

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA



Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**CARTAS DE UM JOVEM CRÍTICO:  
afeto como atitude política na crítica de Artes Cênicas.**

Danilo César Castro Lima

Julho  
2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**CARTAS DE UM JOVEM CRÍTICO:  
afeto como atitude política na crítica de Artes Cênicas.**

Danilo César Castro Lima

Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas. Orientador: Professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz – PPG-Artes Cênicas/UnB.

Julho  
2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC355c Castro Lima, Danilo César  
CARTAS DE UM JOVEM CRÍTICO: afeto como atitude política  
na crítica de Artes Cênicas. / Danilo César Castro Lima;  
orientador Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz. --  
Brasília, 2018.  
144 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --  
Universidade de Brasília, 2018.

1. Crítica de Artes Cênicas. 2. Cartas. 3. Fascismo. 4.  
Afetos. 5. Internet. I. Pinheiro Villar de Queiroz,  
Fernando Antonio, orient. II. Título.

Danilo César Castro Lima

**CARTAS DE UM JOVEM CRÍTICO:  
afeto como atitude política na crítica de Artes Cênicas.**

Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas. Orientador: Professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz – PPG-Artes Cênicas/UnB.

Dissertação apresentada em 20 de julho de 2018

**Banca examinadora**

Orientador: Professor Doutor Fernando Villar (PPG-CEN/UnB)

---

Membro interno: Professora Doutora Nitza Tenenblat (PPG-CEN/UnB)

---

Membro externo: Professor Doutor Edécio Mostaço (CEART/UNESC)

---

Suplente: Professor Doutor Paulo Petronilio (PPG-CEN/UnB)

---

*Esta série epistolar só se concretizou porque pessoas importantes contribuíram de forma decisiva durante os mais de dois anos deste processo de escrita. Obrigado a todas pelo apoio emocional, pelas críticas, pelo compartilhamento de saberes, pela solidariedade e empatia para a realização desta etapa em minha vida. Agradeço em especial a Alice Stefânia Curi, Aline Conde, Andrei Bessa, Bruno Galli, Cleisyane Quintino, Danielle Ávila Small, David Lima, Diego Ponce de Leon, Edélcio Mostaço, Fernando Villar, Gabriela Padilha, Guilherme Bruno de Lima, Graça Veloso, Humberto Torres, Jéssica de Almeida, Jessiara Menezes, João César Fonseca, Julia Henning, Luciana Hartmann, Mateus Pompeu, Michele Rolim, Milena Araguaia, Mônica Leite, Nitza Tenenblat, Olívia Orthof, Paulo Petronílio, Rodolfo Godói, às minhas colegas de turma, às professoras e demais trabalhadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB e às profissionais do restaurante universitário.*

*Para Lourdes e Evandro, minhas mães, que só  
entenderão estas cartas e seus afetos sob a regência  
de mãos fluentes na Língua Brasileira de Sinais (Libras).*

Uma crítica. Uma crítica amiga. Uma crítica bicha. Uma crítica que conversa no fim.  
Uma crítica jovem. Uma crítica não tão jovem assim. Uma crítica que fuma. Uma crítica que fuma e traga. Uma crítica bebendo cachaça. Uma crítica bebendo cachaça, cerveja, vinho, gin tônica, café, suco de laranja e o que mais aparecer. Uma crítica que flerta. Uma crítica que dança. Uma crítica que goza. Uma crítica que vai ao banheiro durante. Uma crítica que beija. Uma crítica que perde o começo. [...] Uma crítica local. Uma crítica irônica. Uma crítica que provoca e se provoca. Uma crítica com enxaqueca. Uma crítica com ataques de ansiedade e insegurança. Uma crítica maconheira. Uma crítica que caminha distraída olhando para o topo dos prédios. Uma crítica que faz piquenique. Uma crítica que flana. Uma crítica poética. Uma crítica sensível. Uma crítica intuitiva. [...] Uma crítica atriz. Uma crítica performer. Uma crítica artista. Uma crítica esquecida. Uma crítica híbrida. Uma crítica artesanal. Uma crítica sem telefone celular. Uma crítica feita no google docs. Uma crítica metalinguística. Uma crítica preta. Uma crítica americanizada. Uma crítica europeizada. Uma crítica latino-americana. Uma crítica universitária. Uma crítica novelística. Uma crítica que dorme cedo. Uma crítica que fica até fechar o bar. Uma crítica feia. Uma crítica que erra. Uma crítica sem lençóis. Uma crítica impaciente. Uma crítica acadêmica. Uma crítica cool. Uma crítica transeunte. Uma crítica feminista. Uma crítica que se abotoa inteira. Uma crítica gentil. Uma crítica com princípios e critérios. [...] Uma crítica dos espaços e dos corações abertos. Uma crítica muito bem feita. Uma crítica épica. Uma crítica dadá. Uma crítica surrealista. Uma crítica abstrata. Uma crítica pós-estruturalista. Uma crítica filosófica. Uma crítica grotesca. Uma crítica polifônica. Uma crítica *queer*. Uma crítica que veio porque quis. Uma crítica que se quiser sair, que saia. Uma crítica de saia. Uma crítica com respaldo teórico. Uma crítica militante. Uma crítica histórica. Uma crítica demasiado sociológica. Uma crítica formalistíssima. Uma crítica precária. Uma crítica míope. Uma crítica gorda. [...] Uma crítica trans. Uma crítica desequilibrada. Uma crítica que xinga e se xinga. Uma crítica que nem é, exatamente, crítica. Uma crítica de redes sociais. Uma crítica de revistas especializadas. Uma crítica pichação. Uma crítica oral. Uma crítica fenomenal e fenomenológica. Uma crítica carnalista. Uma crítica antropofágica. Uma crítica erótica. Uma crítica na boate. Uma crítica em um bote. Uma crítica em um avião. Uma crítica e a gente achando que é Uma. Umás críticas.

*Bocas Malditas, 2017  
Cena, crítica e outros diálogos.*

## RESUMO

Esta pesquisa é uma série epistolar que procura lançar olhares sobre a crítica de Artes Cênicas na contemporaneidade, tendo o gênero carta como suporte e o seu potencial afetivo como válvula de criação. A partir da observação da minha prática como crítico, por meio da escrita de cartas, trago a noção de afeto proposta pelo filósofo holandês Baruch Espinoza (1632-1677) para sugerir que as críticas que realizo sejam entendidas como uma atividade corpórea, artística e performativa diante da experiência com o objeto criticado. Proponho a crítica como um ato político de *desnudamento*, que revela contextos sociais por meio da carta, da memória e da intimidade, no intuito de ampliar o diálogo e o fomento às Artes Cênicas entre nós, Críticos, público e artistas da cena. Com marcos da história da crítica e das cartas no Brasil, apresento uma breve perspectiva que evidencia os afetos em práticas de outras Críticas assim como as transformações da crítica desde os primeiros periódicos impressos brasileiros (1600) até a Era Digital, por meio de *blogs* e *sites* especializados. Nesse fluxo, apresento aqui a prática que intitulei de *Crítica com Afeto*, que versa sobre o lugar de poética e performatividade da carta aplicada à crítica de Artes Cênicas. Por fim, chego aos estudos da percepção e recepção diante das cartas-críticas. Esta dissertação em cartas pretende, afetivamente, apresentar proposições no campo da crítica com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento da área, casando o potencial dialógico entre cartas e *internet* sob a regência política dos afetos alegres.

**Palavras-chave:** Crítica, Artes Cênicas, Carta, Afeto.

## **ABSTRACT**

This research is a series of epistolary studies that seeks to shed light on criticism in contemporary Performing Arts by examining letters and their affective potential as a creative valve. By observing my own practice as someone who is a critic that writes letters,, I engage the notion of affection proposed by the Dutch philosopher Baruch Espinoza (1632-1677) to suggest that the criticisms that I write might be understood as corporeal, artistic and performative activities in relation to the criticized object. I propose criticism as a political act of denudation, which reveals social contexts through letters, memory and intimacy in order to broaden the dialogue about and the promotion of the Performing Arts amongst critics, audience and artists. By highlighting important moments in the history of the criticism and letters in Brazil, I present a brief historical perspective which shows affections in practices of other Critics as well as the transformations of criticism from the first Brazilian printed periodicals (1600) to the Digital Age, examining blogs and specialized websites. In this flow, I present the practice I called Critique with Affection, which deals with the place of poetics and the performativity of the letter when applied to the Critique of the Performing Arts. Finally, I come to studies of perception and reception in relation to critical-letters. This dissertation in letters intends to present affective proposals in the field of criticism with the goal of contributing to the development of the area by combining the dialogical potential between letters and the internet under the political regency of cheerful affections.

**Key-words:** Critics, Performing Arts, Letter, Affection

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – *Card* de divulgação de questionário

Imagem 2 – Gráfico Cor/Raça

Imagem 3 – Gráfico Gênero

Imagem 4 – Atividade Profissional

Imagem 5 – Atividade Artística

## SUMÁRIO

1. CARTA 1 - INTRODUÇÃO.....	12
2. CARTA 2 - CRÍTICA, FACISMO E <i>INTERNET</i> .....	30
2.1. A crítica na imprensa tradicional.....	35
2.2. Marcos da crítica de Artes Cênicas no Brasil.....	41
2.3. Crítica mercantil e crítica politizada no Brasil.....	47
2.3.1. A crítica cínica .....	55
2.4. <i>Internet</i> e crítica de Artes Cênicas .....	57
2.5. Experiências brasileiras de críticas contemporâneas na <i>internet</i> .....	63
2.5.1. Norte.....	68
2.5.2. Nordeste .....	69
2.5.3. Centroeste.....	70
2.5.4. Sudeste .....	70
2.5.5. Sul .....	72
2.6. Por uma crítica emancipada! .....	73
3. CARTA 3 - AS CARTAS E O AFETO.....	79
3.1. Sobre o sigilo e a carta no Brasil.....	82
3.2. O afeto e a utopia da imparcialidade no ofício crítico.....	89
3.3. NOVERRE: Pela liberdade da dança e da crítica.....	95
3.4. RILKE: poesia entre a crítica nula e a crítica com amor.....	97
3.5. Minhas cartas, meus desnudamentos.....	102
4. CARTA 4 – A DESTINATÁRIA .....	108
4.1. O caminho dos afetos .....	112
4.2. Comunidade afetiva.....	116
4.3. Recepção ativa.....	118
4.4. Da destinatária ao remetente .....	122
4.4.1. Crítica da destinatária não é censura .....	128
5. CARTA 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA NOVOS COMEÇOS .....	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	136
ANEXO .....	142

## 1. CARTA 1 - INTRODUÇÃO

Brasília, 10 de novembro de 2016<sup>1</sup>.

