



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Faculdade de Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Sérgio Luís Maggio Souza Santos

A crítica flâneur:

Os caminhos livres da análise teatral contemporânea

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Elaborada sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio de Sá.

BRASÍLIA 2014

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Faculdade de Comunicação

Programa de Pós-Graduação Em Comunicação

A banca examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação intitulada

A crítica flâneur: Os caminhos livres da análise teatral

contemporânea, elaborada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela

Universidade de Brasília (UnB)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá (FAC/UnB)
Orientador

Prof^a. Dr^a. Simone Reis (IDA/UnB)
Membro

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva (FAC/UnB)
Membro

Prof^a. Dr^a. Alice Stefânia (IDA/UnB)
Membro Suplente

Brasília, fevereiro de 2014.

Dedico ao teatro que, desde o ano de 1982, colocame diante de mim e do outro, num processo intenso de transformação. Sem a experiência teatral, eu não poderia estar aqui e agora caminhando por seus labirintos.

Agradecimentos

Ao meu orientador Sérgio de Sá por ter acatado este projeto de pesquisa numa relação de confiança e de troca.

Ao professor e doutor Gustavo de Castro por ter me desafiado a escrever com um escritor.

Aos professores e doutores Bia Medeiros, Simone Reis, Alice Stefânia, Pedro Russi, Tiago Quiroga, Tânia Montoro e Emerson Dionísio Gomes de Oliveira pelas contribuições teóricas fundamentais para a conformação desta pesquisa.

A minha família da vida, de sangue, de laços, o que já se foram e os que ainda virão.

Aos gatos Zumbi, Orestes, Chiquinha e Paçoca.

A Jones de Abreu, Ingrid Velame e Ester de Souza, guardiões de mim.

A Bárbara Heliadora por ter me recebido em sua casa para a entrevista.

A expressão teatralidade do humano nos leva justamente a entender que o ser humano é teatro. É nisso que eu acredito. Eu acho que todo ser humano é teatro, mesmo que não faça teatro.

Augusto Boal

Resumo

Diante de um teatro contemporâneo, a crítica teatral jornalística é apontada como estéril, sem exercitar uma das mais importantes funções: a de dialogar com a complexidade de leitores, os espectadores e os artistas. Essa falta de recursos metodológicos provoca um retardamento e uma incapacidade de leitura da cena teatral contemporânea, cada vez mais híbrida e fragmentada. Essa pesquisa aponta caminhos originais para percorrer esse diálogo, como a apropriação das noções de *punctum* e do flâneur. Escrita de uma forma dramática, o texto desenvolve-se a partir de três personagens. Um importante crítico de teatro aposentado, seu assistente e doutor em crítica teatral e um mestrando debruçam sobre esse problema de pesquisa para buscar um caminho próprio capaz de permitir que o discurso crítico se alce ao mesmo campo do discurso teatral contemporâneo. Com a mescla de teorias e preposições, eles chegam ao conceito do crítico flâneur e todas as suas imbricações. Num formato híbrido, entre o texto acadêmico e a ficção, essa dissertação de mestrado se apropria dos 13 anos de atividade do autor como crítico teatral em jornais brasileiros, num exercício de aproximação e distanciamento científico.

Palavras-chaves: crítica teatral; percepção; flâneur; punctum; teatro contemporâneo, comunicação e cultura.

Abstract

In front of a contemporary theatre, theatrical criticism is singled out as sterile, journalistic without exercising one of the most important functions: that of dialogue with the complexity of readers, the audience and the artists. This lack of methodological resources causes a delay and an inability to read the contemporary theatre scene, increasingly hybrid and fragmented. This research points to original paths traverse this dialogue, as ownership of notions of punctum and flâneur. Written dramatically, the text develops from three characters. An important theater critic retired, his assistant and doctorate in theatrical criticism and a graduate student dealing with this problem of research to seek a path itself able to allow critical discourse if Moose at the same field of contemporary theatrical discourse. With the mix of theories and prepositions, they arrive at the concept of the flâneur critic and all its impact. In a hybrid format, between the academic and fiction text, this dissertation appropriates of the 13 years of the author's activity as theatrical critic in Brazilian newspapers, a scientific approach and distancing exercise.

keywords: theatrical criticism, flâneur, punctum, contemporary theatrical, perception, communication and culture.

Sumário

1	Os (des) caminhos da pesquisa.....	10
2	A crítica está nua e morta.....	16
3	O insosso livro teatral.....	22
4	Crítico, amargo traidor.....	29
5	Cleópatra interrompida.....	34
6	Embriaguez de ideias.....	36
7	Patologista teatral.....	39
8	A crítica flâneur.....	47
9	Gato sem território.....	58
10	Rascunhos em guardanapo.....	78
11	E Bárbara Heliodora se aposentou... aos 90.....	84
12	Pelos caminhos do <i>punctum</i>	96
13	Um homem de percepção.....	103
14	A balada da morte.....	112
15	O começo de um recomeço.....	114
16	O embrião da crítica flâneur.....	117
17	Referências bibliográficas.....	120
18	Anexo – O questionário Maggio.....	126

AO SE FAZER CRÍTICAS
QUE NÃO PERMITEM ERRAR
ERRA-SE REDONDAMENTE
AO SE FAZER CRÍTICAS
QUE NÃO PERMITEM ERRAR
ERRA-SE REDONDAMENTE
AO SE FAZER CRÍTICAS
QUE NÃO PERMITEM ERRAR
ERRA-SE REDONDAMENTE
AO SE FAZER CRÍTICAS
QUE NÃO PERMITEM ERRAR
ERRA-SE

ERRA-SE
QUE NÃO PERMITEM ERRAR
AO SE FAZER CRÍTICAS
ERRA-SE REDONDAMENTE

A CRÍTICA FLÂNEUR:

OS CAMINHOS LIVRES DA ANÁLISE TEATRAL CONTEMPORÂNEA

1. Os (des)caminhos da pesquisa

Quando apresentei este projeto tendo a crítica teatral como campo de pesquisa, queria estudar o movimento que julguei emergente: o rareamento do exercício crítico sobre teatro nos jornais impressos e a migração desse discurso para a internet. Era um fenômeno visível e íntimo porque trabalhei como crítico teatral entre os anos de 1998 e 2011 em veículos da mídia impressa¹, quando parei por um esgotamento metodológico e um impasse ético iniciado em 2009, quando comecei a escrever dramaturgia para teatro e estava, portanto, deslocado para o nicho de produção.

Ao pôr essa questão em problemática, verifiquei que esse fenômeno de migração de meios (o impresso para o digital) seguia um processo evolutivo. A crítica migrava para a web assim como caminhavam a crônica e o próprio noticiário, todos modificados em outra lógica de produção.

Nas últimas décadas, a crítica teatral perdeu espaço nos meios tradicionais de comunicação, substituída por colunas de serviços ou meras indicações do roteiro que priorizam, sobretudo, os aspectos comerciais. Nesse mesmo período, o teatro sofreu extraordinárias transformações e as propostas cênicas passaram a abrigar, além do texto, muitos outros elementos cênicos, com reforço da visualidade, dificultando e tornando necessário o adensamento da sua análise. O surgimento da internet permitiu a propagação de uma grande quantidade de opiniões sobre o fazer artístico teatral. A cada dia, novos blogs e sites se misturam à maneira de como as pessoas produzem e pesquisam informações culturais e, visto que os meios virtuais não apresentam nem a censura, nem as mesmas restrições da imprensa, dilatam assim as possibilidades de diálogo. (MELLO, 2010, p.7)²

¹ Iniciei a crítica teatral em 1998 no jornal *Correio da Bahia*, suplemento *Folha da Bahia*. Depois, emendei com o *Correio Braziliense*, de 2001 a 2011. Apesar de ter começado a escrever dramaturgia em 2009, o comando do *Correio Braziliense* insistiu para que continuasse a avaliar, ao menos, espetáculos vindos de fora de Brasília. Esse exercício crítico, no entanto, continuo a fazer no blog *Cri Cri*, <http://blogcricriemcena.blogspot.com>.

² A dissertação *Aspectos da crítica brasileira na era digital* foi defendida, em 2010, na Faculdade Federal do Rio Grande do Sul, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes.

Percorrendo dezenas de sites e de blogs, dedicados à crítica teatral e mapeados pela dissertação de mestrado de Helena Mello (2010), dentro de um estado da arte levantado para essa pesquisa, constatei que, apesar de estar suportado pela tecnologia digital e usufruindo das especificidades desse lócus, o exercício da crítica teatral continuava, em grande maioria dos casos, sendo feito sob uma velha lógica de análise estruturalista, que punha o teatro como objeto em separado de sua materialidade erguida no palco, pronto para ser cristalizado e fatiado por partes, em avaliações pontuais e valorativas, similares e influenciadas pelo que era, e é, feito nos jornais impressos.

A crítica que estava sendo praticada na web atingia um largo quantitativo de sites, mas reduzia-se em qualidade de discurso. Algumas exceções buscavam outras linguagens para estabelecer um diálogo mais aprofundado com a complexidade do espetáculo teatral contemporâneo, dentre as quais vale destacar a revista eletrônica *Questão de Crítica* (www.questaodecritica.com.br)³, que surge com a preocupação estética e filosófica de se diferenciar da prática cotidiana da crítica jornalística.

Diante da desconfiança de não haver mais por que problematizar “a morte da crítica teatral na mídia impressa”, discussão que sustentava anteriormente o pré-projeto desta pesquisa, e nem a natural migração para o suporte digital – trabalho, por sinal, bem empenhado pela pesquisadora Helena Mello, o marco zero para repensar outro problema de pesquisa foi amadurecido ao ficar diante daquela que representava, numa mesma face, a ascensão e o declínio da crítica teatral brasileira.

Entrevistar Barbara Heliadora, conhecer amiúde a trajetória desse nome, que é, sem dúvida, um aparente rígido monólito da crítica brasileira no século XX, pôs em tensão os rumos desta pesquisa. Apesar da pesquisa não se ater à crítica brasileira como *corpus* e, sim, à crítica teatral, a conversa com essa profissional era importante porque ela singulariza um tipo de exercício crítico que se replica

³ *Questão de Crítica* – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. Foi lançada, no Rio de Janeiro, em março de 2008, como um espaço de reflexão sobre as artes cênicas que tem por objetivo colocar em prática o exercício da crítica. Com edições mensais e atualização constante, *Questão de Crítica* se apresenta como um mecanismo de fomento à discussão teórica sobre teatro e como um lugar de intercâmbio entre artistas e espectadores, proporcionando uma convivência de ideias num espaço de livre acesso.

universalmente dentro do jogo mercadológico dos meios de comunicação impressos.

A entrevista com Barbara Heliodora⁴, realizada nesse estágio inicial, foi balizadora para se concluir que qualquer pesquisa, cuja metodologia queira comprovar a esterilidade de discurso da crítica teatral na mídia impressa, recairá na falácia de propor hipóteses que estejam evidenciadas. A exemplo da proposta sobre a migração da crítica do meio impresso para o digital. Barbara Heliodora, que se aposentou oficialmente em 5 de janeiro de 2014⁵, singulariza essa questão ao se manter, por mais de meio século, firme na função muito mais pela mitificação que atingiu do que pelo exercício crítico em si⁶. Foi, nas entrelinhas da conversa de Barbara Heliodora, que surgiu a possibilidade de estabelecer um novo problema que encaminhasse a pesquisa. Assim, essa entrevista serviu para balizar o problema de pesquisa e a hipótese central, não sendo necessária reproduzi-la como escopo de trabalho.

Apesar de ser consagrada como a principal crítica brasileira do século 20, Barbara Heliodora não tem e nunca teve uma preocupação metodológica que a acompanhasse ao longo de décadas de ofício. Diz que é avessa a teorias teatrais e ri quando classificam as suas críticas de semiológicas. Tem consciência que faz o que cabe e deseja à crítica teatral jornalística, portanto, possui uma clara noção do jogo mercadológico. Em nenhum momento, entrou em crise sobre o seu fazer crítico por o seu “modelo”⁷ não mais corresponder às transformações de linguagens às quais se submeteu o teatro no século XX, chegando a ser classificado sob o guarda-chuva conceitual de teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007). Apesar de obedecer a uma escrita pragmática, Barbara Heliodora nunca

⁴ Realizada em maio de 2011, na casa da crítica, no bairro do Cosme Velho, no Rio de Janeiro, embasou o processo de qualificação deste mestrado, com a proposta de ser um perfil literário que envolveria toda a discussão acadêmica sobre crítica, sendo posto formalmente como uma epiderme textual que dialogava com as questões pesquisadas. Essa proposta foi eliminada posteriormente.

⁵ A notícia foi publicada nas edições impressa e on-line de *O Globo*. Pode ser lida no link <http://oglobo.globo.com/cultura/aos-90-anos-barbara-heliodora-deixa-funcao-de-critica-de-teatro-em-meio-elogios-sucessor-11209961>.

⁶ Barbara Heliodora começou a escrever pelas em 1957.

⁷ O modelo de escrita de Barbara obedece a um esquema. Ela começa sempre escrevendo sobre o texto dramaturgico, depois caminha para comentar sobre aspectos ligados à encenação (figurino, cenário, trilha sonora, etc.), descreve acerca da direção, seguindo para os atores. Por fim, faz um arremate.

abdicou de escrever e atravessou o tempo, como ela disse em entrevista naquele maio de 2011, “*desenvolvendo mais ou menos um esquema de como fazer*”.

É a partir dessa observação de uma não existência de uma crise metodológica, ou melhor, de metodologias, que se refaz o problema de pesquisa deste trabalho. A crítica da mídia impressa experimenta esse processo de esterilidade porque não passou por uma renovação metodológica de como perceber o teatro contemporâneo. As resenhas críticas publicadas nitidamente não dialogam com a diversidade e o hibridismo desse teatro contemporâneo porque se negou a rever as próprias ferramentas de análise. E essa constatação independe do veículo de publicação do texto crítico, seja num meio tradicional, seja no meio digital.

Essa observação, já numa fase de maturação da pesquisa, redimensionou o problema que vinha sendo apresentado até então. O que parecia agora mais urgente era deslocar o foco da pesquisa para uma ordem intrínseca ao discurso da crítica teatral contemporânea.

Assim, o problema foi reformulado: Por que a crítica teatral não consegue responder aos estímulos híbridos e imbricados do teatro contemporâneo? Diante de uma montagem que vem de um intenso processo de autocrítica, construída na fase de encenação, a crítica teatral tem dificuldades de penetrá-la. Retarda-se ao estímulo dialógico e, quando o faz, estabelece um discurso pela metade, priorizando o leitor-espectador, quase tão somente, e esquecendo-se do leitor-artista, sedento de observações que o retroalimentem. Quando se materializa em discurso escrito, essa crítica nega-se aos complexos níveis de mediações e é restringida a fazer um relatório de erros e acertos.

É necessário encontrar outros caminhos para essa leitura e foi o que esta pesquisa se propôs a fazer, como objetivo central. O problema que se precipitava era desafiador porque passava pelo exercício ao qual “eu”, como sujeito agente da crítica teatral, não sabia mais responder. A minha saída da crítica vinha de uma decisão ética como aspecto pontual, mas de um cansaço metodológico como um resultado processual. Como leitor de cena dotada de signos teatrais cada vez mais imbricados, sempre me inquietei com o desafio de transpor para o papel a experiência que vivia na complexidade no palco. Essa consciência me conduzia à

sensação de redução dessa experiência teatral a meia dúzia de parágrafos, que apontavam como uma morte da intensa efemeridade que vivi na poltrona do teatro.

Assim, havia, em campo a priori, os estudos da crítica dialética, nesta pesquisa postos em xeque, e a apropriação dos conceitos de *punctum* e *studium*, extraídos da leitura de *A câmara clara* (BARTHES, 1984). Esta pesquisa ilumina essas ideias preliminares em aproximação com outras noções-chaves, como o flâneur, que surge a partir de uma leitura feita para arquitetura e urbanismo, no livro *O elogio aos errantes* (JACQUES, 2012).

Assim, responder a essa questão era passar por minha própria experiência, as minhas angústias formais e metodológicas. Todo esse impasse jorrou e conflitou o processo de pesquisa até ser apercebido como um dos centros da questão metodológica deste trabalho. Não poderia responder a esse problema sem passar de alguma forma pela minha experiência, pelos 13 anos de atividade crítica que acumulei em mim um conhecimento sensível sobre o meu *corpus*.

Essa constatação se consumiu numa crise formal sobre o importante exercício de distanciamento, que teria que ser feito para que o resultado da pesquisa tivesse uma base confiável e não se depositasse no extenso a priori que eu trazia. Acreditando que o exercício crítico poderia ser um processo também de (re)criação estética, questionava-me: Como usar a minha poética como leitor-criador da cena em prol da construção de uma base de respostas para o problema central da pesquisa?

Essa crise estava relacionada diretamente à hipótese central do trabalho, que se sustentava na seguinte construção:

Para estabelecer o diálogo com a complexidade do teatro contemporâneo, a crítica contemporânea teria que se alinhar de alguma forma a outros modos de olhar para esse teatro, agora dado ao hibridismo e à quebra de hierarquias. Assim, é nesse somatório de descobertas de como ver processos teatrais contemporâneos que se estabelece uma possibilidade de caminho para essa crítica teatral contemporânea.

Se eu tinha que encontrar caminhos para descobrir como essa crítica contemporânea podia ser exercitada, esses caminhos também passavam por metodologias encontradas e testadas por mim, em diversos cruzamentos teóricos. Teria, portanto, que haver uma identidade nessa construção da pesquisa, dada pela condição de subjetividade desse leitor-criador. Esse conflito foi levado nitidamente para a qualificação deste projeto e reconduzido a partir do momento em que assumi essa condição de interlocutor por meio de um artifício formal de dramatização no que chamo de “novela-peça”.

Os estudos que apresento nesta dissertação de mestrado estão narrados por três vozes que se hibridizam entre dois “eus”: o crítico e o pesquisador. O formato é de um texto construído por três personagens de ficção, diluídos entre essas duas premissas. Estou eu, ora crítico, ora pesquisador, disperso nos três. Depende do ponto singular da leitura.

2. A crítica está nua e morta

Há uma fina fresta de luz que incide em meus olhos.

Um fecho direciona e enquadra a visão.

Quase um corte teatral. Um foco, quero dizer...

Destacada no tempo e espaço, a cena se contorna em torno de uma face pálida cuja tez denunciava a cor gélida da morte.

Um corpo inexplicavelmente nu afunda-se sobre a cama.

Estarrecido, eu o reconheço ali adormecido e isso me provoca um temor nunca sentido.

Céus, a crítica brasileira está morta!

O cadáver do último grande crítico do velho jornal impresso se exhibe tangente ao perímetro esquerdo da cama oval. Até essa visão enviesada do corpo se estabelecer diante de mim, ainda continha uma descontrolada euforia intelectual. Queria, antes desse nebuloso segundo, interromper o silêncio desse quarto para explanar sobre a minha hipótese acerca da crítica teatral contemporânea. Queria entusiasmar o ambiente supostamente fechado a dois com uma frase dita com a entonação típica de genialidade. Entraria eu, ali, no aposento íntimo de um mestre, com uma euforia desmedida e lançaria de sopetão a frase:

ASSISTENTE – Professor, e se nós trocássemos a ideia de ponto de vista por golpe de vista?

Acredito que o Professor, se vivo estivesse, balançaria positivamente a cabeça como se pensasse por qual caminho desenrolaríamos esse novelo de lã, que acabara de escapular do colo da vovó que cochilava enquanto mecanicamente as mãos trançavam o tricô. Ah, como ele adorava essas afetividades que povoavam as minhas memórias. De tempos em tempos, sempre repetia:

PROFESSOR – É nos assombramentos do passado, meu caro, que reside alguma poética.

Como gostava de ouvir o Professor proferir certas palavras. Assombramento era uma delas. E é assim assombrado que sigo nesse relato de morte.

Consciente da cena crua que me paralisara, arrasto a porta que range em um lancinante uivo de dor. Como se o tempo tivesse um compasso em mãos, desenha-se diante de mim, a testemunha primeira, a circunferência da tragédia. Não há mais o que decifrar. Aquela visão fragmentada se faz consciência concreta. O corpo gélido e nu esboçava-se sobre a cama como um quadro perfeitamente rabiscado por um pintor metódico. A perna direita do Professor cruzava-se sobre a esquerda acompanhando o movimento do torso, num formato que lembrava o número 4.

À medida que meus olhos caminham sobre o volume de carne inerte, revela-se o choque de outro corpo nu e de tez inigualavelmente gélida, numa posição quase análoga, como se estivesse espelhado. Uma simetria quase barroca. Só não eram reflexos de um mesmo objeto pelas singularidades de cada um. Eram corpos transpassados por tempos díspares. Por um momento, que agora distanciado, não tenho como cronometrar, fiquei estático, esvaziado, sem pensamento algum, juízo sequer, diante da circunstância tão inesperada.

ASSISTENTE – Eram dois mortos, dois homens, numa cama oval, quase de motel.

O corpo do mais moço, o Mestrando, não me era tão afetuoso assim, apesar de conhecer os motivos da presença insistente dele naquele leito. O mais velho, sim, era de meu domínio sentimental. Antes que haja precipitações, é bom esclarecer:

ASSISTENTE – Nunca deitei com o Professor. Não era o caso.

Aliás, nossos olhos nunca fagulharam um pelo outro. Era íntimo, sim, numa afetividade construída pela minha alma, que se acostumou a examiná-lo com uma

admiração intelectual e apaixonada. Era diferente daquela cena. Ali, eles jaziam amantes, inertes, nus, cúmplices e mortos.

Quis regredir os passos. O racional espreitava-me ativamente.

ASSISTENTE – Corre!

O que pensariam a meu respeito depois que essa cena fosse desnudada pela mórbida curiosidade humana? Evidentemente, eu, o Assistente de tantas e tantas horas admiradas, seria alçado ao posto de principal e único suspeito. Boquirroto, deixei escapar aqui e ali o quanto achava inconveniente a visita pontual desse Mestrando em crítica teatral. Desde que esse rapaz (não tão novo assim, vamos convir) bateu à porta do Professor, fui escanteado como um livro em desuso. Vão imaginar velozmente que eu os matei movido pelo mais romanesco sentimento de vingança. Não posso deixar esse relato se configurar numa história policialesca. Sou um pesquisador, há anos mergulho nos labirintos da crítica teatral. Não é por causa de uma morte escusa que terei de gastar tempo e dinheiro a criar fabulações com advogados.

Há uma ponta de desespero nesse relato, eu admito. Por conta desse aparente descontrole, mentalizo uma oração de mosteiro. Logo eu, cada vez mais descrente do fantástico, sou invadido por uma fé que tinha descartado.

ASSISTENTE – A calma se instaura em mim.

Respiro/balucio/oro.

Inexplicavelmente, venço o estado de choque factual. Dono de minha razão, procuro vestígios do crime. Não há sangue, nem lesões sobre os corpos malditos dos amantes. O leite está límpido como uma relva que nos convida a se estatelar sobre seu tapete veludo. Ao chão, não há sinais de vasilhames nem caixas de medicamentos. Nem taças que descansam vinhos perfumados em cima dos criados-mudos, testemunhas incontestes do gozo. Sim, o cheiro é da morte desejada morte. O Professor a cortejava.

ASSISTENTE – Envenenamento? Talvez.

O cenário parece o de sempre. Ao redor dos corpos, uma muralha circular de livros de sete metros de pé direito, num perímetro que ocupa todo o recinto. Não há um espaço vago entre um livro e outro. Alguns exemplares pressionam os outros tentando expulsá-los do espigão superpopuloso de obras. Vez por outra, um tomo se estatelava ao chão. Nessa hora, o Professor dizia:

PROFESSOR – Mais um que se suicidou por falta de leitura. Um dia, ao menos, eu o folhearia.

Morriam espatifados aos pés da cama oval assentada em suntuosa madeira nobre, como se fosse um trono.

ASSISTENTE – Morte desejada morte.

Por vezes, sentia-me como um desses livros que lutava por um “entre-espaço” e decidia se espatifar ao rés da cama oval, território que percebia como sagrado, intocável. Talvez, alguma alma viva seja capaz de entender a minha convulsão se imaginar que, eu, em tempo de dedicação, sequer acariciei essa cama. Nunca, nunca sequer me sentei no leito do Professor.

ASSISTENTE – Malditos!

É sobre aquele leito que estão os dois corpos simetricamente dispostos, num lençol verde-relva. Entre as mãos de cada um, repousava um caderno de anotações. Morreram rascunhando ideias. Esses rascunhos, proibidos a mim, confesso, enfureceram tanto a minha alma. Poderia, sim, no dado momento, ter cravejado o corpo dos dois de balas. Morreriam, ao menos, desfigurados. Não, eu sempre doutrinei a minha sombra. Não foi à toa que vivi alguns anos recolhido num mosteiro. Havia um monstro furioso em mim que domestiquei. Ademais, depois de um tempo, essa empolgação do Professor pelo Mestrando motivou-me a retomar os meus estudos sobre a crítica teatral.

Sei que eu não sou uma página em branco, como a desse rapaz, que se envolveu com a crítica teatral nesses raquíticos anos de mestrado. Se ainda fosse um doutorado, poderia, ao menos, nivelar o meu olhar com o dele.

ASSISTENTE – Oportunista, rato pragmático de redação de jornal.

Quis pular para a academia, quando percebeu que o jornalismo que fazia se esqueceu de virar o século.

ASSISTENTE – Que vontade de...

A morte havia se acostumado aos meus olhos. E foi desejada, docemente planejada. Claro, eles combinaram até a posição simétrica.

ASSISTENTE – Miseráveis!

O que ainda me era estranho agora se instaura como entendimento atroz. Sou capaz de chegar próximo dessa intimidade nua. Não aparentam que suaram de sexo febril. Não havia sequer marcas de gozo cravadas na pele de cada um. A morte apaga os rastros dos prazeres, até a supostamente morte desejada morte. Estavam nus, era um fato.

Talvez, eu pudesse explicar aos agentes policiais que tudo não passou de uma nudez simbólica para a morte desejada morte. Não se tratava de proibidos amantes carnavais que encontram no suicídio a maneira de dizer ao mundo a inviabilidade do amor. Estavam entretidos naqueles encontros para falar de outra amante. Tinham ao certo desposados juntos a crítica teatral. Fizeram um bacanal com essa senhora combalida, com graves problemas de respiração e cheia de taras adormecidas. Certa vez, cheguei a ouvir um rabicho de discussão sobre a natureza e a função da crítica contemporânea. Era um assunto que ouriçava os dois. Ao policial, vou terminar o meu depoimento cinicamente dizendo:

ASSISTENTE – Sexo, porém, não parecia o mote da dupla.

Noto um tremor em minhas mãos, o que afasta desses devaneios. Tenho que sair da cena da morte. Daqui a pouco, será preciso enfrentar os ritos policiais.

ASSISTENTE – Será que posso ao menos vesti-los? Não, não posso mudar a cena. Ou posso?

A reputação deles está à deriva. Mas confesso: o quadro assim é profundamente excitante. Num instante futuro, homens grotescos vão preencher aquela narrativa cheia de lacunas. Peritos e policiais não são bons escritores,

mas adoram fantasiar. Vão rir de meus devaneios e pôr uma pitada de pornografia na cena do crime.

ASSISTENTE – Corre!

Grita a voz dentro de mim.

ASSISTENTE – Espera!

Retruco. Ao menos, vou carregar os blocos de anotações. Levo comigo o que se materializou em rabiscos. O que deixou de ser etéreo e se cristalizou em palavras. Jamais conseguirei retratar a profundidade daquelas conversas que pouco testemunhei. No entanto, o que se condensou em frases será um rastro desse embate e entendimento entre o Professor e o Mestrando, amantes suicidas, cúmplices envenenados. Vai ver que combinaram juntos uma parada cardíaca. Seria profundamente literário. O Professor adorava pactos poéticos.

Pego com zelo cirúrgico os blocos de anotações. No criado-mudo, havia dois livros adormecidos. Faço aleatoriamente a troca. Não contenho a curiosidade e vejo alguns tópicos manuscritos que me excitam. A vontade que tenho é a de me deitar ao rés da cama oval, como uma virgem que lê o diário da amiga obscena, e devorar as anotações enquanto os corpos ficam roxos. Deliro com essa possibilidade besta, quando avisto ao canto uma bacia de alumínio. Há restos de carvão queimado e vestígios de álcool. Morreram inebriados pelo monóxido de carbono. A morte desejada morte sorria para mim. Corro aliviado com os blocos de anotações entreabertos.

3. O insosso livro teatral

Às vésperas de o Professor ficar diante das primeiras provocações intelectuais do Mestrando, estava aparentemente entretido na escrita de um livro sobre a história da crítica teatral no Brasil. Cabia a mim a incumbência de revisá-lo. Honestamente, achava uma triste forma de se despedir da vida intelectual. Não precisamos mais de livros de história. Sonhava que o Professor escrevesse sobre a experiência dele como leitor voraz de teatro. Era assim que eu o via, um leitor-criador da arte que o sensibilizava.

Ao escrever esse livro de história, o Professor comportava-se mais como um espectador especializado, aquele que de alguma forma banhou-se do conhecimento alheio para se fundamentar. Essa noção era rasa para entender a postura do pensamento crítico que é anterior à instauração do estatuto humanitário, do rebaixamento de Deus para deus, da demissão do divino do posto de todos os juízos.⁸ O Professor era Kant em carne viva. Daí, o meu desejo de vê-lo exposto em pensamento de jorro voraz. A quem me interessa saber que um dia na vida o ator Paulo Autran deu uma cusparada no rosto do crítico Paulo Francis?⁹ O episódio estava lá escrito, bem escrito, na página 67 do livro inédito, mas sem nenhum devoramento. Não havia ilações nem voos. Qual o significado de um ator moderno cuspir na cara de um crítico teatral, que entrou para a história por se impor como persona, numa verborragia sem fim dos seus achismos culturais?

