço de atuação do intérprete de Próspero. Mas Heemann prossegue em sua análise: “como todo porém, a ação física da montagem perdeu a força poética do texto sem definir um significado para a história.” Podemos inferir que a

³ Espetáculo dirigido por Luiz Paulo Vasconcelos. Na assistência de direção está Artur Nunes, e destaque para a atuação de Carlos Carvalho, no Teatro do CAD.

⁴ Sob a direção de Luiz Paulo Vasconcelos, cenografia de Alziro Azevedo, em cartaz na Sala Qorpo Santo da UFRGS.

cidade prosseguiu em seu percurso artístico, e acompanhando os relatos como artefatos históricos, percebemos algumas conquistas do movimento teatral. Mesmo que a última constatação do escrito ressalte a validade da “intenção de trazer um autor com a grandeza de Shakespeare para mexer com a linha habitual de nossos repertórios”, ainda assim, não se é possível menosprezar um que outro aspecto do evento cênico, desejando que a busca pela concepção fundamentada seja tão grande quanto à da criatividade inventiva.

Abordando a questão do mercado que envolve o profissional do teatro, Gianuca diz, no mesmo artigo:

O grande passo à frente - a própria casa do CAD - [referindo-se à mudança de sede do Curso de Arte Dramática] permite esperar, agora, a concretização de velhos sonhos. Entre eles ocupa lugar fundamental a companhia profissional do Centro de Arte Dramática, que possibilitará ao ator formado a profissionalização imediata.

A grande expectativa da crítica em relação aos alunos da escola o faz com que a perspectiva de mudança de sede seja recebida com fervor pelo público de teatro da cidade. O autor torce pela profissionalização do estudante universitário, e considera que o estabelecimento do curso em uma sede melhor possibilitaria o abrigo de uma companhia de teatro da Universidade. Com tal afirmativa ele está discorrendo sobre (uma necessária) inserção dos grupos que trazem uma proposta artística coerente, no mercado profissional da cidade.

Em artigo da Zero Hora de 27 de julho de 1970, em que o autor desconhecido retrata sua vivência no espetáculo *A Casa de Orates*⁵, as dificuldades sofridas pelos centros de estudos tratadas, referentes á ausência do público nas apresentações:

Não sei porque tanta gente não quer dar valor aos atores da terra. Agora que o espetáculo foi válido é certo, e todos que foram assistir tentarão ver novas produções do Curso de Arte Dramática. Finalizando dizemos: quem dera que muito grupo que visse do Rio e São Paulo tivesse nível cultural, homogêneo e honesto (em relação ao público) destes jovens inteligentes do CAD.

O trecho nos informa que além de haver poucos espectadores de teatro, os grupos da cidade ainda competiam (e não pareciam estar ganhando) com os grupos e espetáculos vindos

5 Direção de Luiz Paulo Vasconcelos. Atuação de Luiz Arthur Nunes, Irene Britzke, Graça Nunes, Carlos Carvalho e outros.

do Rio e de São Paulo. A indagação lançada pelo autor parece ser a mesma de hoje, porém, passados quarenta anos desde o escrito, já não nos espantamos “porque tanta gente não dá valor aos atores da terra”. Mesmo que hoje ainda estejamos sem respostas definitivas, a iniciativa de relatar o momento vivido torna-se um elemento vital da função do crítico. Por que? É benéfico que o crítico, razoável e moderadamente, valha-se de seu espaço público para expor seu parecer pessoal sobre o momento de onde está inserido. Explico-me: suas aptidões pensantes e reflexivas sobre a arte oferecem-lhe uma perspectiva privilegiada, e sem dúvida pessoal - sem nenhuma conotação pejorativa - sobre o panorama teatral.

Exercício Findo (PRADO, 1987:24) relata que a maneira corrente de fazer e pensar teatro no Brasil, até 1969, foi modificada a partir de contestações: “Outras posições nossas só subiram à consciência quando foram contestadas.” Consciente e atento em seu tempo/contexto, o crítico goza de certo espaço público em que suas advertências e questões devam ser expostas, para que sejam julgadas e testadas, lançadas para fora do papel, abandonando a estaticidade de ‘obra’ para, enfim, adentrar e desestabilizar a realidade.

3.2 Quando pensa a si mesma

Flávio Desgranges (2003) diz que a arte teatral vive da constante necessidade de afirmar-se, acima de qualquer ordem, a si mesma. A arte tragicômica que gera suas próprias crises para reencontrar sua razão de existir, “lança-se ao fundo de si mesma e que, durante a queda, reinventa maneiras de pairar e sobrevoar prazerosamente o próprio abismo”. A crítica como subsequência do movimento artístico, e também criativa conforme Jobim e Souza⁶, prossegue seu avanço através da reflexão sobre seus próprios procedimentos.

6 “A compreensão, além de ser um processo ativo, é também um processo criativo. Bakhtin afirma que aquele que compreende participa do diálogo, continuando a criação de seu interlocutor (Desgranges apud Jobim e Souza, 1994:109)

Fernando Peixoto, no artigo “*A Bilha Quebrada*” em *Cena*⁷, de 1967, é certo ao usar as ideias de Paulo Francis para constatar que:

(...) o crítico precisa levar em conta a situação geral, nela delinear o espetáculo, e ficar nisso. Sem deter-se em especificações artísticas, como é possível em culturas realmente sedimentadas. Se agisse de outra forma, (...) não restaria pedra sobre pedra. É uma das contradições fundamentais na crítica de teatro no Brasil. Os valores explicitados para serem aceitos ou debatidos são mínimos. (PEIXOTO, 1967)

Comentários válidos, antes de mais nada, por descrever um movimento de autoanálise da atividade crítica. É fundamental para o desenvolvimento de qualquer campo do conhecimento a volta para si mesmo, discutindo suas próprias possibilidades e ferramentas, analisando-se para avançar. No artigo em questão, o autor inicia seu parecer sobre o espetáculo pondo-se na berlinda: se desejam que o crítico categorize as encenações em positivas ou negativas, ou naquelas que contribuam para algum progresso ou retrocesso, é isso que ele, com dificuldade, fará. Tal simplificação é justificada pelo autor na medida em que diz existir, em regra geral, um panorama de amadorismo no teatro porto-alegrense, descrito como:

(...) destituído de uma reconhecível vinculação cultural por insuficiência ou burrice mesmo. O que existe e subsiste é consequência de nosso subdesenvolvimento cultural, fato sempre apontado mas via-de-regra nunca combatido nas bases nem equacionado em suas verdadeiras causas.