Querida leitora,

Prazer, eu me chamo Danilo. Sou o remetente desta série epistolar composta por cinco cartas que intitulei de *Cartas de um jovem crítico: afeto como atitude política na crítica de Artes Cênicas*. Entre estas linhas, há hipóteses abertas à discussão e queria lhe fazer o convite para que você seja hoje minha destinatária. Quero falar com você, contar sobre aquilo que me dói, sobre aquilo que amo, sobre meus sonhos e minhas verdades. Falar dos meus afetos e como eles vêm reverberando no meu fazer artístico-crítico.

Esta é uma pesquisa que investiga a crítica de Artes Cênicas tendo o gênero carta como suporte e o afeto como válvula de criação. Em uma escrita que se debruça sobre a minha prática como crítico, proponho uma reflexão sobre a crítica na contemporaneidade, embebida de afeto, no intuito de potencializar as Artes Cênicas. Trago aqui um recorte possível da história da crítica e das cartas no Brasil, trago elementos que me constituem como pessoa e reverberam na minha prática como crítico, além de propor, nesta série, uma escrita afetiva guiada pelo meu desejo e percepção.

Mesmo que sua identidade de gênero não seja mulher, vou lhe chamar aqui de leitora, inspirado na noção de feminino na escrita que me chamou atenção no livro *Cartas para uma orientanda* (2013), da professora alagoana Débora Diniz. Seu uso é uma forma política de romper com as normativas machistas da língua portuguesa e dos nossos hábitos de fala<sup>2</sup>. Até porque “o lugar dos homens está [...] assegurado na pesquisa acadêmica” (DINIZ, 2013, p.9), não há necessidade de reafirmá-lo, enaltece-lo. Bebo desse privilégio. Portanto, meu uso do plural ou para generalizações será sempre no feminino. Sendo assim, “Críticas” com “C” maiúsculo refere-se às pessoas que fazem críticas de Artes Cênicas. Gostaria que você se sentisse incluída mesmo que seja homem

---

<sup>1</sup> As cinco cartas possuem a data do início da escrita de cada uma delas, mas o processo continuou até a defesa desta pesquisa, ocorrida em 20 de julho de 2018.

<sup>2</sup> Referência às ativistas e pesquisadoras norte-americanas bell hooks (grafia em minúsculo como proposta performativa da própria autora) e Audre Lorde que, na década de 1970, denunciavam a invisibilidade das mulheres negras nos Estados Unidos, inspirando diversas autoras feministas no decorrer das décadas seguintes.

ou pertença a outro gênero em que os artigos que regem a língua portuguesa não sejam capazes de contemplar.

Como disse a escritora transfeminista<sup>3</sup>, natural de São Paulo, Helena Vieira, durante a edição do TEDx Rio<sup>4</sup>, ocorrida em janeiro de 2017,

eu não quero transformar luta em propriedade de sujeitos. Os atos de liberdade são construídos coletivamente. Eu não posso negar que outros sujeitos que não compartilham as mesmas dores que eu possam praticar a empatia e possam lutar (VIEIRA, 2017).

Nessa mesma linha, a pesquisadora e ativista estadunidense bell hooks também defende que homens possam ter empatia e lutar junto a elas em defesa das pautas feministas:

só quando mulheres e homens negros trabalham contra o condicionamento sexista promotor da crença em que o trabalho intelectual é domínio exclusivo dos homens ou que o trabalho deles é mais importante, é que poderemos criar comunidades e ambientes que promovam e sustentem plenamente nosso trabalho intelectual (1995, p.475).

Ou seja, entendo que esta pauta também é responsabilidade minha. E, por isso, estou tentando olhar para a educação machista e opressora que reverbera na minha prática como crítico de Artes Cênicas. Faço aqui a minha autocrítica para me somar à luta enquanto tento me desvencilhar daquilo que me normatiza como homem-autoritário.

Não sei exatamente quem está me lendo agora, apesar de desconfiar que você seja sensível às pautas que discorro aqui. Mesmo que eu não lhe conheça, para que eu possa adentrar nos lugares onde quero chegar, vai ser necessário que eu me entregue de cara limpa, de mãos ao alto. Estou me rendendo. Até porque, se você me lê agora, alguma coisa lhe trouxe até aqui – o que já me faz nutrir algo importante por você.

Espero que eu consiga ser franco, sem falseios, imerso na construção de um discurso, da apresentação das minhas hipóteses e das experiências da minha prática como crítico de Artes Cênicas, como artista, mas também como indivíduo-cidadão que afeta e é afetado, compondo um corpo social. Eu falo de um lugar que se evidencia cada vez mais

---

<sup>3</sup> Neologismo utilizado pela autora para referenciar mulheres transexuais feministas. Helena Vieira é nascida em São Paulo e radicada no Ceará.

<sup>4</sup> TEDx é um evento organizado em vários países a partir da Sapling, organização sem fins lucrativos, criada em 1984, nos Estados Unidos. O objetivo é espalhar ideias e práticas de cunho social em conferências ao redor do mundo. Vídeo da palestra disponível em: <<https://goo.gl/88mBLu>> Acesso em 17 abr 2017.

na minha trajetória. E é sobre este território que também preciso contar, porque é nele que minha prática se escreve. Estou aqui para me desnudar e compartilhar. Para isso, será preciso adentrar também em noções e conceitos que norteiam esta escrita.

O crítico literário René Wellek (1903-1995), em *Conceitos de Crítica* (1964), livro que traz perspectivas sobre as correntes da crítica literária na Europa e nos Estados Unidos no decorrer dos tempos, afirma que a palavra crítica “largamente usada em tantos contextos” (p. 29), pode carregar diferentes sentidos de acordo com a situação histórica. Por isso a importância de definir um recorte sempre que recorrermos a ela. Segundo ele, “em grego, *krités* significa ‘juiz’, *krineín*, ‘julgar’. O termo *kritikós*, como “juiz de literatura, já aparece em fins do século quarto antes de Cristo” (p. 30). Posteriormente, o termo passou a ser utilizado até mesmo na área da saúde, retornando em seguida à sua suposta origem. Afinal, “o significado de uma palavra é o que ela assume no contexto em que lhe foi imposto pelos que a empregam” (p. 41), como afirma Wellek:

Na Idade Média, a palavra parece ocorrer apenas como termo de Medicina: no sentido de ‘crise’ e doença ‘crítica’. Na Renascença, a palavra foi novamente usada no seu antigo significado. Policiano usou o termo em 1492, em uma preleção, *Inpriora Aristoteles analytica*, na qual exalta o gramático ou o crítico contra o filósofo. Afirma orgulhosamente que ‘entre os antigos tinha essa ordem (dos gramáticos) tamanha autoridade que os censores e juizes de todos os escritores eram exclusivamente gramáticos, aos quais eles chamavam também de críticos’ (1964, p. 31)

“Gramático” seria a pessoa capaz de realizar formalmente a interpretação de textos e palavras, responsável por fazer análises da produção escrita de sua época. O que poderia ser entendido também como crítico literário. Wellek também afirma que do século XVIII ao XX “a crítica tomou consciência de si mesma, ganhou um *status* público muito maior e desenvolveu décadas recentes de novos métodos e novas avaliações” (p. 295). É o que proponho no decorrer destas cartas: uma prática crítica a partir das noções de afeto e do gênero carta.

Nesta dissertação, entendo por crítica toda prática reflexiva que se propõe à análise escrita de uma obra cênica. Esta análise pode ser publicada em um suporte ou plataforma que dê o acesso do texto a qualquer pessoa ou pode ser enviada de forma privada às artistas da cena. Aos meus olhos, crítica é também um fundamento que necessita da liberdade de opinião, com exposições ideológicas no intuito de alcançar seu *status* de pensamento livre e contribuição social e artística. Ao mesmo tempo, a liberdade

de opinião não pode se transformar numa liberdade de opressão (onde a Crítica supostamente poderia falar tudo o que quiser, inclusive reproduzir preconceitos e discursos de ódio). Por isso a complexidade da atividade crítica que me proponho a discutir aqui, diferente de algumas formas da prática crítica que perduram no decorrer dos tempos sem levar em consideração princípios os quais vou discorrer nesta pesquisa. “Naturalmente mesmo hoje escreve-se muita crítica que não é nova: estamos cercados de sobrevivências, de sobras, de regressões a velhas fases na história da crítica” (WELLEK, 1964, p. 295). Aqui o autor critica a imposição de uma inviolabilidade aos padrões que se consolidaram nas formas de análise no decorrer da história. Para ele, “o velho absolutismo é insustentável: a suposição de um padrão eterno e nitidamente definido teve de ser abandonada sob o impacto de nossa experiência a respeito da grande variedade da arte” (p. 26).

Mesmo a versão em português da obra de Wellek tendo sido publicada em 1964, o autor traz críticas à prática crítica que ainda permanecem vigentes em 2018, ano em que escrevo esta dissertação composta por cinco cartas. Um trabalho escrito à medida em que eu revisitei afetos ou me deparei com novas possibilidades de me ser em escrita crítica e performativa, também no intuito de fugir de padrões que levam à uma prática crítica depreciativa. Por isso, estas cartas são um convite a um mergulho fora da tradição de escrita acadêmica, que poucas vezes é feita em formato de cartas ou em tom confessional. Como afirma bell hooks, que publica ensaios com relatos de sua trajetória de vida pessoal, “o intelectual não é apenas alguém que lida com ideias, [...] é alguém que lida com ideias transgredindo fronteiras discursivas” (1995, p. 468), por isso me proponho a uma escrita que também versa com noções atribuídas à performance.

Entendo por performance o que diz a pesquisadora, atriz e performer carioca Eleonora Fabião: um lugar onde quem a realiza tensiona a ordem e os padrões sociais, relacionando "corpo, estética e política" por meio de ações compartilhadas entre viventes:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: deshabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (2008, p.237).