ASSISTENTE – Não, o livro do Professor era de escrevente, sem o furor da nascente do espírito crítico.

⁸ As referências são às preposições clássicas de Kant do texto “A resposta à pergunta: O que é esclarecimento?”, escrito em 5 de dezembro de 1783.

⁹ O episódio faz parte do anedotário da crítica brasileira. Paulo Francis escreveu, no *Diário Carioca* de 17 de outubro de 1958, o artigo *Tônia sem peruca*, no qual chama a intérprete de “atrizinha como existem por aí às dúzias, um fantoche manejado por Adolfo Celi (diretor e marido da intérprete)” Paulo Autran, amigo incondicional, tomou as dores e, quando encontrou o crítico, cuspiu planejadamente em seu rosto, fato que ganhou forte repercussão na crônica jornalística da época.

O pressuposto fundamental da crítica situa-se de certo modo no âmago da própria cultura ocidental: trata-se nada menos da invenção do espírito crítico inerente ao nosso mundo, em decorrência do surgimento da filosofia do espírito científico de modo geral – isso de perscrutar racionalmente os processos reais e os cometimentos humanos [...]. (BORNHEIM, 2000, p. 34)

O Professor era um escritor; e as suas críticas, escrituras. Defendi essa tese na banca de doutorado. Como pontuou Barthes (2007), “*o escritor tem algo de sacerdote, o escrevente de clérigo; a palavra de um é um ato intransitivo (portanto, de certo modo, um gesto), a palavra do outro é uma atividade*”. Essas características residiam na feitura de suas críticas, em ato de criação. Uma autonomia de pensamento que se processava na utopia de plasmar os complexos da subjetividade do olhar humano com a objetividade científica.

Vi o Professor à busca de um ou de outras dezenas de métodos que apaziguassem a taça de impressões que adora bebericar. Ao percorrer esse tortuoso caminho, o que se deglutia estava no campo de confrontação entre a recepção (concreta em sua experiência e contaminada por todas as posturas de vida) e o espetáculo materializado (singularmente vivo, carnal e não repetível). Entre um e outro campo, localiza-se o Professor-mediador, pronto para exercitar a crítica de escritor.

O escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade, eis o que a gramática já nos ensina ao opor justamente o substantivo de um ao verbo (transitivo) do outro [...] O escritor é aquele que trabalha sua palavra (mesmo se é inspirado) e absorve funcionalmente nesse trabalho. A atividade do escritor comporta dois tipos de normas: normas técnicas (de composição, de gênero, de escritura) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição). (BARTHES, 2007, p. 30)

Neste momento, que estou diante desses blocos de anotações a desenrolar o novelo que caiu do colo da vovó que cochilou fazendo tricô, o primeiro nó se desata justamente por compreender que, ao nos conhecermos, eu e o Professor, estabeleceu-se a reprodução entre escrevente e escritor. Falo da fricção intelectual que as críticas teatrais do Professor promoviam entre o seu olhar e a materialidade que se levantava no palco. Campo de embates. Algo que era lacunar em mim.

Pois na crítica há uma escolha. Há uma criação. Ninguém entenderá bem o que é criticar, na chave de nossos dias, se continuar separando a crítica e a criação artística, se entender a primeira como mera parasita da segunda, se não perceber que, por um lado, criar artisticamente exige critérios e escolhas e que, por outro, criticar não é apenas decifrar uma criação inconsciente, a do artista. (RIBEIRO, 2000, p. 31 e 32)

Não tinha essa capacidade de escolha tão abertamente desenhada em mim. Estava mais focado no intuito de elencar erros e acertos de um projeto teatral. Embebedado pelo formalismo, acreditava que a crítica era um espelho da autonomia da obra de arte, alheia a qualquer discussão ou cruzamento do mundo. Lembro-me de um curador de importante centro cultural brasileiro que, enraivecido pela qualidade do meu escrito em relação a uma peça cuidadosamente selecionada por ele, qualificou a minha crítica de “escola de samba¹⁰”, aquela que dá nota aos quesitos separadamente, após apreciar o desfile, ala a ala.

Ele estava certo. Eu não era mesmo chegado à crítica gerada de um núcleo central, denominado de argumento. Na hora de apontar até que ponto um espetáculo cumpriu o seu projeto teatral, executava essa tarefa muito bem, mas do ponto de vista formalista. Faltava em mim, no entanto, essa capacidade de me abrir como “*um nervo aflorado à pele diante do teatro vivo*” (PRADO, 1987) que se agigantava diante dos meus olhos.

Era, sem pestanejar, um escrevente, logo, não tinha a literatura como uma instituição que abarcava e conduzia a palavra-mercadoria de um escritor. Ao contrário, como escrevente, “*a minha palavra não podia ser produzida e consumida senão à sombra de instituições que têm, na origem, uma função bem diversa da de fazer valer a linguagem: a Universidade e, acessoriamente, a Pesquisa, a Política, etc.*” (BARTHES, 2007)

¹⁰ Essa passagem foi inspirada na postagem da página do Facebook do curador do Centro Cultural São Paulo, Kil Abreu, outrora crítico atuante de veículos como a extinta revista *Bravo!*, à crítica publicada no jornal *Folha de S. Paulo* ao espetáculo *Duelo*, da Mundana Cia. de Teatro. No texto, Kil usa a alcunha “crítica de escola de samba”, que se encaixa ao tipo de crítica julgadora da qual esta pesquisa vem questionando a natureza formal. “Prefere ficar no estilo ‘crítica de escola de samba’ que tem feito a miséria dos nossos dias: meia dúzia de adjetivos para cada quesito, e notas de zero a dez”. (www.facebook.com/kilabreu, postado em 25 de outubro de 2013, no Facebook).

O paradoxo é que a sociedade consome com muito mais reserva uma palavra transitiva do que uma palavra intransitiva: o estatuto do escrevente, mesmo hoje quando os escreventes abundam, é muito mais embaraçoso do que o do escritor. Isto decorre primeiramente de um dado material: a palavra do escritor é uma mercadoria entregue segundo circuitos seculares, ela é o único objeto de uma instituição que existe apenas para ela, a literatura. (BARTHES, 2007, p.34)

Toda essa discussão entre escrevente e escritor, entre mim e o Professor, estava na base das discussões sobre a modernidade. E a crítica literária enfrentou a queda da Verdade, de uma forma tão brava que se abriram possibilidades para a crítica das artes efêmeras olhar no olho no criador e dimensionar sua escritura num campo para além da “crítica de escola de samba”.

A distinção entre escritor e crítico existia enquanto se distinguia escrever e ler como atividades separadas. Essa distinção, de base teológica, pressupunha a representatividade do signo dado à decifração. O escritor lia o livro do mundo, escrito por Deus; na etapa seguinte, o escritor tomava o lugar de Deus e o crítico o de leitor. Os textos contemporâneos não preexistem à sua escritura, somente são escritos à medida que o escritor lê os possíveis da linguagem e outros prosseguem essa leitura (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.13)

O crítico moderno surge no furor das transformações da virada do século XIX para o XX e remanejamentos, como prefere dizer Perrone-Moisés, do campo literário, “*que marca o fim da literatura (como um discurso representativo) e o advento da escritura (como exploração de linguagem). A morte da obra e o nascimento do texto.*”

Algo aconteceu ao homem e à literatura desde o fim do século XIX, algo de suficientemente importante para abalar a relação já quase tranquila à força de ser rotineira. O que aconteceu foi o questionamento do sujeito-criador, a flutuação da Verdade, a queda das hierarquias em consequência de um descentramento ontológico e ético. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 13)

Até esse período, tinha-se a crítica alinhada e a reboque do processo de criação. O lugar do crítico estava na continuidade da atividade criadora como um exercício de réplica, praticado ora como imitação (réplica do original) ora como refutação (réplica ao original), como defende Perrone-Moisés no livro *Texto*,

crítica e escritura. Entre um e outro, sustentava-se o mito do “crítico-artista-frustrado”, que condenava as obras alheias por sua própria incapacidade de criação. Ou ainda o do “crítico-cordeiro-do-senhor”, aquele que aspirava a arte do outro como sua e era incapaz de contestá-la. Isso me lembrava do sonho de Mirzoza em “As joias indiscretas”, no qual os críticos são vistos como pigmeus que procuram em vão arranhar ou dar piparotes nos grandes bustos dos autores do passado. “*Os viajantes falam de uma espécie de homens selvagens que sopram nos passantes agulhas envenenadas. É a imagem de nossos críticos*” (DIDEROT, 2005).

No livro *Discurso sobre a poesia dramática*, de 1747, Diderot cria uma parábola para situar a crítica de sua época. Com ironia e sarcasmo, ele compara o crítico a um solitário, que vivia ao fundo de um vale cercado de colinas por todos os lados. Dono do território, esse senhor sentia-se o dono do mundo. O universo para ele era o vale. Ali, narra Diderot, ele bradava “*sei tudo, vi tudo*”. Certo dia, ele se arvora a buscar outro caminho e atinge o cume de uma das colinas. Assombrado, fica diante de outro mundo nunca visto, que estava ali bem acima de sua cabeça. Nessa hora, discursa: “*Nada sei, nada vi*”. Ao fim, o autor conclui: “*Afirmei que nossos críticos se pareciam com este homem; estou enganado, eles permanecem no fundo de suas choças, jamais perdendo a alta opinião em que se têm.*” (DIDEROT, 2005).

O papel de um autor é um papel bem inútil: é o do homem que se crê em condições de dar lições ao público. E o papel do crítico? É ainda bem mais inútil: é o do homem que se crê em condições de dar lições àquele que se crê em condições de dá-las ao público. Diz o autor: Escutem-me, sou o mestre dos senhores. E o crítico: É a mim que devem escutar, pois sou o mestre dos mestres. (DIDEROT, 2005, p. 125)

O lugar de onde Diderot fala é o século XVIII, que ainda convivía com a crítica dogmática e normativa do século XVII. O crítico assumia a voz da autoridade fiscal, trazia em si o conceito de verdade, de palavra final. A sua contestação, por sua vez, era cercada de suspeitas, inveja, despeito e maledicências.

No século XVIII, as luzes só iluminam o crítico de viés. Para Rousseau, como para Diderot, o julgamento crítico permanece submisso ao julgamento moral, e já que o grande escritor é ele mesmo um moralista, o bom crítico será, na melhor das hipóteses, aquele que sabe reconhecer um bom moralista. Para julgar os poetas – escreve Voltaire – é preciso ter nascido com algumas faíscas do fogo que anima aqueles que se quer conhecer. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 4)

Era assim, com essas faíscas de fogos, que o Professor-escritor se afluava numa poltrona do teatro. A crítica teatral que ele produzia era resultado desse confronto dialético entre um leitor ideoesteta voraz, cheio de idiossincrasias, com uma arte processual que se erguia no palco impávida, repleta de autocrítica. Era nesse embate, campo de mediação, que surgia o conflito, uma luta voraz entre impressões de um leitor com sua obra. O resultado era consumido em palavras banhadas por esse sangue febril da guerra de interpretar, de entender e de esmiuçar, criando assim um território intermediário entre o seu olho contaminado/vertiginoso e o palco cheio de sensibilidade.

O texto crítico nunca deixou, de Diderot aos nossos contemporâneos, de se colocar na posição de mediação, tornada necessária em razão de uma arte cujos códigos estão constantemente em ruptura com relação ao estado atual do gosto, isto é, as capacidades espontâneas de compreensão existentes normalmente nos públicos. (LEENHARDT, 2000, p. 22)

Não que eu acredite que o objetivo do Professor fosse produzir uma escritura a cada espetáculo que assistia. Não era esse o caminho. Ele só acreditava na crítica, como materialização de uma experiência, quando havia esse frescor furioso e apaixonado. Sem esse convite, a entrar no complexo e poroso corpo da arte, não era possível converter em palavras as sensações de se estar diante de um fenômeno vivo, simultaneamente carnal e etéreo, como o teatro. Lembro-me que o Professor ficou horrorizado ao saber da primeira crítica profissional que fiz. Eu, ali, sentado na poltrona, inseguro e desafiado por uma crítica-decifradora, puxei do meu bolso um gravador e capturei a materialidade do espetáculo. Aprisionei o sublime do teatro numa fita-cassete e o condenei ao eterno repetir.

PROFESSOR – Que estupidez!

Como não estivesse satisfeito com tamanho crime ético, fui ao espetáculo duas vezes e, sem avisar a nenhum dos meus futuros leitores, transformei as duas materialidades numa crítica só. O Professor passou as duas mãos sobre o cabelo, num ato de desconforto:

PROFESSOR – Você cometeu atropelos éticos irreversíveis para um iniciante. Talvez, devesse esquecer a crítica.

Mesmo assim aceitou ler a crítica deformada pelos crimes que cometi. Era sobre o espetáculo *Angel city*¹¹, baseado no texto de Sam Shepard. O fez em voz alta, como se estivesse lendo um processo criminal. Ao fim, sentenciou:

PROFESSOR – Todo esse seu delito confesso só demonstra que o complexo na crítica teatral não é a capacidade de apontar erros e acertos de um evento teatral. Mas, sobretudo, o entendimento da sua natureza filosófica e ética frente à arte que irrompe diante dos nossos olhos. Eu diria que esta crítica, meu caro, foi, espero eu, o seu primeiro e único latrocínio intelectual. Está até bem escrita, mas não me transpõe, como leitor, para o mágico do palco. Espero essa viagem de uma boa crítica.

Rimos e tomamos um vinho nesse dia inicial. Depois, fomos ler poemas e canções de Brecht. Uma delas me pareceu resumir a sua postura de crítico diante de tantas obras que percorreu. É curtinha. A gente leu, releu e até fez uma melodia. Cantamos e varremos a noite, até que ele cochilou no sofá e eu no tapete. Quando amanheceu, acordamos juntos e o poema-canção brechtiano surgiu em nossas mentes em coro: “*Não preciso de pedra tumular/ Mas se para mim fizerdes questão de uma/ Gostaria que nela fosse inscrito/ ‘Ele deu sugestões, nós aceitamos.’ Com semelhante inscrição ficaríamos/ Honrados todos nós.*”¹² E foi assim que eu enterrei o Professor, com essa frase-poema de Brecht em sua lápide.

¹¹ Texto crítico publicado no jornal *Correio da Bahia*, em 25/04/1998, sob o título “*Angel city* fica entre o racional e o delírio”, no suplemento *Folha da Bahia* e assinado por Sérgio Maggio.

¹² Versos do poema “*Não preciso de pedra tumular*”, de Bertolt Brecht.

4. Crítico, amargo traidor

E eu sei que o Professor sempre esteve diante do teatro como um ser assombrado pelo palco. Nunca vi o Professor como um tradutor de cenas. O vi como intérpretes de signos, não das coisas em si, porém das coisas do mundo. Um alquimista capaz de unificar elementos fragmentados de uma cena num raciocínio antropofágico. O Professor não gostava muito da ideia de ser um mediador de gostos. Achava que essa função era conservadora para a fúria de seu espírito diante de uma obra. Se ele estava num campo de nítida mediação entre o seu modo de ver a vida e a arte que se levantava no palco, tinha de se insurgir contra uma nefasta função pedagógica que estava impregnada na crítica de mercado. Para ele, o mediador de gosto dançava a música do mercado, do que estava na moda, do que dava dinheiro, do que era bom para adestrar a alma.

PROFESSOR – E desde quando a alma precisa de ensinamentos? Eu não quero ensinar ao outro a ver o espetáculo como eu vi. Quero despertar no outro o desejo de vê-lo a partir dessa dialética que processei entre minha subjetividade e as subjetividades do espetáculo. O que devolvo é o resultado desse embate, é de natureza dialética e contraditória.

Quando ouvi as palavras do Professor sobre esse embate de criação a partir da criação alheia, entendi o quanto estava distante dessa postura crítica, mais passiva e mercadológica. Sim, porque até então eu observava uma peça teatral como se estivesse diante de uma vitrine, de um objeto que compro ou não. Era preciso que esse objeto seduzisse a minha libido consumista. Olhava para ele, duvidando de cada artefato, de cada item de sua manufatura. E dava notas e notas, como se fosse um inspetor de qualidade que recebe o lote de compras e retira uma mostra para verificar se está dentro das especificações.

Eu não me misturava com o teatro porque a minha relação era entre sujeito (eu, o crítico) e objeto (a peça teatral). Diferentemente do Professor, que se permitia fusões entre sujeito (ele) e sujeito (obra do outro). Para mim, esse movimento tinha a ver com promiscuidade, com caos, com a mácula da mistura, com o banho nas águas do impressionismo. Até conhecer o Professor, preferia os

dogmas. Agora, queria ler a cena percorrendo os seus interstícios, saindo imaginariamente da poltrona e percorrendo as marcas intrínsecas da montagem.

O crítico deve encontrar um equilíbrio delicado entre a originalidade dos seus próprios processos de pensamento e o respeito pelo trabalho do artista, assegurando que a obra fique visível através do filtro de sua análise. Isso requer que ele desenvolva um processo atlético de pensamento para desvelar a significação total de obras para além do seu sentido inicial e imediato, para nomear formas, de modo que elas sejam reconhecíveis. Em outras palavras, sua abordagem, assim como a do artista, pode ser ou deve ser criativa. (FÉRAL, 2008)¹³

Certa vez, perguntei ao Professor sobre seu método original. Ele riu, foi saboreando os passos até a estante, pegou um tomo volumoso, abriu numa página marcada e pediu para que eu lesse duas vezes: a primeira em silêncio; a segunda, em voz alta.

Poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para ir embora daqui? “Depende bastante de para onde quer ir”, respondeu o Gato. “Não me importa muito para onde”, disse Alice. “Então não importa que caminho tome”, disse o Gato. “Contanto que eu chegue a algum lugar”, Alice acrescentou a guisa de explicação. “Oh, isso você certamente vai conseguir”, afirmou o Gato, ‘desde que ande bastante.’ (CARROLL, 2001)

PROFESSOR – Não há um caminho. Mas caminhos. Não há uma verdade, mais verdades. Não deveria estar dizendo isso a você, agora em pleno século XXI. Isso é velho demais. Já tem quase três séculos que se pensa assim, meu caro. Faça a sua rota, só não me decalque. Por que como crítico eu não decalco o criador. Também não tenho a função de educar ninguém, isso não cabe ao espírito contemporâneo. Acho cafona essa tal de função pedagógica. Meu compromisso é com a minha fruição diante da obra. Posso odiá-la quando toda a plateia a aplaudiu de pé e gritou bravo. Posso amá-la mesmo quando feita para

¹³ Texto original de 2000, traduzido e postado em 2008 na íntegra no portal *Questão de Crítica* <http://www.questaodecritica.com.br/2008/04/a-obra-de-arte-julga-o-critico-no-cambiante-cenario-teatral/>.

dois míseros espectadores. O que importa é que eu ande bastante por dentro dela, assim como ensina o Gato à menina perdida Alice.

A mediação ganhava outro contorno nessas conversas com o Professor. Ele refutava a mediação educacional, “pedagógica” (ele odeia essa palavra), inclusiva, apesar de manter claro que, como produto de natureza comunicacional, a crítica se prestava à leitura por dois entes abstratos, ente dual (PAVIS, 2005). Portanto, no processo de materialidade de sua crítica em palavras, havia uma mediação tanto para o ente espectador, formado por uma gama infinita de possibilidade de outros leitores (os que viram o espetáculo e os que não viram; os iniciados e os neófitos); quanto para o ente artista-criador (aquele que dominava aparentemente todos os caminhos de criação e de escolhas para compor aquela obra teatral). Logo, tinha de haver um meio termo nessa escrita, algo que contemplasse esse ser complexo, leitor imaginário. Se escrevesse de forma empolada e técnica demais, estaria excluindo o ente espectador; se fosse popular e fácil, o ente artista estaria fora do diálogo. Chegar ao meio, nada mais era do que uma estratégia de mediação comunicacional.

Assim, a crítica escrita e publicada era resultado de uma experiência ativa de recepção diante de uma obra de arte. Uma experiência de um sujeito que se deslocou até a obra e foi afetado diante dela. Essa mediação entre esse sujeito e a obra de outros sujeitos é anterior à conversão em discurso de linguagem a ser lido por outros múltiplos sujeitos. O que o Professor queria alertar é que, antes de seu texto crítico ser utilizado como um elemento de mediação educacional e inclusiva, era preciso que ele mediasse a sua experiência como espectador. Só assim acreditava que poderia, sua crítica escrita, afetar o espectador indireto, aquele que não está diante da experiência concreta da fruição artística.

Fazer uma experiência é, portanto, permitir uma aproximação daquilo que nos interpela e para isso é necessário pôr-nos a escuta. É necessário nos dispor a ouvir e a nos expor àquilo que passa. O sujeito que não se expõe, que não é capaz de se pôr a escuta, cancela qualquer possibilidade de viver uma experiência, de ser tocado por algo e de ser transformado. (LUIZINES, 2010, p. 88)

A primeira mediação, no entanto, era a do espectador ativo, trespassado pela obra, atravessado pelos elementos formais, tocado pelas questões temáticas, que o

arrancavam de seu pensamento cotidiano dos fatos e lançados ao pensamento lúdico, fragmentar e contraditório sobre aquela problemática. A ideia não era aprender com a obra, mas transformar-se por ela.

Consumimos livros e obras de arte, mas sempre como espectadores ou tratando de conseguir uma satisfação intranscendente e instantânea. [...] Essa seria uma relação com o conhecimento que não é experiência, posto que não se resolve na formação ou na transformação daquilo que somos. [...] Pensar a leitura como formação supõe cancelar essa fronteira entre o que sabemos e o que somos. (LARROSA, 2004, p. 132-133)

PROFESSOR – Se quiser me considerar um mediador, que seja nesse confronto. A minha crítica pode até servir para esses fins “pedagógicos” de mediação, mas é a minha revelia. Pra mim, sempre será uma tradução desse embate entre linguagens pessoal e artística.

Se fosse um tradutor, o Professor trairia sempre que necessário o original, porque não tinha medo algum de expor o seu pensamento fundido em fogo alto. Isso abria para mim o centro de uma discussão fabulosa para quem chegava assim tão enlameado de um mercado de crítica jornalística, no qual há, sem sombra de dúvida, um espelhamento entre a lógica da crítica escrita e o meio no qual é publicada.

O que ouvia do Professor fazia eco com os escritos da professora canadense Josette Férral. *“A pergunta que deve ser colocada com relação à crítica diz respeito à natureza da tradução que ela opera. Ela vai ser uma tradução fiel da obra de arte na forma de um registro ou de um comentário sobre os procedimentos do artista?”* (FÉRRAL, 2008) Sem pudores, me vi dentro de uma lógica quase reprodutora do mercado. Muito mais um propagandista do que alguém capaz de retroalimentar um processo criativo.

O crítico vai fornecer um estudo semelhante a uma leitura tautológica da obra, ou seja, um espelho que quase não distorce a imagem e, assim, vai se constituir apenas como mais um elo na corrente que leva a obra até o público, assegurando, desta forma, que o laço que conecta o artista e o espectador é operacional. (FÉRRAL, 2008)

Quando eu lia as críticas do Professor e me colocava como o leitor indireto da sua mediação primeira com a obra, enxergava ali o resultado de sua fruição estética, aquilo me levava a outro ponto de conhecimento. Não conseguia ter a experiência estética que ele teve, mas aprendia com a sua experiência vivida. Assim a mediação ocorria em segundo estágio, como uma possibilidade para além da informação se esse ou aquele ator estava bem em cena. Mas com o conhecimento sobre o que foi que provocou aquele ator em cena, naquele projeto artístico, para o sujeito que ficou diante de sua arte.

Nesse sentido, que me perdoe o Professor, agora morto, o seu texto crítico não deixava de ser, mesmo que em segunda ordem, uma perfeita obra de mediação educacional e “pedagógica” (eu, ao contrário, do Professor, adoro a palavra), era uma forma de me ensinar a olhar a obra de arte, a percorrer seus múltiplos caminhos.

ASSISTENTE – Ah, como eu aprendi lendo as críticas do Professor, como eu conheci teatro apreciando o resultado dos seus embates íntimos. Nesse sentido, a sua crítica era corporificação do conhecimento.

É a experiência estética! É um estágio de vertigem que pode amorosamente conduzir uma pessoa a relativizar o ponto de vista do qual ela vê o mundo. Se você consegue ajudar alguém a relativizar o ponto de vista do qual ela vê o mundo, ela cria enormes possibilidades de se afetar por circunstâncias do mundo que nunca lhe foram apresentadas. (DUARTE apud SANTOS, 2010,: p. 380-381)

5. 'Cleópatra' interrompida

Esse crítico que traduz o seu olhar em rota de choque com a obra, em corporificação do conhecimento, estava submerso pela óbvia sensação de tédio que envolvia o Professor quando o telefone tocou naquele dia. Do outro lado da linha, estaria o Mestrando, o futuro amante suicida.

A gente, até então, seguia a rotina de ler, tomar vinho, rir e dormir no sofá e no tapete, como dois companheiros usuais. Eu me lembro bem dessa hora em que fomos interrompidos pelo telefone. As minhas mãos tinham uma antologia de contos de João do Rio. Abri aleatoriamente e meus olhos ficaram diante do conto "Cleópatra". As palavras saíam saboreadas quando fomos abruptamente tirados do devaneio das palavras por um telefone agoniado por respostas.

ASSISTENTE – *“O melhor momento da vida! Que perpétuo segredo da silenciosa dádiva que o destino faz sem nos prevenir nem antes nem depois. Para tudo há avisos, indícios, anúncios. Para a felicidade nunca.”*

O telefone toca.

Abafa as derradeiras palavras da frase de João do Rio. Faço a menção de fechar o livro e atender. O Professor me inibe com um gesto de continuação.

ASSISTENTE – *A sorte é discreta, não diz estar presente. Andamos tão desejosos de mais alegrias e de mais satisfações que não nos vemos, não nos sentimos no melhor momento, quando estamos no melhor momento.”*

O telefone toca insistentemente.

O Professor se levanta, tira do gancho e o coloca de novo devolvendo o silêncio.

PROFESSOR – Esqueci de morrer.

Dizia-me isso quase diariamente:

PROFESSOR – Tenho trepado com a morte e, na cama, ela tem murmurado orgias aos ouvidos para me manter vivo. Sabe que eu sou um bom amante.

O Professor insistia em repetir que a feitura desse novo livro de crítica foi um conselho desses dados bem na hora do gozo com a morte, aquele segundo em que os olhos reviram.

PROFESSOR – Ela me prometeu que seria a minha última cena. Morte desejada morte.

A derradeira cena nascia, portanto, estéril. O livro histórico que o Professor escrevia era uma forma discreta de dizer que não temos vocação alguma para desvendar a cena teatral contemporânea porque não somos um país que aprendeu a olhar. Que seria inútil ler o teatro do agora. Sempre dizia em voz empostada: “*a crítica está morta e o público, enfermo*” (SASTRE 2005)¹⁴.

PROFESSOR – Continue a ler “Cleópatra”... e ponha o telefone de volta ao mundo.

O telefone toca imediatamente... Contrariado, abandono de vez o livro...

¹⁴ O dramaturgo espanhol Alfonso Sastre associa público e crítica: o primeiro está morto e a segunda, enferma. Segundo o autor, os juízos dos críticos de hoje, geralmente ecléticos e pós-modernos, estão diluídos numa certa benevolência. Estabelece-se como uma voz do passado que segue banal, sem dizer nada, e que recai numa série de resenhas mais informativas do que opinativas, em espaços cada vez mais reduzidos. Em certo ponto de sua obra, Sastre clama: “Onde estão as observações que os temidos críticos faziam sobre as nossas obras? Onde estão as polêmicas entre autores e críticos? Nada lembra a vitalidade entre o espetáculo e a crítica? E rogo que a crítica está morta!” (SASTRE, 2005)

6. Embriaguez de ideias

PROFESSOR – O quê? Mestrado em crítica teatral? Oh, coitado! Diz a ele que morri nesta madrugada de tédio, sufocado por um livro histórico insosso e interminável.

Ouvi o Professor dizer essa frase ainda ao telefone, antes de combinar o primeiro encontro com o Mestrando. Ele saiu resmungando para o computador. Foi terminar o livro, acho que queria apressar a morte.

PROFESSOR – Se ainda fosse um doutorado...

Naquele momento, o Professor escrevia o livro histórico. Nessa fase, descrevia a aderência dos críticos brasileiros a determinados modelos estéticos, por vezes numa atitude em defesa de um projeto de renovação, por outras numa aderência questionadora. Exemplificava com fatos que envolveram o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), do italiano Franco Zampari, e os críticos que orbitavam em torno do seu projeto comercial e estético¹⁵. Nessa hora, lembrava-me de que sem a crítica estaríamos à mercê, para o bem e para o mal, dos silêncios editoriais dos meios de comunicação de massa, que, sem expressar o seu pensamento a respeito de um determinado projeto estético, o elegia ou o destronava nas páginas amareladas dos jornais. “*O crítico não administra conselhos e advertências em segredos. O papel é maior, é essencial. A arte sem o crítico se veria constantemente ameaçada por perigos maiores.*” (BROOK, apud TABARES, 2006).

PROFESSOR – Diz para esse rapaz ler a sua tese de doutorado. Tudo que eu tinha para falar sobre a crítica teatral está escrito naquela sua bela tese inútil.