Das afirmações de Peixoto, inferimos que a crítica vê-se muitas vezes reduzida a comentários simplificantes, deterministas sobre o espetáculo, impondo-lhe um selo “positivo ou negativo”, silenciando as perguntas e tornando o gênero insuficiente para fomentar a reflexão. Não sendo essa sua insistente busca, qual é sua razão de ser?

Quando o autor diz que “os valores explicitados para serem aceitos ou debatidos são mínimos”, denuncia a ausência de parâmetros discutidos e esclarecidos no escrever crítico, acarretando um produto pouco aprimorado. Com a simples determinação de um parecer favorável ou não, além de condicionar a apreensão do leitor, ignora a função de capacitar e ampliar as habilidades reflexivas do público.

7 Coprodução entre o CAD e o Instituto Cultural Brasileiro Alemão. Direção de Lineu Dias, atuação de Cláudio Heemann, Lilian Lemmert e outros. Apresentado primeiramente em 1961, agora em 1967, após premiações, tem é analisado por Fernando Peixoto na temporada no Teatro São Pedro.

Em outra direção encontramos o artigo de título bastante insinuante, *Não devia ter sido produzido*, por Rodrigo Monteiro, publicado em 18 de novembro de 2010 em seu blog. A escrita é iniciada com a reflexão sobre os apontamentos lançados por um de seus leitores que questiona o posicionamento veemente do crítico perante os espetáculos assistidos. Na produção em questão, as críticas são aceitas como forma de incitar à reflexão, diz o autor, apesar de que tomar a oportunidade para reafirmar os comportamentos mantidos até então. O posicionamento claramente enunciado através do título é considerado pelo autor como simples expressão da opinião, e por essa razão, usará a ocasião do artigo para defendê-la.

Um crítico jamais deve fazer isso, de forma alguma deve exortar as pessoas a não irem assistir a um espetáculo, o que significaria, na sua opinião, tolher a construção do olhar alheio. Com as suas palavras, você diz que, se um crítico diz "Não vá ver essa peça!", ele está impedindo a pessoa de ter uma opinião seja ela igual ou diferente da sua.

No fragmento, temos a reprodução feita por Monteiro do que seria o pensamento do comentarista. A abordagem do assunto anuncia o mesmo movimento percorrido no ensaio anterior, de uma crítica que se expõe ao risco da destruição, percorrendo caminhos para reencontrar seu sentido e motivação. Porém, agora de outra forma, contando com o espaço virtual, em si mesmo veículo de interatividade, facilita e estimula que o público leitor seja desperto pela iniciativa escrita, e que também se valha de seu senso crítico para, conjuntamente ao escritor, formular as fundações do conhecimento da crítica.

As colocações do leitor comentarista também são pertinentes por reclamar qualidades de escrita nas quais Roland Barthes faz especial contribuição no capítulo *Escritores e Escreventes*, de *Crítica e Verdade* (1982). Ali discorre sobre o uso da palavra por aquele que se institucionaliza através da função de escrever, tratando o sistema linguístico a matéria primordial da escrita.

Para Barthes, a função da comunicação escrita é realizada por agentes de duas categorias: escritores e escreventes, que somente possuem em comum a palavra como seu material. O primeiro é aquele que através de sua atividade “não cessa de provocar, ao longo de uma teoria secular, uma interrogação ao mundo: fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual o sentido das coisas?”. Esse *como* a que se atém é seu esforço de pacientemente desenvolver seus métodos que manejem o pensar ao sistema literário. Enquanto atividade que encontra seu sentido em si

mesmo

reencontra

um

caráter

mediador:

O escritor concebe a literatura como fim e o mundo lhe devolve como meio; é e nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca *definitivamente*, como uma resposta (...). Disso decorre que ela [a palavra] nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade (...) em sua, a literatura é sempre irrealista e é esse mesmo irrealismo que lhe permite frequentemente fazer boas perguntas ao mundo. (BARTHES, 1987: 33)

Apesar de qualquer intencionalidade precedente ao exercício prático, para o escritor, a escrita é concebida como sua própria finalidade, não podendo, assim, ter sua intenção mais referida do que o próprio trabalho de execução: “identificando-se a uma palavra, o escritor perde todo o direito à apreensão da verdade, pois a linguagem é precisamente aquela estrutura cujo fim (...) é de neutralizar o verdadeiro e o falso”. (p. 34)

Já o escrevente é aquele que possui motivos para produzir bem mais individuais que o do escritor à medida que “diz em toda ocasião e sem demora o que ele pensa“, de forma imediata, não mediando seu livre pensamento da escritura. Num fluxo de escrita urgente, abandona o esforço, contrariamente ao escritor, de institucionalizar o acaso do pensamento. Esse escrevente também coloca um fim qualquer à sua escrita: testemunhar, explicar, ensinar; torna a palavra apenas um meio, um veículo do pensamento.