Criticar pode ser um ato político, estético e também um ato do corpo, um ato performativo. Somos um conjunto de conexões químicas e físicas que fazem nosso corpo pensar. A ideia de “mente” não pode ser somente imaterial. As ideias também são corpo. E corpo é coisa real, é matéria. Portanto, nossos afetos estão na pele, no toque, no cheiro, nas críticas, naquilo que a gente vê, experiencia e compartilha. Quando falo de afeto nestas cartas, me refiro não somente à ideia genérica que remete a cuidado, afeição e carinho. A noção a que me apego vem também do filósofo holandês Baruch Espinoza (1632-1677), que propôs o fim da dicotomia entre corpo e mente, entendendo o afeto como um fluxo de ações e intensidades que acontecem de maneira concreta no corpo:

Todas as maneiras pelas quais um corpo qualquer é afetado por outro seguem-se da natureza do corpo afetado e, ao mesmo tempo, da natureza do corpo que o afeta.

[...] Por afeto compreendo as afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.

[...] Explicação. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação [...] (2008, p.101-163).

A filósofa paulista Marilena Chaui explica a noção que me debruço:

Evidentemente, o corpo não causa pensamentos na mente, nem a mente causa as ações corporais: ela percebe e interpreta o que se passa em seu corpo e em si mesma. Assim, as afecções corporais são os afetos da mente, seus sentimentos e suas idéias. Unidos, corpo e mente constituem um ser humano como singularidade ou individualidade complexa em relação contínua com todos os outros (2006, p.121-122).

Nesse sentido, sugiro que as críticas que pratico sejam entendidas como uma atividade corpórea da percepção diante da experiência com o objeto criticado. Uma atividade artística e performativa a partir das cartas, da minha intimidade e dos meus afetos como atos políticos. Fatores que, de alguma forma, “des-habitua”, como disse Fabião, a convenção do que se entende por crítica de Artes Cênicas.

Ainda há um ranço sobre as pessoas que praticam a crítica de Artes Cênicas, muito por conta de como construímos nossa prática em moldes autoritários. Apesar dos inúmeros exemplos de práticas críticas não autoritárias em *blogs* e *sites* especializados na

contemporaneidade como o *Farofa Crítica*<sup>5</sup>, *Questão de Crítica*<sup>6</sup>, *Agora Crítica Teatral*<sup>7</sup> e *Satisfeita, Yolanda*<sup>8</sup>, muitas vezes ainda somos vistas como figuras que vão apontar erros e falar mal de uma obra.

Por isso a importância de desmistificar algumas ideias a partir de reflexões se cruzam na tríade Críticas, público e artistas. Ao mesmo tempo, reconhecer os equívocos do nosso ofício. Problematizo então a crítica sisuda, mercadológica, valorativa, avessa à renovação e à interdisciplinaridade das linguagens cênicas. Por isso a proposição da *Crítica com Afeto*, por meio das cartas. Esta é uma nomeação que surgiu no decorrer desta pesquisa. Até então eu me referia ao meu estilo de crítica apenas como “carta-crítica” sem a noção de que os afetos já gritavam alto nos meus escritos. Importante ressaltar que, para Espinoza, os afetos derivam de dois grandes grupos: os afetos alegres e os afetos tristes. Assim, podemos afirmar que o ódio e tantos outros sentimentos tristes também são afetos. Neste trabalho, portanto, ao defender a *Crítica com Afeto* estou sugerindo uma *Crítica com Afetos alegres*.

A percepção do afeto nesta pesquisa me levou a uma escrita cada vez mais cartográfica e autobiográfica. Como diz a pesquisadora Suely Rolnik, isso não significa que há foco na “individualidade de uma existência, a do autor”, mas na “singularidade do modo como atravessam seu corpo as forças de um determinado contexto histórico” (2016, p.22). A cartografia é um processo teórico-metodológico de pesquisa inspirado em noções filosóficas propostas pelos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guatari (1930-1992). A metodologia baseada na cartografia traz a ideia de que a pesquisa está sempre em processo, como uma paisagem que muda a cada momento. A pesquisadora-cartógrafa-remetente deve estar disponível ao mundo, trazendo toda a complexidade que carrega consigo, suas crenças e fragilidades. Interessante perceber que o meu objeto de pesquisa e a metodologia que escolhi praticar carregam consigo o mesmo radical. O termo Carta<sup>9</sup>, base do radical da palavra ‘cartografia’, deriva do grego *chatés*, e, pelo latim, *charta*. As palavras significam papiro, em referência ao papel que seria utilizado tanto para a escrita de correspondências, quanto de mapas.

As cartas são crônicas do seu tempo. Refletem, na sombra das palavras, um território social e político. A ideia de crônica pode se estender também à crítica de Artes

---

<sup>5</sup> Disponível em: <[www.faroracritica.com.br](http://www.faroracritica.com.br)>. Acesso em 26 abr 2017.

<sup>6</sup> Disponível em: <[www.questaodecritica.com.br/](http://www.questaodecritica.com.br/)>. Acesso em 26 abr 2017.

<sup>7</sup> Disponível em: <[www.agoracriticatratral.com.br](http://www.agoracriticatratral.com.br)>. Acesso em 26 abr 2017

<sup>8</sup> Disponível em: <[www.satisfeitayolanda.com.br](http://www.satisfeitayolanda.com.br)>. Acesso em 26 abr 2017.

<sup>9</sup> Disponível em: <[www.etimologista.com/2012/11/a-origem-da-carta.html](http://www.etimologista.com/2012/11/a-origem-da-carta.html)>. Acesso em 26 abr 2017.

Cênicas, visto que esta trata dos fatos inseridos no tempo, do efêmero acontecimento cênico compartilhado entre viventes. Como diz o filósofo teatral argentino Jorge Dubatti, ao pesquisar a cena, precisamos trabalhar “o exercício permanente do luto, da aceitação da perda, uma vez que vivemos o teatro no presente, mas o pensamos como no passado, como algo que aconteceu e é irrecuperável como acontecimento” (2016, p.86). Para a pesquisadora fluminense Mariana Barcelos, as Críticas também são cronistas:

O cronista e o crítico estão unidos por esta tarefa questionável de dar a ver o sentido nos fatos ‘pequenos’. E é neste lugar que o jornalismo pode se colocar na contramão das avalanches de notícias sem reflexão e sem assinatura (2016, p.154).

Ainda assim, será sempre impossível equiparar as linguagens da crítica em texto com as linguagens da cena. São esferas de conhecimento diferentes, uma lida com a palavra perpetuada em texto escrito e outra lida com a efemeridade das artes da cena numa relação presencial entre quem faz e quem aprecia. Minhas cartas-críticas são uma tentativa de relacionar, ciente da impossibilidade, esses territórios impenetráveis: cena e texto. São críticas em luto, conscientes da perda, como disse Dubatti. Quando escrevo, estou preenchido, como água em esponja, do meu lugar e do meu tempo, que jorram de mim no momento em que me relaciono com o mundo ou quando me expresso sobre ele nas minhas críticas ou mesmo aqui, nesta escrita. Suely Rolnik fala sobre como a pesquisadora cartográfica deve agir:

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias (2016, p.23).

As cartas desta série, meus trabalhos artísticos e meu ofício de crítico estão embebidos na crônica da minha própria vida. Por isso, acho importante contextualizar em que ambiência escrevo a você, leitora. Natural de Fortaleza, mas residindo em Brasília desde 2013, é imerso neste tempo e espaço que estas cinco cartas nascem. Ora parecem um manifesto político, ora parecem um lugar de memória e desabafo social junto a uma dissertação acadêmica.

Cartas também demarcam importantes momentos históricos na política, como a carta-testamento do ex-presidente Getúlio Vargas antes do seu suicídio, em 24 de agosto

de 1954. Ou a “carta pessoal”<sup>10</sup> de Michel Temer (PMDB) enviada à então presidenta Dilma Rousseff (PT), lamentando por ser um “vice decorativo, acessório, secundário, subsidiário”, em 7 de dezembro de 2015. Poucos meses depois daquela carta, Dilma foi vítima de um golpe político articulado entre poder legislativo, executivo – por meio da figura do seu próprio vice, do poder judiciário e de parte dos veículos de comunicação de massa no Brasil. Na época, eu estava trabalhando como assessor de comunicação do Conselho Nacional de Desenvolvimento Rural Sustentável (Condraf), órgão colegiado entre sociedade civil e governo, ligado ao extinto Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA)<sup>11</sup>, vivenciando de perto a sensação de instabilidade política. Ainda que não tenha sido constatado o crime de responsabilidade fiscal, como pregava a direita brasileira e seus acusadores, Dilma foi “impitimada” pelos deputados e senadores devido ao “conjunto da obra” que levou o país a um estado de crise econômica e política, como gostavam de dizer.

Essa narrativa pode ser contada sobre outra perspectiva<sup>12</sup>, onde Dilma simplesmente paga pelas consequências de uma má gestão. Reconhecer falhas e acatar críticas será sempre necessário, mas isso não permite que um grupo de políticos conspire de forma ilegítima contra a presidenta devido às escolhas que ela fez ao gerir o país. O golpe político foi tão evidente que, até 2 de março de 2018, 13 instituições<sup>13</sup> de ensino superior públicas no Brasil criaram disciplinas para discutir o fato histórico. A UnB foi a primeira a criar a disciplina. Intitulada de “Golpe de 2016 e o futuro da democracia no Brasil”, a ementa foi idealizada pelo professor Luís Felipe Miguel, da graduação em Ciência Política.

Importante destacar que boa parte dos políticos que votaram e fizeram campanha pela saída da presidenta estão envolvidos em denúncias e escândalos de corrupção. Ainda assim, narrativas diferentes do mesmo fato sempre existirão. Tanto que

---

<sup>10</sup> A carta teria “vazado” sem autorização de Temer. Porém, pelo teor da carta, ficou explícito para a parte da população e imprensa que a carta foi feita para ser pública. Disponível em: <<https://glo.bo/1lpxvUT>>. Acesso em 22 dez 2017.

<sup>11</sup> O ministério foi extinto em 13 de mai 2016, logo após Michel Temer assumir como presidente-interino. O conselho passou a fazer parte da Casa Civil. Atualmente, encontra-se desarticulado, sem a realização das reuniões previstas em regimento. O conselho é o responsável por pautar ao governo sobre as políticas para agricultores e agricultoras familiares no Brasil.