¹⁵ O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) instaurou uma nova forma de se fazer teatro no país, no sentido estético e comercial. Espetáculos com textos universais, diretores estrangeiros, atores modernos em companhia fixa, remunerados, fazer um teatro com padrão de qualidade universal. Foi fundamental para a sua consolidação a adesão de críticos, conhecidos como tebecistas. De alguma maneira, perderam a legitimidade ao encapar as bases estéticas e ideológicas da companhia. Alguns deles, como o caso de Van Jafa, viajavam do Rio para São Paulo, em avião fretado por Zampari, para dar palpites e conselhos sobre o próximo texto a ser montando, o elenco etc.

Do outro lado da linha, havia uma voz eufórica. Era tão colorida quanto a minha quando consegui o telefone do Professor. Ah, naquele dia, eu explodi de felicidade quando tive em mãos o telefone do homem que ajudou a renovar a crítica teatral brasileira, convidou-a pelas mãos para ouvir a bossa nova, a se banhar na modernidade. Tive vontade de gritar da janela do ônibus o número dele.

ASSISTENTE – Anotem aí 3225...

Aquele rapaz parecia repetir o meu feito. Tudo ia bem até certo aprofundamento da conversa. A minha simpatia, no entanto, durou pouco mais de meio minuto.

MESTRANDO – Escuta, diz ao Professor que li essa tese de doutorado. É apenas uma base preliminar para a minha pesquisa. Meu problema de pesquisa é outro, muito mais complexo. Não quero historiá-lo, mas estabelecer um frenético debate com ele. Diz a ele, que aspiro a ser um escritor, não um escrevente e tradutor de sua obra.

ASSISTENTE – “Muito mais complexo”... Que deslumbrado...

Naquele dia que esse Mestrando ligou eu queria torcer cada palavra entusiasmada que ele proferia pelo pescoço. Havia um entusiasmo que me riscava, como se eu fosse uma página rabiscada por um giz de cera grosseiro. Lembra-se daquele livro que se suicida próximo à cama oval? Pois bem, parecia que eu perdia o entre da prateleira. Ele foi me irritando de um jeito que fui obrigado a segurar o desejo profundo de boicotá-lo.

ASSISTENTE – Aparece aqui de sopetão e conta como foi a sua experiência de escrever a primeira crítica. Foi assim comigo e assim se passaram 15 anos.

Desliguei o telefone e havia uma premonição no ar que não levei em conta. Afinal, como poderia imaginar que tudo terminaria naquele duplo suicídio? Voltei para o sofá. O Professor estava no quarto a dedilhar o computador. De repente, ouvir um baralho no quarto. Corri. Havia um livro ao chão. Esparramado, morto, caído. Peguei na tentativa de reanimá-lo. Era *Macbeth*, de William Shakespeare.

Abri aleatoriamente. Era a carta que Lady Macbeth recebera do marido, na qual ele relata o seu encontro com as feiticeiras e a profecia segundo a qual ele seria o rei.

(uma sala no castelo Inverness, Lady Macbeth entra, lendo uma carta). **Lady Macbeth** (*grifo meu*): 'Elas foram a meu encontro no dia da vitória, e eu fiquei sabendo, através de um relato preciso, que seu saber vai além do conhecimento mortal. Quando eu ardia em desejo de lhes fazer mais perguntas, elas desapareceram no ar. Enquanto eu ficava ali, estupefato, vieram emissários do rei que me saudaram como Barão de Cowdor, título este com o qual, um pouco antes, as feiticeiras me saudaram e se referiram ao meu futuro, dizendo: 'Salve tu que serás rei. Achei bom pôr-te a par de tudo isso, minha querida companheira de grandeza, a fim de que não percas o que te é devido de alegria por ignorares a grandeza que te é prometida. Fica pensando sobre isto no seu coração e adeus. (SHAKESPEARE, 2006, p. 40 - 41)

7. Patologista teatral

Os suicídios do Professor e do Mestrando foram silenciados pela polícia. As poucas linhas que saíram na imprensa ocultaram o detalhe dos corpos nus. Ah, ninguém desconfiou da troca dos blocos de anotações pelos livros. Pouca gente de fato sentiu a morte do Professor. Eu, sem dúvida. Acredito que, se esse rapaz não tivesse morrido, choraria como uma primeira viúva. Afinal, desde o primeiro instante tudo parecia traçado. Profecias, como a de *Macbeth* caído da estante. Estava aqui no dia quando eles se viram pela primeira vez. Foi um tanto áspero para quem testemunhou aquele desfecho teatral e à primeira vista insuportavelmente romântico .

MESTRANDO – Professor, sinto-me honrado em estar aqui.

PROFESSOR – Não me bajule. Estou no meio de uma criação textual e saiba que essa conversa é um ônus que só não evitei por educação. Há uma tese sobre mim. Meu assistente é o autor. Ele não te advertiu?

ASSISTENTE – Está disponível para download na biblioteca virtual da universidade.

PROFESSOR – Não gosto tanto, não que esteja mal escrita, mas sempre acho uma bobagem escrever sobre mim. Enfim, tem a síntese do meu pensamento. Você não recebeu meu recado? O autor está bem aí diante da gente como um valete de paus, pronto para ser arguido. Ele adora. Agora, feitas honras da casa, divirtam-se, meus caros... Tire as dúvidas com ele e me deixe trabalhar. Tenho pressa em pôr um fim nessa inutilidade que produzo.

MESTRANDO – Só uma pergunta, Professor: O senhor fez ao longo da vida alguma relação entre a crítica teatral e as ideias de Antonin Artaud?

PROFESSOR – Lógico que não. Artaud não acreditava na materialidade do espetáculo acabado no palco. Acreditava na materialidade traduzida no corpo do ator. Repare bem! Sem materialidade do espetáculo no palco não há recepção. Sem recepção, não reside a crítica. Ele cultuava o impoder da crítica. Era uma

contestação política, localizada numa época, claro que acrescida por um quê de loucura.

MESTRANDO – Há outro viés, Professor...

PROFESSOR – Você veio aqui para me propor loucuras? Não vejo problematização alguma entre Artaud e a crítica. Não gostaria que você jogasse fora dois anos de sua vida com essas bobagens. Qual banca examinadora vai aceitar esse devaneio como problema de pesquisa?

MESTRANDO – Vim dizer ao senhor que para Artaud o crítico era um patologista, logo, a crítica, um exame de fezes. O senhor passou a vida emitindo o laudo sobre os cocôs depositados no palco. Apontando, os vermes que se remexiam nos vestígios teatrais.

O Professor não se segura e ri.

PROFESSOR – Seu mestrado, presumo, é em algum campo da psiquiatria?

Eu gargalho. Há um constrangimento.

MESTRANDO – Não.

PROFESSOR – Talvez no estudo do clown e da comicidade...

Os dois riem. Baixam a guarda. Olham-se estranhamente. Retiro-me por exclusão, contrariadíssimo. Eles nem percebem a minha ausência.

ASSISTENTE – Malditos!

A partir de agora, recomponho essa narrativa por ilações entre os comentários anotados em cada bloco. O entre, o que faltou, faz parte da minha imaginação, de leitor-criador subjetivamente afetado por esses encontros.

As primeiras anotações do Mestrando e do Professor, sob muitos pontos de vista, faziam menção a outro círculo de crença para o teatro, estabelecido por Artaud, que ia além do espetáculo materializado como obra no palco. Esse impoder da crítica, ao qual se referia o Professor, portanto, estava na crença

absoluta de um corpo sem obra destacada e caída à plateia como ente de vida própria, pronta para ser roubada por essa plateia de míseros especialistas.

Era surpreendente que o encontro entre eles começasse por um viés tão improvável. O espetáculo e a análise do espetáculo, segundo a percepção de Artaud, seriam esferas dispensáveis ao fazer teatral, que, ainda nesta segunda metade do século XX, era extremamente contaminado por uma hierarquia textocentrista, na qual, essa obra era previamente marcada por um texto dramaturgico, que, como uma sombra, decalcava toda a criação dos artistas envolvidos. O texto de gabinete criava assim uma estrutura cênica que girava em torno dessas palavras prévias, até o surgimento do espetáculo, no momento crucial de encontro entre artistas e público. Momento do nascimento dessa obra teatral materializada no palco.

MESTRANDO -- Como o dejetos fecal que é expelido do corpo sem mais nenhuma significância, a não ser a de expelir o que não mais será aproveitado organicamente pelo corpo, assim era a obra teatral materializada no palco, como um excremento, que precisava se separar do corpo para existir como escritura cênica.

PROFESSOR – Artaud estava muito perturbado quando escreveu isso.

O Professor já estava visivelmente nas mãos do Mestrando. Ele o fisgou. Em seu bloco de anotação, logo após as impressões do primeiro encontro, estava destacado este pensamento:

PROFESSOR – Se toda a escritura era uma porcaria. Assim, era preciso reter a obra no corpo, confundir corpo e obra numa coisa só, para que não pudesse ser roubada e nem manifestada como escatologia, a ser remexida pelo crítico.”

O mal, a sujeira, é o crítico ou o clínico: tornar-se sua palavra e no seu corpo uma obra, objeto oferecido, porque deitado ao ardor furtivo do comentário. Pois a única coisa que por definição jamais se deixa comentar é a vida do corpo, a carne viva que o teatro mantém na sua integridade contra o mal e a morte (ARTAUD, apud DERRIDA, op. cit. 2011, p. 270)

A essa altura, o Mestrando se sentia um possível rei.

ASSISTENTE – Macbeth?

O Professor estava fascinado e o Mestrando seguia em suas argumentações. Os dois se complementavam como dois tenistas que não deixam a bola quicar no chão nem bater na rede.

MESTRANDO – Pela visão global de Artaud sobre esse teatro de carne viva, nascido e retido no corpo dos atores, a crítica funcionaria como o resultado de um exame de fezes ao escarafunchar os dejetos dessa obra fora do corpo, com o único objetivo de diagnosticá-la.

PROFESSOR – É evidente que, neste momento histórico em que o teatro era questionado como linguagem, Artaud combate o teatro clássico, um teatro de órgãos, teatro de palavras. Isso como utopia foi crucial para repensar o teatro contemporâneo, sem dúvida.

MESTRANDO – Portanto, ele combate um teatro de interpretação, de registro, de tradução, de derivação a partir de um texto pré-estabelecido, como escreve Derrida, “*de uma tábua escrita por um deus-autor e único detentor da primeira palavra. De um senhor que guarda a palavra roubada, emprestada unicamente aos seus escravos, aos seus diretores e aos seus atores*”.¹⁶

PROFESSOR – Essa crítica parasitária é velha. Há uns 30 anos manifestou os primeiros sintomas de esclerose múltipla. E o teatro de combate de Artaud não me provoca tanta excitação quanto as suas ideias imbricadas. O que de fato você quer discutir com tudo isso?

MESTRANDO – Essa crítica mercadológica seria o estudo dos parasitas, do teatro de órgão defecado, mesmo que em seu ato de expulsão ainda haja o vestígio do que foi o corpo vivo e de alguma forma partilhado com a plateia.

PROFESSOR (*bate palmas*) – Se for para impressionar a sua banca examinadora, meus parabéns. Acabo de crer que você será certificado. Afinal, tem louco aos borbotões nos colegiados universitários. Fora isso, não vejo

¹⁶ DERRIDA, 2011.

nenhum vislumbre, nenhum objetivo de entender este complexo e híbrido objeto teatral.

MESTRANDO – Professor, esse complexo e híbrido objeto teatral, que é o espetáculo, não poderia então ser depositado no palco como fezes para coleta e análise. De alguma maneira, o que Artaud condena de antemão é a crítica fatiada de órgãos, na qual os elementos estruturais serão repartidos em análises valorativas, que jamais poderão sequer se aproximar da força e da energia experimentadas e partilhadas do palco à plateia.

O que está em jogo nessa discussão inaugural e frenética entre o Professor e o Mestrando é o chamamento para se ler outro teatro, que não seja o de órgãos, o teatro da crueldade, como propõe Artaud, é o próprio conceito do fazer teatral, sob uma ótica ocidental e conservadora. Nesse sentido, a crítica se comporta como uma parasita a referendar ou não o velho projeto do teatro.

É uma visão apocalíptica da arte teatral e de sua reflexão. Tudo estava em xeque. É lógico que, resguardados o tempo e o espaço dessas colocações, trazê-la para o agora só fazia sentido ao repensar o papel dessa crítica de mercado, incapaz de injetar qualquer pensamento nas lacunas deixadas pelos criadores em suas obras.

Essa crítica que se põe a verificar a presença de itens ou vermes em cada parte dessas fezes. Se são parasitas, hospedeiros da arte equivocada, ou seres simbióticos? Aquela que dá notas, aplica estrelas à peça-obra, e avisa ao mercado: venha assistir, vale a pena, não é constrangedora, nem hermética. É contra o teatro que essa crítica sustenta que Artaud se rebela e anuncia: “*O verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível, onde aliás a ideia de teatro e de espetáculo se elimina bem como a ideia de toda a ciência, toda a religião e toda a arte*” (ARTAUD, 1993).

Ao renegar a natureza da obra teatral como a simples materialidade do espetáculo, Artaud condena a dissociação desse objeto de um processo impregnado de totalidade. Em sua concepção, a teatralidade exige a totalidade da existência e não tolera mais a instância interpretativa nem a distinção entre autor e texto. Artaud combate de frente o teatro tendo como fim o espetáculo a ser

comercializado como uma mercadoria de emoções e de vaidades. Para ele, a comunhão primordial ocorre no corpo do ator, o palco maior de seu teatro.

É preciso acreditar num sentido de vida renovado pelo teatro, e onde o homem impavidamente se torna o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que ainda não nasceu pode ainda nascer desde que não nos contentemos como sermos simples órgãos de registro. (ARTAUD, 1993, p. 40)

Artaud teme o corpo articulado tal como teme a linguagem articulada, o membro como a palavra, dum único e mesmo jato, por uma única e mesma razão. Pois a articulação é a estrutura do meu corpo e a estrutura é sempre estrutura de expropriação. A divisão do corpo em órgãos, a diferença interna da carne abre a falha pela qual o corpo se sustenta a si próprio, fazendo-se assim passar, tomando-se por espíritos. Ora, não há espíritos, apenas diferenciações de corpos. O corpo que procura sempre se reunir, escapa a si próprio por aquilo que lhe permite funcionar e exprimir-se, escutando-se, como se diz dos doentes, e portanto despistando-se de si próprio. (DERRIDA, 2011, p. 275)

É sobre esse teatro sem órgãos, no qual “*o corpo é o corpo, está sozinho e não tem necessidade de órgãos*”, que põe em crise a necessidade e a função da crítica, muito mais a serviço de atestar a qualidade da obra/mercadoria, logo não-teatro para Artaud, que atacava, como um rebelde de armas nas mãos, a objetividade científica que de alguma maneira estava impregnada no fazer crítico.

Se pudéssemos amar, amar de uma só vez, a ciência seria inútil: mas, sob ação de uma espécie de lei mortal, que provém do próprio pesadume e da criação, desaprendemos de amar. Estamos metidos na criação até o pescoço, estamos nela com todos os nossos órgãos. (ARTAUD, 1993, p. 58)

O conhecimento, ao querer desvendar todos os segredos, tem perdido a capacidade de fúria e do lado selvagem que a natureza nos aconselha tão bem. Desvendar verdades dói, mas como relembra Nietzsche, para não percebemos o peso da verdade existe a arte, um deslocamento que refaz os percursos do conhecimento sem a pretensão dos cientistas vorazes que, diante da comilança técnica, teimam em desvendar toda a verdade científica, comprovando com Adorno, que a totalidade é a não verdade. (GALENO, 2005, p. 97)¹⁷

¹⁷ “Na obra *Dialética negativa* (2009), Adorno elege como seu maior alvo crítico o idealismo da filosofia dialética hegeliana na sua peculiaridade de uma lógica da identidade e na subordinação do indivíduo à totalidade social, às custas do sacrifício de sua singularidade. A dialética negativa significa

Interessante que as provocações do Mestrando abriam lacunas favoráveis ao pensamento imediato para quem desembaraça esse novelo. Levando em conta que o fenômeno teatral pertence ao campo sensível da arte, essa partilha que se sucede por meio da arte ocorre em diversos níveis de subjetividades, como aponta Jacques Rancière.

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. (RANCIÈRE, 1995, p. 7)

Quanto maior a camada desses quinhões, da divisão de partes exclusivas, maior a teatralidade do espetáculo, maior a subjetividade que esse objeto compartilha com a recepção, de forma a deslocá-la para outros campos de tempo e espaço, que não estejam dentro desse conjunto comum compartilhado. Se preencher esses quinhões sensíveis, ainda soltos ao ar subjetivo e complexo do teatro, sem deixá-los virar cinzas ao chão, como sobra dessa obra morta, vestígios de um corpo teatro vivo, talvez seja um caminho produtivo para refazer o fenômeno teatral, sem executá-lo como uma obra morta.

Assim, a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz o trabalhador um ser duplo. Ele tira o artesão do seu lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o tempo de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. (RANCIÈRE, 1995, p. 65)

Esse deslocamento de tempo e espaço, essa partilha do sensível que o estado estético do espetáculo possibilita, mesmo que etéreo, seria o objeto de apropriação da crítica teatral e não necessariamente os vestígios que são deixados no palco. O que Artaud, Derrida, Nietzsche e Rancière apontam é que a

para Adorno o respeito à negação, às contradições, ao diferente, ao dissonante, ao não idêntico, enfim, o respeito às contradições do objeto. Isso significa considerar o que permanece fora do conceito, o que lhe escapa, o que aponta a sua insuficiência. Adorno diz não ao idealismo em que o sujeito é o portador da verdade do objeto e em que a desmesura da razão faz imaginar que os conceitos podem esgotar o real e ainda apresentar soluções para os seus problemas. Para ele, a experiência é o encontro com a alteridade e não uma projeção do sujeito no outro.” (GANEM, 2012)

ânsia de rematerializar o que se tornou etéreo, como é da natureza do teatro, é abandonar a camada de quinhões dos sensíveis para buscar a partilha do conjunto de comuns. É não olhar para o corpo-obra do teatro em carne viva para remexer com as fezes. Na partilha sensível do teatro, são oferecidas outras formas de se abstrair da análise desse teatro de órgãos.

Naquele turbilhão inicial de ideias, era lógico que o encontro entre o Professor e o Mestrando descambaria para uma possibilidade de pensamento provocador entre uma experiência autêntica e uma experimental. O que me atentou para o fato de que eles terminam a primeira fase de anotações remetendo a Brecht. Claro, provavelmente leram juntos, beberam vinho, riram e deitaram no sofá e no tapete, não necessariamente separados, como acontecia comigo. Talvez, já estivessem numa intimidade crescente. Os versos anotados eram o mesmo. Pareciam redefinir o poema pensando na função do crítico de Artaud. *“Toda manhã, a fim de ganhar a vida. Lá vou eu para o mercado onde se compram mentiras. Esperançoso, entro na fila dos vendedores.”*¹⁸

Sinto que eles se beijaram pela primeira vez ao fim desta noite. Um beijo urgente como se um quisesse beber no outro a história de cada um.

¹⁸ Brecht, no poema “Hollywood”.

8. O crítico flâneur

Numa reação irracional, passei a cobrar do Professor que terminasse de escrever o livro de escrevente, que ele abandonara desde que o frescor trazido pelo Mestrando invadiu a casa, como um perfume que exala sem pedir licença, simplesmente se faz fisicamente como uma dama da noite, cortesã, que atravessa a rua rumo ao trabalho. Eu que tanto desejei esse abandono estava nervoso com esse sintoma de descaso. Certa manhã, ele me confessou:

PROFESSOR – O livro? Sabe que você tinha razão. Eram fezes, que resolvi reter no corpo. Não vou mais findá-lo. Depois, a história da crítica brasileira é a narrativa de alguns perfis. João do Rio, Antônio de Alcântara Machado, Miroel Silveira, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Ruggero Jacob... E eu não tenho vocação para biógrafo...

O Professor estava mudado, ou melhor, reorientado, como ele adorava dizer. Havia parado de “trepar” com a morte. Voltou a puxar um baseado. Outro dia, achei fiapos de maconha no sofá. Os vinhos estavam também secando rapidamente. Os livros eram devorados aos pulos. Um dia, estava se masturbando, em plena manhã, na cama oval. Havia uma vida reinstalada. Eu convivía com essa dualidade. Morria de ciúmes do Mestrando, mas tinha consciência de que ele estava se tornando o rei. Malditas, as feiticeiras de *Macbeth* e as suas profecias que caíam vivas aos meus pés.

MESTRANDO – O que quero dizer, Professor, é que o olhar do crítico/clínico não vai para o que é depositado no chão, mas para o que flutua no ar.

PROFESSOR – Para o que flana?

MESTRANDO – E se o crítico teatral tivesse a atitude do flâneur? Se ele olhasse para a materialidade do teatro que se forma complexa em sua multidão de signos e se embrenhasse por ela com o gozo dos errantes? A mudança na postura do olhar do crítico, talvez, fosse um caminho possível junto à obra que se materializa em cena.

PROFESSOR – Poético, mais uma vez poético, louco, eu gosto de suas loucuras. Durante muito tempo, eu me relacionei com obras prontas, postas no palco à venda, que esperam da crítica um diálogo possível, um retorno estético e ideológico do projeto. Mas acho que sempre me comportei como um caminhante que encontra rotas improváveis no corpo-obra. Um crítico à la Baudelaire? Até porque, a atitude de Baudelaire de flandar¹⁹ estava em minha entranha de jovem. Flanâncias, multidão e anonimato, estão aí os pilares de um tripé que pode explicar a minha atitude crítica perante a vida.

MESTRANDO – Assim como Artaud, que clama para que o teatro não se converta em obra, o crítico pode se perder nessa materialidade sem necessitar tão imediatamente de encontrar as chaves que a decifrem, que a reduzam a uma sentença de erros e acertos.

Perplexo, é assim que imagino o Professor diante do que o Mestrando propõe.

ASSISTENTE – Será que ele pensou em mim, na gravação que fiz da primeira peça? Acho que não. Aquilo era a mostra da minha primeira análise patológica, do exame de fezes inaugural dessa carreira vazia que construí. Não, porque eu sempre me lembro do Professor, às vezes em horinhas de descuido.

PROFESSOR – Não há mais possibilidade, na contemporaneidade, para aquele crítico inquisidor, aquele que senta na primeira fila, faz cara de mestre dos mestres e submete cada gesto em cena ao seu repertório pessoal, por vezes ultrapassado. Não cabe mais a imagem daquele crítico que tira os olhos da materialidade e volta para um arcaico bloco de anotações, no desespero frenético de materializar o que escapa aos olhos.

MESTRANDO – Não há como pensar nesse crítico que não tem a coragem de seguir os milhões de quinhões sensíveis de Rancière com leveza e coragem. O crítico de camarote, que assiste ao espetáculo passar enquanto se lambuza com o banquete de frios e doces bancado pelo patrocinador do mercado.

¹⁹ No livro *Elogio aos errantes*, Paola Berenstein Jacques explica que seria muito difícil tecer um elogio aos errantes sem passar por Baudelaire, muito embora não tenha sido ele o inventor do flâneur, bem antes do seu texto de 1863, ainda no século XVIII, a cidade de Paris já tinha sido percorrida e narrada por outros como Sébastien Mercier, em *Tableau de Paris*, e Restif de La Baronne, *Les nuits de Paris* ou *Le spectateur nocturne*, de 1778.

Os dois falam aqui do que eu vou conceituar de crítico flâneur, que para Charles Baudelaire²⁰, traz em si uma ambiguidade intrínseca em sua condição de observador. Jamais alimenta o objetivo de ressublimar o etéreo e encorajá-lo em razões autoritárias. O interessante é que um dos nossos cronistas de teatro do século 20 era um flâneur. João do Rio²¹ seguia nas rotas de um Rio de Janeiro em ebulição pelos passos de Baudelaire.

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhes as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito de vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos como um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos de flâneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flânar. É fatigante o exercício? (RIO, 1908, p. 2)²²

A pergunta de João do Rio é provocadora. Era preciso quebrar com a passividade de espectador especializado.

ASSISTENTE – O Professor odiava esse termo para se referir ao crítico. Botou muito estudante para correr quando ouviu que ele era um “espectador especializado”.

²⁰ Nem a todos é dado tomar um banho de multidão: gozar a multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em que uma fada insuflou o gosto pelo disfarce e pela máscara, o horror ao domicílio e a paixão pela viagem. Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis -para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar uma solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada. O poeta goza do incomparável privilégio de ser. à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele, e só para ele tudo está vago; e se alguns lugares parecem estar vedados ao poeta, é que aos seus olhos tais lugares não valem a pena de uma visita. O passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece gozos febris, de que estarão privados para sempre o egoísta, fechado com um cofre, e o preguiçoso encaramujado feito um molusco. Ele adota todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam. Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparando a essa inefável orgia, a essa sagrada profissão da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa (BAUDELAIRE, 1966).

²¹ “Exímio cronista da belle époque no Rio de Janeiro, João do Rio fez o trânsito entre jornalismo e teatro, inserindo em sua dramaturgia uma pintura divertida da sociedade carioca de então. Em suas peças, os encontros furtivos, o hábito de falar em língua estrangeira presente na cultura nacional de então, e até mesmo o ingresso dos italianos como mão de obra em substituição aos negros: tudo se torna objeto de comentários” (MEDEIROS, 2008)

²² O trecho reproduzido é extraído da obra *A alma encantadora das ruas*, com download livre em http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf

O crítico flâneur precisa se entremear pelos quinhões sensíveis compartilhados com o homem que goza na multidão. Ali, entre os múltiplos caminhos, escolhe seguir o que mais seduz. Busca com seu olhar instigado correr campos, talvez, pouco frequentados. Não tem medo de descer aos inferninhos que incendiaram a pulsão criativa dos artistas. Decide o tempo inteiro para onde vai num mapa poroso e aberto. Perde-se em desvios, furta-se com o outro e flerta-se em olhares fulminantes com o desconhecido. Deixa que a arte que emana do palco marque o seu corpo.

Entrega-se sem pudor às orgias do sensível. Goza, sem vergonha e moral, junto à arte que se ergue. Não se freia, não maquina, é corpo sensível diante da percepção que se instaura como um todo. Lançar-se com os artistas ao abismo das impressões. Sai do espetáculo lavado de sensações. Volta transformado dessa experiência frenética. Só depois, de jogar o corpo ao descanso, vai processar o valor desse mergulho, desse estado de choque, que o *“flâneur busca em suas flanâncias pela cidade moderna, ao contrário da maioria da multidão, que tende a se proteger da experiência do choque”* (JACQUES, 2012, p. 49).

Vê a cidade como uma orgia de vitalidade, um mundo instantâneo e fugaz, que o leva a uma espécie de prazer, o banho da multidão, e ensina o imprevisto que surge ao desconhecido que passa. Deste modo, dar uma alma a essa multidão é o verdadeiro papel do flâneur (GOMES apud JACQUES, 2012).

O crítico flâneur seria aquele então que percorre cada experiência teatral que assiste como uma cidade única a ser desvendada. A sua atitude é a de quem atravessa as ruelas com a “alma encantadora da rua”. Esse estado é um estado de construção, não é dado, é adquirido, trabalhado. Vem do interesse e da paixão em percorrer o campo sensível da arte. Se o flâneur é um leitor das cidades, o crítico flâneur é um leitor das artes. Ele vai ficar diante dela com a mesma vitalidade de quem corre os olhos e esmiúça os detalhes que o cidadão comum, aquele que se dilui automaticamente à multidão e segue seu ritmo frenético, dando passagem à direita aos mais apressados, não consegue destacar.

PROFESSOR – De todas as loucuras que você soprou nesta sala de estar, dos ventos que foram provocados por suas ideias insanas e arrastaram as poeiras assentadas sobre mim, nada me parece mais brisa-doce do que essa

relação do crítico com o flâneur. Você tirou essa relação tão diretamente de Baudelaire? Tem o conto “Multidão”, que é um deleite.

MESTRANDO – Diretamente não, mas deste livro...

PROFESSOR – *Elogio aos errantes*, de Paola Berenstein Jacques. Uma mulher do campo da arquitetura e do urbanismo...

MESTRANDO – Sim, foi lendo esse livro que fiz algumas ilações. Por exemplo: a multidão, tão cara ao flâneur, seria comparada à plateia, ao público que se dilui em massa de recepção. O flâneur se destaca dela. Não segue exatamente o mesmo compasso, desloca-se da poltrona e perde-se do grupo em rotas próprias.

PROFESSOR – O crítico flâneur é este espectador que, mesmo banhado por essa multidão de olhos grudados no espetáculo, assume uma itinerância singular. Ao fazer esse movimento único, ele vai construir uma leitura própria desse espetáculo teatral que o afeta.

MESTRANDO – O crítico flâneur jamais vai falar por essa multidão, por esse coletivo de espectadores. Ele vai se colocar diante da percepção teatral com o seu olhar, a sua subjetividade. Não cabe ao crítico flâneur dizer o que todos sentiram. Mas o que ele sentiu. Não é papel do crítico flâneur pensar por essa multidão, mas fazer com que essa multidão repense seus caminhos a partir do que ele pensou de forma destacada.

PROFESSOR – Essa atitude não se tolera na arrogância das verdades. Por que o flâneur é altamente subjetivo, é levado pelos desejos, tragado pelas observações.

MESTRANDO – O crítico flâneur não bebe das verdades. Ele ajuda a construir sentidos para possíveis outras verdades. Ele multiplica essas possibilidades de outras verdades. Por isso, o seu discurso não é autoritário.