Ele considera que sua palavra põe fim à ambiguidade do mundo, institui uma explicação irreversível (mesmo se ele admite que seja provisória), ou uma informação incontestável (mesmo se ele se considera um modesto ensinante); enquanto para o escritor como vimos, é exatamente o contrário: ele sabe perfeitamente que sua palavra, intransitiva por escolha e por labor, inaugura uma ambiguidade, mesmo se ela dá como peremptória, que ela se oferece como um silêncio monumental a decifrar, que ela não pode ter outra divisa senão as palavras profundas de Jacques Rigaut: *E mesmo quando afirmo, interrogo ainda*. (BARTHES, 1987: 36)

Agora veremos que as duas categorias aqui descritas não são puras, livres de contradições e paradoxos como afirma o autor quando diz que “cada um se move mais ou menos aberrantemente entre as duas postulações, a do escritor e a do escrevente. (...) Em suma, nossa época daria luz a um tipo bastardo: a do escritor escrevente“. Postos à realidade atual, encontramos escritores com impaciências e comportamentos de escreventes, tomando a liberdade de dizer o que quiser da forma que quiser, mesmo encontrando-se presa a suas próprias regras; em outra parte escreventes aproximando-se da palavra para nela encontrar sentido e realização. Es-

ses são alguns dos dilemas enfrentados pela crítica que encara a si mesma, interrogando-se para reformular prosseguir em seus avanços.

3.3 Quando ela pensa o fazer teatral

A crítica que problematiza, revela ou lança dúvidas sobre a realização do fazer teatral, abre uma porta de comunicação entre o artista e o público geral. Os aspectos conhecidos e discutidos somente pelos realizadores da manifestação artística, através da crítica, podem tornar-se ferramenta de aproximação e compartilhamento da vivência do por trás dos palcos. Os fragmentos críticos a seguir, movimentam-se nesse sentido. No mesmo artigo de Fernando Peixoto, “*A Bilha Quebrada em Cena*”, o autor destaca a boa performance de um dos atores desenvolvendo um raciocínio muito atrelado à realidade da experiência de trabalho coletivo. Logo que inicia suas considerações sobre a interpretação dos personagens, destaca o trabalho de

Cláudio

Heemann:

Explorando seus recursos próprios de comicidade, que chegam a parecer inesgotáveis, com uns olhos que não param nunca maliciando as frases mais inesperadas (...) utilizando seu físico na composição de um personagem bastante pessoal, mas válido. Cláudio dá a impressão de ser um ator que não foi bastante dirigido. Compreende-se facilmente: enquanto o encenador luta para obter alguma desenvoltura de todo o elenco, ele já está acima, satisfazendo plenamente às exigências do espetáculo (...). (PEIXOTO, 1967)

Grande mérito do crítico em diferenciar os diferentes níveis de atuação para debater o conflito em que o encenador é envolvido. Discutir a arte por dentro, desde seus processos, significa o abrir de portas para a discussão sobre forma e conteúdo, produto e processo, tornando complexo o fenômeno artístico como um todo. Sendo debatido o assunto gera reflexão, tanto para os profissionais quanto para os leitores leigos, que passam a melhor compreender as dificuldades da cena.

Novamente podemos valer-nos do que discorre Cláudio Heemann, em 1988, quando retrata o espetáculo já mencionado, *A Tempestade*, elaborado em comemoração aos trinta anos do Curso de Arte Dramática. Descreve que as mesmas dificuldades de montagens anterior-

res mantiveram-se nessa. Ao longo dos anos, o crítico em questão acompanhou, inúmeros trabalhos realizados pelos diretores e atores do Departamento; por essa razão, pôde reparar em questões problemáticas, que insistentemente permaneceram no produto final.

Em primeiro lugar, a falta de atores apropriados para atender a exigência do texto em estilo, domínio cênico e biotipologia dos personagens humanos foi muito acentuada. Autoridade cênica, plenitude de recursos de elocução, madureza interpretativa, senso das exigências contextuais da poesia shakespeariana, sentido e profundidade da grande metáfora que é a peça não se materializaram. (...) A ação física da montagem perdeu a força poética do texto sem definir um significado para a história. (HEEMANN, 1988)

O retrato descrito por Heemann esforça-se em salientar os aspectos que impediram a montagem de cumprir com eficácia sua missão de encenar a grande obra final de Shakespeare. Como apontado pelo autor, a biotipologia, madureza interpretativa, domínio cênico, etc. não estão presentes no elenco, de forma a comprometer a 'força poética' da encenação. A questão que podemos averiguar é que, tratando-se de alunos de uma universidade, é natural encontrar jovens de pouca idade envolvidos com as o apontamento é bastante coerente considerando o ambiente em que está sendo analisado.

3.4 Quando ela reflete sobre a arte

Os próximos exemplos demonstram a crítica cuja reflexão não é voltada apenas para um evento em si, antes, a partir dele, desdobra possibilidades de pensamentos sobre outros elementos artísticos/contextuais da montagem. Vínculo tal prática ao zelo que poderia evitar os grotescos e inesquecíveis erros que certos críticos marcaram na história. A seguir, vemos que a crítica demonstrando estar desvinculada do contexto que a abriga.

A parte inicial do comentário *Ionesco - o funambulesco*, de data, autor e jornal desconhecidos, elogia as montagens universitárias por, caracteristicamente, adicionarem novidades no repertório de peças e autores encenados na cidade. O autor descreve o Curso de Arte Dramática da época como associado e difusor das vanguardas, montando, por exemplo, *Pique-Nique no Fronte*, de Fernando Arrabal, e o texto que resultou o espetáculo em análise, *Jacques ou A*

Submissão de Eugene Ionesco⁸. O texto é descrito como sendo uma novidade na cidade, e mesmo nessa condição, o crítico foi capaz de brevemente sintetizar a carreira e a vinculação estética de Ionesco. Citando outras de suas obras para estabelecer uma linha de compreensão sobre a que estava no foco da análise, o crítico pedagogicamente expõe o panorama do texto dramaturgico:

(...) um dos gurus grandes e terríveis do teatro atual, irmão espiritual de Beckett e Jarry e que faz teatro na época da literatura e música concretistas. É todo um teatro de expressão social, mas de fundo subjetivista, quebrando as quadraturas convencionais, com suas antitramas, usando o diálogo e a linguagem no ritmo e no sentido concretista. (...) Poesia do farsesco e destrutividade construtiva, e o personalismo encastelado e um humanismo que trescala e se mascara, é o que vemos no élan singular do autor de AS CADEIRAS e de RHINOCEROS. (IONESCO, s/d)

Ao mesmo tempo avalia a posição que essa categoria dramática apresenta na sociedade:

É um humanismo ao avesso, de crítica e ironia, dançando à beira do abismo do absurdo, do incongruente, irritante e ridículo. (...) temos nisso que o Curso de Arte Dramática fez uma pesquisa, uma experiência e um acerto, com a montagem dessa obra (...) com a marcação da época da desintegração atômica e nuclear não só no cosmos como no homem, e na sociedade e aqui na família. Estamos na época da arte desalmada, desumana e de vitalidade tresloucada e que clama pelo que perdeu ou não encontrou: o ideal e assim vai do desencontro e solidão à náusea, ao cinismo até o desespero. (IONESCO, s/d)

O esforço do crítico, que repetidas vezes usa o termo *vanguarda* para referir-se ao texto, é de adentrar à novidade nos estatutos de aceite artístico do público espectador e da classe leitora. Temos aqui um exemplo de ação preocupada com a atualização cultural da cidade, que não por apatia ou indiferença permite a existência das montagens “vanguardistas”; antes de qualquer razão, tal crítica busca é estimular a compreensão das razões que levam as novas iniciativas artísticas serem apoiadas.

“A composição do teatro de vanguarda é sintonizada com a pintura, da dança e como acontece com a música e a literatura desse sentido: desestruturação anti-acadêmica e livre até o paroxismo”. (IONESCO, s/d) Aqui temos a demonstração final da aproximação que o comentarista possui do assunto. Tomando o autor anônimo por modelo, temos o ensinamento de que a possibilidade de estudo dos preceitos e parâmetros, das tendências metodológicas e ide-

8 Direção de Fausto Fuser. Com Olga Fedossejeva, Antônio Sena e elenco.

ológicas das formações vanguardistas ampliam a capacidade exercer um julgamento, no mínimo, prudente.

Quantos não foram os casos de obras emblemáticas que, inaugurando formas, estéticas e relações diversificadas, foram imediatamente recriminadas por uma crítica inapta à leitura de um novo mundo? Crítica essa que deixa de lado à reflexão, o estudo e, a utópica abertura ao desconhecido.

Na publicação de 27 de novembro de 1971, no artigo de Aldo Obino para o Correio do Povo, é possível também perceber certa presença pedagógica, que valoriza a compreensão do leitor. Em *Fausto, de Marlowe*⁹, o autor justifica e analisa as escolhas da direção e produção do espetáculo sob o prisma do Teatro Pobre de Jerzy Grotowsky. Brevemente atualiza o leitor sobre os movimentos, de diversas áreas artísticas, da pouco conhecida Polônia, terra do encenador, para contextualizar sua emergência:

A Polônia está nos últimos tempos em grande afirmação, seja na música, no teatro, na arquitetura, como cinema e plasticismo em geral. (...) Grotowsky é outro diretor e mestre revolucionário, no sentido da interpretação e animação viva do teatro, para além do academismo, literalismo e do aparato do teatro rico. Propõe o teatro pobre, desnudo de comunicação e captação do essencial.

Assume pontos comparativos entre a proposta dos estudantes da Rua Salgado Filho e os ditames de Grotowsky:

Houve contenção dialogal em favor da ação e situações cênicas. Despojamento citorplástico com o corpo desnudo quase totalmente, dentro do ditame de Grotowsky, com a sexualidade e o erotismo transbordando nos transe, frenesis e paroxismos do satanismo daquele tempo, hoje em franco reavivamento fílmico, teatral, literário e social.

A escolha do autor não foi em direção à análise isolada dos elementos cênicos, conferindo-lhes graus de valor particulares sem dialogar com as demais partes que conferem o todo. Nesse caso a proposta adotada pelas correntes metodológicas, estéticas e ideológicas foram consideradas em unidade, como consequência do produto oferecido. A coerência da crítica tem possibilidade de ser salientada no encontro do espetáculo coerente: é somente possível traçar paralelos entre a montagem e certa corrente quando de fato a proposta da corrente é

perseguida, executada e bem sucedida frente o público. Já disse PRADO (1987: 13) que o crítico somente faz parte de um processo, atendendo à sua função de forma específica, mas respondendo aos estímulos do ambiente que o cerca.

3.5 Quando questiona o ensino universitário

Buscamos nesse espaço, avaliar algumas das realizações da crítica formal, para refletir sobre suas formas de contribuir para com a arte teatral; agora, no sentido contrário, podemos investigar o que essa crítica, pensa sobre a produção universitária. As iniciativas de discutir a formação, as propostas e os resultados dos alunos provindos das Instituições acadêmicas, tornam-se de grande importância pelo fomento gerado dentro da própria instituição. Modesto Fortuna escreve em seu blog no dia 16 de maio de 2009, *Conclusões do DAD/UFRGS*, um breve parecer sobre dois dos três trabalhos de conclusão de curso apresentados em 2007. Inicia sua escrita descrevendo primordialmente as impressões negativas tidas com os espetáculos, e no último parágrafo reserva espaço para suas considerações ao departamento da universidade que ofereceu as montagens:

Para encerrar, quero dizer que acho que o problema maior está no DAD. Na aprisionante estrutura acadêmica, na fracas exigências da orientação, na existência de professores substitutos (já que a universidade, ao invés de abrir um concurso e fixar um quadro de bons professores, prefere contratar alguns professores de dois em dois anos), na falta de ensaio, na falta de tempo e amadurecimento das coisas que ali são produzidas e, principalmente, na falta de fazer teatral que acomete o Departamento. Já disse em outro texto e repito aqui: qualquer aluno da Terreira da Tribo ou do Depósito de Teatro faz muito mais teatro em um ano do que os alunos do DAD em quatro.

Vemos críticas diretas, veementes e um tanto generalizantes sobre o ensino universitário. Naturalmente, essas minhas palavras podem conotar defesa na medida em que eu, diplomanda da Instituição acusada, poderia dizê-las para diminuir a legitimidade e o impacto do escrito, que afeta a credibilidade e importância do meu currículo profissional. Mas não pretendo revidar ou realizar qualquer defesa dos comentários, antes, refletir sobre os objetivos da Universidade, e a falta de comunicação que possui com seu público externo.