<sup>12</sup> *Ascensão e Queda de Dilma Rousseff* (2017), de Jorge Bastos Moreno; *Anatomia de um desastre* (2016), de Cláudia Safatle, João Borges e Ribamar Oliveira; *A Queda de Dilma* (2017), de Ricardo Westin; *Impeachment e Democracia* (2016), de João Benedito de Azevedo Marques.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://bit.ly/2I5tyHp>. Acesso em 18 abr 2018

é possível encontrar quem consiga enxergar o golpe de 1964 e a ditadura militar como um período também de pontos positivos para o país.<sup>14</sup>

Vale lembrar que dos 513 deputados federais até 2018, apenas 55 são mulheres. 43 se reconhecem como negros ou negras, um se declara homossexual<sup>15</sup>. Dos 81 senadores, apenas 12 são mulheres, dois se reconhecem como negros. Nenhum se declara homossexual. Essa é a representatividade<sup>16</sup> política do nosso país, que continua a perpetuar uma normatividade eurocêntrica, masculina, branca, heterossexual, cristã e neoliberal.

Vivemos hoje um contexto de negação de direitos históricos conquistados por movimentos sociais e, ainda que diversas manifestações, greves, ocupações, paralisações aconteçam nos diferentes setores da sociedade em contraposição aos retrocessos desde 2016, presenciamos uma reforma do ensino médio sem diálogo, a redução significativa dos investimentos em educação nas universidades federais, a precarização do Sistema Único de Saúde (SUS) e dos direitos trabalhistas com o estímulo à terceirização e com a anunciada reforma da previdência, que dificulta o benefício da aposentadoria, além do travamento da demarcação de terras indígenas e da reforma agrária, dentre outros golpes<sup>17</sup>.

Vivo hoje no Brasil uma polarização reducionista que parece estar instigada pelo ódio, dividindo parte da população em supostos direitistas e esquerdistas vorazes. Com isso, a ideia de fascismo popularizou-se nacionalmente para além da ligação direta e ideológica com a ditadura italiana de Benito Mussolini (1883-1945).

Qualquer ato conservador, machista e autoritário pode ser considerado um ato fascista. E nós, Críticas<sup>18</sup> de Artes Cênicas não estamos livres disso quando tecemos nossas impressões sobre aquilo que assistimos. Não à toa, esse é o mote que inicia a Carta 2, onde discorro sobre a crítica fascista a partir da noção trazida pela filósofa gaúcha Márcia Tiburi em *Como conversar com um fascista* (2015). O livro traz diversos textos sobre o estado psico-político e cultural de nossa época que muitas vezes nos leva ao

---

<sup>14</sup> *A verdade sufocada* (2006), de Carlos Alberto Brilhante Ustra; *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil* (2009), de Leandro Narloch; *Ditadura à Brasileira* (2014), de Marco Antonio Villa; *Operações na Guerra Revolucionária* (1966), de Meira Mattos; *O relatório do general Meira Mattos em 1968: a educação superior e repressão ao movimento estudantil no Brasil* (2006), de Otávio Luiz Machado, além de autores como Nelson Rodrigues (1812-1980) e Ruben Fonseca, entusiastas anticomunistas da época.

<sup>15</sup> Apenas o deputado Jean Wyllys (PSol) se declara homossexual na câmara dos deputados.

<sup>16</sup> Fonte: <<https://goo.gl/RVY7MS>>. Acesso em 26 abr 2017.

<sup>17</sup> O sentido que trago aqui é o de golpe político.

<sup>18</sup> Sempre que a palavra “Crítica” aparecer com “C” maiúsculo, estou me referindo às pessoas que criticam, homens e mulheres. Quando aparecer com “c” minúsculo, estou me referindo à crítica em texto.

autoritarismo e à negação do diálogo. Entendo o termo autoritarismo como a tentativa de uma liderança impor uma obediência cega a si mesma ou a uma autoridade. O termo autoridade, nesta pesquisa, não pode ser confundido com autoritarismo. Autoridade, aqui, pode ser compreendido como um lugar conquistado fruto de conhecimento teórico e/ou prático sobre uma área, legitimado de forma lúcida (e não cega) por uma comunidade. Eis o dilema: encontrar uma maneira de lidar com o lugar de autoridade que a crítica dá sem a prática do autoritarismo.

O lugar de crise política e social que vivo durante a escrita destas cartas não pode embrutecer nossas subjetividades. A fadiga situacional não pode aniquilar nosso espaço sensível de produção artística, crítica e autocrítica. Então, como nos afetarmos de tudo isso para nos potencializarmos enquanto disseminadores da reflexão, em vez do ódio? Do embate lúcido, em vez de cruzar os braços ensimesmados em ideais irreduzíveis? Da resistência das micropolíticas, em vez do cansaço?

Preciso explicar também o significado de Artes Cênicas nesta série epistolar. Apesar da minha graduação em Artes Cênicas, concluída em 2010 no Instituto Federal do Ceará (IFCE), o curso era focado somente em teatro, como nas principais graduações em Cênicas do país. Tentando, de alguma forma, equilibrar meu olhar sobre outras linguagens cênicas, resolvi utilizar o termo crítica de Artes Cênicas em vez de crítica teatral. Até porque, desde que comecei a criticar, me proponho a escrever com afeto sobre outras linguagens cênicas conviviais (o Circo, a Dança, a Performance, etc), não só o lugar de onde vim. Esta percepção surgiu durante o processo de pesquisa, quando comecei a entender que falar somente de crítica de teatro não dava conta de todas as questões que eu gostaria de abordar.

Como você provavelmente não me conhece a fundo, também vou precisar contar histórias que me compõem como indivíduo. Essa trajetória define aquilo que sou e a minha abordagem sobre o mundo, conseqüentemente, sobre estas cartas que seguem adiante. Seria desonesto eu fingir que me anulo para supostamente criticar distanciado. Quero apenas me performar neste lugar de Danilo desnudo que lhe escreve, amiga. Só espero que não seja tão complicado – até porque isso também é uma máscara por onde canalizo um discurso.

A carta como linguagem crítica na minha vida é parte de um movimento que talvez tenha tido seus primeiros indícios nos meus diários de adolescente e nas trocas de

cartas sociais<sup>19</sup> com as amigas Germana Matos e Bárbara Figueiredo, durante meados dos anos 2000. Eu tinha 14 ou 15 anos e pedalava uns dez quarteirões sob o sol do bairro Monte Castelo, em Fortaleza, até os Correios, empolgado para postar os escritos.

Já as experiências com a arte devem ter tido início nos artesanatos, pinturas e desenhos que aprendi a fazer com meu pai, minha mãe e minhas tias, ainda moleque. As primeiras vivências com o teatro aconteceram na década de 1990, no Colégio Mater Amabilis e na Igreja Senhor do Bonfim, onde fui descobrindo as possibilidades cênicas do meu corpo e da minha voz. Tímido, de origem pobre, negro, *gay* e filho de mães<sup>20</sup> surdas, muitas questões me calavam. Havia em mim uma insistente e silenciosa observação do mundo, mas a necessidade latente de falar sobre ele.

Isso veio nos primeiros espetáculos amadores, nos esquetes que eu montava no Colégio Tiradentes, já com 16 anos, no rompimento com as normativas da igreja, nos contos trágicos que eu escrevia no *blog*<sup>21</sup> “Danilo Alfa” sem saber que o nome remetia à ideia de “macho alfa” – tanto que transitei o título para “O Danilo Castro” dois anos depois da criação do espaço. Daí talvez o espírito crítico tenha começado a se constituir nos meus anseios, que resultaram na minha formação em Artes Cênicas no IFCE (2010) e, posteriormente (2013), em Jornalismo na Universidade Federal do Ceará (UFC).

O *blog* foi criado em 2007. Na época, eu postava textos autorais aleatórios. Nos últimos anos, venho dedicando-o às críticas e, desde 2012, experimento um tom dialógico nos meus escritos. A partir do gênero epistolar, lanço provocações, reflexões sobre as obras que assisto/vivencio, mas também exponho memórias e dúvidas às vezes pueris, destemidas. Me utilizo da ideia de correspondência, para, de fato, tentar dialogar a partir de uma provocação. Deixo a obra me invadir e me exponho na intimidade para dialogar com ela. Entre 2011 e 2013, atuei como repórter e colunista no *Jornal O Povo*, em Fortaleza, o que acabou dando legitimidade a mim como crítico na cidade e ao meu *blog*.

Como o meu olhar e o de muitas Críticas atualmente é um olhar de dentro, de quem faz, de quem também é artista, a prática da alteridade passou a ser um princípio na minha escrita, havendo a “necessidade da atitude de companheirismo do pesquisador para

---

<sup>19</sup> Serviço Postal prestado pelos Correios com o objetivo de facilitar o acesso da população aos serviços postais. O serviço está regulamentado pela Portaria nº 469, de 16 de novembro de 2012, do Ministério das Comunicações. Na época em que eu as enviava, antes da regulamentação, o preço era apenas R\$ 0,01 (um centavo).

<sup>20</sup> Em substituição ao termo “pais”.

<sup>21</sup> Disponível em: <[www.odanilocastro.blogspot.com](http://www.odanilocastro.blogspot.com)>. Acesso em 17 abr 2017.

com o artista, a partir de uma intensificação de sua abertura, sua sociabilidade e sua disponibilidade para o acontecimento” (DUBATTI, 2016, p.89). No caso, substituo o “do pesquisador” que Dubatti fala por “da Crítica”. Na minha prática, com o decorrer dos anos, passei a tentar produzir atento à perspectiva das especificidades das obras com que eu me deparava, nunca a partir da perspectiva que mais me apetecia ou da que já foi legitimada por antecessores. Passei a tentar reconhecer o lugar do outro antes de, às cegas, escrever minhas ponderações. Uma apresentação cênica de uma comunidade indígena não pode ser criticada como se critica um espetáculo de conclusão de curso de Artes Cênicas, porque são princípios diferentes que norteiam as obras. É preciso reconhecer contextos artísticos e sociais diferentes, tentar decifrá-los. Assim, fui percebendo que a crítica é uma ferramenta política, mediadora entre artistas e público, parte do fenômeno cênico.