PROFESSOR – É poético. Nas suas flanâncias pelo objeto artístico. Mais cabe a possibilidade da dúvida do que das certezas. O seu olhar não busca decifrar códigos e processos, mas, sim, apontá-los como horizontes a serem preenchidos pelo outro.

MESTRANDO – A sua escrita é da alteridade, jamais da autoridade.

PROFESSOR – É das possibilidades, nunca do veredito.

MESTRANDO – Não cabe ao crítico flâneur enumerar erros e acertos, mas apontá-los como possibilidades de caminhos a serem percorridos por artistas e por essa multidão de espectadores.

PROFESSOR – É trazer o choque que seu corpo tomou diante do campo sensorial da arte.

MESTRANDO – Paola fala de uma cidade-espetáculo, que está imutável, sólida, concreta para essa multidão, que não a ocupa. Isso é uma chave para entender o espetáculo que parece surgir impávido diante da plateia. Quase incapaz de ser percorrido, apenas admirado, anotado, avaliado. O crítico flâneur transforma a cidade-espetáculo e a cidade-vida a ser percorrida, ocupada e descoberta por seus infinitos veios, seus interstícios. Esse crítico-flâneur seria o que ela chama de artista errante, “*que acena para a possibilidade de um urbanismo poético*”²³. Acena para a possibilidade de outra apreensão urbana, o que levaria a uma reinvenção poética, sensorial das cidades.

De repente, a consonância em ideias era pulsante. O Professor compreendera a poética da proposta do crítico flâneur e foi preenchendo o conceito como esse urbanista poético que faz do pensamento de Paola Berenstein Jacques uma preciosidade para se pensar a recepção da arte. Em sua análise, o urbanista tradicional teria esquecido, “*diante de tantas preocupações funcionais e formais*”, desse enorme potencial poético do urbano e, principalmente, da relação ainda inevitável entre o corpo físico e o corpo da cidade que se dá por meio da errância, por meio da própria experiência do espaço urbano, algo simples, porém imprescindível, para possibilitar outra forma de percepção ou apreensão da cidade. (JACQUES).

Caberia então ao artista errante abordar a cidade de forma poética, afetuosa, e, sobretudo, incorporada. Ora, essa seria uma ponte magnífica com a crítica contemporânea, ainda dominada pelos urbanistas tradicionais e sua forma de esculpir e admirar o espetáculo-monumento, sem percorrê-lo ou desmontá-lo

²³ JACQUES, 2012.

internamente. O crítico flâneur ou o artista errante, este sim, embebedado pela percepção por que o espetáculo-monumento o conduz numa primeiridade da experiência, joga-se por entre suas entranhas desmontando-se e desvelando esse espetáculo vivo, poético.

De fato, a experiência urbana pode se dar de maneiras bem diferentes, mas é possível observar três características, ou propriedades, mais recorrentes nessas experiências de errar pela cidade, e que estão diretamente relacionadas: as propriedades de se perder, da lentidão e da corporeidade. Talvez a característica mais evidente da errância seja a experiência de se perder, ou, como tão bem disse Walter Benjamin, da educação do se perder: “*Não poder se orientar em uma cidade não significa grande coisa. Mas perder-se em uma cidade como quem se perde em uma floresta requer toda uma educação*”. (JACQUES, 2012, p. 205)

Essas relações com a posição da crítica contemporânea eram instigantes. Claro, o bom crítico flâneur teria de se perder, ser lento e corporificar a experiência. Sentar-se diante de um espetáculo vivo, significa deixar-se levar por essa materialidade, perder-se, rasgar os mapas metodológicos, os programas e históricos do espetáculo e as indagações imediatas que o crítico tradicional tanto necessita para se orientar dentro da cidade-espetáculo.

A lentidão é deixar correr o olho pelos detalhes, é dinamitar as gavetas de análises, onde se guardam as observações sobre partes estruturais e macro de uma montagem teatral. Em vez de analisar a iluminação como uma personagem física, por que não observar a paleta de cores dessa luz, a intensidade com que cada mudança incide no corpo dos atores, a respiração dos refletores, quase que dialogando com os corpos físicos?

Apesar da íntima relação entre as propriedades da errância, talvez seja a relação corporal com a cidade, na experiência da incorporação, que mostre de forma mais clara e crítica nosso cotidiano contemporâneo cada vez mais desencarnado e espetacular. (JACQUES, 2012, p. 206)

A relação entre errante e cidade; crítico e espetáculo, seria a incorporação da cidade no corpo, do corpo no espetáculo, num conceito que Jacques pega emprestado de Hélio Oiticica (a incorporação como relação do corpo com a ação,

experiência corporal outra). Reforça o percurso do flâneur para uma apreensão desse corpo-cidade-vivo pela percepção e não por seus cartões-postais, fragmentos de um todo.

O apelo aos sentidos, que pode ser uma concentração “multifocal”, torna-se importante como um caminho em direção a esta absorção comportamental: olfato-visão-paladar-audição e tato são o que Merleau-Ponty chamou de “simbologia geral do corpo”, onde todas as relações dos sentidos são estabelecidas em um contexto humano, como um “corpo” de significações e não uma soma de significações apreendidas por canais específicos. (OITICICA, apud SPERLING, 2006)²⁴

As conexões Jacques-Oiticica-Merleau-Ponty, se esmiuçadas sob o olhar da crítica contemporânea, poderiam abrir horizontes para repensar o teatro como campo de estudo e não mais objeto a ser destrinchado por um sujeito analítico e fatiador de camadas. Oiticica estava em 1969 completamente sintonizado com a ideia de estrutura orgânica para obra, “organismo vivo”, “quase-corpo” ou ainda um “não-objeto” o que, segundo David Sperling, significava “*a superação da dicotomia sujeito-objeto na arte de representação por um campo intersubjetivo conformado pela vivência do sujeito*”. As suas criações vão trazendo para dentro de si a presença do espectador criador e, por que não, flâneur, a fim de percorrê-la, vivenciá-la.

Será necessária a criação de “ambientes” para essas obras – o próprio conceito de exposição no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa “expor” tais peças (seria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador. (OITICICA apud SPERLING, 2006)

Ora, se no próprio processo de concepção Oiticica estava implodindo o sistema de arte como representação, a sua proposta de recepção exigia espectadores ativos que estivessem dispostos a percorrer o seu organismo vivo numa experiência corporal. Assim como o corpo, ser espacial proposto por

²⁴ Artigo disponível em http://www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho/ho_sperling

Merleau-Ponty²⁵, a arquitetura para Oiticica tende a diluir-se no espaço e incorporá-lo.

O arquitetural e o ambiental participam da trajetória de Oiticica como sentidos estruturais de sua obra e como instâncias de refundação da arte e do sujeito. A concepção de arquitetura – e o espaço decorrente que “projeta” – extravasa o sentido artístico, mas não se contém no entendimento restrito do “espaço arquitetônico”. Ao contrário, ao repensar o espaço na arte, é possível absorvê-lo como reproposição de uma ontologia do espaço em arquitetura. A arquitetura como manifestação ambiental. (SPERLING, 2006)

Pensar no teatro como uma arquitetura cênica de tempo e espaço mutáveis, mas que cria um quase-corpo material enquanto está ali à frente do sujeito é acreditar nessa experiência corporal do sujeito que abandona a poltrona e à flor da pele circula por esse espaço ambiental, funda-o com a sua participação de leitor-criador.

Essa talvez seja a atitude crítica contemporânea que tanto perseguimos para sair das sacadas dos grandes hotéis e nos jogarmos nos segredos das vielas e becos, onde o coração da cidade-vida pulsa e nos revela como experiência única. Seria vencer a cidade-espetáculo, ao olhar de Paola Berenstein. *“A redução da ação urbana pelo espetáculo leva a uma redução de possibilidades das corporeidades, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados”* (JACQUES, 2012).

Assim poderia ser ao que acontece no palco. O deixar de vê-lo como um espetáculo e olhá-lo como corpo-vivo que convida a desvendá-lo. Os encontros entre o Professor e o Mestrando, agora que me dou conta por meio dos blocos de anotações, criavam uma poderosa malha híbrida diante dos olhos dilatados dos

²⁵ No artigo “Corpo + Arte = Arquitetura”, o professor David Sperling relaciona Merleau-Ponty a Oiticica tendo a arquitetura como fundo. “A experiência do corpo nos ensina a enraizar o espaço na existência. (...) A experiência revela sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo. Ser corpo (...) é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço. Como o corpo em Merleau-Ponty, para Oiticica, a arquitetura não está no espaço, ela é no espaço, isto é, ela é conformadora de espaço; ela diz dele. Como corpo, a arquitetura é uma totalidade espacial transformável.” http://www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho/ho_sperling.

amantes, acho que àquela altura eram, os dois, um corpo só, fundido em ideias, gozos e carnes.

O Mestrando parecia viajar com o Professor pelas ruelas do pensamento. A experiência corporal do flâneur dentro da multidão, ao contrário, surge como um novo e enorme campo de experiências, prazeres e possibilidades: gozar e se embriagar do anonimato, tomar um “banho de multidão”, se perder ou se encontrar no meio de desconhecidos, sentir-se só no meio de tantos outros diferentes, se desorientar no meio de tantas pernas, diminuir o próprio passo, sair do ritmo uníssono da turba, ir mais devagar para forçar desvios, esquivas, deslocamentos de ombros, olhares passantes, toques errantes, encontros de mãos, arrepios de pele, fricções de braços, empurrões, cotoveladas, trombadas, diversos tipos de contato carnis fugazes, dos mais violentos aos mais afetuosos, com tantos e variados corpos incógnitos. (JACQUES, 2012).

O crítico teatral moderno e tradicional, pela sua cruel e impossível missão de converter a infinita imaterialidade cênica na materialidade da escritura, já parte da predisposição para aniquilar com esse material intangível, partilhado sensivelmente em camadas, que não atinge toda a recepção por igual, que afeta em proporções diferenciadas.

E se a crítica quer ser alçada como um impiedoso espelho ou imagem de um dado momento do objeto artístico, a partir do momento em que ela não se sublima junto ao objeto partilhado, dificilmente vai conseguir captar ou “roubar”, como melhor define Artaud, a alma sensível daquele objeto, pelo menos, por alguns instantes de sua materialidade. É como uma fotografia que não registra o fato em si mas uma temporalidade desse fato como um devir.

O teatro é do campo sensível da arte, então, a crítica teatral deveria, ao menos, contemplar essas sensibilidades dentro da sua lógica, por vezes patológica, de querer desvendar as verdades de uma obra, numa natureza objetiva que faz parte de sua essência e difere dos campos subjetivos da obra. A compreensão dessa diferença e o desejo de se aproximar dessa camada sensível já seriam tomadas de decisão para aproximar a crítica desse campo que paira no ar e não se deposita.

O entendimento entre os dois em torno dessa materialidade que flutua me levava à ideia de que o teatro está numa heterotopia, como conceitua Michel Foucault, que tem “*o poder de justapor em um só lugar real, no caso o palco, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis*”, já redimensiona o foco desse olhar da crítica com a experiência estética.

São os lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 1984).

O crítico flâneur acessa essa materialidade, dá sentido e a constrói nesse espaço de teatralidade, como um espectador-leitor-criador. Este é o outro Professor que o mestrando desvenda tão poeticamente nesta primeira leitura. Os blocos de anotações refazem também os caminhos para eu chegar a esse rapaz, agora já outro. Esse conceito de heterotopia é uma ponte para a discussão de teatralidade que eles iniciam a seguir. Ali, já observo, estavam perdidamente apaixonados. O livro da história da crítica devidamente abandonado. O Professor já era outro. Eu estupidamente não o enxerguei a tempo de fustigá-lo. Hoje, vejo que não era o meu papel. Sou até hoje um escrevente.

9. Gato sem território

Os dias estavam difíceis para mim. O Professor parou o livro histórico e pediu-me, com muita discrição, que tirasse umas folgas. Ele estava em fase avançada de discussão, acrescentaria eu, de “envolvimento”, com o Mestrando e desejava mais privacidade. Confesso que perdi o chão naquele fim de tarde de chuva torrencial. Em primeiro momento, nem quis esperar a tempestade se calar. Depois, percebi que o mau tempo estava em meu favor. Resolvi ficar por ali, zanzando feito gato que perde o território. De alguma forma, o ruído da chuva contra a cidade-corpo do flâneur, só para manter algum nível de inspiração, era a materialização de minha dor. Atordoadado, parei num canto da cozinha e enamorei um café de gole em gole. Depois, desfazendo toda essa construção gradual de movimento, virei meia garrafa de conhaque com a pressa dos atrasados. Da sala, as vozes pareciam amplificadas.

MESTRANDO – Há algum problema de comunicação que envolve a crítica contemporânea?

PROFESSOR – O problema de comunicação não é da crítica e de todo o suporte de conteúdo impresso que sucumbe ao meio digital. McLuhan²⁶ já delimitou bem essas questões e prefiro alterná-las. Se as críticas teatrais rarearam dos jornais rumo a blogs e sites específicos, o mesmo ocorreu com as crônicas, por exemplo, dois gêneros que historicamente floresceram com o crescimento industrial da imprensa. Nem por isso estamos aqui a discutir o fim da crônica.

MESTRANDO – Preciso argumentar essa ideia.

PROFESSOR – É simples, nem precisa de um mestrado para responder: a crônica tem se reinventado como gênero literário, como linguagem, e isso independe do suporte ao qual ela se vê intrinsecamente ligada. O gênero em si continua a ser exercitado, não importa o meio tecnológico. O problema exato da

²⁶ Nessa passagem o Professor se refere à relação entre mudança na tecnologia e suas consequentes mudanças na estrutura da sociedade. “*O surgimento de uma tecnologia não ocorre por uma tentativa isolada do desenvolvimento técnico em si, mas sim por uma tentativa de transformar, reproduzir, e documentar as experiências do homem*” (MCLUHAN apud SOUZA, 2011)

crítica teatral, meu caro, é um problema da arte, da linguagem sobre essa arte, da incapacidade de leitura da cena contemporânea, híbrida e complexa, apesar de a crítica não deixar de ser um produto de comunicação.

MESTRANDO – O problema da minha pesquisa é essa crise de inanição da crítica contemporânea. Como ler a cena contemporânea de outro viés, de outro ângulo? Ou de muitos ângulos. Quando pensei em fazer esse mestrado, queria estudar essa migração da crítica do jornal para os blogs, seria então um viés comunicacional mais forte. Desisti porque alguém já havia mapeado recentemente esse fenômeno. Estou precisando refazer o problema de pesquisa, encontrar outros caminhos.

PROFESSOR – Ainda bem que alguém já fez esse mapeamento. Esse fenômeno é tecnologicamente “natural”. O noticiário também migrou. Eu não leio mais jornais, ao menos os requentados. Talvez aí o interessante fosse definir o que faz de uma crítica na internet credível, já que historicamente a credibilidade da crítica está circunscrita e assentada ao meio jornal impresso e seu capital social relacional com o leitor.

MESTRANDO – Penso que o exercício crítico sistemático, a conduta ética, o distanciamento da cena podem ser o caminho da construção dessa credibilidade na rede.

PROFESSOR (*interrompe e puxa um livro assentado no colo*) – Olha só o que te trouxe.

MESTRANDO – *Pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire.

PROFESSOR – Escolhi um vinho especial para ele. Hoje, vamos vagabundear com Baudelaire.

MESTRANDO – Vamos ler “Multidão” para homenagear a crítica flâneur.

Entro e propositadamente interrompo. Ofereço café e, sem meias palavras, entro no assunto. Informo que, mesmo que indelicadamente, ouvir a conversa e me proponho a falar sobre esse assunto, afinal fiz um doutorado sobre o crítico em questão e as implicações da sua crítica como um produto de comunicação.

PROFESSOR – Ah não, junte-se a nós, mas só se for para vagabundear, somente para isso. Essas discussões acadêmicas deviam ficar restritas às defesas, nas bancas. São chatas, estéreis, às vezes, um “show do eu”, uma espetacularização da própria pesquisa. Tenho preguiça. Prefiro Baudelaire, vinho, um baseado e uma conversa a perder de vista.

MESTRADO – Por favor, Professor. Talvez, seja importante para mim, preciso ter argumentos suficientes para convencer meu orientador de que, para falar de crítica de teatro, não preciso mergulhar tão profundamente em seu território comunicacional e toda essa crise de suporte.

O Mestrando se interessou, olhou para mim com cumplicidade, parece que ganhei cor diante dos olhos dele. Era a chance de cravar meu pertencimento nessa história, afinal, era ali, gato ciscando sem território. O Professor quis me fulminar com os olhos. Poucas vezes o vi com tanta contrariação estampada no rosto.

PROFESSOR – Se prepara para a aula, meu querido. Porque esse aí, quando engata uma teoria, amanhece dormindo no tapete.

As discussões entre o Professor e o Mestrando finalmente migraram para um campo teórico, histórico e funcional, que situa a crítica, no qual eu domino. O campo comunicacional. Em minhas mãos, poderia ampliar essa discussão, sobretudo, por mapear esse momento de transição. Causar admiração. De alguma forma, percebo que a potência criativa desse jovem Mestrando se enfraquece justamente nesse ponto de entendimento. Ele quer respostas rápidas, dar pulos largos na história. Acredito que para se desenhar um trabalho de pesquisa é preciso passear pelo fio da história. E é isso que quero fazer, mesmo que atinja o mais alto grau de impaciência do Professor. Respiro fundo e lanço a discórdia.

ASSISTENTE – A meu ver há sim um problema de comunicação e de deslocamento da crítica para o exercício no meio digital e isso está na informação rápida que o Professor lançou sobre a credibilidade, apesar de ele deslocar o problema da crítica para o campo da arte. O que acontece hoje com a crítica é um

fenômeno relativamente cíclico, similar ao que ocorreu há um século, de afirmação e aderência do movimento crítico ao discurso mercadológico da indústria cultural.

O Professor me metralha mentalmente; o Mestrando se encanta. Eu deito e rolo. Mudo de foco, passo agora a olhar quase que integralmente para o aprendiz. O mestre parece experimentar a sensação que habitava em mim havia alguns minutos: um gato sem rumo. Eu sutilmente rio com leveza de toda essa situação. E essa pequena felicidade me parece combustível para um prazeroso e silencioso escárnio.

ASSISTENTE – Acredito que estamos numa nova crise ética em relação ao exercício da crítica teatral. Claro que circunstancialmente diferente da que Adorno levantou ao perceber as relações promíscuas entre crítica e mercado no espaço da mídia impressa. Mas com algumas afinidades.

O crítico de cultura adquiriu, com a expansão da imprensa, uma maior influência, alcançando uma autoridade que a profissão pretensamente já pressupunha. Sua arrogância provém do fato de que, nas sociedades concorrenciais, onde todo ser é meramente um ser para outro, até mesmo o próprio crítico passa a ser medido apenas segundo seu êxito de mercado, na medida em que exerce a crítica. (ADORNO, 2002, p. 80)

MESTRANDO – Lembre-se que partem da Escola de Frankfurt os embates mais ferrenhos a esse profissional da cadeia produtiva dos meios de comunicação de massa, colocado numa estratégica função social dentro da indústria cultural.

ASSISTENTE – Sim. Theodor Adorno apontava uma flagrante contradição no exercício do crítico de cultura ao mostrar o especialista que fala como se fosse um representante de uma natureza imaculada ou de um estágio superior, mas comunga da mesma ideologia do meio de comunicação ao qual questiona. Não havia, portanto, legitimidade na ação do crítico de cultura, que, dentro do universo da crítica jornalística, manifestava-se naturalmente de acordo com o “espírito” do seu jornal sendo sua fala tolerada pelo sistema social vigente (PERRONE-MOISÉS, 2005).

A insuficiência do sujeito que pretende, em sua contingência e limitação, julgar a violência do existente, torna-se insuportável quando o próprio sujeito é mediado até a sua composição mais íntima pelo conceito ao qual se contrapõe como se fosse independente e soberano. O crítico de cultura mal consegue evitar a insinuação de que possui a cultura que diz faltar. Sua vaidade vem em socorro da vaidade da cultura, mesmo no gesto acusatório o crítico mantém a ideia da cultura firmemente isolada, inquestionada e dogmática. (ADORNO, 2002, p. 78)

PROFESSOR – Desculpe-me, mas essa discussão parece-me datada. Pelo viés da Escola de Frankfurt, o conceito de cultura é aquele que aspira a uma forma segura de propriedade, *“quando a cultura se congela em bens culturais e traz, na sua repugnante racionalização filosófica, os valores culturais, termo que ecoa não por acaso a linguagem das trocas de mercadorias. A cultura se entrega às determinações de mercado”* (ADORNO, 2002). Isso é velho para a gente ressuscitar no salão! Só nessa sequência, virão Walter Benjamim e Raymond Williams para fragmentar tudo isso e pôr a cultura em construção junto a uma recepção heterogênea e ativa, pondo em rotação o pensamento adorniano.

As colações do Professor eram pertinentes, mas dentro do meu raciocínio de pesquisador, não poderia voar direto por essa concepção promíscua entre crítica e mercado, tão poeticamente apontada por Adorno. Para a Escola de Frankfurt, o grau de alienação do crítico de cultura residia no fato de não questionar essa própria natureza nefasta da ideologia de mercado que comungava e do poder ao qual estava submetida à cadeia de “bens culturais”, produtos mercantilizadas pela sociedade de consumo.

ASSISTENTE – Sem um firme exercício de crítica dialética, aquela que vai de encontro a qualquer forma de reificação da arte, desse processo de coisificar a experiência artística em mercadoria, o crítico de cultura seria impotente em refletir o contexto e as condições econômicas, sociais e políticas nas quais essa cultura de massa estaria inserida. O recorte da análise era em si do objeto cultural, retirando-o do todo, como no típico processo de divertimento gerado pela indústria cultural.

Divertir-se significa estar de acordo. A diversão é possível apenas enquanto se isola e se afasta a totalidade do processo social, enquanto se renuncia absurdamente desde o início à pretensão

inelutável de toda a obra, mesmo da mais insignificante: a de, em sua limitação, refletir o todo. Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento, planta-se a impotência. (ADORNO, 2002, p. 99)

MESTRANDO – Mas qual a relação desse momento histórico, que tem a ver com a modernidade, com essa entrada na era digital da contemporaneidade? O que o Mestrando apresenta faz sentido. Esse discurso tinha que ver com a ascensão do capitalismo e a formação da cultura de massa. Agora, as premissas são outras e estamos exatamente querendo entender se há uma implicação real da migração do exercício crítico no meio digital. Não vejo por que revisar historicamente tudo isso.

PROFESSOR – Eu insisto que estamos dando voltas largas para chegar ao melhor do dia: a taça de vinho, o baseado e o poema de Baudelaire.

Digo ao Professor que já poderíamos estar no vinho, no baseado e nos escritos de Baudelaire. Por que não mesclar tudo? Há conexões. Ele ri de canto, afunda o corpo na poltrona em sinal de intenso tédio e faz sinal para eu prosseguir.

ASSISTENTE – Esse cinismo e essa cumplicidade, apontados pela Escola de Frankfurt, eram acordos tácitos ao processo de trabalho do crítico de cultura, que se camuflavam no discurso obediente sobre a obra a ser analisada. Um exercício no qual não haveria como ter redenção já que, para Adorno, a origem do crítico de cultura estava no “crítico da sociedade burguesa”, que trazia, em sua matriz genética, o tino comercial, ao ser uma espécie de orientador de mercado, um informante acerca dos valores dos “produtos espirituais”, que, a partir de uma visão aprofundada sobre essas obras, estabelecia-se como agente regulador de preços.

A falta de caráter do ofício de crítico de cultura se evidencia quando eles se rebaixam ao papel de propagandistas e censores. As prerrogativas da informação e da posição permitem que eles expressem a opinião como se fosse uma objetividade do espírito dominante. Os críticos da cultura ajudam a tecer esse véu. As malhas de todos são atadas cada vez mais conforme o modelo de troca. Este permite à consciência individual cada vez menos espaço

de manobra, passa a reformá-la de antemão, de modo cada vez mais radical, contando-lhe a priori a possibilidade de diferença, que se degrada em mera nuance no interior da homogeneidade da oferta. (ADORNO, 2002, p. 85)

O Professor sai da sala visivelmente aborrecido. O Mestrando nem percebe.

ASSISTENTE – Execrável em seu papel em se manter o status quo, o crítico cultural, para Adorno, relaciona-se com uma massa de recepção impotente, homogênea e de capacidade imaginativa atrofiada. Nesse sentido, ao tentar decodificar as teias de criação de uma obra, o gesto soberano do crítico não poderia ser libertário de consciências. “*O texto do crítico de cultura encena aos leitores a independência que ele não possui e presume um papel de comando que é inconciliável, com seu próprio princípio de liberdade espiritual.*” (ADORNO, 2002).

Enquanto ouve, o Mestrando folheia o livro de Adorno que trouxe à sala, .
Pede-me permissão para ler em voz alta um trecho do ensaio “Crítica cultural e sociedade”.

MESTRANDO – “*O crítico de cultura tem como modelo o colecionador que avalia com desprezo os objetos que deseja adquirir, a crítica cultural lembra o gesto do comerciante regateador que deseja adquirir o objeto de arte depreciando. Despreza o objeto para lucrar mais.*”²⁷

ASSISTENTE – O que Adorno quer dizer é que, enquanto avaliador, o crítico tem inevitavelmente de se envolver com uma esfera maculada²⁸ por valores culturais, mesmo quando luta zelosamente contra a mercantilização da cultura, em sua atitude contemplativa em relação a ela, introduz necessariamente um inspecionar, um supervisionar, um pesar, um selecionar, isso lhe serve, aquilo

²⁷ ADORNO (2002)

²⁸ Quanto menos a indústria cultural tem a prometer, quanto menos está em grau de mostrar que a vida é cheia de sentido, tanto mais pobre se toma, por força das coisas, a ideologia por ela difundida. Mesmo os ideais abstratos apressam-se em ser identificados como publicidade. O discurso que apenas busca a verdade logo suscita a impaciência de que chegue com rapidez ao fim comercial que se supõe perseguir em ação prática. A palavra que não é meio aparece privada de sentido, a outra como ficção e mentira. Escutamos o juízo de valor como propaganda ou tagarelice infantil. Mas a ideologia assim constrangida a manter-se como um discurso vago não se torna por isso mais transparente, nem tão pouco mais débil. Mesmo sua generalidade, a recusa quase científica de empenhar-se sobre qualquer coisa de inverificável, funciona como instrumento de domínio. Pois ela se torna a decidida e emblemática e sistemática proclamação do que é. (ADORNO, 2002)

o rejeita. Justamente a sua soberania, a pretensão de possuir um conhecimento profundo do objeto, a separação do conceito e do conteúdo por meio da independência do juízo, ameaça sucumbir à configuração reificada do objeto à medida que a crítica cultural apela a uma coleção de ideias estabelecidas feiticizando categorias isoladas como respeito, vida e indivíduo.

O crítico da cultura não é capaz de compreender que a reificação da vida repousa não em um excesso, mas em uma escassez do esclarecimento. Porque a existência da crítica cultural, qualquer que seja o seu conteúdo, depende do sistema econômico e está atrelada ao seu destino. (ADORNO, 2002, p. 77)

MESTRANDO – Ora, isso tudo é muito bom do ponto de vista histórico e até poético. No certo momento de maturidade dessa indústria, as relações se misturaram. Uma ética se impôs naturalmente ao ofício do crítico de jornal, até para que ele se sustentasse enquanto credível aos leitores. Lembro-me agora do exemplo de Décio de Almeida Prado, considerado o primeiro crítico moderno do Brasil, que fortemente alinhou uma ética ao ofício de crítico. Ou você esqueceu que ao sair do jornal que lhe subsidiava seu salário, o *Estadão*, o motivo foi duplo: ético e metodológico.²⁹

Apesar de não ter vontade alguma em discutir os caminhos da crítica brasileira, essa colocação do Mestrando abre uma janela interessante para acentuar ainda mais o papel do surgimento da crítica e sua demarcação do chamado espaço público. É claro que isso nos remete, em outra proporção histórica, à presença do exercício crítico na mídia impressa, que se exaspera na virada do século XIX para XX, com o processo de consolidação dos meios de comunicação de massa e a respectiva capacidade de se organizar numa indústria

²⁹ O jornal *O Estado de S. Paulo* publicou pesado artigo contra a I Feira Paulista de Opinião que justificava a censura. Os artistas, que receberam o Prêmio Saci, dado desde 1951, resolveram devolvê-los em ato de protesto. Décio de Almeida Prado, que já se sentia um tanto impotente frente à velocidade estética que alterava a estética teatral, comentou sobre o fato. “Houve uma espécie de briga entre a classe teatral e o jornal *O Estado de S. Paulo*, que concedia o prêmio. Estava se discutindo a censura e eu tinha me manifestado contra. Mas o *Estadão* deu uma nota em ‘Notas e Informações’, não propriamente favorável à censura, mas criticando o teor de certas peças, que seriam muito fortes, com palavrão. A classe teatral resolveu devolver o ‘Saci’, os prêmios todos que tinham sido dados desde 51 pelo ‘Estado’. Aí eu larguei, porque achei que era uma situação muito difícil para o crítico ficar entre o jornal e a classe teatral. Entrevista dada ao *Almanaque Folha* no <http://almanaque.folha.uol.com.br/entdecioalmeidaprado.htm>

com alcance em escala de proporção cada vez amplificada, o que dá um status quo ao crítico cultural dos jornais antes nunca experimentado.