Não é a primeira vez que tomo conhecimento de comentários que defendam o parecer dos textos, afirmando existem problemas com o quadro docente, com a estrutura acadêmica ou com a baixa exigência como um geral. Sendo assim, não pretendo insistir levantando mais uma vez, num incessante retorno, à discussão sobre a veracidade ou justeza das afirmações; de outra forma, almejo aqui salientar a facilidade em difamar quem não apresenta defesas (de forma alguma por estar posicionada como vítima, mas, por ater-se ao silêncio).

Tendo o ensino, a pesquisa e extensão como tripé sobre qual a universidade pública é sustentada, compreendo a pesquisa como responsável pela ampliação e inovação do campo de conhecimento; o ensino como a retransmissão dessas novas descobertas aos universitários; e a extensão como o estímulo ao contato com a sociedade, ultrapassando as barreiras teóricas da sala de aula, dando a vida prática ao aprendido. O Plano Nacional de Extensão Universitária¹⁰ define - a como “o processo educativo, cultural e científico que articula o ensino e a pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre Universidade e Sociedade.” Com a extensão temos a reafirmação do compromisso social que a universidade possui de proporcionar a difusão e o debate do conhecimento adquirido. Ou seja, temos delineados os caminhos que permitem que a Universidade comunique, discuta e reformule-se a partir do encontro com a comunidade não acadêmica, através da promoção de ações de inserção, por meio de programas e projetos que atendam as demandas da sociedade.

Finalizando, importa ressaltar que mais que formar atores, professores e diretores, a graduação teatral objetiva a iniciação à formação intelectual, estimulando a autonomia em pesquisa e pensamento crítico, não encerrada em propósitos práticos, abre-se margens para descobrir possibilidades de elevação da arte enquanto campo de conhecimento: estudado e modificado.

Em uma perspectiva diferente, nos ateremos a outro momento do mesmo departamento, agora sob a análise de Luiz Paulo Vasconcelos em publicação à Revista Aplauso em 2009. Com o correr de sua escrita acompanhamos por linhas bastante gerais a trajetória histórica do departamento, desde seus anos de chumbo da ditadura, em que “converteu-se num verdadeiro fenômeno nacional, sendo um dos poucos cursos que resistiram, dos pouquíssimos que sobre-

¹⁰ BARRAVIEIRA, B. Benedito Barravieira: depoimento [abr. 2004]. Entrevistadores: Revista Ciência em Extensão. São Paulo: REV. CIÊNC. EXT - SP, 2004.

viveram e possivelmente o único que enfrentou a censura com encenações de Brecht, Nelson Rodrigues (...)" ; até avançar à atualidade:

Passada a tormenta, a grande preocupação deixou de ser o palco e passou a ser a titulação. E lá se foram todos a fazer seus mestrados e doutorados (...) mas e a graduação? E aquela etapa que costumo chamar de 'mal necessário', que é a etapa da transmissão do conhecimento, de formação de novos profissionais, a que serve de base e dá sentido às outras ditas superiores? Pois é, a graduação foi ficando meio de escanteio. Por conta de professores que já não faziam teatro, as produções deixaram de existir, o jargão foi tomando conta e o curso foi perdendo, ao longo das últimas décadas, a liderança na formação do ator.

Por um viés histórico e de resgate vivencial, o autor, integrante do corpo docente à época da opressão militar, traça uma linha sequencial para explicar a "perda de liderança na formação do ator". Antes das certezas apresentadas, a importância maior do texto está sobre a intencionalidade em discutir o histórico da graduação teatral, evocando as experiências e memórias do então professor. Contudo, o artigo não é destinado ao tratamento da bravura passada ou do presente equivocados; trata de uma celebração ao presente que se espelha no que houve de bom no passado.

A iniciativa de um professor dirigir um espetáculo de elenco composto por alunos, costumava ser corriqueira no tempo em que Vasconcelos lecionava no então CAD. Desde então, as montagens com essa característica foram pouquíssimas, e as mais marcantes foram justamente aquelas que comemoravam festividades do Departamento. A repercussão gerada por "O Sobrado" dirigido por Inês Marroco, em comemoração aos 50 anos do Departamento de Arte Dramática, conforme podemos ver nos apontamentos da crítica acima, foi impressionante: "(...) o Departamento de Arte Dramática da UFRGS reassume a liderança na formação de atores. Aleluia!".

O reconhecimento, ora questionado, ora glorificado, da formação artística na universidade tem suas possibilidades de repercussão, e diálogo, ampliadas quando envolvem profissionais de renome e credibilidade. Essa crítica oferece-nos um exemplo em que interfere na realidade através de sua avaliação. Publicamente declara que as expectativas referentes ao trabalho artístico podem ser renovadas ou modificadas; nesse caso para melhor, mas o contrário também é possível.

3.6 Reflexões vindas da sala de aula

Até aqui pusemos na berlinda aquela crítica veiculada em mídias oficiais para categorizar pedagogicamente as abordagens que demonstraram perspectivas de ampliação do pensamento crítico, interagindo e questionando seu meio.

A partir desse momento, usaremos como referência elaborações críticas de alunos atualmente integrantes da graduação do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Tendo o material selecionado como objeto de estudo, serão analisados os aspectos apontadores da relação teatro/crítica recebida através da universidade.

Os dados foram alcançados através de duas fontes: a primeira por concessão de um contribuidor que armazena elaborações críticas de alunos de diversas áreas da Universidade para finalidades acadêmicas. Os demais comentários foram extraídos de sites de acesso público. Para ambos os casos, as identidades dos autores serão mantidas em sigilo para manutenção da integridade moral e não violação de seus direitos de autoria. Os autores serão nomeados por codinomes para fins de compreensão e situação do leitor.