Então, cheguei a um dilema. Como lidar com a liberdade para emitir considerações sem ser autoritário nas minhas noções e sem desqualificar as manifestações estéticas? Como diz a pesquisadora e performer fluminense radicada em Brasília, Lúcia Sander, “será a crítica do teatro uma prática destinada a dizimar o objeto de crítica? Um julgamento em que o réu não comparece, uma argumentação sem provas, uma leitura na ausência do texto?” (2007, p.205). Aqui faço uso também das questões levantadas pelo pesquisador do Centro de Ciências Humanas e Sociais do Conselho Superior de Investigación Científica de Madrid, Óscar Cornago. “Como saber quais as boas obras, as melhores obras, que são mais bem interpretadas, o que vai entrar para a história, que história é. Quais são os critérios?” (2008, p.63)<sup>22</sup>. Aos poucos, fui entendendo que a crítica é também um texto que atua em defesa da diversidade cênica e não um lugar de depreciação.

Na busca por respostas e aguçando a reflexão, cheguei aos estudos etnocenológicos, que fogem do eurocentrismo, da hierarquização histórica e cultural das etnias, raças e territórios, tendo como base o reconhecimento do lugar do outro, como afirma o ator-pesquisador baiano Armindo Bião (1950-2013):

Este paradigma pretende evacuar os preconceitos etnocêntricos e positivistas e discutir, quase sempre com medo e alguma paranoia (em nossa pessoal e humilde opinião), os velocíssimos avanços tecnológicos nos campos da comunicação. De acordo com sua própria história, as

---

<sup>22</sup> Cómo saber cuáles son las buenas obras, las mejores obras, las que están mejor interpretadas, las que van a pasar a la historia, a qué historia. ¿Cuáles son los criterios? (CORNAGO, 2008, p.63).

etnociências têm a identidade como conceito pilar articulado ao conceito de alteridade (1998, p.16).

Ou seja, na minha sugestão de “crítica etnocenológica”, a análise deve ser, como diz o crítico mineiro Sábado Magaldi (1927-2016), com “absoluta honestidade, sem preconceito de qualquer gênero” (2014, p.68). Ou como diz Dubatti: estudar a cena põe em cheque um pesquisador “acima de toda norma e livre de juízos universais” (2016, p.45). Ao mesmo tempo, por mais que haja uma tentativa de distanciamento para poder analisar, as individualidades de quem critica estão sempre presentes, mesmo na crítica mais politizada e com teor propositivo. Seria utópico buscar a imparcialidade na crítica de arte? Será mesmo necessário buscá-la? Praticar a alteridade etnocenológica é reconhecer o lugar do outro. Reconhecer inclusive minhas fragilidades em relação às linguagens cênicas que não domino devido a uma formação focada no teatro.

Fui percebendo que o retorno do público e dos artistas é mais efetivo diante da *Crítica com Afeto* publicada na *internet* em formato de carta. Quando escrevo críticas em um modelo mais tradicional de artigo jornalístico ou resenha para periódicos, o retorno é mais raro.<sup>23</sup> Juntas, o potencial dialógico das redes sociais e a própria gênese da carta, que propõe uma conversa, abrem espaço para a prosa.

Talvez porque também me exponho ao escrever, resgato memórias, conto segredos, faço conexões com minha própria vida. As “cartas por sua natureza comportam um tom confessional” (SANTOS, 1994, p.11). O pesquisador Newton Santos também aponta ditos como “a carta é um monólogo que quer ser diálogo. É o texto escrito que quer ser oral” (p.16). Mas de que importa o meu mundo particular publicizado em uma crítica? Ao mesmo tempo, creio que uma obra não é somente aquilo que se apresenta aos olhos do público, mas principalmente aquilo que reverbera nele, aquilo que reverbera em mim.

O carioca Diego Ponce de Leon, jornalista e crítico de teatro radicado em Brasília, publicou em um comentário no Facebook, após ler a *Crítica com Afeto* que escrevi sobre o espetáculo *Mata, Mata, Mata-me, amor!* do grupo brasileiro Teatro Podre: “O autor da carta faz uso da plataforma digital para subverter a crítica de teatro e

---

<sup>23</sup> De abril de 2007 a maio de 2016, foram publicadas no *blog* 280 postagens. Se fizermos o recorte para os textos com caráter de crítica em artes cênicas, teremos 63 escritos que, juntos somam 327.282 acessos e 261 comentários. Se recortarmos ainda mais, para as 10 mais recentes cartas-críticas e as 10 mais recentes críticas tradicionais, chegaremos aos seguintes indicadores: Críticas tradicionais - 3.705 acessos, 25 comentários, 4 retornos do/da artista à crítica; Crítica com Afeto - 2.108 acessos, 31 comentários, 8 retornos do/da artista à crítica. As críticas publicadas na Coluna Imagem & Movimento, do *Jornal O Povo*, não possuíam comentários no portal *O Povo Online*, que replicava os textos na íntegra.

estabelecer um novo diálogo com a classe, revigorado, sincero e pungente”. O comentário foi feito na página do espetáculo<sup>24</sup>, em 6 de novembro de 2015. Ou seja, no seu comentário, a plataforma digital fomenta o diálogo e a troca de afetos. Naturalmente, esse diálogo se relaciona com as personalidades, com a percepção das Críticas.

Trago nestas reflexões minhas experiências pessoais (e profissionais) como mote que me instiga a investigar a crítica a partir da experimentação da carta, das delicadezas do tom confessional, das Artes Cênicas na contemporaneidade. Critico utilizando a minha intimidade, aquilo que envolve o real da minha própria vida, também como um ato político. Relacionando com o trabalho da atriz e pesquisadora gaúcha Iassanã Martins, “considero o real como possível agente de um discurso social e político, capaz de aproximar e favorecer o diálogo entre atriz e espectadora, oferecendo subsídios para reflexão sobre o nosso tempo” (2016, p.20). Trazendo para o campo da crítica, é nessa perspectiva que fujo da tentativa de “distanciamento para análise da obra”, que muitas vezes nós, Críticas, somos levadas a praticar como regra, apesar de também ser possível distanciar para enxergar melhor sem que neguemos a afetação. Essa tem sido minha tentativa de exercer a alteridade, sempre buscando o desenvolvimento da linguagem, dos artistas e do saber.

Então pergunto, querida leitora: em que instância as cartas afetam os trabalhos criticados? O formato da carta potencializa a criação? A *Crítica com Afeto* conflui com o sentido amplo e híbrido das Artes Cênicas na contemporaneidade mais que a crítica tradicional? Qual o papel das Críticas na sociedade? Como o seu trabalho reverbera entre público e artistas diante do novo contexto da crítica contemporânea e das novas mídias na *internet*? Será possível pensar em uma metodologia para a *Crítica com Afeto*?

Estas são algumas questões que norteiam a minha investigação, amiga. As cartas-capitulares a seguir se justificam na medida em que o ofício das Críticas tradicionais é muitas vezes colocado por artistas e pesquisadoras como uma atividade em defasagem, que julga em vez de analisar, criando um ranço entre quem critica e quem é criticado. Como diz a crítica carioca Bárbara Heliodora (1923-2015), ao “emitir uma opinião, [...] é claro que o crítico corre um risco muito semelhante ao que corre o artista ao apresentar sua obra” (2014, p.21). Pois bem, estou me arriscando, amiga, colocando-me em performance ao lhe escrever agora na busca por respostas.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <[www.fb.com/matamatamatameamor](http://www.fb.com/matamatamatameamor)>. Acesso em 7 mai 2016.

Após esta primeira carta, chego à Carta 2, “Crítica, Fascismo e *Internet*”, construo uma breve perspectiva histórica, trazendo alguns marcos da crítica de Artes Cênicas no Brasil, que, por conta do processo de colonização, importa padrões europeus através de figuras como Artur de Azevedo (1855-1908). O maranhense, radicado no Rio de Janeiro, apreciava o estilo do jornalista e crítico francês Francisque Sarcey (1827-1899), que teria feito críticas disciplinadoras à época, sendo avesso às transformações que o teatro vinha passando na Europa.

Na verdade, caímos no equívoco de achar que a história das Artes Cênicas no país começa somente após 1500. O inconsciente de colonizados leva muitas pessoas a esquecerem dos ritos cênicos e religiosos de comunidades indígenas violadas pela catequese e ensino do teatro pelos padres Jesuítas. Essas cenas continuam à margem dos registros e da perpetuação da história das artes, assim como as manifestações afrodescendentes, que lutavam para existir diante do processo escravagista e da anulação da cultura negra. Precisamos descolonizar o conhecimento, nossos representantes políticos, nossas práticas e, conseqüentemente, a crítica de Artes Cênicas. Esta pesquisa se inscreve como uma tentativa de descolonização, como propõe a ativista portuguesa Grada Kilomba que tece relações entre gênero, raça e classe nas suas produções:

Que alienação ser forçado a identificar-se e a performatizar a si mesmo/a partir do roteiro feito pelo sujeito branco. Que decepção sermos forçados/as a olhar para nós mesmos/as como se estivéssemos no lugar deles/as. E que dor encontrar-se preso/a nesta ordem colonial (KILOMBA, 2016, p.7).

No segundo capítulo também trago a ideia de “meio” como o suporte em que a mensagem percorre dentro da noção proposta pelo teórico canadense Marshall McLuhan (1911-1980) em seu livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964). As possibilidades multimídias da *internet* passam a ser conteúdo da crítica, agregando outros sentidos aos escritos. Por muito tempo, a crítica de arte esteve ligada aos periódicos impressos, onde especialistas analisavam obras artísticas e publicavam em grandes jornais. Com o crescimento do número dos espaços independentes na *web*, a crítica tem ganhado força, converge conteúdos audiovisuais, tem maior potencial dialógico e interativo, sem os famosos cortes do editor dos impressos ou dos patrões. Ao mesmo tempo, a *internet* também tem sido plataforma para disseminação de discursos de ódio e *fake news*, potencializando o fascismo. A carta-capítulo também relaciona jornalismo cultural e crítica nos formatos tradicionais e na *internet*, nas empresas

jornalísticas e nos espaços independentes. Evidencia um processo de transformação da crítica, além de apresentar um possível “estado da arte” de quem está representando a crítica de Artes Cênicas no Brasil, na atualidade. Com isso, lanço a pergunta: de que forma as novas tecnologias afetam as análises críticas sobre as obras cênicas? A Carta 2 também trata os dados apurados em um questionário realizado durante esta pesquisa (2016/2018), enviado para Críticas nas 27 unidades federativas do nosso país. O objetivo é traçar um breve olhar panorâmico sobre a produção brasileira da crítica nas Artes Cênicas na contemporaneidade a partir das 55 respostas obtidas.