ASSISTENTE – Historicamente, o exercício da crítica sempre foi uma posição paradoxal e, portanto, potencialmente conflituosa. Mesmo antes no século XVIII, quando a crítica, sobretudo a literária, começa a estabelecer um diálogo e uma mediação de gostos com o leitor, essa relação já lançava uma série de confrontos éticos. Anne Cauquellin destaca que o exercício e, podemos assim dizer, o ofício do crítico surgem, com o papel e a postura que lhe são atribuídos hoje em dia, somente na época em que a estética, como campo de conhecimento, foi constituída e que, paralelamente, a arte e o artista adquiriram um estado senão autônomo, pelo menos reconhecido como situado à parte das outras atividades sociais. Estamos falando da metade ao final do século da luz, o iluminista XVIII, para florescer e tomar vulto no século XIX. “*Os primeiros passos da crítica moderna estão ligados aos exercícios de livre pensamento sobre a literatura: escritores e filósofos a ela se dedicam, assim como jornalistas, poetas ou gente do teatro.*” (CAUQUELLIN, 2005).

MESTRANDO – Terry Eagleton, em seu livro *A função da crítica*, situa o nascimento da crítica moderna europeia no espaço de luta contra o estado absolutista. É dentro dessa estrutura de poder arbitrária que surge a possibilidade de construção de um espaço para o discurso próprio e específico. É nessa fresta entre o estado de poder autoritário e a sociedade civil, que se estabelece o que seria conceituado, por Jürgen Habermas, como esfera pública.

A esfera pública burguesa pode ser concebida, antes de mais, como a esfera em que pessoas privadas se juntam enquanto um público; bem cedo, reclamaram que essa esfera pública fosse regulada como se estivesse acima das próprias autoridades públicas, de forma a incluí-las num debate sobre as regras gerais que governam as relações da esfera da troca de bens e de trabalho social basicamente privatizada, mas publicamente relevante (HABERMAS, 1962, p. 27)

ASSISTENTE – É nesse agrupamento urbano e burguês que vai surgir o que primeiramente Habermas vai denominar de “esfera pública literária”, para depois, evoluir para a forma de “esfera pública política”. Como um território em trânsito, a crítica moderna surge historicamente nesse encontro entre os herdeiros

da aristocracia e os humanistas em espaços públicos como cafés, salões, clubes e jornais para discutir livremente o pensamento instigado pela literatura. É um espaço de equidade de ideias completamente oposto ao Estado autoritário que o regia, sobressaindo-se, a força dos argumentos de cada um dos participantes.

Com os olhos vidrados, o Mestrando me surpreende, no que considero, a sua primeira contribuição real a todo esse caminho histórico que desenhamos a contragosto do Professor.

MESTRANDO – Esse encontro está marcado por um contexto social e histórico de época, era masculino, branco, europeu e com acesso ao sistema formal de conhecimento, excluindo-se, portanto, as minorias históricas e econômicas. Não estão aí nesta base formal de criação as mulheres nem os plebeus. “*Nós falamos em esfera pública política em contraste, por exemplo, com a literária, dado que naquele caso as discussões públicas referem-se aos temas relacionados com a atividade do Estado*”. (HABERMAS, 1964, p. 49).

ASSISTENTE – Nessa esfera pública literária, estabelece-se o princípio kantiano de liberdade e esclarecimento (Aufklärung), um dos pilares referenciais de Habermas para a conceituação de esfera pública e, conseqüentemente, a luz que iluminou todo o movimento de atitude crítica e autoilustração, antes frestas sombreadas, um dos pilares propulsores do século XVIII. “*Para esta ilustração, nada mais se exige do que liberdade (...) a de fazer um uso público da sua razão em todos os seus elementos*” (KANT).

E parece que entre a alta empreitada kantiana e as pequenas atividades polêmico-profissionais que trazem esse nome de crítica, [...] houve no Ocidente moderno (a datar, grosseiramente, empiricamente, nos séculos XV e XVI) certa maneira de pensar, de dizer, de agir igualmente, certa relação com o que existe, com o que se sabe, o que se faz, uma relação com a sociedade, com a cultura, uma relação com os outros também, e que se poderia chamar, digamos, de atitude crítica. (FOUCAULT, 1990, p. 36)

O Professor volta à sala agora com uma postura mais amigável, dirige seu olhar para o aprendiz, mas ele nem percebe. Continuo como se nada tivesse acontecido.

ASSISTENTE – A relação entre a variante literária e a artista da esfera pública e a sua posterior variante política constitui um caminho para entender de como a crítica ao poder público teve a sua origem na crítica de arte. É a partir do princípio de que qualquer leigo possa e tenha o direito de ficar diante de uma obra de arte, seja de que natureza for, e que de imediato, e se estabeleça um fluxo embriagado subjetivo entre a emoção estética provocada pela arte e a tentativa de se prover explicações racionais, Habermas aponta, neste princípio kantiano de saída da minoridade, o começo do estabelecimento desta esfera pública literária, através do princípio de discussão racional enquanto forma de apropriação de manifestações culturais e artísticas.

MESTRANDO – O que conseqüentemente caminhará para democratização da cultura — no sentido de universalização de acesso e igualdade de participação — e de autoilustração. A crítica assume-se, kantianamente, como o princípio do iluminismo, uma crítica sustentada pela razão, um a crítica da própria razão.

PROFESSOR – Volta e meia, quando querem puxar o meu saco, falam que sou kantiano. Bobagem. Todos somos evolutivamente kantianos.

A provocação do Professor fica solta no ar. Nem mesmo o Mestrando a observa.

ASSISTENTE – A emancipação em um espaço de razão sob a troca de argumentos nessa esfera pública literária ecoa em instituições sociais, tendo os periódicos como catalisadores. Aparece então, ainda neste século XVIII, com mais visibilidade de ofício, a figura do crítico, não necessariamente ainda um especialista em literatura, afinal advogados, analistas econômicos e economistas estavam com a pena na mão e o tinteiro à mesa. A produção, conseqüentemente, são resenhas legitimadoras desse discurso, que está no esteio do que vai ser conhecido como imprensa de opinião ou jornalismo de convicção.

MESTRANDO – Agora, eram publicizadas as contagiantes discussões e os brilhantes argumentos, antes só experimentados no calor das bocas desta esfera pública. Perde-se nessa transmutação todo e qualquer caráter privado, levando, aos olhos instigados do leitor, o debate, agora com o crítico nomeado como

mediador, que compartilha com esse leitor burguês um ponto de vista, “*tentando convencê-lo a agarrar-se a esta opinião e convidando-o de alguma forma à contradição*”. (EAGLETON, 1994).

ASSISTENTE – Permeando o ato de cristalizar e retroalimentar em palavras impressas esse discurso racional que se embate na arena da esfera pública, está presente neste primeiro momento, como aponta Terry Eagleton, muito mais a constituição de um jogo político de ideias do que econômico, mesmo que por um curto espaço de tempo histórico.

Se até certo ponto, a crítica estava livre do jugo econômico de seus primeiros anos, quando, em geral, pouco mais era que um anúncio mal disfarçado da mercadoria dos livreiros, a conquista dessa liberdade significava apenas que essa espécie de jugo fora substituída por outra, de natureza política. A crítica era agora explícita e descaradamente política, os jornais tendiam a selecionar, para as suas resenhas, apenas as obras que lhes permitissem inserir, disfarçadamente, longos comentários ideológicos, e suas críticas literárias, fortalecidas pela autoridade do anonimato, subordinavam-se rigorosamente à política defendida pelo jornal. (EAGLETON, 1994, p. 30)

ASSISTENTE – Acelerados pela mercantilização da opinião, os periódicos deixam para trás o frisson de ideias da esfera pública, o que dava frescor às resenhas críticas. É nesse período de crescimento da influência econômica e pré-capitalista que começam os dilemas éticos dos críticos de ofícios, que estavam inseridos entre os fervilhantes círculos de ideias que, antes tomavam conta deste espaço de contato público.

MESTRANDO – Em *A função da crítica*, Terry Eagleton colhe, no processo de pesquisa, depoimentos históricos de profissionais como Leigh Hunt, que, desiludido com todos esses antagonismos de uma sociedade voraz e em transformação, singulariza essa contradição ao escrever que “*nossos antigos periodistas políticos escreviam para firmar as próprias opiniões e adquirir reputação, os de hoje fazem-no simplesmente para ganhar dinheiro*”. Ele anuncia aí a chamada era dos críticos de aluguel que substitui a do “ensaísta-periodista”, que, segundo Hunt, era um escritor que reivindicava uma intimidade especial com o público, “*mas a era da filosofia dos periódicos está em declínio, varrida da cena pela publicidade impressa e pelo espírito mercantilista*” (EAGLETON, 1994).

A crítica existe apenas em relação à outra coisa que não ela mesma: ela é instrumento, meio para um devir ou uma verdade que ela não saberá e que ela não será, ela é um olhar sobre um domínio onde quer desempenhar o papel de polícia e onde não é capaz de fazer a lei. Tudo isso faz dela uma função que está subordinada por relação ao que constituem positivamente a filosofia, a ciência, a política, a moral, o direito, a literatura, etc. E, ao mesmo tempo, quais que sejam os prazeres ou as compensações que acompanham essa curiosa atividade de crítica, parece que ela traz, de modo suficientemente regular, quase sempre, não somente alguma rigidez de utilidade que ela reivindica, mas também que ela seja subtendida por uma sorte de imperativo mais geral – mais geral ainda que aquela de afastar os erros. Há alguma coisa na crítica que se aparenta à virtude. E, de certa maneira, o que eu gostaria de dizer... era da atitude crítica como virtude em geral. (FOUCAULT, 1990, p. 35)

E, uma vez que toda arte tem seu começo atribuído a alguém, concordou-se em designar Denis Diderot o primeiro dos críticos de arte moderno. Essa escolha de Diderot como instaurador da crítica é interessante por si mesma, pois mostra bem o que esteticistas, artistas e públicos esperam da crítica: uma reflexão sobre a arte tanto quanto um julgamento de gosto, o estabelecimento de uma relação entre a atividade artística — sobre a qual não se sabe suficientemente o que abarca — e o mundo tal como ele segue normalmente, a apresentação menos de uma obra do que de uma maneira de se comportar, uma lição de coisas e de costumes. Em suma, espera-se uma espécie de teoria prática a partir de um objeto concreto, exposto à vista de todos. (CAUQUELIN, 2005, p. 142)

MESTRANDO – É sintomático e curioso que, no estudo clássico de Diderot, ele, se remeta ao crítico de ofício com uma preocupação urgente: a não corrupção do sistema moral. Se ocorrer, reafirma, ele, “*o gosto há de ser falso*”. Diderot é testemunha ocular dos avanços tecnológicos e das brutais transformações do mundo que não cabem mais em horizonte escondido por vales. Ele há tempos já tinha olhado para cima da colina e “*nada sei nada vi*”.

A verdade e a virtude são amigas das belas artes. Desejas ser autor? Desejas ser crítico. Começa por ser um homem de bem. O que esperar daquele que não pode se afetar profundamente? E o que me afetaria profundamente senão a verdade e a virtude, as duas coisas mais poderosas da natureza? (DIDEROT, 2005, p. 126)

ASSISTENTE – Não são as convicções dos críticos do século XVIII que se abalam com as contradições econômicas que surgem no âmago desta agora esfera pública política burguesa, que se propõe ser como uma força política entre sociedade civil e estado autoritário. A contradição que se ergue, sobretudo, em relação a questões de classes (já que a esfera burguesa se consolida jogando para os cantos a classe plebeia), é singularizada por questões levantadas por Karl Marx, que apontam, no crescimento avassalador do sistema econômico capitalista, a força política e econômica que mina a própria ideia de esfera pública de Habermas.

Marx identifica algumas contradições no seio da ideia da esfera pública da sociedade civil burguesa do século XIX: não existe igualdade de oportunidades de acesso a qualquer dos critérios de admissão à esfera pública; logo, a acessibilidade universal é uma ficção, com um propósito objetivo: a legitimação do interesse de classe burguesa enquanto interesse universal. Porque generalizável; os proprietários privados não são, por si só, seres humanos [...] Daí que o controlo sobre a propriedade privada não pudesse ser identificado como a liberdade de seres humanos autônomos; finalmente, não se pode identificar, tal como Hegel já havia assinalado, opinião pública e razão. (CARRERA, 2002, p. 119)

ASSISTENTE – O afastamento ideológico de Habermas e Marx está, sobretudo, sustentado na questão da defesa pública do caráter privado da sociedade. Marx havia previsto a inclusão das classes não burguesas (o proletariado em ascensão) na esfera pública. Esse fato deveria transformar radicalmente a natureza dessa esfera pública. Pela dialética interna desse espaço público, na qual a classe burguesa que a engendrou não abriria mão da posse política e de sua lógica de existência, a classe excluída e não proprietária precisaria do embate para promover a mudança do sistema em sua infraestrutura. É neste caldo fervente que emergem, no século XX, as ideias da Escola de Frankfurt sobre a crítica e a sua relação com o jornalismo de opiniões.

MESTRANDO – Nesse momento histórico, esse especialista, “crítico de aluguel”, ocupava um lugar privilegiado na recepção ao decifrar a esfinge enigmática em que se configurava velozmente o conceito de cultura, numa época em que a arte passava pela aguda e profunda revolução tecnológica, com os meios de reprodutibilidade técnica, alterando-se profundamente a sua natureza e

o golpe de vista da recepção, campo e lócus do crítico de arte (BENJAMIN). Do processo e modo de criação à percepção modificada do espectador, a arte agora era mediada por outras formas de ver e perpassar o mundo nessa entrada para a modernidade. , a exemplo da consolidação da fotografia e do advento do cinema, ainda no final do século XIX. No entanto, se havia uma recente promoção social devido à proliferação e à importância crescente dos jornais, em contraponto, esse profissional nunca foi tão rechaçado quanto à legitimidade com a qual se apropriava dos aparatos de leitura para objetivar uma obra.

ASSISTENTE – Num diálogo intenso com o texto clássico “O que é esclarecimento?”, de Kant, Adorno evoca a impotência dessa relação crítica de cultura e público, sustentada e mediada pela ideologia das classes econômicas dominantes. Kant é a base e o embrião dessa ideia de que o esclarecimento é o caminho da libertação, mas que isso não ocorreria naturalmente para o público, situado socialmente dentro de um sistema regulado mutuamente entre tutores e menores.³⁰

Ao longo da própria história e da própria diluição da noção de espaço público, criou-se e fortificou-se a ética capitalista de mercado, querendo ou não, nos veículos de comunicação de alguma credibilidade com os leitores, havia um acordo tácito para o exercício crítico. A crítica teve que se sustentar, com um mínimo de base ética, para se arvorar a um discurso teatral a ser ao mesmo respeitado e lido por leitores e artistas. E hoje quem legisla eticamente na era digital? Veja bem, o sujeito está num comando de blog, no domínio completamente dele, ou mesmo num site de notícias, cuja característica da velocidade, faz, minuto a minuto, a noção de checagem da notícia ser limada da

³⁰ “Que, porém, um público se esclareça a si mesmo é perfeitamente possível; mais que isso, se lhe for dada a liberdade, é quase inevitável. Pois, encontrar-se-ão sempre alguns indivíduos capazes de pensamento próprio, até entre os tutores estabelecidos da grande massa, que, depois de terem sacudido de si mesmos o jugo da menoridade, espalharão em redor de si o espírito de uma avaliação racional do próprio valor e da vocação de cada homem em pensar por si mesmo. O interessante nesse caso é que o público, que anteriormente foi conduzido por eles a este jugo, obriga-os daí em diante a permanecer sob ele, quando é levado a se rebelar por alguns de seus tutores que, eles mesmos, são incapazes de qualquer esclarecimento. Vê-se assim como é prejudicial plantar preconceitos, porque terminam por se vingar daqueles que foram seus autores ou predecessores destes. Por isso, um público só muito lentamente pode chegar ao esclarecimento. Uma revolução poderá talvez realizar a queda do despotismo pessoal ou da opressão ávida de lucros ou de domínios, porém nunca produzirá a verdadeira reforma do modo de pensar. Apenas novos preconceitos.

prática jornalística. A credibilidade jornalística é outra? Talvez, não de quem erre minuto a minuto, mas quem saiba corrigir o erro mais rapidamente.

As descobertas científicas e as invenções tecnológicas com que estamos sendo confrontados há algumas décadas. Hoje aglutinadas sob a denominação de revolução digital, têm levado muitos analistas do social, cientistas, filósofos e artistas à consideração de que as sociedades humanas estão entrando numa nova era. Para alguns, essa nova era trará consequências da vida social e formas de identidade cultural tão profundas quanto foram as de emergência da cultura urbana mercantil no fim do feudalismo. (SANTAELLA, 2005, p. 181)

PROFESSOR – Finalmente, depois de dar a volta ao mundo, o senhor retoma o questionamento simples e direto do nosso aprendiz, dito por sinal, há algumas horas. Por isso que me cansa esse labiríntico mundo acadêmico.

Todos riem. O Professor volta à tona. Parece animado. Olha até para a garrafa de vinho. Temia a essa altura que ele viesse como uma proposta mais radical, como, por exemplo, sexo a três. Mas acho que se isso passou pela cabeça dele Adorno se incumbiu de tirar.

MESTRADO – Não há uma discussão ética aprofundada que envolva o exercício jornalístico na era digital, até porque a mercadoria informação deixou de ser de uso exclusivo dos veículos jornalísticos e passou a ser movida por qualquer sujeito, que queira assim repassá-la. Isso realmente se aproxima das discussões iniciais de Adorno e os meios de comunicação de massa. Há uma crise ética emergente em cada novo meio que ressurge.

PROFESSOR – Eu estou abrindo o vinho, vamos propor um brinde e levantar uma promessa. Até o fim desta longa tarde, não pronunciemos mais o nome Adorno. Vamos deixar os mortos descansarem em suas tumbas.

Fazemos então o brinde, entramos em uma aparente comunhão.

PROFESSOR – A opinião é moeda de valor da era digital, contaminada de todo impressionismo e extremismo possível. Nas redes sociais, brilham os sujeitos que se vestem com as cores e as caras de sua ideologia. Há um evangelismo na rede. A questionável noção de neutralidade, de plurivozes, não

faz mais sentido dentro de um discurso interno de um único interlocutor. Eles são monovozes que se somam e se tornam plural na rede. As plurivozes têm que estar na malha da rede como um todo, não mais na produção individual.

MESTRANDO -- A credibilidade do crítico nas redes sociais se dá pelo exercício ético e diário de cada um. Afinal, como esses críticos estão sendo remunerados? Que tipo de publicidade vai anunciar um blog de crítica? A do próprio espetáculo, talvez. E esse crítico vai manter o distanciamento como? Vai destronar quem lhe financia? Então, mas uma vez, diante da modificação e transformação tecnológica de um meio, a crise não está exatamente na superação e acomodação de um meio em relação ao outro. Há toda uma emergência de outra ética para essa mudança de plataforma.

ASSISTENTE – Vale aqui então apontar alguns conceitos de credibilidade, intimamente ligados aos de autoridade e reputação e conseqüentemente ao de prestígio, e associá-los às práticas da era digital. De imediato esses termos convergem à relação intersubjetiva construída entre o crítico teatral e seus nichos de leitores.

As noções de autoridade, legitimidade e credibilidade são fundamentalmente dependentes da mútua capacidade de imaginar o outro e si mesmo, exigida do jornalista e do leitor no interior do contrato de comunicação. [...] O jornalista imagina, basicamente, um leitor que seja capaz de reconhecer as regras do jornalismo como gênero discursivo, de compreender seu texto e de considerar legítimo o que é narrado. (BENETTI, 2008, p. 43).

ASSISTENTE – No caso do crítico de cultura, essa relação subjetiva é construída numa tessitura delicada. O crítico teatral, por exemplo, fala para duas camadas de receptores extremados: artistas e múltiplos espectadores, a partir de um mesmo discurso. Essa construção, no entanto, tem que ser erguida nesses dois complexos âmbitos. Esse crítico, portanto, precisa ter autoridade para levantar esse discurso, que pode ser conceituada como o poder de persuasão e influência sobre o público. A autoridade compreende a reputação. Esse capital de prestígio se instala nas relações intersubjetivas entre os sujeitos. No caso da crítica, é preciso que artistas e espectadores reconheçam no crítico a capacidade intelectual de leitor de uma cena teatral, isento de relações e imbricações

comerciais, para poder estabelecer uma relação dialógica, capaz de retroalimentá-los. É assim que se dá a construção do complexo sistema de credibilidade. O que vemos hoje é que muitos críticos de teatro migraram para a web dos jornais impressos, levando consigo o seu capital de autoridade e reputação. Para esses sujeitos, a malha de credibilidade já está posta em jogo. No entanto, há outro status das relações éticas com esse suporte digital que surge e impõe a sua natureza. Muitas vezes, a crítica ocupará um locus na web que não é subsidiado financeiramente. Será preciso levantar meios e outras formas de ganhos que se diferenciam da lógica capitalista anterior para que o capital intelectual já conquistado outrora não entre em ruína. Isso porque o conceito de credibilidade, ao contrário da autoridade e da reputação, parte da recepção para o sujeito. É ela quem reconhece e valora esse discurso. Assim, se o ente dual da crítica teatral perceber que o leitor da cena não é mais confiável, por mais que este aparente ter autoridade e reputação, a credibilidade despencará³¹.

MESTRANDO – Se o crítico surge no meio digital, ele tem que construir post a post essa relação intersubjetiva de autoridade, reputação e credibilidade.

O orador vai se tornando credível à medida que o seu discurso se torna credível, e reciprocamente – e é, por outro lado, uma relação dinâmica, que progride, pelo menos idealmente, do menos para o mais. Mas, para que esta relação dialética se torne efetiva, exige-se que o orador e o discurso sejam capazes de instaurar, com o auditório e o seu “discurso” interior e silencioso – as suas crenças, os seus valores – e certo tipo de relação. (SERRA, 2006, p. 2-3).

PROFESSOR – Há uma questão mais grave. Uma função da crítica é selecionar. Eu preciso ter critérios para escolher entre dezenas de peças alguma que valha a pena eu criticar. Quando eu faço isso, para o bem ou para o mal, eu promovo aquele espetáculo porque eu o destaco. Num blog patrocinado por uma

³¹ Gass e Seiter, em uma compilação feita por Serra (2006), resumem em quatro as características da credibilidade: 1) é uma construção baseada na recepção – um orador é credível porque há um receptor/ destinatário que o considera como tal, e apenas enquanto isso acontecer; 2) é uma construção multidimensional, porque é dependente de fatores vários, entre eles a autoridade e a reputação da fonte de informação; 3) é um fenômeno situacional ou contextual – um orador e/ou um discurso considerados como credíveis numa situação ou contexto podem não o ser em outra situação ou contexto; 4) é dinâmica – vai aumentando ou diminuindo ao longo do tempo, à medida que se desenrola a interação entre o orador e o seu auditório.

produção, certamente essa montagem-anunciante já nasce destacada. Isso que você aponta é gravíssimo no campo do exercício ético.

MESTRANDO – Acredito que um exercício crítico na internet vai ter que descobrir outra receita financeira que não seja essa. Como ser independente se os laços comerciais denunciam o distanciamento, a isenção, a capacidade de escolha? As relações institucionais precisam vencer as comerciais. E nesse ponto nos remetemos às discussões que Adorno aponta no processo de consolidação dos meios de comunicação de massa. Nesse começo da era digital, a ética das relações de informação e conhecimento está no centro das discussões.

A revolução da informação não é simplesmente uma questão de progresso tecnológico. Ela também é significativa para a nova matriz de forças políticas e culturais que ela suporta. Os recursos tecnológicos da informação e comunicação estabelecem as condições para a escala e natureza das possibilidades organizacionais, permitindo o desenvolvimento de organizações burocráticas complexas e de larga escala. Esses recursos também constituem o sistema nervoso do Estado moderno e garantem a coesão como uma organização expansiva. (SANTAELLA, 2005, p. 73)

ASSISTENTE – A evolução digital está na base do processo de crescimento do capitalismo. É claro, não há mais como acreditar na ingenuidade do leitor dual diante de uma crítica, como via a Escola de Frankfurt (foi uma forma de não falar mais de Adorno). Daí a importância de alguma maneira de retomar os conceitos de Walter Benjamin e os estudos sobre cultura de Raymond Williams, como o Professor apontou. Acredito que tudo junto e relativizado dá um caldo para levantarmos algumas relações sobre a legitimidade da crítica na era digital.

PROFESSOR – Que bom que você falou em recepção. Esse texto da Escola de Frankfurt sobre a crítica, tenho que admitir, é realmente belíssimo, mas sem relação com as regras e a ética de mercado do aqui e agora dos blogs e sites. Só para pensarmos sobre isso. Agora, pelos deuses, eu falei de Benjamin e de Raymond Williams, mas não é para o senhor desatar essas teorias, que estão esgarçadas pela Academia. É só fazer um mestrando vagabundo que tem lá um monte de citações de Benjamin e Williams. Essa fonte secou meu carro de tantos os burros beberem nela diariamente. Por favor, deixe-me finalmente fazer o que

planejei. Ler Baudelaire. E, especialmente para essa discussão, me lembrei de “O cão e o frasco.”

Meu belo cão, meu cãozinho, meu querido totó, vem cá, vem respirar um excelente perfume comprado no melhor perfumista da cidade. E o cão, agitando a cauda, o que é, suponho, entre esses pobres seres, sinal correspondente ao riso e ao sorriso, aproxima-se e, curioso, mete o nariz úmido no frasco destampado; mas subitamente, recuando de susto, late contra mim, à feição de reprimenda.

– Ah, miserável cão! Se eu tivesse oferecido um embrulho de excremento, decerto o cheirarias com delícia e talvez o tivesses devorado. Assim, ó indigno companheiro de minha triste vida, tu te assemelhas ao público, a quem nunca se devem apresentar perfumes delicados, que o exasperam, mas imundices cuidadosamente escolhidas. (BAUDELAIRE, 27, 1966)

As palavras de Baudelaire foram cessando a chuva. De repente, não havia mais espaço para seguir o meu jorro. O Mestrando me olhou com ternura quando me despedi. Houve um gozo intelectual entre nós. O Professor parece que, ao final, trocou o desgosto dessa conversa toda por certo orgulho. Não me disse exatamente isso, mas o seu olhar parecia me aconchegar.

PROFESSOR – Vá! Ainda vamos ler “A Multidão”.

Eles queriam a privacidade. Banho da multidão a dois. A essa altura, tinha em mim uma inexplicável tristeza acerca da fusão de almas dos dois, um já bebia no outro e se retroalimentava espiritualmente e isso me provocava as piores tormentas.

10. Rascunhos de guardanapo

O colóquio com o Mestrando abriu uma possibilidade para retomar o pensamento sobre a crítica teatral contemporânea. Voltei para mim e isso de alguma forma estava aliviando a dor do alijamento, do escanteio. Era meu antídoto ao ciúme, sim, eu era completamente o “ciúme”, incomodado com essa troca tão interessante entre os dois. Estava possesso. Se ele, o Mestrando, era MacBeth; eu, Iago, possesso e envenenador, aquele que fez o inferno entre Othelo e Desdemona.

ASSISTENTE – Shakespeare, apazigue a minha alma destronada.

Pensei no Professor e tive uma raiva incontrolável. Saí na rua gritando

ASSISTENTE – Adorno, Adorno, Adorno!

Depois, gargalhei de mim com a coragem que só os palhaços têm de rir do seu ridículo. Sentei no primeiro café que encontrei, peguei uma pilha de guardanapos e comecei a rabiscar.

A crítica, como um exercício sistemático de comunicação, só se realiza quando encontrada por seu complexo universo de leitores, ente dual. E esses leitores inseridos em redes não comungam da modulação de gosto pregada como dogma pela Escola de Frankfurt. Essa credibilidade, que passa por uma relação tácita com a nova ordem econômica e ética da era digital, constrói-se também nessa interface com essa complexa recepção, que existe e evolui num sentido contínuo *“ela é cumulativa, não no sentido linear, mas no sentido de interação incessante de tradição e mudança, de persistência e transformação”* (SANTAELLA, 2005).

Que o Professor não descubra esses rabiscos. Quero entregá-lo ao Mestrando, como a forma de impulsionar uma abertura a outro debate a três. Às vezes, acho o Professor cruel em suas observações. Subjulgar os meus estudos sobre Benjamim, sem sequer atentar que estou refletindo sobre um texto crucial para o entendimento da crítica como campo de recepção. Aliás, ele nem sabe o

que eu estou remexendo no vasto baú de Benjamim. Certamente, acredita que vou sacar do bolso a primeira versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, texto que consigo quase dizer de cor³².

O que eu quero desenvolver são as relações que Benjamim estabelece a partir do surgimento do teatro épico, de Bertolt Brecht, que se assentava numa transformação formal para potencializar essa audiência.

Benjamin olhava para a massa não como massa, o fazia com um olhar instigado em vez de observá-la amorfa e sem vida. Observava que o exercício contínuo de se estar em massa e distraído, dentro desse sistema de reprodutibilidade técnica, poderia ensinar a ver de outra forma, alterando e reestruturando os mecanismos de percepção.

Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. Vejamos mais de perto essa crítica. A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar o seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. (BENJAMIN, 2002, p. 17)

No artigo “O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht” (1931), Walter Benjamin, no entanto, apontava que essa atitude libertária da recepção estava sendo realizada, com potência, apenas no teatro épico de Bertolt Brecht, ao destacar o público num fórum pensante e participante. Como consequência imediata, o teatro épico do dramaturgo alemão colocava em o xeque o papel do

³² É importante, do ponto de vista histórico, recuperar, por meio desse clássico, a percepção de Walter Benjamin sobre essa construção de sentidos a partir das mudanças econômicas e tecnológicas que alteraram o olhar do leitor. Havia, no entanto, pontos de ruptura nessa mediação ocorrida dentro do mercado espiritual das coisas, como apontaria Benjamin, em um diálogo intenso com a teoria dialética de Adorno. Para ele, que inverte o ponto de vista sobre os meios de comunicação de massa, ao analisá-los a partir das mudanças ocorridas na superestrutura e não na infraestrutura e seus modos de produção capitalistas (Frankfurt), é possível dentro de uma recepção distraída pelo cenário do cinema, por exemplo, ativar a percepção estética, mesmo que imerso num sistema no qual a reação do indivíduo é condicionada pelo caráter coletivo dessa massa. “*Ao mesmo tempo em que essas reações se manifestam, se controlam mutuamente*” (BENJAMIN.).

especialista, aquele que tenta se recolher e se diluir como o pintor chinês. A crítica sentia-se desabilitada em sua habilidade de tecer os habituais comentários sobre os intérpretes e o diretor, no momento em que a estética teatral, antes um segredo dominado pelo especialista, assumia o primeiro plano de percepção, sendo desvelada ao espectador em detalhes. Desaparecia o critério de produção de efeitos sobre o espectador, marca do teatro comercial, e surgia uma grande massa de ouvintes. A crítica, que estava à frente dessa massa, tentando encenar um ato libertário, como apontou Adorno, transferia-se para a retaguarda.

No momento em que a massa se diferencia através de debates, de decisões responsáveis, de tomadas de posição bem fundamentadas, no momento em que a falsa e mistificadora totalidade “público” começa a fragmentar-se, abrindo espaço para as clivagens partidárias que correspondem às condições reais – nesse momento, a crítica sofre o duplo infortúnio de ver desvendada a sua função de agente e de ter essa função abolida. (BENJAMIN, 2011, p.78)

Quando compara o público ativo do teatro épico³³, organizado em fórum, com o do cinema, ainda tragado pela percepção ótica, mas com possibilidade para habitá-lo (como viria a habitar, sobretudo, na constituição futura de uma plateia específica que negará os filmes comerciais e cultuará os de arte, de lógica contrária ao divertimento), Walter Benjamin olha para o teatro num momento histórico de reconfiguração do modernismo dentro dos palcos, provocado pelos impactos da revolução industrial, a diluição de fronteiras, as quedas de hierarquias e a morte do sujeito como centro da atividade teatral. Percebe, no teatro épico, as possibilidades para uma emancipação da recepção que a Escola de Frankfurt desacreditara desde as primeiras análises.³⁴

³³ Benjamin enxerga no teatro épico a apropriação de novas formas de técnicas como no rádio e no cinema. Essa correspondência era sofisticada e residia na preocupação de habilitar essa audiência a se especializar. Ao se debruçar sobre a análise do espetáculo brechtiano, viu que sua estrutura funcionava dentro do princípio pensado para o cinema, cujo público poderia entrar na sala ao meio do filme sem grandes prejuízos já que, na concepção da obra, “devem ser evitados que os antecedentes fossem muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio episódico”. O mesmo ocorria para o rádio, no momento que, satisfeito com a parte, a audiência poderia desligá-lo e ligá-lo quando quisesse.

³⁴ Superando de longe o teatro ilusionista, o filme ao deixar à fantasia e ao pensamento dos espectadores qualquer dimensão na qual possam – sempre no âmbito da obra cinematográfica, mas desvinculados dos seus dados puros – se mover e se ampliar por conta própria sem que percam o fio. Ao mesmo tempo, o filme exercita as próprias vítimas em identificá-las como a realidade. A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser

No teatro burguês, o mecanismo de recepção era pensado de forma similar ao estudado pelas recepções dos objetos de cultura, em que pese toda a especificidade e diferenças de percepção entre uma montagem teatral e um filme. Nos jogos de técnicas formais da narrativa dramática, havia a busca de uma tensão tão automática, como descrevia Adorno em relação à recepção do filme sonoro, que era capaz de aniquilar com a capacidade de imaginação, devolvida aos especialistas do teatro épico. *“Aquele que se mostra de tal forma absorvido pelo universo do filme a ponto de não ser capaz de acrescentar aquilo que lhe tornaria um universo, não estará, necessariamente por isso, no ato da exibição.”* (ADORNO, 2002).

A arte tem o privilégio de construir seu mundo próprio – que não coincide necessariamente com o outro – graças a um fenômeno muito particular, a identificação do espectador com o artista, e, através deste, com o personagem e os sucessos do cenário, sobre a base da sugestão [...] A identificação é um dos pilares da estética que hoje impera [...] As pessoas vão ao teatro para serem arrastadas pelo espetáculo, envoltas em seu feitiço, impressionadas, elevadas, horrorizadas, comovidas, subjugadas, libertadas, distraídas, redimidas, arrebatadas fora do tempo, alimentadas por ilusões. Tudo isso é algo tão subentendido que praticamente constitui a própria definição de arte. (ORTEGA, 1994, p. 59)

Era preciso reagir a esse teatro de torpor que se encontrava cambaleando, afetado pelo golpe de percepção realista/naturalista brutal desferido pelo cinema e pela fotografia, caminhando como uma sombra e perdendo a autonomia como campo artístico. As transformações³⁵ que se sucediam na ordem do mundo tinham desestruturado o sentido de se fazer teatro como uma arte de experiência e capaz de refletir os problemas do homem para além de sua cotidianidade.

explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas capacidades sua própria constituição objetiva. (ADORNO, 2002).

³⁵ A revolução das máquinas, que criou a iluminação elétrica, afetava não só tecnologicamente o fazer teatral, como colocava em crise o alcance da sua linguagem. A quebra de fronteiras, a ascensão do proletariado, as guerras, o surgimento da fotografia e do cinema forçavam o teatro a buscar outra forma de ser para adentrar a modernidade, mudando profundamente as hierarquias internas do fazer artístico.

Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. Com este assombro, o teatro épico presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse de forma originária. (BENJAMIN, 2002, p. 80)

Esse assombro demonstra, ao mesmo tempo, que a ruptura do teatro épico com a recepção do teatro como espetáculo social é mais profunda que sua ruptura com a concepção do teatro como diversão noturna. Se no cabaré, a burguesia se mistura com a boêmia, e se no teatro de variedades, a brecha entre a grande e a pequena burguesia se fecha todas as noites, os proletários são os grandes habituais do “teatro enfumaçado”, projetado por Brecht³⁶. (BENJAMIN, 2002, p. 82)

Visto com olhos “encantados” por Benjamin, o desafio estético trazido pelo teatro épico era de que o ato de exibição estabelecido por um intenso diálogo crítico com uma obra pudesse se estender à arte na era da reprodutibilidade técnica, formando uma massa pretensamente, como a do teatro de Brecht, que rompesse com o fluxo tragado pela capacidade mágica, o dom de iludir, dopar e manter ideologicamente o status quo.³⁷

Essa contribuição de Brecht-Benjamin é fundamental para inquietar a crítica teatral amorfa. Se todos estavam sendo potencializados a ser leitores da cena, o crítico em si perdia o sentido, a não ser que ele percorresse um caminho próprio e original de leitura, porque a plateia estava se transformando num fórum

³⁶ A partir de uma obra épica e preocupada com a reforma social, seja qual for o meio, seria possível promover uma mudança formal na relação entre espectador e objeto estético, a partir da oposição entre identificação e distanciamento (*Verfremdung*), rompendo com a hegemonia do fazer artístico comercial.

³⁷ Ao percorrer os caminhos do teatro épico e o respectivo efeito sobre o espectador, Benjamin aponta, mesmo sem explicitar, o desejo de a estética brechtiana, que propõe emancipar o espectador desse olhar recoberto de nuvens de lágrimas do teatro dramático, de contaminar, como a sua alta técnica, a forma de fazer da arte na indústria da reprodutibilidade técnica. Utopia que se tornaria inconciliável com a Escola de Frankfurt, pela natureza maculada da cultura.

de discussões do que se passava no palco. Não havia mais lugar para aquele crítico que era o condutor dos pensamentos da audiência amorfa, como bem analisou Adorno. Era cabível que esse crítico da cultura fosse ridicularizado pelos criadores, que não se viam contemplados e potentes, nesse espaço, por um diálogo artístico que o retroalimentasse e estivesse à altura do complexo processo artístico de concepção da obra de arte em questão, reforçando um velho estigma acerca do crítico burguês como uma sombra do criador.

Inferior, aleijado, impotente – eis como os próprios críticos sempre se consideram. Em 1966, tal é ainda a desoladora conclusão de um colóquio sobre a crítica: “O crítico não é aquele que rouba a poesia do poeta, que se enfeita com as plumas do pavão, que, por um dia ou uma hora, toma o lugar do rei [...] Um cego a quem se emprestam olhos, um surdo que adquire a capacidade de ouvir, um não poeta que recebe o dom da poesia, eis o que é o crítico [...]. Digamos, em suma, que eu me substituo por alguém melhor do que eu”, dizia Georges Poulet em “Les chemins actuels de La critique”. (PERRONE-MOYSÉS, 2005, p. 45)

ASSISTENTE – Talvez, quando eu apresentar este texto ao Mestrando ele possa realimentar o diálogo com o Professor. E, juntos, que, sabe beberemos Benjamim e Brecht numa orgia ao tapete.

11. E Barbara Heliodora se aposentou... aos 90

Voltei para a casa do Professor, no dia seguinte, com um artigo em mãos sobre o colóquio que tive com o Mestrando e o que tudo aquilo me instigou. Queria presenteá-lo e assim dizer que estou me domando. Sou agora menos sombra. O dia estava cinzento e a chave demorou a engatar. Parecia mais não caber na fechadura. Tentei de novo e de novo e de novo. Até a verdade se aperceber de mim de uma forma impiedosa e cruel, tentei mais uma cem dúzias de vezes, como se fosse um maníaco obsessivo e compulsivo que repete infinitamente o mesmo ato no tempo. O Professor tinha trocado o segredo. Gritei, atirando pateticamente a velha penca de chaves contra a janela do quarto:

ASSISTENTE – Adorno, Adorno, Adorno!

Depois fui tomado por uma vergonha sem dimensão. Achei lamentável clamar em voz alta o nome daquele que me vem à cabeça. Nem sei se o Professor o odeia tanto assim. Bebeu muito em Adorno, agora faz pose de tédio quando puxamos as ideias da Escola de Frankfurt à tona. A verdade é que ele não me queria mais ali, virei um obstáculo a essas descobertas de todas as ordens com o Mestrando.

ASSISTENTE – Olha só implicante. Eu escrevi “litros” sobre Benjamin. Benjamin, Benjamin, Benjamin!

Fiz uma bolinha com o artigo inédito e aticei contra a janela. Voltei para casa sem entender o tamanho da minha perda. Esse dia teve as marcas da traição cristalizadas nos blocos de anotações que roubei dos corpos mortos. Agora, que os tenho em mãos, percebo a felicidade extrema dos dois em estar a dois. Naquele dia, travaram provavelmente um diálogo luminoso sobre crítica contemporânea, que relato agora com uma ponta a mais de felicidade.

Afinal, eu que fui covardemente isolado, os tenho aqui e agora por meio desses blocos de anotações roubados dos corpos mortos. Estou aqui a me fartar desses pensamentos, enquanto eles, amantes de outrora, agora decantam sem vida sob a terra. Sinto-me como o Deus-Tempo, que, ignorando cronologias

humanas, puxa do passado um momento em que alguém foi sumariamente excluído, como se estivesse jogando videogame.

MESTRANDO – Extra! Extra! Barbara Heliodora se aposentou!³⁸

PROFESSOR – Aos 90! Que descanse em paz então...

MESTRANDO – Deixou uma carta agradecendo ao teatro brasileiro.

PROFESSOR – Não tinha mais condições de escrever, estava fisicamente cansada e intelectualmente paralisada.

MESTRANDO – Ah, não! A memória dela é um espetáculo! Eu vi pessoalmente. Estive lá em sua casa.

PROFESSOR – Então você encontrou com a Barbara Heliodora, na casa dela? Foi à toca da onça.

MESTRANDO – Aliás, ela foi muito simpática, um tanto entediada a princípio com minha agonia em filmá-la, gravá-la, anotá-la. Eu meio atrapalhado, espatifando o tripé ao chão e fazendo uma série de perguntas idiotas.

PROFESSOR – Deixe-me ler essa carta de despedida.

MESTRANDO – Mesmo com esse descompasso de sua crítica com o contemporâneo, ela sai da ativa com uma contribuição importantíssima para as artes cênicas nacionais.³⁹

PROFESSOR – Sei... Apesar do meu humor matinal comprometido, admiro Barbara Heliodora. Ela traz em si uma contradição que me interessa. Está na base da renovação da crítica moderna do Brasil⁴⁰ e até hoje representava a crítica estéril e envelhecida, a que não dialoga mais, a que está dentro de uma camisa de força estruturalista e julgadora.

³⁸ A aposentadoria de Barbara Heliodora foi noticiada no site de *O Globo* no dia 5.01.14. Havia ainda atrelada à notícia a carta de despedida da crítica intitulada de “O meu agradecido abraço e um ‘até breve’ a todos”, no link <http://oglobo.globo.com/cultura/o-meu-agradecido-abraco-um-ate-breve-todos-11209968>.

³⁹ Além de professora de história do teatro por décadas, Barbara Heliodora traduziu -35 das 37 peças atribuídas a William Shakespeare. O autor inglês era uma fixação. Sobre ele, escreveu livros como *A expressão dramática do homem político em Shakespeare* (Paz e Terra) e *Falando de Shakespeare* (Perspectiva).

⁴⁰ Barbara Heliodora ajudou a fundar o Círculo Independentes de Críticos Teatrais nos anos 1950, que modernizou a função no Brasil, implementando uma nova postura para o crítico.

MESTRANDO – Interessante essa colocação Professor, porque tem que se ter cuidado com esse detalhe. Muita gente boa a desqualifica por ela hoje estar atrelada a esse modelo velho de crítica. Mas ela, a persona, representa um dos perfis mais interessantes dentro da história da crítica brasileira.

PROFESSOR – O problema é que o culto à persona sufocou o exercício da crítica dialógica. Barbara Heliodora é um nome, um mito, uma grife, não tenha dúvida disso e não deixe ninguém ter. O que ela escreve é infinitamente mais importante do que a experiência teatral que presenciou. A crítica, como obra literária, põe-se maior do que o teatro, obra viva. O sujeito engole o objeto e se acha mais potente por devorá-lo. Não há uma antropofagia sujeito-objeto-crítica-leitores. Isso é velho, é midiático, é mercadológico. Talvez, aquela “aula-espetáculo” sobre Adorno, que tivemos ontem com o Assistente explique bem esse fenômeno.

MESTRANDO – O senhor se entediou com aquela conversa. Para mim, foi instigante.

PROFESSOR – O Assistente tem esse dom de me entediar. Mas quem disse que eu tenho problemas com o tédio? Às vezes, o tédio é como uma fada que insufla deliciosas “misérias” aos meus ouvidos.

MESTRANDO – Já foi pra cama com o Assistente?

PROFESSOR – Ah? Não, mas já me masturbei enquanto lia a tese dele.

Fiquei chocado com essa barbaridade encontrada ali em meio a anotações sérias. Confesso que li as anotações assombrado, porque de fato eu continuava ali na conversa, apesar da fechadura trocada. Afora essa lamentável observação de alcova, o que eu não estava entendendo muito bem era por que eles discutiam Barbara Heliodora se a crítica teatral brasileira tinha deixado ser o foco das discussões. O que é interessante em trazer a Barbara Heliodora à tona é a estereotipia que ela representa para a velha crítica jornalística. Há “barbaras” em todos os cantos do mundo, muito embora ninguém saiba quem é Barbara Heliodora afora os leitores do teatro brasileiro. Trazê-la para essa conversa era uma forma de entender o velho e universal crítico julgador.

O julgamento só amparado na persona subjetiva, sem escalas na conceituação, tem o contraefeito de tornar o próprio crítico uma mercadoria de circulação acima do objeto de análise. Aquilo que desperta uma raiva danada na classe teatral, de qualquer modo descontente com a crítica em qualquer tempo, será a mesma coisa que manterá o crítico no emprego: o fato de ele permanecer afamado, de circular por sua idiosincrasia. No mundo da mercadoria, dizem, sejamos como ela. Os críticos que se mantêm como “empregados certos” introjetaram a ideologia empresarial dos índices de consumo sob a forma de uma cínica defesa do agrado do espectador. Confundem, de propósito, prazer estético e hedonístico, para que o leitor, ignorando a razão da alta ou baixa agradabilidade, aceite a opinião por afinidade com o espírito negativo da persona crítica. (CARVALHO, 1999)

PROFESSOR – Bons profissionais caíram nessa armadilha de Barbara. A sua biografia vai ter que dar conta desse valor agregado que a sua assinatura fornece ao que deveria ser um ponto de vista, jamais, uma verdade. Barbara Heliodora acabou produzindo aquele tipo de crítica que reduz a arte teatral ao mero “objeto-mercadoria” a ser avaliado. A que busca uma objetividade que singulariza não o complexo fenômeno teatral em si, mas aspectos puramente objetivamente, jamais epistemológicos.

MESTRANDO – Acabo de ler na internet uma pergunta-chave sobre a saída de Barbara Heliodora: *“E agora: quem vai nos defender do teatro contemporâneo? Pra ser crítico de teatro tem que comer muito Sucrilhos!”*⁴¹

Suponho que os dois riram como meninos.

O Professor tocou no ponto central do problema de pesquisa do Mestrando. A incapacidade da crítica teatral de dar conta da cena teatral contemporânea. A letargia e a falta de coragem dessa velha crítica de se enveredar pela materialidade do processo, assumindo em parte a subjetividade do olhar e buscando de alguma maneira uma forma de narrar essa experiência estética sem cair nas armadilhas da objetividade.

⁴¹ A frase foi postado pelo internauta Isra de Castro no dia 05.01.14, às 22h, na rede social Facebook. <https://www.facebook.com/isradecastro>.

A crise atual da crítica deriva, ao que tudo indica, dessa dissonância radical entre os dois níveis: o ato criador que gera a obra e o retardamento de uma crítica que, ainda que de modo velado, insiste na visualização através de uma normatividade pretensamente objetiva [...] Esse impasse da crítica poderá ser atribuído à subserviência que decorre dos processos objetivantes: quero dizer que – e radicalizo aqui o nosso problema – a crítica submissa aos critérios da estética do objeto acaba se movendo no contexto de possíveis manipulações, ou seja, mesmo no caso de a crítica ser negativa, ela se faz sempre a serviço da propaganda. (BORNHEIN, 2000, p. 45)

PROFESSOR – Você leu atentamente a carta de despedida de Barbara Heliodora?

MESTRANDO – Não, li no calor da hora. Confesso que me preocupei mais com a repercussão do fato. Mas achei um relato tocante.

PROFESSOR – Eu estou falando do ponto de vista de pesquisador. Não de fã emocionado que toma o chá das cinco com a estrela.

MESTRANDO – Não digo que chego a ser fã. No entanto, admito que a emoção seja meu empecilho científico.

PROFESSOR – Observe que Barbara Heliodora exemplifica as melhores encenações que ela presenciou, os intérpretes preferidos e os diretores numa mesma escala de temporalidade do teatro brasileiro. Às citações humanas, ela escapa dizendo que citou esses porque estão todos mortos. Mas as peças são todas pertencentes ao tempo modernista ou, no máximo, de transição ao contemporâneo. Isso é revelador porque ela atravessou os anos 2000 radiografando tudo e não cita nada, nem ninguém, que tenha surgido dentro de outra lógica teatral que não seja a confortável para ela.

É claro que nem tudo foi bom, mas espetáculos como *O mambembe* do Teatro dos Sete; os *Pequenos burgueses*, de José Celso; o *Marat/Sade*, de Ademar Guerra; *O balcão*, produzido por Ruth Escobar; o *Hoje é dia de rock*, do Teatro Ipanema; *O beijo da Mulher Aranha*, com Rubens Corrêa e José de Araújo; a *Navalha na carne*, de Tônia Carrero; o *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão; e a *Comunicação a uma academia*, de Ítalo Rossi, me marcaram de

modo inesquecível, ficando faltando muitos outros. (HELIODORA, 2014)

PROFESSOR – Ainda sobre a carta... Quando elenca os mitos do teatro brasileiro que viu nos palcos, Barbara traz nomes anteriores ao modernismo, a exemplo de Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira, Jayme Costa e Dercy Gonçalves. O que não deixa de ser interessante, mas ela interrompe em Ítalo Rossi e Sérgio Britto, atores modernistas. Isso é revelador. O mesmo se repete com os diretores. Os olhos de Barbara Heliodora repousam ainda sobre um teatro mitificado que passou. Hoje, virou história.

E embora ocupem período bem menor, é quase tão difícil agradecer aos atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, músicos (nas várias atividades) e diferentes técnicos, cujos trabalhos criaram os milhares de encenações a que assisti, riqueza que inclui Dulcina, Procópio, Jaime Costa, Dercy Gonçalves, Sérgio Cardoso, Cacilda Becker, Walmor Chagas, Paulo Autran, Ítalo Rossi e Sergio Britto, para falar apenas de alguns dos que já se foram, e sem falar em tantos outros, mais recentes e também brilhantes. E conheci o trabalho de diretores como Zbigniew Ziembinski e Gianni Ratto, Adolfo Celi... (HELIODORA, 2014)

MESTRANDO – Isso está evidente também quando ela se volta aos dramaturgos. Essa parte é curiosa porque é completamente cronológica. Segue dos gregos a diversas escolas, que toca na fragmentação dos gêneros à queda do texto como pilar central das encenações.

Como seria possível agradecer a todos os autores, desde Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, passando pelos romanos, renascentistas, barrocos, neoclássicos, românticos, realistas e todas as mesclas mais recentes que tive a oportunidade de ver ou ao menos ler? (HELIODORA)

PROFESSOR – Observe que toda vez que Barbara Heliodora se aproxima, na carta, do agora contemporâneo, ela generaliza: “*Todas as mesclas mais recentes*”, “*ficando faltando muitos outros*” ou “*E sem falar em tantos outros, mais recentes e também brilhantes*”. Ela não consegue abrir a “caixa” que batiza como “outros”.

MESTRANDO – Isso de alguma maneira é coerente. Ele não dá conta desses “outros”, nunca deu, então, seria desonesto citá-los. Sabe o que me chamou atenção em Barbara Heliodora?

Professor faz silêncio

MESTRANDO – Foi à honestidade intelectual. Ela assume que não quer saber nem de teorias teatrais nem de metodologias acerca da crítica. Os estudiosos que se debruçam sobre o trabalho dela dizem que ela é estruturalista, pura semiótica. Barbara ri dessa bobagem. Diz: “*Se sou semiótica, foi por mera coincidência. Nunca estudei uma linha sobre isso.*”(HELIODORA, 2011). O seu exercício é assumidamente pragmático, para dar conta de uma demanda de mercado. Isso a coloca em outro lugar. Ela fala de um jornal que é um dos maiores do país e que dialoga com o mercado teatral e ponto final. Toda essa idolatria, o culto de amor e ódio, alimentado pelo ente dual que a lê, faz parte dessa cerimônia de adoração.

PROFESSOR – Ela poderia ter abandonado a crítica quando o seu discurso ficou a vagar, perdido, sem dar conta do que via. Isso põe o exercício intelectual passível de crítica. Deveria ter saído, ali, no tempo desses espetáculos que ele enumera na carta. Há pelo menos três décadas.

MESTRANDO – Sim, concordo. Até porque, quando escreve, se ela se instaura de autoridade incomensurável, uma reputação que adquiriu com os leitores, que a torna credível aos menos a essa parcela de sua audiência.

PROFESSOR – Já que estamos a falar da crítica brasileira, por insistência unicamente sua, é bom deixar isso claro, pegue na minha mesa o livro *Exercício findo*, de Décio de Almeida Prado, que reúne as últimas críticas dele.

O Professor estava prestes a comparar a carta deixada por Barbara Heliodora com o prefácio de Décio de Almeida Prado. Um choque entre formas de ver e de fazer a crítica.

MESTRANDO (*lendo em voz alta*) – “*A minha personalidade, as minhas simpatias e antipatias, o meu repertório ideal e a minha encenação ideal não se refletiram no processo crítico? Mentiria se dissesse que não. Buscava a*

*objetividade, fugia quanto me era possível de implicâncias, de preconceitos humanos e artísticos, mas sabendo que no fundo, bem no fundo, as minhas opções não escapavam ao pessoal.”*⁴²

PROFESSOR – Era essa atitude que libertava esse homem dessa tarefa inglória de querer julgar e transformar o processo artístico em pó, por meio de uma crítica julgadora, objetivista.

MESTRANDO – Ele defendia o impressionismo de cada olhar. Isso era uma atitude moderna, do entendimento do ponto de vista. Veja aí seguramente uma atitude de um flâneur. Ele certamente caminhava pela materialidade, talvez com um espírito de ainda associá-la a uma cidade-objeto. Mas era perfeitamente um traço de flâneur

PROFESSOR – O olha é flâneur. Não há dúvida. Veja como Décio de Almeida Prado reflete sobre a sua produção crítica. Ele se situa do lugar da recepção. Ele reage como um espectador diante de um espetáculo e como tal vai responder a esse estímulo. Aí, ele já caminhava de uma modernidade para uma contemporaneidade, estava caminhando no abismo. Diferentemente de Barbara Heliodora, que ficou presa em círculos do moderno.

MESTRANDO – A credibilidade de Décio de Almeida Prado reside nesse entendimento do ser crítico. Tem uma frase dele que eu adoro: “*Ao julgar um prato mal temperado, não estamos dando a entender que faríamos melhor se fôssemos para a cozinha*”⁴³

PROFESSOR – Ele estava completamente sintonizado com a modernidade. Dizia que “*o trabalho do crítico exigia tanto que o do criador*” (PRADO, 1987). A credibilidade de críticos como Barbara Heliodora, no entanto, foi atingida em parte de sua audiência: a formada pelos criadores. Uma parte dos artistas que desenvolveu processos criativos não lidos pela Barbara Heliodora a questionou pela não renovação do seu instrumental de leitura. Tanto a forma de escrever quanto a maneira de ver e se envolver com a materialidade ficaram imutáveis à hibridização do signo teatral no teatro contemporâneo. Assim, é

⁴² (PRADO, 1987).

⁴³ Idem.

natural que Barbara termine essa carta agradecendo a só e, sobretudo, os espectadores, esquecendo que a crítica faz elo de comunicação complexo e dual. Os artistas são também seus leitores. Sem esse viés duplo, o diálogo crítico fica pela metade. A crítica não acontece como crítica se só encantar os leitores com adjetivos e picardias.

E tenho de agradecer igualmente a todos os leitores, afinal o elemento indispensável para que a crítica jornalística se justifique, assim como à imprensa que me acolheu e me permitiu, com isso, fazer o que me dava prazer, ou seja, ir ao teatro... (HELIODORA, 2014)

Diferentemente das reflexões de Décio de Almeida Prado, a carta de despedida de Barbara Heliodora singulariza o conflito entre um olhar esgarçado pelo tempo e uma materialidade que se modifica em processos velozes e cada vez mais autocríticos. Talvez, essa seja a questão enfrentada pela crítica conservadora e julgadora, aqui exemplificada pela de Barbara Heliodora.

Um tipo de crítica que se agarra quase que unicamente ao que o teórico Jacques Leenhardt chama de dimensão comunicativa do ato crítico. A crítica está aí situada como a função de informar e formar o público, na qual “*o crítico se projeta como uma ponte [...] entre o momento em que a obra foi escrita e o universo do leitor*” (VASCONCELOS, 2000, p.13).

A mediação crítica então se estabelece num âmbito essencialmente pedagógico. “*O texto crítico funciona, por sua vez, como uma escola do ver, uma pedagogia da sensibilidade*” (LEENHARDT, 2000). Barbara Heliodora costuma apresentar um modelo que usa para montar a escrita de sua crítica. É quase um roteiro, um esquema em que vai preenchendo de acordo com as impressões que ela desvenda como chaves que abrem portas das verdades que “iluminam” o leitor. O que faz de seu texto extremante julgador, já que a cada signo decodificado ergue-se uma leitura contundente, às vezes única, sem nunca ter possibilidade de talvez.

O resultado do texto de Barbara Heliodora é quase relatorial, texto de escrevente, por mais que ela domine bem algumas técnicas estilísticas como humor, sarcasmo, ironia e tenha um conhecimento largo sobre teatro, sobretudo, o histórico e o formal. O texto crítico produzido é superficial, picotado e fortemente condutor de sua opinião julgadora do projeto. Não há um posicionamento de quem deseja o diálogo. Mas de quem emite uma sentença sobre até que ponto esse projeto teatral deu certo ou não. Essa, aliás, lhe parece a função maior em ser crítica. Assim, o seu texto é fundamentalmente pedagógico e faz uma ponte quase em sentido único com os espectadores, sobretudo, os que não viram o espetáculo, mas se alimentam da sua forma de escrita.

Como não consegue desenvolver um texto argumentado em uma percepção própria, na crítica de Barbara Heliodora, tudo está retalhado e fortemente avaliado, a comunicação com os artistas se dá precariamente. Às vezes, nem ocorre, porque mesmo quando não gosta de um projeto, não consegue se distanciar dessa rejeição, produzindo muitas vezes uma análise recheada de adjetivos que marcam a experiência desagradável de ter testemunhado aquele espetáculo.

Segundo os escritos de Jacques Leenhardt, além da dimensão do ato comunicativo da crítica, há ainda, e sobretudo, o sentido do que conceitua de imaginativo da crítica. Ele defende que a escrita é, por sua natureza, ao mesmo tempo descritiva, poética e metafísica; nas palavras dele, “*descreve um objeto referencial, evoca as sensações provocadas por esse objeto em uma sensibilidade e subsume esse objeto em um conceito, resgata a validade universal, seu sentido*” (LEENHARDT, 2000).