Como ponto de primordial destaque, estando presente em todos os relatos críticos, aponto o desenvolvimento literário relacionado à narrativa do espetáculo. Nas quatro escritas, a descrição crítica surge atrelada cronologicamente à estrutura da trama teatral, ou seja, o decorrer do espetáculo será o decorrer dos comentários críticos; o crítico enquanto estudante envolvido na construção teatral e, assim induzido por sua educação, raciocina através da narrativa, em eventos sequenciais. No tratamento da crítica enquanto conhecimento empírico desenvolvido em sala de aula, através da sensibilidade do aluno em relação ao outro e a si mesmo, não metodologicamente direcionada à construção crítica em si, é compreensível que a crítica em forma escrita não possa desvincular-se do processo que a originou. Constato assim, que a crítica desenvolva-se a partir da interação que proporcionou o encontro entre ela e o objeto de análise. O aprendizado parte da interação entre eu e o objeto, nesse momento em que tenho a oportunidade de escolher critérios e desenvolver valores pessoais.

Relevando agora os aspectos menos gerais das formulações críticas selecionadas, trataremos individualmente os trabalhos para melhor perceber sua contribuição isoladamente. Dando seguimento à metodologia já adotada, serão retirados fragmentos dos textos que apontem situações de reflexão sobre alguns dos mesmos itens encontrados na crítica profissional.

Na escrita de A encontramos a discussão sobre o momento artístico musical, apresentado a partir da discussão sobre uma premiação de grande renome nacional.

Neste dia eu, como a maioria dos amantes da música, ainda estavam com o sentimento de incredibilidade após o desastre sofrido pela música brasileira que presenciamos na entrega do VMB (Video Music Brasil. Isso mesmo, um título em inglês para premiar artistas(?) brasileiros) 2010, apresentado pelo canal da desastrosa MTV Brasil(?). Pensamos para que caminho segue a nossa música? O que aguardar dessa nova geração de músicos(?)?

O objeto de análise do estudante A foi um espetáculo musical, e por essa razão, a produção brasileira desse campo esteve em voga a partir do encontro com uma banda que nas palavras do autor é “com certeza uma promessa para a música brasileira.”

Aqui temos estabelecida uma relação de comparação entre valores comerciais e artísticos; por mais que assunto não seja melhor justificado ou desenvolvido, lança possibilidades de reflexão. São muito diferenciados os parâmetros para avaliar o sucesso de um conjunto cuja proposta está calcada sob o universo *pop*, e para outro que explora uma musicalidade autoral. O público alvo, as condições de lançamento e gravação dos álbuns, visão musical e mercadológica são imensamente opostas. O crítico sugere a problematização dos veículos de reconhecimento dos artistas brasileiros, e de certa forma, a própria “brasilidade” do artista, e da premiação nacional.

As razões que B tem para valorizar a performance de grupo é exemplificada quando diz que um dos integrantes do conjunto “mostra uma maturidade artística e poética no seu trabalho”; mais tarde descreve a banda como diversificada: “suas baladas que abrem o show são músicas que misturam diversos ritmos e possuem uma delicadeza de cristal“. A variação do o repertório é descrito como abrangendo diversos ritmos musicais; tal realização somente pode ser alcançada através da habilidade dos musicistas em manejar diversos instrumentos. Além do que chama de “maturidade artística e poética”, expõem, de forma não explícita, os valores considerados positivos pelo autor.

Temos um exemplo de crítica que pensa seu tempo conceituando positivamente, o espetáculo com critérios - pessoais - mas sustentadores de valores, a partir de certo respaldo técnico da área musical: o artista que maneja com sucesso o(s) seu(s) instrumento, permite-se ampliar sua expressão. A virtuosidade do artista é tida critério de satisfação.

No artigo seguinte, intitulado *Bons ingredientes nem sempre resultam em bons produtos*, notamos à contradição da premissa sustentada anteriormente. Mesmo contradissente a relação sugerida anteriormente, a consideração notada a partir do título de B é sustentada por sua argumentação.

A conclusão/síntese do evento foi tomada a partir da relação entre os atores e a cenografia. Direcionando o pensamento crítico ao processo de construção do espetáculo, B concluiu que apesar de agradar-se da visualidade apresentada, o cenário revelou-se, segundo a autora, um empecilho para o desenvolvimento de aspectos primordiais para encenação do texto escolhido:

De início, pensava que a ambientação da peça tinha caído como uma luva no nosso amado Cais do Porto. A brisa, o cheiro, a poeira, as pedras no chão, o clima de mistério... Enfim, parecia que o cenário havia sido criado especialmente para aquele local¹¹. (...) mas tenho a sensação de que o grande problema dessa montagem foi o fato do espetáculo ter se tornado refém das gangorras [elementos centrais da encenação]. Caíram na armadilha de utilizar sem cessar um cenário poderoso, imponente, bem concebido, mas mal utilizado. Entendo a metáfora de seu uso em relação ao texto, compreendo que é lindo vê-las se movimentando, percebo o quanto auxiliou os atores no que diz respeito ao estabelecimento de relações de poder entre as figuras. Entendo tudo isso. Entretanto, faltou encontrar a medida de utilização desse cenário que, em certa altura, parecia sublinhar o que era dito. Faltaram sutilezas nas intenções das falas e dos gestos, faltou a busca pelo público através do olhar, faltou o estabelecimento de relações entre si, faltou se perceberem mais.

Apesar do encantamento e expectativas iniciais, B percebe que mesmo tendo “tudo pra ser um espetáculo inesquecível”, não foi isso que ocorreu. A descrição feita de “rostos entediados, bocejos, espectadores indo embora antes do final” é justificada pela ausência de contracenação imposta pelo cenário rígido e impossibilitador de variações e dinâmicas de surpresa para o espectador. Ressalta que considera os atores “bons, seguros e instigantes”, mas a opção feita privilegiava o cenário, que não necessariamente contribuía à narrativa em questão. Temos presente um material que admite as contradições inerentes à produção artística: os bons ingredientes nem sempre conseguem produzir boas misturas.