Na Carta 3, “As Cartas e o Afeto”, trago um olhar sobre a história da carta como gênero no Brasil, aprofundando a noção de Afeto na proposição de Espinoza, além de compartilhar com você uma história de amor. Recorro a outras Críticas e artistas que também usam/usaram a carta para suas análises artísticas com intimidade e afeto como o tcheco Rainer Maria Rilke (1875-1926), o francês Jean-Georges Noverre (1727-1810) e Clarice Lispector (1920-1977). Dentre tantos nomes célebres que trocaram cartas na história, selecionei estes pela minha empatia, mas também porque se tratam de artistas que praticavam a crítica no formato epistolar, deixando os afetos, as memórias e intimidades fluírem na escrita. Prática semelhante ao meu fazer crítico atual. Chego então ao questionamento: a carta amplia a possibilidade de diálogo e intimidade entre remetente e destinatário mais que na crítica tradicional?

Na Carta 4, “A Destinatária” pergunto-me a quem a crítica se destina e como se dá o processo de recepção da *Crítica com Afeto*. Aqui me debruço sobre a receptora da minha mensagem, numa proposta filosófica que relaciona o fenômeno da apreciação das Artes Cênicas com a apreciação das cartas-críticas. Para tentar entender como pode ocorrer o fenômeno de atravessamento da destinatária ao se deparar com os afetos que emanam de uma obra cênica ou de uma carta-crítica, trago as noções e conceitos filosóficos dos franceses Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), em *Fenomenologia da Percepção* (1945), Jacques Rancière, em *O espectador emancipado* (2012) e Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional* (1998).

Na penúltima carta-capítulo também trago conceitos e noções dos Estudos da Recepção, relacionando-os diretamente com a percepção. Para isso, me apoio em teóricos como o jamaicano radicado na Inglaterra, Stuart Hall (1932-2014), e o alemão Hans-Robert Jauss (1921-1997). Ambos trazendo o foco da apreciação não para os sentidos emanados do objeto artístico, mas para a autonomia do receptor como co-criador da obra. Trago à tona alguns dos estudos do Grupo de Trabalho (GT) Teorias do Espetáculo e da

Recepção, criado em 2004 pela Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace). O GT reúne artistas, diretores e pesquisadores de formações diferenciadas que atuam nas áreas de Antropologia, Cinema, Crítica Cultural, História, Literatura, Música, Pedagogia e Teatro. Como na Carta 4 o foco é a destinatária, por fim, resolvi me debruçar sobre algumas cartas-respostas que recebi após publicar *Críticas com Afeto* para alguns trabalhos cênicos brasileiros.

Na Carta 5, *Considerações Finais para Novos Começos*, proponho a crítica como afirmação de um espaço libertador para quem critica, para quem é criticada, para quem aprecia um texto crítico. Trago alguns arremates no intuito de organizar as ideias surgidas durante todo o processo de escrita destas cartas. O desejo que lateja neste remetente, amiga, é que estas considerações sejam mais uma válvula capaz de gerar possibilidades, movimentos e transformações.

Bem, querida leitora, escrevo porque emergir da crise social e política é urgente, ainda que você esteja me lendo anos depois do meu agora, num novo contexto. O mapa – nosso território - está sempre em transformação e nossos pousos cartográficos precisam acompanhar novos desafios e contradições que emergem das relações que habitam esses espaços. A crítica se mostra como mais um lugar possível para essa construção, um território aberto para que possamos “escovar a história à contrapelo” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p.70)<sup>25</sup>, como afirmou o historiador alemão Walter Benjamin (1892-1940), no livro *Sobre o Conceito de História*, publicado no ano de sua morte. A Tese VII de Benjamin, que compõe o livro referido, clama para que os historiadores olhem para os fatos sob a perspectiva dos “vencidos” e não dos “vencedores”. E nós, Críticas, somos historiadoras das Artes Cênicas. Nossos registros também ajudam a construir a memória daquilo que é efêmero. Nossas críticas não podem ser mais um espaço para reforçarmos ainda mais a barbárie das opressões que constituíram o mundo.

Estas cartas-críticas foram construídas entre idas e vindas durante dois anos árduos do golpe político contra a esquerda no Brasil. Da saída ilegítima da presidenta Dilma Rousseff, em julho de 2016, sob suposto crime de responsabilidade fiscal, à prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, às pressas e sem provas, em abril de 2018, para impedi-lo de se candidatar à presidência novamente. Isso resulta numa tentativa de registro temporal e histórico não apenas factual, mas que afetam de forma decisiva o

---

<sup>25</sup> As teses de Walter Benjamin, compostas no livro *Sobre o Conceito de História* (1939), são reproduzidas na íntegra no livro de Michael Löwy.

decorrer desta pesquisa, o campo das artes e as políticas sociais no país. Atualmente, estamos com orçamento para saúde e educação congelados até 2036, conforme rege a Emenda Constitucional 95/2016, aprovada pelos deputados e senadores do golpe.

A mudança na Constituição de 1988 afeta drasticamente o andamento das instituições federais no Brasil, inclusive a Universidade de Brasília (UnB), que, neste primeiro semestre de 2018, ameaça demitir 1.100 estagiários por falta de verba, além de terceirizados. O fato impede que a biblioteca, por exemplo, funcione à noite ou aos finais de semana, momentos em que mais utilizei para estudos por conta do horário comercial preenchido pelo atual emprego como editor de jornalismo no Conselho Nacional de Saúde (CNS)<sup>26</sup>.

Este é contexto que acompanha esta pesquisa, evidenciando um momento de crise social, política econômica, em que há um aumento das opressões, do ódio e das desigualdades – fragilizando emocionalmente o meu processo de escrita, ao mesmo tempo em que intensifica a necessidade de expor para transformar, como diria bell hooks:

Quando o trabalho intelectual surge de uma preocupação com a mudança social e política radical, quando esse trabalho é dirigido para as necessidades das pessoas, [ele] nos põe numa solidariedade e comunidade maiores. Enaltece fundamentalmente a vida (1995, p. 478).

Apesar das datas de registro do início de cada escrita, elas foram se transformando simultaneamente até o final deste processo de imersão nas críticas que publiquei desde 2007, nos artigos, dissertações, teses, livros, vídeos, espetáculos, debates, rodas de conversa, memórias, afetos que fui (re)descobrimo. São cartas que evidenciam um estudo transdisciplinar, já que, além das Artes Cênicas, estes escritos se arriscam intercambiando saberes da História, da Comunicação e da Filosofia.

Esta série epistolar não está posta para fincar conclusões. É um espaço para expor reflexões, dúvidas e, principalmente, dialogar com você, instigar-lhe à liberdade. Responda-me, se quiser – mesmo naquilo que você discordar. Faça críticas, escreva-me com afeto. Prometo ser um destinatário de braços abertos. Estas cartas são um manifesto aberto à negociação.

*Com carinho,*

Danilo.

---

<sup>26</sup> Órgão vinculado ao Ministério da Saúde, composto por usuárias do Sistema Único de Saúde (SUS) que representam a sociedade civil, além de gestoras e trabalhadoras da saúde.

## 2. CARTA 2 - CRÍTICA, FACISMO E INTERNET

Brasília, 8 de março de 2017.

Querida leitora,

Vou desejar, pretensiosamente, que esta carta seja para você uma pequena descoberta, como o primeiro respiro de um bebê quando nasce. Será aqui, nestas linhas, que talvez eu lhe conquiste para descobrir mais desse universo que proponho ou que talvez eu afaste você de mim. Espero que esta carta lhe traga para perto, entre acordando o pulmão por dentro e dê um novo vigor, com mais um olhar possível, sobre o amplo espectro que é o campo da crítica de Artes Cênicas, que vem alargando seu *status quo* ao incorporar, na última década, a *internet* como território de atuação, além dos veículos impressos.

Essa mesma *internet* que, por meio das redes sociais, vem sendo utilizada como ferramenta dos fascistas para disseminar ódio, *fake news* e discriminações com o objetivo de implantar uma ideologia acrítica, machista, homofóbica, racista, classista e obediente. Afinal, obedecer sem refletir é uma das características que os fascistas mais desejam na doutrinação de seu rebanho - seres apolíticos utilizados por lideranças como instrumentos para obtenção de poder. Essa parcela da população, por vezes, não consegue reconhecer o racismo, o machismo, o sexismo, o classismo, por exemplo, como elementos relevantes que estruturam as sociedades e precisam ser combatidos. Como afirma a filósofa paulista Djamila Ribeiro, em artigo publicado no *site Lugar de Mulher*, a própria ciência já foi capaz de criar argumentos para oprimir e reafirmar desigualdades:

Se racismo e machismo são elementos fundantes dessa sociedade, as hierarquizações de humanidade serão reproduzidas em todos os espaços. Deste modo, a ciência já foi utilizada para legitimar racismo através dos estudos de evolução biológica do século 19 que introduziu o conceito de ‘racismo biológico’, assim como também para querer provar uma ‘inferioridade natural’ da mulher (2015)<sup>27</sup>.

Por isso, acredito que seja necessário pensar a lógica das opressões e do fascismo olhando também para a nossa prática enquanto Críticas de Artes Cênicas, discorrendo sobre os autoritarismos do macho na crítica - sem esquecer dos meus. Que

---

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/zkXDiH>>. Acesso em 23 mar 2018.

contraditório um homem, cheio dos seus privilégios, querer explicar aqui a opressão que vocês, mulheres, vivenciam. Por pura coincidência, hoje, data em início à escrita desta carta, comemoramos o Dia Internacional da Mulher<sup>28</sup>. Talvez seja esta uma tentativa de redenção e compreensão do meu lugar. Afinal, o machismo não é uma questão das mulheres, mas da sociedade como um todo.