A imaginação crítica toma emprestada da linguagem sua função “poética”, principalmente sua função metafórica. No discurso crítico, o objeto da arte é sempre, além daquilo que parece ser, descrito através do modo analógico do “como”. Ele é isto e outra coisa ao mesmo tempo. Prestígio e prestidigitação da escrita, o de poder manifestar dois estados da coisa ou da ideia ou mesmo do ato verbal. Nesse ponto de incandescência poética, a escrita entra, naturalmente, no domínio da filosofia, pois se uma coisa é isso e ao mesmo tempo pode ser aquilo, somente a imaginação poderá dar conta dessa complexidade. (LEENHARDT, 2000, p. 21)

MESTRANDO — Antes, quando Barbara ia a um espetáculo, ela fazia as devidas anotações. Faz tempo que erradicou esse procedimento. Agora, observa tudo com a mente funcionando a mil. Há uma minúscula parte do seu cérebro que rabisca tudo para ela, enquanto os olhos se entregam desde o primeiro instante da narrativa. Revela que os 15 minutos iniciais são cruciais em sua apreciação. Se ela permanece perdida, já era. É sinal de que a peça não se comunicou.

PROFESSOR — Interessante que ela ative o cérebro em diversas frentes. Mas essa ideia de arte como comunicação é complexa e abre um extenso debate sobre a autonomia do campo da arte teatral, o que daria para você um doutorado à parte. Às vezes, a peça só vai produzir algum sentido nas conexões entre os multielementos que afetam esse signo. Eu sempre defendo que a função da arte, se é que há alguma função, não é comunicar, mas a de afetar, alterar a percepção do espectador sobre algum aspecto que não é necessariamente objetivável.

MESTRANDO — O problema maior nesse tipo de crítica julgadora é que essas impressões são levadas ao computador e arrumadas em partes como se fossem gavetas ou compartimentos. No caso de Barbara, primeiro ela faz uma apresentação da peça a partir de uma análise do texto. Depois, segue com os elementos da encenação (figurino, cenário, luz, trilha). Passa então a falar sobre a condução do diretor, a performance dos atores e, por fim, faz um desfecho, um arremate. Tudo agrupado naquelas poucas dezenas de linhas — limitantes da crítica jornalística.

O pouco que ainda se escreve sobre o teatro tem incorporado, de um lado, a absolutização do juízo de valor. De outro, o ocultamento da opinião atrás de uma fachada técnica. Essas tendências correspondem a dois dos principais modelos de crítica em vigor no teatro brasileiro. No primeiro caso, o da absolutização do julgamento, uma persona crítica mais ou menos enfática sustenta uma opinião baixada por decreto. Nas 20 linhas que lhe são concedidas, esse crítico exhibe conhecimento ligeiro sobre o autor como preâmbulo ao louvor ou à paulada nos atores (veja bem: não na atuação dos atores!). A adjetivação geral permite que sobrem duas linhas para elementos como a cenografia ou a

iluminação. Nenhuma para o debate de ideias. Porque a finalidade não é a interlocução. (CARVALHO, 1999)

Barbara Heliodora aqui é um natural exemplo, por sua notoriedade e presentificação de uma crítica que insiste em seguir cansada nos meios de comunicação tradicionais. O pensamento de Leenhardt dialoga com a ideia de escritor de Barthes e escoo para a possibilidade de escrita viva de um crítico flâneur, que o Professor e o Mestrando construíram em uma das primeiras conversas. Também é uma recusa à análise da crítica como objeto morto, tal qual as metafóricas fezes depositadas no palco, como anunciava Artaud. Sinto que eles montam um quebra-cabeças próprio.

12. Pelos caminhos do *punctum*

Não é de agora que o Professor combate piamente esse tipo de crítica quase avassaladora sobre o processo teatral em cena. Há tempos que ele abre a possibilidade de dialogar com essa materialidade sobre diversos vieses, sejam eles intrínsecos à obra e/ou extensivos ao seu contexto histórico de desenvolvimento, estabelecendo assim uma análise dialética. Ou ainda a combinação desses caminhos com outras possibilidades vindas de outros campos mais movediços, como a filosofia. O estudo do *punctum* vem dessa fase de descoberta e inquietações. Eu acompanhei a loucura dessas ilações e cruzamentos. Estranho ele ter demorado tanto a falar ao Mestrando sobre essa pesquisa. Talvez, estivesse amadurecendo relações com o que foi jogado à mesa. Nesse sentido, a postura do crítico flâneur, surgida nessa pesquisa do Mestrando, é que parece convergir para essas rotas.

PROFESSOR – O que eu acho interessante nessa proposta do crítico flâneur é que hoje eu posso passear por uma obra e afetar minha escrita de forma circunscrita ao que vi e vivi no palco, como posso estender essa percepção a um conhecimento sistematizado e dialético ou até genealógico dessa obra, Quem vai me dar essa demanda é a minha experiência e não mais uma ação metodológica a priori.

MESTRANDO – Em algum momento, existiu essa metodologia a priori?

PROFESSOR – Sim, quando fiquei diante da obra crítica de Anatol Rosenfeld e de Roberto Schwarz, por exemplo, só para a gente fincar no Brasil. Das ideias de uma estética marxista sistematizada, sobretudo, por Lucáks, um filósofo que me afetou profundamente. Aprendi a confrontar forma e conteúdo, estética e política dentro de uma obra teatral, a partir dessa crítica dialética. Num certo ponto do meu exercício crítico, tudo que via no palco teria que estar balizado pelo contexto histórico do seu tempo, base de uma crítica dialética, que foi exercitada por mim até meus últimos escritos, numa base que foi se modificando de acordo com uma visão própria. Fui de alguma maneira quebrando esse modelo que eu mesmo estratifiquei a partir dessas correntes de pensamento.

MESTRANDO – Vejo claramente uma crítica à crítica dialética em seus últimos tempos de crítico.

PROFESSOR – Não diria que eu cheguei a trair as bases da crítica dialética. Mas confrontei alguns paradigmas, sobretudo, em referência a algumas bases da estética de Lucáks e sua teoria dos reflexos. Mas te digo, com um prazer, de quem toma esse vinho, Marx me fez bem sem medidas.

MESTRANDO – Pelo que li na tese de doutorado de seu Assistente, o ponto de conflitante em seu exercício crítico foi a ideia de Lucáks de que a arte reflete a mesma realidade da ciência, alinhando arte e ciência às mesmas categorias de análise.

PROFESSOR – Esse é um aspecto de oposição a um legado teórico fundamental. E isso afeta, sobretudo, essa complexa relação entre sujeito-objeto, crítico-obra e os riscos de objetivações, que também posso a vir a cometer quando caminho para a construção de conhecimento dentro de um pressuposto histórico. A estética de Lucáks subestima a autonomia relativa do significado formal da obra de arte, supervalorizando a consideração epistemológica do fenômeno estético, este um reflexo da realidade. Por si só é um método fecundo de análise, mas que esbarrou no meu processo de empreendimento pessoal, de compreensão e entendimento da arte. O que estava sendo proposto por mim era sempre a mesma mediação: a da obra de arte e da realidade social. O que dialoga imediatamente com Adorno ao afirmar que “*analisar as obras artísticas equivalem a perceber a história imanente nelas armazenadas*”. Por isso, eu subverti.

Eu sei das raízes marxistas do Professor e de toda a sua matriz de pensamento, preservadas de alguma maneira em sua forma de pensar e escrever. Mas não tinha ficado diante do relato tão pontual de seu desencanto com uma metodologia carro-chefe para o seu olhar complexo e instigante. Para a minha tese, ele descreveu tudo de forma protocolar. As paixões tiram confissões da alma. As confrontações com a crítica dialética parecem mais claras agora. Lembro-me sempre de quando ele dizia de cor para mim um pensamento de Marx:

É somente graças à riqueza objetivamente desenvolvida da essência humana que a riqueza da sensibilidade humana subjetiva é em parte cultivada, e é em parte criada, que o ouvido torna-se música, que o olho percebe a beleza da forma, em resumo, que os sentidos tornam-se capazes de gozo humano, tornam-se sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas. Pois não só os cinco sentidos, constituem-se unicamente mediante o modo de existência de seu objeto, mediante a natureza humanizada. A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história universal até nossos dias. (MARX, 1974).

Agora, percebo claramente que o aprendizado e a prática da crítica dialética estavam numa raiz que jamais foi cortada, mas que se ramificou para possibilidades múltiplas. Não que o Professor tenha refutado a ideia de Marx sobre arte, mas não quis vesti-la, sobretudo, as trabalhadas a partir das concepções de Lukács e sua teoria estética.

Há uma tensão objetivista que perpassa a teoria estética de Lukács, a qual reduz a arte ao conhecimento objetivo da realidade histórico-social (que ela realmente contém, embora não esgote o problema da arte). A dimensão subjetiva da arte, com sua margem de criação livre, na qual ela nada reflete de objetivo, mas instaura uma realidade e um significado completamente novos, não é contemplado pela concepção lukacsiana. Nesse sentido, a arte poderia ser pensada, talvez, a partir da categoria filosófica de trabalho, e não apenas como modalidade de conhecimento (GENRO FILHO, 1989, p. 158).

O Professor migrou para uma interessante mescla de possibilidades, algumas mais intuitivas para que essa crítica reflexo não seja apenas objetivável, mas tocável, afável, mutável. As críticas do Professor passaram a ser palpáveis em relação à experiência em ele viveu diante da arte. É nesse momento que ele se apropria mais uma vez de Barthes, agora, dos estudos relacionados à fotografia, em *A câmara clara*.

De alguma maneira, o Professor vinha amadurecendo a ideia de que a crítica teatral é uma fotografia de um instante que não voltará mais a existir. Um instante roubado, flagrado por alguém que se envolve diante dessa imagem. Um dos vestígios do que ficou do teatro que se foi e resultado do olhar de quem mirou

e construiu aquela imagem. Apropriou-se de dois conceitos de Barthes para usar na sua leitura de cena: *studium* e *punctum*. Há uma relação dialética entre esses dois conceitos que estabelece um jogo de leitura dual no qual o Professor entrou com gozo, principalmente, a noção de *punctum*, da qual se apropriou para encaminhar a sua leitura da cena teatral.

Antes de esmiuçar a ideia do Professor, vou recobrar esses dois conceitos. Entende-se por *studium* o inventário cultural da imagem a partir do imaginário do criador, “*mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, mas sem acuidade particular*”. Ou ainda: “*O studium é um campo vasto do interesse diversificado, do gosto inconsequente, do desejo indolente*” (BARTHES, 1984). É guiado pela consciência e possui, em seu âmago, aspectos relacionados ao contexto cultural e técnico da imagem.

Reconhecer o *studium* é encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (que tem a ver com o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. (BARTHES, 1984, p. 45)

Em oposição ao *studium*, o *punctum* é um elemento que desestabiliza o *studium* pelo seu caráter subjetivo. O *punctum* se emancipa no olhar do outro, varia de espectador a espectador e é pinçado do estado de observador para deixar a imagem com um detalhe emocional. Como bem diz Barthes: “*é o que instiga na foto, o que fere o apreciador*”.

A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então de *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984)

O *punctum* parte da imagem para o espectador como uma flecha, que o transpassa. O Professor ainda se apropria da ideia da imagem unária, que para Barthes, é aquela que o *studium* prevalece sem duplicar a realidade e nem afetar o espectador por essa fresta viva do *punctum*.

MESTRANDO – Professor, essa apropriação desses conceitos da fotografia de Barthes para a análise teatral dialoga com a possibilidade do crítico flâneur, cujo olhar fotográfico o tempo todo é afetado pela cidade-espetáculo e as suas infinitudes de punctuns.

PROFESSOR – Sim. É exatamente essa a ideia para a arte em movimento. Se eu conseguisse congelar cada instante de uma montagem teatral, teria uma fotografia por segundo. Assim, ao longo dessa montagem viva no tempo e espaço, eu espectador coleciono milhares de fotografias. Cada uma delas tem o seu studium, que tem a ver com o processo de criação da montagem, o inventário cultural dos criadores. A minha função como espectador-leitor é perceber como fui transpassado pelas possibilidades de punctuns que existem em cada uma dessas cenas-imagens. Se eu tenho um espetáculo que não conseguiu me afetar, é porque predominam imagens unárias, sem *punctum*. Talvez, aí eu me questione se estou ou não diante de uma arte, pois não fui afetado.

MESTRANDO – A sua primeira coleta como espectador-crítico-leitor é eleger os seus punctuns. Mas isso de alguma forma não seria uma decomposição do todo?

PROFESSOR – Não, porque ao final eu elejo o meu grande *punctum*. Ao fazer essa escolha, vou olhar para o espetáculo que acabou de desaparecer do palco por essa fresta, que tem que ver absolutamente com a leitura da imagem como todo, e não pela sua decomposição de partes. O *punctum* me faz eleger a fresta na qual eu vou penetrar no espetáculo e percorrer o meu caminho flâneur, já para dialogar com sua pesquisa. Assim, eu posso até de alguma maneira argumentar e estabelecer o exercício do conhecimento, mas de alguma forma obedeço à matriz de que a percepção se estabelece do caos ao estabelecimento do conhecimento sistematizado. Do singular, do particular para o universal, como apontam as principais categorias de análise estética de Lukács, por exemplo. O processo de conhecimento teórico, como indicou Marx, vai do abstrato ao concreto. A imediaticidade da percepção, no entanto, vai da forma ao conteúdo, do fenômeno à essência, do singular ao geral (GENRO FILHO, 1989).

MESTRANDO – O que me parece instigante é que, no caso da imagem em movimento e viva do teatro, o *punctum* é o auge da subjetividade do

espectador-crítico-intérprete. É um estado de devir e não um elemento cristalizado pela imagem fotográfica. Ele vai variar cena a cena de acordo com as subjetividades desse sujeito que olha. Vai ser o singular dele na crítica, a sua porta de entrada naquela complexa obra de arte. É pessoal e intransferível, como uma senha que abre a porta da obra teatral para os caminhos desse crítico flâneur. O *punctum* faz com que o teatro permaneça vivo mesmo horas depois da sua morte do palco. É a primeira voz para o discurso teatral que se segue. “É aquilo que eu acrescento à foto e que, no entanto, já está lá” (BARTHES, 1980, p.32).

PROFESSOR – Sim, eu digo mais. O *punctum* que eu escolho é um respeito à complexidade do signo teatral, naquele momento tensionado por elementos estéticos de diversas naturezas, como a luz, o cenário, a trilha, o figurino, o gesto do ator e a relação deste com o meio. Meu *punctum* não espatifa esse signo teatral em pedaços, ele o conserva como uma célula que se expandirá em minha análise.

MESTRANDO – E a escrita corre livre a partir desse *punctum*?

PROFESSOR -- Sim e não. Eu uso o *punctum* para um caminhar dessa construção de conhecimento sensível. Mas investigo os aspectos formais e políticos da obra. Depois, verifico como esse *punctum* que elegi está articulado a essas ideias. Elimino tudo que corre por fora e associo o que me parece conectável. É assim que nasce a minha crítica teatral como objeto concreto. Ela não deixa de articular dialeticamente conteúdo e forma, mas não é mais tão objetivável. A busca não é um discurso de elucidação, fortemente argumentado, mas o passeio sob a materialidade que presenciei.

MESTRANDO – E o seu questionário de análise?⁴⁴ Existe? Quais são as categorias de análise?

PROFESSOR – Sim, eu posso te entregar, mas virou um ferramental morto agora diante do flâneur. Não tem mais serventia alguma. Acredito que nem pra

⁴⁴ Como ferramental sistemático de análise, os questionários foram propostos como caminhos de análise por teóricos da crítica teatral como Anne Ubersfeld, André Helbo e Patrice Pavis. Estão divididos por categorias que variam de aspectos visuais da montagem até questões de produção, passando pelo comportamento da recepção diante da obra.

você, flâneur e pouco afeito aos guias e mapas moldados. Livrei-me do questionário porque eu o engoli, mastiguei, degluti e vomitei. Passei a executá-lo organicamente. Agora, veja bem. Estou exausto e preciso de um vinho. Amanhã, vai ser um dia muito especial para nós dois. Precisamos estar bem.

13. Um homem de percepção

Amanhã será o dia das mortes do Professor e do Mestrando. As anotações revelam que eles estavam premeditados. Se houvesse algum tipo de dúvida na investigação policial, poderia mostrar por aí a possibilidade de minha inocência, apesar de ser tudo tão vago, sem referências. Mas eles nem sequer me procuraram. O suicídio ficou evidente.

As ideias do Professor sobre *punctum* foram um ponto de partida para eu discutir alguns aspectos do fazer dessa crítica teatral contemporânea. Esse empréstimo da análise fotográfica de Barthes, no entanto, era mais um nó desatado desse novelo de crochê que tece uma colcha cheia de pontos e molduras diferenciados em cores e texturas. É com esse véu que eu me cubro agora para amarrar alguns conceitos ainda soltos nessa última conversa que tenho aqui registrado.

O primeiro aspecto está relacionado ainda à percepção do ver fotográfico. Numa das suas colocações sobre esse tema, lembro-me do Professor exaltando o pensamento de Paul Virilio, no livro *Negative horizon* (2005): “*O campo da visão sempre me pareceu comparável ao sítio de uma escavação arqueológica*”. Era uma frase que abria a discussão sobre a construção histórica do olhar desse observador, que fica de frente ao teatro híbrido, que se expande, mistura-se e banha-se de diferentes linguagens, fragmenta o seu discurso e quebra com o raciocínio narrativo.

Um teatro cindido não só pelas tecnologias, mas por outra forma de se materializar, outra teatralidade, que para o alemão Hans-Thies Lehmann se conduz para uma espécie de guarda-chuva conceitual que reúne várias experiências cênicas, na qual ele atribui o termo de “teatro pós-dramático”, que troca a noção de ação por cerimônia. Um teatro no qual a profusão de signos produz fragmentos sensoriais que não estão mais concatenados pela linearidade. O texto deixa de ser o domínio da palavra e passa ser uma das camadas da materialidade da performance feita no palco.

Um modo profundamente diferente de usar os signos teatrais justifica com plena razão que se descreva um setor considerável do novo teatro como “pós-dramático”. Ao mesmo tempo, o novo texto teatral, que se reflete na sua condição de estrutura linguística, é um texto teatral “não mais dramático”. (LEHMANN, 2007, p. 19)

A noção do signo teatral contemporâneo e complexo impõe um problema para o olhar desse sujeito observador, que a um só tempo é produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação. (CRARY, 2012). Assim, num jogo tácito que se estabelece entre palco e plateia, a complexidade dos signos teatrais gera uma materialidade em camadas diante de um espectador que não é exterior a esse processo, mas imanente a ele.

O descompasso entre essa percepção híbrida e inquebrantável do teatro performático e a crítica que teoricamente o realimentaria é o problema que envolve o manejo desse leitor da cena, míope, por vezes, em relação à natureza dessas visualidades de seu tempo. *“Para o nosso olho é mais cômodo, em uma dada ocasião, reproduzir uma imagem já produzida com frequência do que fixar o que há de novo e diferente em uma impressão”* (NIETZSCHE apud CRARY, 2012).

O signo teatral contemporâneo talvez esteja no estopim desse “novo e diferente” que desafia o espectador a percorrê-lo. Vetorial, como define Patrice Pavis, esse signo não pode ser dedutível em sua menor parte, como o fonema é para a literatura. Essa vetorização, ainda segundo os estudos de Pavis, consiste em conectar e associar os signos que só têm sentido na dinâmica que o liga a outros. Eles estão tão imbricados que dissociá-los numa análise, quebrando suas ramificações, significa destruir o sentido global da encenação.

A encenação, no sentido estruturalista do termo, torna-se noção-chave de uma nova teoria capaz de sintetizar as opções de atuação, as escolhas dramáticas e as linhas de representação. Em lugar de decompor a percepção, de sequenciar as sensações, de multiplicar os sentidos e, logo, de fragmentar arbitrariamente o significante para traduzi-lo em significados possíveis, concebemos antes os significantes como se à espera de significados possíveis e

repensamos a noção de signos individualizados para estabelecer uma série de signos agrupados segundo um processo que poderíamos descrever como vetorização. (PAVIS, 2005, p. 13)

Apontado como chave, o conceito de encenação de Pavis é fundamental para que o crítico se aproprie da materialidade que não se deposita no palco, que segue no corpo-vivo de quem viu, como um devir que se inicia anteriormente no tempo e no espaço daquele espetáculo que se foi. Assim é anterior. A encenação é um conjunto de articulações e decisões que foram tomadas pelo grupo durante o processo de ensaios. Foi orquestrada numa relação de tempo e espaço e influenciada pela busca formal e política desses artistas a partir de ponto de vista dado a um texto ou tema a ser pesquisado e transformado em materialidade cênica. A encenação implica na construção de um texto abstrato (metatexto) escrito coletivamente e que revela todas essas imbricações “*O advento da encenação prova que a arte teatral tem doravante direito de cidade como arte autônoma. Sua significação deve ser buscada tanto em sua forma e na estrutura dramática e cênica ou nos sentidos do texto.*” (PAVIS, 2005).

Com a compreensão dessa noção, é possível entender que, quando se fica diante de um espetáculo, o que se lê visualmente é um texto performativo ou espetacular, que contém um texto abstrato ou metatexto (nascido do processo de encenação) que partiu, talvez, de um texto literal. Há, portanto, uma complexa malha de signos que foram trançados num tempo e espaço anterior àquele que dura a montagem teatral. A compreensão dessa densidade deixa o crítico numa posição de quase impotência diante da sanha midiática de querer decifrar todos os signos, transformando um fenômeno vivo e autônomo numa apática sentença de 20 linhas.

Quando se decompõe metodicamente a densidade da montagem em níveis de signos, não se deve esquecer que uma textura não se compõe como um muro, de pedras, mas como um tecido, de fios, e por isso a significância de todos os elementos individuais depende no fim das contas da “iluminação geral” em vez de ser produzida em vez de ser produzida como que por adição. (LEHMMAN, 2005, p. 142)

Essa manta de tecido de muitos fios, trançada durante o processo de encenação, é também a construção do que é especificamente cênico, a teatralidade, que Barthes colheu classicamente de um artigo sobre teatro de Baudelaire:

A teatralidade é o teatro menos o texto, uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. (BAUDELAIRE apud BARTHES, 2002, p. 304).

Dessa visão de Baudelaire às mudanças cruciais que o teatro experimentou no século 20, o conceito de teatralidade ganhou matizes plurais e complexas. No entanto, o apresentado por Josette Ferral, no artigo “Teatralidade sobre a especificidade da linguagem teatral”, avança ao extrapolar o sentido de teatralidade à construção durante o processo de encenação, como se fosse dada ou inerente a esse universo. Josette defende que a teatralidade é precipitada nesse encontro entre plateia e público justamente quando o olhar produz a criação de outros lugares e outros sujeitos propostos pela obra. Assim, pode nascer tanto do sujeito que projeta outro espaço a partir do seu olhar, quanto do criador que instaura um lugar alternativo e requer esse reconhecimento.

Também é possível que a teatralidade nasça das ações reunidas de criação e recepção. De qualquer forma, a teatralidade não é um dado empírico ou uma qualidade, mas uma operação cognitiva ou ato performativo daquele que olha (espectador) e/ou daquele que faz (ator). Tanto ópsis quanto práxis, é um vir a ser que resulta dessa polaridade. (FERNANDES, 2010, p. 123)

O Professor tomou contato desses conceitos de signo teatral, encenação e teatralidade a partir do meu processo de doutorado e os deglutiou com vontade. Foi um período que compreendeu estar exercitando a observação teatral por meio de um olhar que não desintegra as partes e que está fundado numa relação histórica e temporal. Lembro-me de um dia em que chegou à sala de estar com uma visão de Shelling, assentada sobre uma temporalidade.

Não vivemos na visão. Nosso conhecimento é um trabalho de etapas, ou seja, ele tem que ser produzido etapa por etapa, de maneira fragmentada, com divisões e gradações [...] No mundo externo, todos veem mais ou menos as mesmas coisas, mas nem todos conseguem expressá-lo. Para que possa complementar a si mesma, cada coisa passa por certos momentos – uma série de processos que se seguem uns aos outros, em que o último sempre envolve o anterior, leva cada coisa à sua maturidade. (SHELLING, 1942, p. 88-89)

PROFESSOR – Ora, se no texto performativo ou espetacular a materialidade que se levanta do palco não nasce do segundo zero do cronômetro, mas sim, de um processo de encenação anterior, com o qual os espectadores não tiveram contato, isso aponta para que essa percepção a ser construída no palco foi pré-elaborada, estruturada e só agora vai ganhar conformações inesperadas no olhar de cada espectador. Assim, apanhá-la precipitadamente como quem corre para colher uma cobiçada fruta madura à vista significa não explorar as possibilidades da árvore, correr o risco de ficar com a fruta bichada. Isso de alguma forma é um respiro para o crítico que vai buscar conexões dentro de uma temporalidade mais larga sem necessariamente conhecê-la. Alarga de alguma maneira o elemento imaginativo. Eu vejo o teatro, sou atravessado por ele e sou até capaz de imaginar como foi esse tempo anterior por meio dessa noção de percepção.

Essa conversa que o Professor tinha acabado de ter com o Mestrando refletia e muito esse momento de interesse com uma fenomenologia da percepção. Vi o Professor se debruçar em teorias do olhar. A ideia de especular sobre o processo de criação a partir do que ele viu em cena foi calcada no conceito de pós-imagem de Goethe.

Em uma das experiências de Goethe, após fixar o olho por algum tempo numa superfície magenta, o deslocamento da visão para uma área branca, fez surgir a visibilidade da cor verde, que é complementar ao magenta. Essa pós-imagem, portanto, é sempre uma complementação do que foi visto e saturado. Como afirma Jonathan Crary em *Técnicas do observador* (2012), trata-se da presença da sensação na ausência de um estímulo. A visão, com os experimentos de Goethe, é deslocada para um campo de conteúdos subjetivos.

Se o discurso acerca da visualidade nos séculos XVII e XVIII reprimiu e ocultou o que ameaçava a transparência de um sistema óptico, Goethe sinaliza uma inversão e propõe uma opacidade do observador como condição necessária para o aparecimento dos fenômenos. A percepção ocorre no âmbito daquilo que Goethe chama de *Trübe* – o turvo, o ensombramento, o sombrio. Agora, pura luz e pura transparência estão para além dos limites da visibilidade humana. (CRARY, 2012)

A ideia de pós-imagem foi levada pelo Professor ao exercício da crítica teatral, na qual ele já vinha praticando o conceito de *punctum*. Além de caminhar do caos para o conhecimento sensível, a sua busca sistemática estava também em torno desse estímulo que ainda pulsava mesmo com o fim da imagem teatral viva. Essa sensação que sobrava era a ponta para buscar complementações, sombras e pontos turvos. Esse era o seu campo de voo imaginativo.

O Professor não tinha medo de voar a partir do momento em que amadurecia o seu caminho crítico dentro dessa pós-imagem. Sem recorrer a nenhum sistema semiótico de decodificação de signos binários ou terciários, passou a defender a totalidade do fenômeno teatral num momento em que mergulha e se agarra à teoria da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. “*É impossível [...] decompor uma percepção, transformá-la em um conjunto de sensações, porque o conjunto é anterior às partes*” (MERLEAU-PONTY, 1996).

Não é o caso de esmiuçar os aspectos conceituais propostos por Merleau-Ponty, mas como alguns conceitos afetaram o modo de perceber o fenômeno teatral por parte do Professor. As discussões sobre percepção do movimento e a noção de sensação. Isso fez com que ele, como crítico que estava em constante crise sobre a sua forma de olhar, potencializasse uma discussão filosófica sobre a maneira como se posicionava diante desse fenômeno teatral.

PROFESSOR – O primeiro ponto que me chamou atenção na *Fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty, foi compreender que esse corpo que olha para o fenômeno teatral não está separado dele, diante dele, esperando por ele para ser estimulado. Ele está com ele. A conjunção “com” é a chave que abriu as portas pra mim. Isso foi fundamental para pôr fim à ideia positivista de sujeito-objeto, sem essa dicotomia, percebe-se que o que vai definir o caminho

para o exercício crítico de formação de sentido, foi a experiência desse corpo com a materialidade do espetáculo, a forma como esse corpo foi transpassado e afetado ao ser colocado com essa experiência. E tanto esse corpo como essa experiência têm autonomia de sujeitos antes de serem colocados um com o outro.

Deve-se compreender a história a partir da ideologia, ou a partir da política, ou a partir da religião, ou então da economia? Deve-se compreender uma doutrina por seu conteúdo manifesto ou pela psicologia do autor e pelos acontecimentos de sua vida? Deve-se compreender de todas as maneiras ao mesmo tempo, tudo tem um sentido, nós reencontramos sob todos os aspectos a mesma estrutura de ser. Todas as visões são verdadeiras, sob a condição de que não a isolemos, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicita em cada perspectiva. (MERLEAU-PONTY, 1996, p.17).

Para o Professor, essa compreensão era o golpe fatal nessa crítica julgadora e estruturalista que sobrevivia na imprensa jornalística e, por vezes, migrava com o mesmo molde para a web. Essa forma de se colocar, como sujeito leitor da cena, diante da experiência, esvaía por total a possibilidade reducionista e objetivista da crítica julgadora de revelar as senhas que desvendam os segredos da materialidade teatral e faz esse corpo-objeto ser esmiuçado como cadáver.