Assumindo e lidando com as contradições, B percebe a necessidade de demonstrar o caminho percorrido por seu raciocínio até alcançar a conclusão. Por exemplo, motivada por

11 A descrição da autora denota a tendência salientada anteriormente, em que a análise crítica surge da própria vivência sequencial do espetáculo.

sua visão pessoal, B defende que o texto aborda uma perspectiva íntima das relações humanas, e por essa razão, não considera uma boa escolha montá-lo num local tão espaçoso: “É tão subjetivo, intimista, poético. Exige um maciço jogo de olhares entre os atores, fato este que se tornou raro tanto pela distância que eles costumavam ficar entre si quanto pelo movimento incessante das gangorras“. Nesse exercício existe uma constante preocupação com a coerência das ideias defendidas, para que além de conferirem maior credibilidade à escrita, não encerrem a possibilidade de discussão por excessos de determinismos.

Marília Amorim, pesquisadora e ex-professora do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e atual professora do Departamento de Ciências da Educação da Universidade de Paris, em uma de suas obras¹² discorre sobre a consequência de menosprezar, explicitamente ou não, as ideias que justificam um parecer referente ao objeto pesquisado: “A teoria e o conceito permitem que meu texto seja objetável em sua pretensão universalizante. Pois se não há pretensão universalizante, não há objeção possível. Se eu falo em meu nome apenas, não posso ser contestada”. De tal forma, percebo a escritura de B como abertura de possibilidades de discussão, questionamento e análise para o espectador frente à obra teatral.

O terceiro objeto analisado apresenta características diferentes das demais. A primeira impressão que o espetáculo suscita em C, é descrita como estranheza:

(...) estranhei a proposta da música eletrônica com o cenário todo em branco - as paredes do fundo, um banco em uma posição vertical, não cotidiana, como uma porta, um sofá virado com o encosto para o chão, uma televisão branca sem imagem, a mesa da televisão, uma cadeira pendurada na parede, uma escada aberta, lenços como rodapés. Tudo branco.

A movimentação dos atores não era tão frenética quanto a música eletrônica, enquanto o público entrava eles comiam uma maçã, devorando-a. Toda a parte inicial do espetáculo, me senti pouco motivada. E realmente, quando inicia a segunda parte do espetáculo, uma sequência coreográfica em que os atores movem-se de forma sincronizada, passei a me sentir mais estimulada com as imagens que eram produzidas.

12 Amorim, Marília. O Pesquisador e seu Outro – Bakhtin nas Ciências Humanas. 1a Edição. São Paulo: Musa, 2004. P. 17

A partir do fragmento, C oferece-nos a descrição das sensações despertadas pelo espetáculo, sem ater-se em desenvolver as possíveis razões para o surgimento dessas sensações. Categoriza o espetáculo em duas partes: a estranheza descrita na primeira parte (inicial) tem um fundo misterioso, já que a autora não oferece uma leitura nítida de suas impressões. O cenário descrito como “não cotidiano” oferece margens para conotações jamais exploradas no artigo em questão. Por mais que o termo tenha a intenção de somente elucidar certa estranheza, tratando-se do meio teatral, não é possível desvinculá-lo do conceito utilizado por Eugenio Barba como elemento do teatro antropológico. Consideraremos então que o “não cotidiano” não refere-se ao conceito, mas a uma má escolha de adjetivo para caracterizar os elementos da cena. Tendo a função de caracterizar, seria a única consideração indicativa para a afirmação de que sentia-se “pouco motivada” com o início do espetáculo. Dúvidas pairam no ar. Se por um lado, a escrita seja rica numa descrição imagética do acontecimento, pouco desenvolve sua interpretação pessoal sobre a encenação, não demonstrando o seu parecer sobre espetáculo.

O tempo todo se joga em cena com algo que um pode oferecer e o outro não admite esta necessidade. A solidão está presente o tempo todo, quando a atriz vê TV, em uma tela que não tem imagem, come pipocas e cai de cabeça no pote. Não há ninguém, apenas ela e o que ela decide fazer. Há um conflito quando eles contracenam, conflito este que culmina em uma briga coreografada, com movimentos rápidos, fortes e diretos, e termina com um toque. Um simples toque no ombro. Tão significativo quando toda a partitura da briga.

Acima temos uma descrição sintetizante do espetáculo. Descrição que não se posiciona, não avalia.

A crítica trata essencialmente do manejo da opinião pessoal do escritor. Anteriormente quando apontei a relevância de uma crítica não avaliativa cabe, a partir do exemplo em questão, salientar a moderação da opinião para que a reflexão cresça. A ausência completa da opinião significaria a ausência do próprio pensamento crítico. O posicionamento oportunizado com a experiência crítica pode contribuir para o desenvolvimento artístico do meio, grupo e classe. A crítica que não aponta direções, não reflete e não questiona o espetáculo, atendo-se somente em sua descrição, torna-se pouco produtiva e pouco inventiva, tão funcional quanto a badana da capa de um livro.

No relato da segunda parte do espetáculo, B diz-se mais motivada com “uma sequência coreográfica em que os atores movem-se de forma sincronizada”. Ora, na medida que não

vemos as razões para que a coreografia sincronizada leve a autora a se motivar, podemos pensar que o movimento de agora agrada não por sua qualidade poética ou de significado construído junto ao espetáculo, mas por motivos pessoais e misteriosos não reveladas. Dizendo “sentir mais estimulada com as imagens que eram produzidas”, pressupomos que a fisicalidade precisamente coreografada seja um parâmetro de distinção entre o interessante e o não interessante. Décio de Almeida Prado sabiamente compartilhou conosco suas preocupações relativas à atividade do crítico:

Também não propugnava por uma forma pré-estabelecida, cômica ou dramática, realista ou irrealista, político ou apolítico. É bem provável que o substrato do meu pensamento, as minhas simpatias secretas (ou não tão secretas), viessem a tona, aqui e ali, sem que eu percebesse. Mas o meu esforço crítico, durante a representação e enquanto escrevia, organizava-se com a intenção de entender bem o que os outros falavam, esposando momentaneamente aquele determinado universo de ficção, com suas leis próprias. (PRADO: 24-25)