Como afirmou a portuguesa Grada Kilomba durante palestra-performance recente, em São Paulo, “o conceito de conhecimento está intrinsecamente relacionado à raça, gênero e poder” (2016, p.4). Infelizmente, nossa cultura ofusca a produção intelectual de muitas de vocês, mulheres. Quando penso em nomes importantes para as Artes Cênicas na América Latina, Estados Unidos, Europa, Japão, me vem à cabeça Augusto Boal (1931-2009), Bob Wilson, Constantin Stanislavski (1863-1938), Kazuo Ohno (1906-2010). Poderia ter pensado em Dulcina de Moraes (1908-1996), Suzan Glaspell (1876-1948), Pina Bausch (1940-2009) ou Ariane Mnouchkine. Confesso que sequer sei citar agora o nome de uma grande artista<sup>29</sup> das Cênicas no Japão.

Nossa lógica comportamental e de expressão quase sempre está condicionada aos padrões sociais. Consequentemente, nós, Críticas de Artes Cênicas, muitas vezes reproduzimos, de forma autoritária, esses padrões nas nossas análises de espetáculos. Ainda que eu me proponha a escrever com afetos alegres (discorro na Carta 3 sobre o assunto), caio nas armadilhas das minhas prisões, da falsa sensação de que quem julga estaria em posição superior a quem é julgado, assim como o macho, em geral, crê que é superior à fêmea.

Em 25 de dezembro de 2016, publiquei uma carta-crítica<sup>30</sup> destinada à 22ª turma de Licenciatura em Teatro do Instituto Federal do Ceará (IFCE), que apresentou no Teatro Carlos Câmara, em Fortaleza, o espetáculo *Olaria*. Ainda que as estudantes tenham se baseado em duas obras do santista Plínio Marcos (1935-1999), eu, que assisti desavisado, não parti desse pressuposto. E fui levado a um pequeno nó: qual a questão que elas querem provocar? A partir das imagens, despertei para ideias que remetiam ao

---

<sup>28</sup> O Dia Internacional da Mulher Trabalhadora é considerado como uma jornada de luta feminista em todo o mundo em comemoração do dia 8 de Março de 1908, data em que as trabalhadoras da fábrica têxtil ‘Cotton’, de Nova York, declararam greve em protesto pelas condições insuportáveis de trabalho. Na sequência disso, ocuparam a fábrica e o patrão prendeu-as lá dentro, fechou todas as saídas, e incendiou a fábrica. Morreram queimadas as 129 trabalhadoras que estavam lá dentro. Fonte: <https://goo.gl/yZhncT> Acesso em 18 jul 2017.

<sup>29</sup> Izumo no Okuni (1572) é considerada um dos nomes mais importantes das Artes Cênicas no oriente. Foi a fundadora (Criadora) do teatro kabuki, tradicional no Japão, composição cênica que mescla dança e canto. Não se sabe com precisão a data de sua morte. Ela e as outras mulheres foram proibidas de performar diante da própria criação. Disponível em: <<https://goo.gl/DuZtSl>>. Acesso em 12 jun 2017.

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/lz1z7M>>. Acesso em 8 abr 2017.

grotesco de corpos sem polimento, desavergonhados e escatológicos que somos como animais, mas que negamos pelo condicionamento que a sociedade impõe aos nossos modos. E caí numa reflexão sobre os aprisionamentos do ser, da arte e do teatro. Daí, para minha surpresa, era sobre os aprisionamentos humanos que as formandas falavam no seu trabalho de conclusão de curso. Não à toa, os pontos de partida do coletivo são as peças *Barrela* (1958) e *A mancha roxa* (1988), de Plínio Marques.

Então lembrei do cantor e compositor baiano Tom Zé, que, em uma entrevista para Jô Soares<sup>31</sup>, falou da “prisão” que o canto gregoriano (séc IX) nos submeteu ao definir uma partitura delineada a partir das notas dó-ré-mi-fa-sol-lá-si, que teria imposto rédeas aos compositores até hoje. Na sua ironia, toda música que estiver fora dessa métrica, está, supostamente, errada. Daí estabeleci um comparativo, ressignificando esse enclausuramento à *Poética* de Aristóteles, (usualmente atribuída a 400 a.C), onde a noção de drama (início-meio-clímax-resolução) traz o texto como elemento fundamental do teatro. Na *Poética*, tragédia e comédia podem ser definidas por estruturas que primam pela história, pelo enredo, pelas personagens em um tempo e um espaço.

*Olaria*, da turma de egressos do IFCE, não tinha palavras, nem trama. As artistas estavam todas seminuas, sobre um palco com luz baixa, em um trabalho físico intenso de movimentações aleatórias e agressivas. E meus sentidos me levaram a me perguntar: qual é a história, afinal? Ou seja: ainda estou em uma senzala. Ou seria eu um senhor de engenho, que não me permito à reflexão de nada que estiver fora dos padrões usualmente estabelecidos para o teatro? Amiga, somos livres! Ou pelo menos devemos ser. Sabemos disso, porém muitas vezes estamos nos cerceando pela imposição coerciva e velada aos nossos próprios hábitos.

O *Natya-Sastra*, “uma compilação de [...] digressões de mitologia, ensino, norma, conselho, valendo-se tanto de metáforas e conceitos, quanto de práticas” (MOTA, 2006, p.2), é um tratado escrito em sânscrito que possui mais de dois milênios de existência. Menos popular no Ocidente, mas tão relevante para as Artes Cênicas quanto a *Poética* de Aristóteles, o tratado com 36 capítulos traz fortes noções sobre a palavra, mas principalmente sobre a experiência cênica em sua amplitude.

O professor e diretor brasileiro Fernando Villar, que me orienta nesta investigação, afirma em sua tese sobre interdisciplinaridades artísticas no teatro do grupo catalão La Fura dels Baus (1979) que “o foco principal de Aristóteles estava no texto

---

<sup>31</sup> *Programa do Jô*, exibido pela Rede Globo em 16 de fev 2009.

escrito e nas habilidades de seu autor ao lidar com a narrativa”<sup>32</sup> (2001, p. 98). Já o *Natya-Sastra* traria uma espécie de pulsão “anti-aristotélica e inclusiva”<sup>33</sup> (p.100, 2001), capaz de abraçar diversas linguagens artísticas e revelar uma arte multimidiática em vez de segmentar o teatro em normas rígidas. Além das diretrizes para os artistas da cena, o tratado também traz noções sobre o processo de recepção, “até mesmo a adoração do palco e das qualidades de um crítico ou uma audiência”<sup>34</sup> (QUEIROZ, 2001, p. 99-100).

E, dentro de uma noção contemporânea e pós-dramática, apreciar a cena longe de moldes fechados e colocamos-nos dispostos a vivermos uma experiência, talvez seja apropriado ao nosso tempo. Em *O teatro pós-dramático*, originalmente publicado em 1999, o alemão Hans-Thies Lehmann, a partir da observação de práticas teatrais dos anos 1970 aos 1990, teoriza sobre a noção de um teatro desvinculado do texto e do drama como estrutura prioritária para as encenações. Apesar de ter dispersado a concentração várias vezes ao assistir a turma do *Olaria*, algo velado me segurava ali. Talvez o estado de presença que as artistas emanavam. Ou os nós que fui amarrando na minha produção pessoal e afetiva de sentidos.

É justamente nesse novo contexto das Artes Cênicas, distante do caráter homogêneo, autoritário e regado, que nós, Críticas, podemos nos situar na atualidade sem a sombra das normatividades estilísticas como princípios irrevogáveis. Villar, ao tratar sobre interdisciplinaridades artísticas e o pós-dramático no teatro do grupo catalão La Fura dels Baus (1979), em artigo publicado no livro *O pós-dramático: um conceito operativo?* (2008), cita um determinado atraso por parte da jovem academia e da crítica de Artes Cênicas no mundo em acompanhar os fluxos desse outro teatro:

A defasagem teórica e crítica de partes da jovem academia e da crítica de artes cênicas do planeta em acompanhar as transformações na linguagem teatral na segunda metade do século XX, vêm sendo ambas atacadas pelo instrumental possibilitado por Hans-Thies Lehmann e sua investigação sobre o teatro pós-dramático (2008, p.199-200).

Talvez, a convicção em princípios históricos que demarcam as noções tradicionais para teatro seja o que leva muitas Críticas a essa defasagem evidenciada por Villar. Isso pode refletir em críticas autoritárias, como disse anteriormente. Ao ler *Como*

---

<sup>32</sup> Aristotle’s main focus was on the written text and its author’s skills in dealing with a narrative.

<sup>33</sup> “anti-Aristotelian and inclusive”. A afirmação é feita em referência à fala do professor indiano Tripath Radha Vallabh, no livro *Lectures on the Natya-Sastra* (1991). Tradução deste autor.

<sup>34</sup> even the worship of the stage and qualities of a critic or an audience are contemplated by the *Natya-Sastra*. Tradução deste autor.

*conversar com um fascista* (2015), da filósofa gaúcha Márcia Tiburi, fui levado a pensar sobre os meus microfascismos e meu lugar de opressor em vários âmbitos. Ainda que eu seja de esquerda, sensível às pautas sociais, negro e *gay*, não estou livre de abusar e oprimir – inclusive meus pares. Nem eu, nem você, ninguém está livre. Às cegas, infelizmente, isso também nos constitui. Todas nós podemos ser opressoras em algum grau, a partir dos afetos tristes.

O fascismo foi um movimento político autoritário e nacionalista que teve origem na Itália, potencializado pelo partido criado por Benito Mussolini (1883-1945). Os fascistas, em geral, atuam contra as tendências comunistas e socialistas, propõem o intervencionismo, a privatização, a soberania racial branca, dentre outras características. Hoje o termo vem sendo utilizado não só como ideologia política, mas também para classificar a indução ao ódio, os comportamentos conservadores, agressivos e avessos ao diálogo. Por isso que digo: machismo e fascismo caminham lado a lado. Precisamos sair de perto dessa caminhada, traçar outra rota. Como afirma Tiburi:

Ora, sabemos que os afetos são sempre aprendidos. Eles se formam em nós por experiências. O fascista é impotente para o amor porque viveu experiências de ódio. Experiências sensíveis e intelectuais. Ele introjetou o ódio muito antes de poder pensar nele. Sempre pensamos o que pensamos motivados por elementos afetivos. Todos os pensamentos de quem sistematicamente odeia como o fascista têm como fundamento as potências violentas do ódio (TIBURI, 2015, p. 27).