Merleau-Ponty punha por terra a relação bilateral entre corpo e sujeito observador ao atar não só o observador ao mundo, quando a própria experiência estética. O crítico como corpo estaria então imbricado com o mundo que o constituiu como sujeito, assim como a montagem teatral como outro corpo estaria fincada ao seu mundo, seu studium, seu metatexto de encenação. Não se trata aqui então de qualificar a obra teatral mais como um objeto que pede leituras, mas sim como um sujeito.

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 209-210).

PROFESSOR – Uma das primeiras atitudes de mudança provocadas em mim reside justamente nessa forma de perceber o teatro como um sujeito atado

ao mundo. E que estou diante de um organismo vivo e complexo, com identidades. É um sujeito que encontro e vou me relacionar e tentar entendê-lo, como alguém que acabo de conhecer e sento para conversar num café, observando milimetricamente cada gesto e cada olhar flertado. Estar com ele me provoca sensações contínuas e em movimentos que nos transformam. É isso que a crítica contemporânea, como uma mediação desse encontro de um sujeito com o outro, tem que espelhar.

De alguma maneira, a ideia de corpo trespassado de sujeitos que se colocam um com o outro tinha que ver com o conceito de sensação, chave em Merleau-Ponty. Para o pensador francês, a sensação deixa de estar dentro de uma relação de estímulo e resposta ao se colocar numa relação corpórea e em movimento. Assim a sensação é apreendida em movimento. “*Eu sinto o azul, o vermelho, o quente e o frio*” (MERLEAU-PONTY, p. 36).

Mas ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou ouvido um lá? O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. Em vez de nos oferecer um meio simples de delimitar as sensações, se nós a tomamos na própria experiência, que a revela, ela é tão rica e tão obscura quanto o objeto ou quanto o espetáculo perceptivo inteiro. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 28)

PROFESSOR – O que me deixa excitado com essa noção é que consigo fazer uma ponte com Lukács no que ele tem de melhor, que é a conexão com o mundo que atrela essa materialidade. Só que agora, tudo é sujeito em relação. É com muito prazer que eu me aproprio dessa dialética fenomenológica. De alguma maneira, eu sujeito e o outro sujeito teatral existimos relacionados ao mundo exterior, que nos conecta e nos faz aptos ao jogo mediático da experiência num tempo e espaço, que não é mais da análise metodológica e seus passos cronológicos. Esse conhecimento sensível se dará num tempo e num espaço subjetivos desse encontro, que vai culminar numa fixação. Aqui que volto a conectar-me com a ideia de pós-imagem. Acho que aí podemos conseguir uma autoralidade.

Ver um objeto é ou possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou então corresponder efetivamente a essa solicitação, fixando-o. Quando eu o fixo, anoro-me nele, mas esta “parada” do olhar é apenas uma modalidade de seu movimento: contínuo no interior de um objeto a exploração que, há pouco, sobrevoava-os a todos, com um único movimento fecho a paisagem e abro o objeto... Olhar o objeto é entranhar-se nele. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 104).

Essa retomada ao tema agora com o encontro com o Mestrando me suscita uma questão de atitude perceptiva frente à crítica contemporânea. Se para a crítica modernista foi necessário implodir o conceito de verdade e instaurar o ponto de vista como elemento condutor dessa leitura, na crítica contemporânea o que se propõe dentro de vários leques teóricos abertos por mim, pelo Professor e pelo Mestrando, com autores diversos, essa mediação é um jogo que se estabelece por meio de golpes de vistas. É a experiência entre esses sujeitos, que se realiza como um sucessivo movimento de percepção num tempo e num espaço subjetivos, que vai delinear a construção de um exercício crítico.

A ideia parecia interessante apesar de ser um tanto decorrente de tudo que foi exposto e pesquisado. Será que o Professor gostaria de saber dessa formulação. Já era fim de madrugada, nascia praticamente o dia, estava frio, muito frio, e eu não tinha mais a chave da porta. Fui assim mesmo.

14. A balada da morte

Havia um silêncio muito grande em torno da casa do Professor. O vento frio que me atormentava, no entanto, denunciava que uma das janelas estava aberta. A cortina voava para fora quase que desenhando o ar. Tomei coragem e pulei. Eles estavam dormindo. Fui ao quarto. O sol já anunciava o dia e os vi, ali, sem nenhuma autoridade intelectual, dormindo, quase mortos. Fui à loucura. Os pensamentos vertiginosos circulavam por mim como um redemoinho.

Há uma fina fresta de luz que incide em meus olhos.

Um fecho direciona e enquadra a visão.

Quase um corte teatral. Um foco, quero dizer...

Destacada no tempo e espaço, a cena se contorna em torno das faces ternas do Professor e do Mestrando, amantes apaixonados, dormindo nus, em posições simétricas, como se fossem o número 4, pareciam espelhados se não fossem o tempo que transpassou cada um. Em cada mão, o bloco de anotação. Desejei firmemente ter aqueles blocos e desvendar os segredos das conversas e trocas. Agora, estavam ali ao meu alcance. Dormiram naquele noite trocando ideias.

Havia um frio intenso vindo da sala que me desconcentrava. Desde que escancarei a janela, a temperatura caiu. O corpo parecia sentir esse frio. Voltei, fechei a janela, fui à cozinha e lá estava o pacote de carvão à mesa. O Professor só tirava esse carvão quando ia à casa de praia. E ele só ia para a casa de campo quando estava em estado de criação. Provavelmente, escreveriam juntos o livro acerca das conversas. Um livro sobre a crítica teatral contemporânea. Ele não mais queria “trepar” com a morte. Vida desejada vida.

ASSISTENTE – Malditos.

Nem sei quanto tempo durou. Um lampejo diabólico. De repente, ali diante de mim estavam álcool, bacia, carvão.

ASSISTENTE – Morte desejada morte.

Montei tudo vertiginosamente. Levei para o quarto, acendi e regresssei para sala. O tempo suficiente para que o monóxido de carbono perfumasse os corpos mortos.

Busco uma oração de mosteiro.

ASSISTENTE – A calma se instaura em mim.

Oro/respiro/balucio.

Verifico pela fresta da porta, eles estavam mortos. Protejo meu nariz com o pano molhado e pego cuidadosamente os blocos de anotações. Substituo por livros da cabeceira. Um deles era *Elogio aos errantes*. O outro, *A câmara clara*. Estranha literatura. Pego a chave do Mestrando. Saio pela morta. Há um silêncio ensurdecedor. Na esquina, resolvo correr e gritar.

ASSISTENTE – E se a gente trocasse o ponto de vista pelo golpe de vista?

15. O começo de um recomeço

Não é o fim. Talvez, o recomeço de ideias que brotaram de tantos cruzamentos. É assim que imagino chegar aqui e agora nessa pós-escrita dramática. A noção de *punctum*, de singularidade, que vinha desenvolvendo no exercício da crítica teatral, reconfigurou-se ao entrar em contato com a noção construída da crítica flâneur. Uma inunda a outra e aponta para um caminho mais livre da escrita. É como se cruzasse a linha de transição para a contemporaneidade.

Há uma potência nesse encontro porque o *punctum* nada é mais que uma janela para entrar no fenômeno vivo e percorrê-lo livremente, como propõe a flanância, sem seguir regras nem cumprir visitas aos monumentos desse sujeito-arte. A liberdade para não olhar mais o fenômeno teatral como objeto a ser contemplado, fotografado como se fosse um monumento que se leva de lembrança para ser posto numa moldura de porta-retratos.

O *punctum* e a flanância, noções apropriadas livremente, produzem essa autonomia do sujeito-crítico que vai caminhar e criar, como um cronista de olho poético, que consegue ver poesia numa cotidiana formiga que carrega uma folha descomunal para o ninho.

Essas junções foram bem arquitetadas pela compreensão de que a arte teatral é impalpável. O que vamos tocar são seus quinhões que nos afetam, que nos atravessam, que nos levam para outro lugar, outra heterotopia. Algo que não pode ser depositado que vira fezes, como aponta, brilhantemente Artaud em seu poético estado de loucura.

É o entendimento de que a crítica que esmiúça esse corpo morto não contém a vida da arte, que pulsa no corpo-memória desse espectador flâneur, embriagado de impressões, que vai buscar o distanciamento em suas andanças para apurar esse calor à flor da pele e tentar combinar o incombinável: arte e análise.

A escrita de uma crítica flâneur contém o mistério dessa recriação, desse passeio sem rotas definidas. Escrevê-la é narrar o delírio de cruzar essa

materialidade que nos banha. O esforço não é só de criação. É de fruição desse jogo que nos arranca da poltrona e nos lança para o meio desse sujeito-arte.

A crítica flâneur é um jogo de mediações. Primeiro, a mediação desse olhar do andarilho com o caminho, com o corpo-arte. Se essa relação for intensa, sem medo de entregas, o processo de escrita será fluido. Quando cristalizada em palavras, será capaz de mediar em outro estágio, com a complexidade de seus leitores-intérpretes, no estímulo de levá-lo a outros espaços.

A crítica flâneur tem que ter essa capacidade de teletransporte. Seus leitores precisam encontrar os seus *punctuns* de leitura e caminhar por eles, tentar refazer uma rota de uma experiência que não tiveram por meio dessa experiência narrada por outro. Não está mais em baila ter que dar valores de zero a 10. Mas esmiuçar e entender esses “erros”: Para que local eles nos levam? O que nos fazem refletir?

A crítica flâneur não pode ser autoritária, sentenciosa, precisa estar aberta e cheia de poros, de possibilidades. Em vez de teses comprovadas, a crítica flâneur deve ser ocupada por espaços de inquietações, organizados por um argumento, fio-condutor, cuja ponta inicial é o *punctum* e a final, o sinal não para um fim de linha, mas para o recomeço de outra narrativa.

E como executá-la? Quebrando todas as regras, caminhando com o teatro que te toca, que te lambe na poltrona, te excita. Há algo de erótico nesse encontro. Como há nas visitas do flâneur em cada cidade, em busca de seus desejos ocultos. Não mais um método. Mas o jorro de muitos que banha, lambuza o corpo de arte.

Pode-se rasgar o questionário de análise e andar sem mapas. Pode-se usá-lo apenas como guia para descobrir o que há nos vãos dos monumentos, nas vielas e nos inferninhos que os mapas nunca mostram. É preciso andar livremente para encontrá-los e beijar na boca da arte-cortesã, sem medo de se apaixonar.

O chamamento da crítica flâneur é o chamamento da vida. É o exercício dessa antropofagia, da promiscuidade de se deitar com diferentes sujeitos-arte, sem moral cristã. É orgia. Não mais escrever por partes, como se estivesse

assinado uma sentença de sucesso ou fracasso. Deixemos isso para os patologistas.

Em particular, a conversa que tive com Barbara Heliodora e o respeito que tenho pela sua trajetória como mulher de teatro em nada tem que ver com o exercício de sua crítica, singularizado como um velho modelo que ainda impera mundo afora, da crítica teatral de itens. O que se colocou em xeque, nesta dissertação, foi uma prática vencida. Jamais a importância dessa mulher para a história do teatro nacional.

E contrariando o Professor, que condenou seus aprendizes a recorrer a Benjamin, como uma saída fácil. É com um pensamento dele que se recomeça um novo caminho para essa crítica flâneur sem freios, que segue se divertindo, de bar em bar, de boca em boca, pelos palcos-cidades, porque, a cada nova cidade, tudo vai se transformar em outra vertigem. Esse é o sentido da arte. É o sentido da crítica flâneur, doce vagabunda, no sentido mais poético dessa palavra, pronta para se misturar a outras possibilidades de olhar com a complexidade do subjetivo.

Em vez de oferecer a sua opinião, um grande crítico permite que os outros formem suas próprias opiniões com base na análise crítica que ele produz. Além disso, essa definição da figura do crítico não deve ser um assunto particular, mas, na medida do possível, um assunto objetivo e estratégico. O que devemos saber de um crítico são os valores que ele defende. Ele deve nos dar essa informação (BENJAMIN apud EAGLETON, 2010, p.12)

16. O embrião da crítica flâneur

A crítica do espetáculo *As 3 Velhas*, foi publicada no *Correio Braziliense* em 14 de abril de 2011. Trata-se de a última crítica do autor desta dissertação naquele jornal impresso. Encerra, portanto o exercício ininterrupto da crítica jornalista, iniciado em 1998, no *Correio da Bahia*. O texto foi publicado no blog Cri Cri e, em seus comentários, abarca interessante diálogo com ente dual (espectador e artista).

Assisti à peça. Realmente, não me dignei a falar sobre ela no meu blog, não tinha tantas condições intelectuais para tanto. Parabéns e, agora, acho que entendi um pouco melhor a montagem impactante (FARIA, Celso, espectador em 16 de abril de 2011, às 09h35).

Caro Sérgio, sua critica me emocionou, você sacou a peça com inteligência e emoção e não deixou de valorizar a corrosiva crítica que está intrínseca no nosso fazer teatral. Saio de Brasília com a alma lavada! Obrigado (CHIROLLI, Luciano, ator de *As 3 velhas*, em 19 de abril de 2011, à 1h43)⁴⁵

Essa crítica está sustentada na noção de *punctum* e aponta esse desejo, à época a se descobrir, da crítica flâneur, de escrita livre, sem ser submetidas a fatiamentos. Nela, o autor se entregou à materialidade e caminhou por ela. Talvez, hoje se fosse refeita, sob essa diretriz, tivesse narrativas com mais liberdade formal. Mas vejo-a como embrião desse exercício que se inicia aqui e agora, de forma mais veemente.

Optei em não produzir uma crítica flâneur no calor da hora desta dissertação por entender que “O banquete fino de Maria Alice Jodorowsky” é um texto que aponta essas transições de forma quase que natural. Foi assim que eu iniciei neste mestrado, com essas possibilidades lançadas e agora apontadas e prontas para serem deglutidas.

⁴⁵ A crítica e os comentários podem ser acessados no link <http://blogcricriemcena.blogspot.com.br/2011/04/critica-as-tres-velhas.html>.

Crítica//As Três Velhas



O banquete fino de Maria Alice Jodorowsky

Sérgio Maggio

Antropofagia. O conceito que ajudou a colocar o teatro brasileiro com os dois pés no terreiro da contemporaneidade é o norte estético de *As três velhas*. Não só pela cena explícita em que a personagem/persona de Maria Alice Vergueiro se oferece para ser devorada no palco. Mas, sobretudo, pela maneira como a diretora e atriz deglute não só a dramaturgia de Alejandro Jodorowsky como a si mesma. O mal de Parkinson da atriz, por exemplo, é regurgitado pela personagem Garga de forma tão intensa, que parece orquestrar todo o movimento descontrolado dos atores em cena. Como uma maestrina de mãos aflitas, Maria Alice rege e reflete esse frisson nos corpos de dois atores excepcionais: Pascoal da Conceição e Luciano Chirolli.

Uma das maiores atrizes brechtianas deste país, Maria Alice Vergueiro se distancia e se aproxima de Garga, com tamanha maestria, que é possível acessar o âmago da obra de Jodorowsky rapidamente. Ela por si só denuncia o peso do tempo sobre o corpo, o desarranjo do corpo físico — eixo central da narrativa, sem precisar avançar tanto nos diálogos cortantes do autor. Está ali a denunciar que o grande patrimônio de Maria Alice/Garga é o que se constrói no campo da experiência, "na alma", como bem diz Jodorowsky.

As três velhas arranca, sem pudor, as máscaras sociais. Põe diante do espectador as faces monstruosas de personagens movidas pelo poder, pela

gana, pela mentira. Sem meias palavras, Jodorowsky e Maria Alice, aqui juntos num mesmo corpo, oferecem à plateia uma sociedade doente, quase em convulsão. É preciso olhar atentamente o menu: zoofilia, incesto e toda qualidade de hipocrisias. Isso tudo regado aos refrescos Lulu, ícone maior do sistema capitalista que patrocina as carruagens nefastas das marquesas.

Se, no primeiro momento, a montagem estranha e choca alguns iniciados no teatro, mais adiante eleva o espectador para dentro desse questionamento voraz sobre a dicotomia: decadência do corpo físico x amadurecimento da experiência/alma. As marquesas decrépitas, mesmo com suas centenas de intervenções cirúrgicas, mamam nos seios da mãe Garga, como se estivessem sugando o que resta de energia da criada moribunda. Ou sorvem o falo de um ser mítico, um Exu do candomblé, um Zé Pilintra da umbanda, como se fosse fonte de renovação de uma vida em frangalhos.

Apesar do natural tom de comédia grotesca, *As três velhas ergue*, no palco do CCBB, a farsa da aventura humana, expõe as misérias do homem como numa tenda de feira, com as vísceras penduradas pelos gancho, pingando sangue e postas à venda. Maria Alice Vergueiro e Alejandro Jodorowsky, juntos num corpo só, não poderiam fazer outra coisa a não ser trilhar naturalmente o que construíram no campo da arte inquieta. Salve a coerência artística, que não se abate diante de nenhum mal e sobrevive à inevitável falência do corpo humano.

17. Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. 5ª ed. São Paulo: Editora Paz, São Paulo, 2002.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BASTOS, Hermenegildo e Araújo, Adriana de F. B. Teoria e prática da crítica literária dialética. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2011.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- _____. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasilienses, 1985.
- BERNSTEIN, Ana e Junqueira, Christine, Junqueira. **Crítica teatral moderna**. In: FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: SESC : Perspectiva, 2013.
- BORIE, Monique. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **A construção do objeto: o ofício do sociólogo**. Rio de Janeiro: Vozes. 2004.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas e canções**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- CARROL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. 3ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CARVALHO, Sérgio (organizador). **Atuação crítica**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. **O que é indústria cultural**. 12ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidades no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DERRIDA, Jacques. **A escritura da diferença**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DORTIER, Jean-François. **Dicionário de ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Pequena enciclopédia da cultura ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2005.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **A tarefa do crítico**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

FARIA, João Roberto (org.). O pensamento crítico. Int: _____ (org.) **História do teatro brasileiro 1: das origens do teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: SESC : Perspectiva, 2012.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectivas, 2010.

FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GALENO, Alex. **Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

GALLINO, Luciano. **Dicionário de sociologia**. São Paulo: Paulus, 2005

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo**. 2ª impressão. Porto Alegre: Ortiz, 1989.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1994.

HANDLIN, Oscar. A verdade na história. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: Editora Universidade de Brasília; 1982.

KALBERG, Stephen. **Max Weber: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

KERLINGER, F.N. **Problemas, hipóteses e variáveis: metodologias da pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: EPU, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. **Errâncias urbanas**. In: PARDO, Ana Lúcia (org.). **A teatralidade do humano**. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

LARROSA, Jorge. **Experiência e paixão**. In: _____. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LE DU, Michel et al. **Fenomenologia como gramática**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

LEENHARDT, Jacques. **Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo**. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACHADO, Assis de. **Crítica teatral**. São Paulo: Editora Mérito S. A., 1962.

MATTELART, Armand e Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. 7ª ed. São Paulo: Edições Loyola. 2004.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes (Funarte), 1984.

_____. **O texto no teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Sábato e VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de Teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MARTINO, Luis Mauro Sá. **Comunicação: troca cultural?** São Paulo: Paulus, 2005.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

_____. **Textos selecionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **O visível e o invisível**. 4ª . ed: São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. **Ciências do homem e fenomenologia**. São Paulo: Saraiva, 1973.

MESQUITA, Alfredo et tal. **Depoimentos II**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 1977.

NUNES, Benedito. **Crítica literária no Brasil: ontem e hoje**. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

ORTEGA, J. y GASSET. **La deshumanización del arte**. Madri: Alianza editorial, 1994.

ORTIZ, Renato. **A escola de Frankfurt e a questão da cultura de massa**. São Paulo: Revista Brasileira de Ciências, 1986.

PAREYSON, Luigi. **Verdade e interpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo. Crítica teatral (1964 – 1968)**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **As dimensões da crítica.** In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica.** São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. **Peças, pessoas e personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Depoimentos II,** Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica e escritura.** 3ª ed. São Paulo: Martins Pontes, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2005,.

RIBEIRO, Renato Janine. **Apresentação de Gerd Bornheim: a crítica inventando o novo.** In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica.** São Paulo: Editora SENAC, 2000.

RIO, João do. **João do Rio: antologia de contos.** São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2010.

_____, **A alma encantadora das ruas.** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. 1908.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro.** São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. **O teatro épico.** 4ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da encenação teatral.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre, **Introdução à análise do teatro.** São Paulo: Martins Pontes, 1996.

SAADI, Fátima. **Teatralidades.** In: PARDO, Ana Lúcia (org.). **A teatralidade do humano.** São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: construção da obra de arte.** 2ª ed. Vinhedo (SP): Editora Horizonte, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano.** 3ª ed. São Paulo: Paulus, 2008.

SASTRE, Alfonso. **La batalla de los intelectuales: o nuevo discurso de las armas y las letras.** Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2005.

SCRUTON, Roger. **Uma breve história da filosofia moderna: de Descartes a Wittgenstein.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth.** Florianópolis: Editora da UFSC; Porto Alegre: Movimento, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês,** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2005.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Apresentação de Jacques Leenhardt: crítica de arte/ arte da crítica**. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço_ tempo_ imagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Artigo periódicos, dissertações e teses:

CARRERA, Felipe. Habermas e a esfera pública: reconstruindo a história de uma ideia. **Sociologia, problemas e práticas**. 2010.

CUNHA, Raquel Cantarelli Vieira de, Os conceitos de Cultura e Comunicação em Raymond Williams, Dissertação de Mestrado da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que é crítica, 1990, tradução de Gabriela Lafeté Borges.

_____. De outros espaços, 1984: **Architecture, Moviment, Continuité**, Paris.

LUIZINES, Simone Ferreira. Mecanismos de mediação da obra de arte: possibilitando a experiência ou ampliando o acesso à informação. **Diálogos entre arte e público. Caderno 3**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade de Recife. 2010.

MELLO, Helena Maria. Aspectos da crítica brasileira na era digital, Porto Alegre: Dissertação de Mestrado da Faculdade de Federal do Rio Grande do Sul. 2010,

SANTOS, Anderson Pinheiro. Observar e compreender: a mediação cultural enquanto registro de um presença vitalícia no mundo. **Diálogos entre arte e público. Caderno 3**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade de Recife. 2010.

TABARES, Vivian. Entrevista. **Revista Camarim**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro. 2006.

Artigos internet:

FÉRAL, Josette. A obra de arte julga o crítico no cambiante cenário teatral. **Questão de Crítica**. <http://www.questaodecritica.com.br/2008/04/a-obra-de-arte-julga-o-critico-no-cambiante-cenario-teatral/>. Rio de Janeiro: 2008.

GANEM, Ângela, Karl Popper versus Theodor Adorno: lições de um confronto histórico. **Revista de Economia Política**, Vol.32. Ano 1, São Paulo: Scielo. 2012. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31572012000100006&script=sci_arttext

KANT, Immanuel, Resposta à Pergunta: O Que é Esclarecimento?, 1783, **Ensina Filosofia**. http://ensinarfilosofia.com.br/__pdfs/e_livros/47.pdf. Americana (SP).

MEDEIROS, Ellen de. João do Rio e a crônica social no palco. **Caderno Letra e Ato**, Ano 2, nº. 2. Campinas (SP): 2008. <http://www.letraeato.com/cadernos-letra-e-ato>.

SOUZA, Renata Prado. Marshall McLuhan – Obras e principais conceitos. Goiás: 2011. <http://pt.scribd.com/doc/67834074/Marshall-McLuhan-Obras-e-Principais-Conceitos>

SPERLING, David. Corpo + Arte = Arquitetura. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. **Revista Fórum Permanente**. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2006. http://www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho/ho_sperling.

18. Anexo – O questionário Maggio

Este questionário foi produzido em 1999 e aperfeiçoado continuamente até 2012. Tem influências diretas dos questionários de Pavis e de Ubersfeld. É apropriado, no entanto, para a aplicação do *punctum* e da ideia de pôr em fricção forma e conteúdo, buscando assim estabelecer relações dicotômicas com o contexto histórico. Há um procedimento de preenchimento, que segue detalhado, obedecendo a lógica do *punctum*.

Não seria o caso de criar um questionário com a ideia da crítica flâneur, porque se pressupõe a liberdade absoluta dessa narrativa, quebrando essa necessidade de análise partilhada, como sugere o questionário. No entanto, as observações colhidas pelo crítico flâneur devem ao fim ser postas lado a lado para verificar o grau dialético entre elas. Nessa fricção, nascerá o jorro crítico, que naturalmente pode partir do *punctum*, somando-se assim as duas apreciações.

Orientações para o preenchimento:

- 1) Em primeira instância, preencha o *punctum* (ponto mais forte/impactante). Assim, é registrado essa primeiridade, a impressão mais marcante.
- 2) Depois, preencha cada item dos tópicos: forma e conteúdo. A ideia é escrever algumas linhas, talvez até um parágrafo para os itens mais relevantes.
- 3) Quando terminar, haverá uma radiografia do olhar sobre a peça.
- 4) Reveja o *punctum* após essa radiografia e verifique se ele dialoga com o que foi respondido, inclusive em uma possível chave de contradição. As respostas que foram dadas ajudam a mapeá-lo em algum sentido.
- 5) Observe se há alguma resposta que pareça ser mais forte que o *punctum* de partida. Nesse momento, pode haver uma troca de *punctum*.
- 6) Xequê quais respostas podem ser concatenadas de maneira lógica ao *punctum*. Elejam as principais.
- 7) As que ficaram de fora dessa triagem deve ser descartadas.
- 8) Observe se há exceções ou ressalvas que julguem muito importante para registro. Mantenha-as.

9) Enumere o que será abordado por ordem de importância e de lógica. O *punctum* é o número 1. O 2 deve estar naturalmente ligado ao anterior e assim sucessivamente. Não necessariamente a exceção, se houver, ficará resguardada para o final. Assim é montado o esqueleto de abordagem da crítica.

10) A escrita é um processo criativo. Pense num começo que dialogue com seu *punctum* de maneira que traga alguma atmosfera do espetáculo para o papel. Uma cena, uma situação, um conceito.

11) O processo de escrita deve obedecer às regras mínimas de clareza e coerência. Como produto de comunicação, a crítica deve conter essas estruturas comunicacionais.

12) Como primeiro leitor do texto crítico, verifique se não há incoerências nas abordagens e contradições entre as ideias. Procure também observar se o texto não promove preconceitos ou censuras. O trabalho do crítico é intelectual e não pode recair no senso-comum de xingamentos e trocas de farpas. Com elegância, pode-se dizer veementemente tudo. No campo formal, evite chavões do linguajar teatral e seja severo quanto à pieguice do impressionismo.

13) Se precisar, recorra a uma pesquisa paralela, de conceitos e abordagens para contextualizar alguma situação formal ou de conteúdo.

14) Evite contar a história da peça. Lembre-se que a crítica é um texto que realimenta o processo.

15) Se citar alguma teoria teatral, tente mais ou menos contextualizá-la. Lembre-se que o leitor da crítica é dual.

16) Terminar um texto é sempre tão complicado quanto começar. Evite essa fórmula descartada de arremate, frases de efeitos e moral da história. O melhor é deixar a narrativa fluir e que o texto termine naturalmente ao falar do último item.

O preenchimento:

1) Qual o meu *PUNCTUM*?

FORMA

1) Qual a opção da encenação para dar forma ao texto? É épico, dramático ou híbrido?

2) As soluções cênicas da direção me surpreendem?

- 3) Como o diretor trabalha a movimentação dos atores em cena?
- 4) As marcas dos atores são orgânicas?
- 5) O elenco está equalizado?
- 6) Se há destaques excessivos, vêm do texto ou da encenação?
- 7) Os personagens estão humanizados ou caricaturais?
- 8) O jogo de interpretação me surpreende e instiga?
- 9) Tem algum personagem no qual me identifico mais? Por quê?
- 10) Como está o figurino do espetáculo? Ele dialoga com o conteúdo da peça?
- 11) Esse figurino é narrativo? Ele me ajuda a entender a proposta da peça?
- 12) Como está o cenário da peça? Ele dialoga com o conteúdo da peça?
- 13) O cenário é estático ou dinâmico? Ele se modifica ao longo do espetáculo?
- 14) O cenário me instiga a entender melhor o espetáculo?
- 15) Como está a iluminação da peça? Ela dialoga com o conteúdo da peça?
- 16) A iluminação é narrativa? Ela se modifica ao longo do espetáculo?
- 17) Como está a trilha sonora da peça? Ela dialoga com o conteúdo da peça?
- 18) A trilha é estática ou dinâmica? Ela se modifica ao longo do espetáculo?
- 19) A trilha me instiga a entender melhor o espetáculo?
- 20) Há outras linguagens não usais ao teatro em cena?
- 21) Se houver vídeos e projeções, são ilustrativos ou narrativos?
- 22) Há como destacar algum objeto de cena?

CONTEÚDO:

- 1) De que tema trata o espetáculo?
- 2) Há temas subsequentes?
- 3) O tema tratado é urgente à sociedade contemporânea?
- 4) Há um ponto de vista diferenciado em tratar esse tema?
- 5) Como a direção/dramaturgia faz para aprofundar esse tema para além do cotidiano?

6) Os elementos formais e cênicos ajudam a contar bem o tema ou o camuflam?

7) Esta dramaturgia vem de um texto clássico ou original?

8) Se for clássico, como é adaptado esse texto?

9) Trata-se de um teatro de elenco ou teatro de grupo?

10) Qual a trajetória desse espetáculo?

BALANÇO:

1) Quais os pontos mais fortes do espetáculo?

2) Quais os pontos mais fracos?

3) Como foi o ritmo do espetáculo?

4) Senti tédio ou fiquei instigado?