Comentários sobre os recortes e efeitos da iluminação, por exemplo, foram sintetizados como sendo “muito justos e afinados”; descrevendo a performance vocal da atriz, relata que o texto “quando dito estava bem colocado, com justificativas”. As adjetivações utilizadas servem a qual finalidade? parabenizar a iluminação e a atriz, sem a tentativa de delinear resquícios de razões para o sucesso? O papel do crítico está na pura descrição de suas idéias ou pode-se esperar que ele também insira em sua obra reflexões que permitam e subsidiem o crescimento da arte teatral enquanto produto e processo? Da valorosa experiência de Prado, podemos retirar o aprendizado que teve em certo ponto de sua carreira, quando concluiu qual seria a função da crítica: “dar uma resposta a perguntas feitas pelos que imaginavam e realizavam o espetáculo”. (PRADO. 1987: 24)

A questão que surge é se prática crítica em sala de aula tem instigado a distinção entre minha opinião e o meu gosto, da proposta e dos objetivos do outro. Tanto em publicações oficiais quanto em relatos de aula, espera-se que o crítico seja coeso em suas alegações, instruído nas propostas executadas, e que possa avaliar de forma a não encerrar a discussão em seu juízo universal.

4 DESFECHO

Intermediar a reconciliação do casamento entre a Universidade e o Crítico a princípio parecia uma tarefa arriscada, nebulosa e até, por vezes, inatingível. Como reunir e aproximar as duas partes envolvidas, para contribuir na tão importante missão de efetuar o crescimento teatral? Anterior a qualquer outra conclusão, pude descobrir o prazer na busca por procedimentos que obedecem os critérios desvendados durante o próprio processo de sua busca. A metodologia encontrada, a partir do desafio de dialogar com as diversas obras críticas, desvendou a própria razão de ser do estudo, como também, a própria razão de ser da crítica: descobrir maneiras de comunicar os significados atribuídos a aquilo que se propõe a ser analisado. O grande achado pedagógico da pesquisa foi justamente esse: a criação de respostas aos objetos deparados de forma a possibilitar a interpretação dos elementos, sob critérios de ordem pessoal e intransferível.

Através da pesquisa, pude averiguar que o pensamento gerado pela Universidade possui o gérmen semelhante àquele semeado dentro do crítico profissional. Naturalmente, o gérmen depositado através da universidade terá seu desenvolvimento muito atribuído às características pessoais do estudante.

Concluo que a formação recebida seja apenas uma possibilidade, um “presente futuro”, jamais uma garantia de sucesso ou méritos. A crítica como expressão da leitura de determinado indivíduo sobre determinado objeto, retoma a mesma rota trilhada por essa pesquisa: buscar suas formas, métodos, e vocabulários próprios, para enfim, comunicar sua visão na forma mais eficiente possível. Antes de crítico se é espectador, *flâneur* conforme a concepção de Walter Benjamin, trazida por Desgranges (2003). Esse *flâneur*, é um artista das ruas que se disfarça de passante, mistura e perde-se dentre a multidão, sem contudo, perder sua individualidade. Passeando por caminhos que já não são mais usados, cria novos significados para os

destroços encontrados; olha para os objetos e confere a eles um valor próprio. Esse espectador estando afastado, põe-se como observador e criador de sua experiência, para que dessa forma, possa então, exprimir sua vivência para a posteridade. Não seria essa a tarefa de todo ser mortal? Não seria esse o anseio de todo ser que lança seus pensamentos para o ar, na expectativa de que, em algum canto remoto, seja ouvido, e seja estabelecido o encontro de ideias.

Posso concluir que a crítica, como a formação artística recebida através da universidade, nada mais é do que a busca pela própria humanidade, pela expressão de quem eu sou e de como o mundo é traduzido por meu intermédio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Marília. **O Pesquisador e seu Outro** – Bakhtin nas Ciências Humanas. 1a Edição. São Paulo: Musa, 2004.

BARRAVIEIRA, B. Benedito Barravieira: depoimento [abr. 2004]. Entrevistadores: **Revista Ciência em Extensão**. São Paulo: REV. CIÊNC. EXT - SP, 2004.

BONS ingredientes nem sempre resultam em bons produtos. Disponível em: <http://poaemcena.blogspot.com>. Acesso em 21 nov. 2010.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

ESSES jovens maravilhosos e inteligentes do CAD. **Zero Hora**, Porto Alegre, 27 jul. 1970. P. 39

FEITO para começar. Disponível em: <http://poaemcena.blogspot.com><http://poaemcena.blogspot.com> Acesso em 21 nov. 2010.

FUNARTE. **Paschoal Carlos Magno, Embaixador da Cultura**. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/paschoal-carlos-magno/embaixador-da-cultura.> Acesso em 30 nov. 2010.

GIANUCA. Renato. Um oásis no Deserto Teatral: “a ópera” de Brecht pelo CAD. **Correrio do Povo**, Porto Alegre, 6 jul. 1969.

HEEMANN. Cláudio. “A Tempestade” em montagem escolar. **Zero Hora**, Porto Alegre, 9 set. 1988. Teatro/Crítica, p. 3.

IONESCO, o funambulesco. Notas da Arte, Porto Alegre.

LUIZ VASCONCELOS, Paulo. Duas ótimas notícias. **Aplauso**, Porto Alegre, p.14, 2009.

MODESTO FORTUNA (Roberto Oliveira). **Conclusões do DAD/UFRGS**. Disponível em: <http://modestofortuna.blogspot.com/2009/05/conclusoes-do-dadufrgs.> Acesso em 20 nov. 2010.

MONTEIRO. R. **Morgue**. Disponível em: <http://teatropoa.blogspot.com/search/label/Morgue> Acesso em 23 Nov. 2010.

OBINO. Aldo. Fausto, de Marlow. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1971.

PEIXOTO. Fernando. A Bilha Quebrada em Cena. Porto Alegre, 1967.

PRADO. Décio. **Exercício Findo**. Ed. Perspectiva, 1987.

ANEXOS