E a lógica autoritária da atividade crítica ainda nos contamina numa espécie de “transmissão [...] de um vencedor a outro”, como diz a Tese VII de Benjamin (LÖWY, 2005, p.70). Mesmo que seja dessa lógica que eu tente fugir o tempo inteiro na crítica e na vida. Assim como a lógica das críticas depreciativas, a lógica das regras que pautam o que seria certo ou errado nas artes. Isso me contamina talvez porque a experiência afetiva que tive com as primeiras críticas que tive contato estavam, supostamente, no lugar da superioridade de quem sabe para quem não sabe. Ou talvez por uma ideologia dominante pré-determinada que respingou em mim. Foi assim que aprendi - por indução. Porém, é do patamar das Críticas *voyeurs*, que analisam de cima, como uma explicadora maior das Artes Cênicas, que preciso descer. Até porque esse lugar não existe. Alguém um dia o impôs – outros tentam mantê-lo. E como quem é fascista não dialoga, apenas reproduz e impõe comportamentos, é muito fácil estarmos nesse lugar sem perceber.

O fascista é o *neocolonizador*, que reverbera aquilo que seus antepassados trouxeram durante a colonização – a exploração dos indivíduos e o ideal de superioridade genética, intelectual e social. As áreas do conhecimento consolidaram-se no Brasil também como reflexo disso, inclusive na imprensa, no jornalismo e na crítica, ainda que existissem contrafluxos avessos à maré conservadora como será possível ver adiante. Por que não fazer com que a crítica de Artes Cênicas, potencializada pelo espaço de diálogo que a *internet* possibilita, seja justamente esse lugar de abertura e contravenção da “norma”? Tarefa árdua diante da disseminação fascista nas redes sociais.

### **2.1. A crítica na imprensa tradicional**

As histórias da imprensa, do jornalismo e da crítica no Brasil como entendemos hoje começam a ser contadas durante os séculos iniciais de colonização das Américas. Apesar da associação direta com a atividade jornalística, é importante lembrar que “a crítica no Brasil não é do jornalismo e nem da academia, a crítica é do teatro. Ela precisa partir do teatro, junto com o teatro, para o teatro” (SMALL, 2017, p. 287).

De acordo com o historiador Nelson Werneck Sodré (1911-1999), no livro *História da Imprensa no Brasil* (1999), os primeiros registros de impressos circulando no nosso país datam de 1600. Porém, tudo tinha que ter a validação do Estado e da Igreja Católica, que peneiravam que tipo de conteúdo escrito podia entrar no Brasil. Ainda assim, algumas publicações não autorizadas entravam de forma clandestina, vinham escondidas nas caravelas para serem vendidas no mercado ilegal. Havia, inclusive, quem sofresse perseguição da Coroa portuguesa apenas por querer aprender sobre o mundo por meio dos livros.

As tentativas de algumas tipógrafas de implementar qualquer tipo de imprensa resultavam em atentados às maquinarias de impressão e incêndios por mandato estatal. Em 1706, instalou-se no Recife a primeira tipografia do país por iniciativa do governador da capitania de Pernambuco à época, Francisco de Castro Morais. A Carta Régia<sup>35</sup> de 8 de junho do mesmo ano, entretanto, liquidou a tentativa, pois determinava que se devia “sequestrar as letras impressas e notificar os donos delas” (SODRÉ, 1999, p. 17). Isso porque, para o ideal colonizador, a colônia era apenas um território de exploração de matéria prima e escravagismo. Não havia necessidade de livros ou jornais

---

<sup>35</sup> Carta Régia é o nome que se dá ao documento assinado por um monarca com determinações gerais e permanentes.

no “novo mundo”. Indígenas e negras escravizadas não serviriam para os estudos, apenas para o trabalho. Abolir qualquer tentativa de disseminação de ideias era uma forma de controlar e “contribuir para a estrutura escravista e feudal que repousa no latifúndio e que não admite resistência” (SODRÉ, 1999, p.182).

Somente em 1808, quando a corte portuguesa mudou-se para o Brasil, fugida do imperador francês Napoleão Bonaparte (1796-1821), a imprensa passou a ser uma necessidade da coroa de implementar a cultura externa e justificar a exploração.<sup>36</sup> Estimase que, junto à nobreza, vieram para o Rio de Janeiro, naquele ano, cerca de 15 mil pessoas e mais de 60 mil livros, de acordo com Sodré. Nesse mesmo ano surgiu a *Gazeta do Rio de Janeiro*, um jornal acrítico, de amenidades, financiado pelo governo, que tratava de informes sobre a saúde de princesas na Europa, como afirma Sodré. Nesse período, o diplomata uruguaio radicado no Brasil, Hipólito da Costa (1774-1823), fundou o *Correio Brasiliense*<sup>37</sup>, um jornal de oposição à coroa portuguesa, com aspecto crítico e político. Tanto que só pôde existir porque era produzido na Inglaterra e distribuído às escondidas no Brasil.

Após a “independência do Brasil” (1822) e o “rompimento” com Portugal, não houve, uma mudança de valores em nome da liberdade na nação. A cultura colonizadora e de dominação perdurou por décadas - perdura até hoje em muitas instâncias. Tanto que o primeiro imperador do Brasil, Dom Pedro I (1825-1891), continuou a monitorar, perseguir e censurar as diversas iniciativas de imprensa que vinham surgindo em diferentes províncias no país. Em Fortaleza, o primeiro jornal surgiu somente em 1º de abril de 1824, quando foi publicado o jornal *Diário do Governo do Ceará*, financiado pelo Estado. Nesse período, periódicos conhecidos como “pasquins” foram ganhando cada vez mais espaço no país. Como afirma o escritor carioca Otávio Tarquínio de Sousa (1889-1959),

Novos jornais, novos pasquins, surgiam todos os dias. Uns duravam semanas, meses; outros vingavam. Os que morriam, ressurgiam às vezes com nome mudado, mas sempre animados pelo mesmo espírito de intriga, da mesma vocação para a calúnia. Em princípio de 1832, havia cerca de 50 jornais no Brasil, muitos com as denominações mais estranhas (1957, p. 114).

---

<sup>36</sup> O Bloqueio Continental foi a proibição imposta pelo imperador Napoleão Bonaparte em 21 de novembro de 1806, impedindo o acesso a portos dos países submetidos ao domínio do Primeiro Império Francês (1804-1814) aos navios do Reino Unido, da Grã-Bretanha e Irlanda. A Coroa portuguesa recusou o decreto e mudou-se para o Brasil no intuito de continuar independente comercialmente e de não ser dominada pela França.

<sup>37</sup> Não se trata aqui do atual *Correio Braziliense*, jornal de Brasília, que surgiu somente em 1960.

*O Enfermeiro dos Doidos, Os Dois Compadres Liberais, O Velho Casamenteiro, O Médico dos Malucos, O Ferrabrás na Ilha das Cobras, O Minhoca – Verdadeiro Filho da Terra e O Par de Tetas* são alguns dos nomes de periódicos da época, catalogados por Sodré. Ao mesmo tempo em que os pasquins geralmente tinham uma linguagem caluniosa, irônica e muitas vezes até violenta, alguns traziam consigo um caráter crítico e social sugerido pelos seus nomes: *A Sentinela da Liberdade no Rio de Janeiro; O Soldado Aflito; O Grito dos Oprimidos; O Homem de Cor; O Brasileiro Pardo; O Indígena do Brasil*. Eram jornais de iniciativas independentes, em diferentes partes do Brasil, sem fins lucrativos, de comerciantes, de “homens das letras”, que resistiam ao governo. Porém, muitos dos pasquins também eram financiados pelo império, ao longo do século XIX: “A linguagem violenta não era de uso apenas das folhas de oposição. Eram reflexo de um período de muita violência” (SODRÉ, 1999, p.156).

O período imperial brasileiro (1822-1889) foi um momento em que o jornalismo foi tomando corpo. Coexistiam periódicos oficiais do Estado, acríticos e doutrinadores, mas também muitas iniciativas ácidas e de crítica social. A repressão às folhas de oposição sempre aconteceu na tentativa da Corte de exercer o controle sobre a informação. A censura se posicionava duramente não só para os periódicos, mas também para os espetáculos de teatro e para as criações literárias. Em 1858, o cearense José de Alencar, redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, protestou contra o veto sobre a comédia *As Asas de um Anjo*, que havia estreado no dia 20 de junho e censurada três dias depois por ser considerada “imoral” (SODRÉ, 1999, p.193).

Entre os séculos XVIII e XIX, romancistas, contistas e dramaturgos<sup>38</sup> ganharam ainda mais espaço em suplementos literários vinculados aos jornais – inspirados no jornalismo folhetinesco francês, assim como a crítica literária e teatral. Romances como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia e *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911), de Lima Barreto foram romances de folhetim, publicados semanalmente em trechos nos periódicos *Revista Brasileira, Gazeta de Notícias e Jornal do Comércio*, respectivamente (REIS, 2014). Como ainda não existia rádio ou televisão, a literatura em novela era uma forma de entretenimento eficaz para a população de classe média e rica, que tinha acesso à educação. A pesquisadora paulista Silvana Fernandes Lopes afirma que “o folhetim parece ter cumprido um duplo papel: incrementou a circulação de jornais e divulgou os

---

<sup>38</sup> Aqui opto por usar dramaturgos, no masculino, para não criar uma distorção histórica, já que as dramaturgas, nessa época tinham menos destaque.

romances produzidos no século XIX" (2011, p.118). A crítica literária e teatral acompanhou esse fluxo, ganhando espaço nos periódicos.

Querida leitora, sempre que escrevo o termo “homens das letras”, que extraí de Sodré, me bate um incômodo: quem eram as “Mulheres das Letras” na época? Invisibilizadas, seu comportamento era doutrinado justamente pelos romancistas, nos seus folhetins, como explica Fernandes Lopes:

A literatura de ficção brasileira do século XIX permite identificar aspectos interessantes da educação e da concepção de mulher. Ao contrário de outras fontes, ela permite, por meio das personagens e das situações sociais apresentadas nos enredos, um contato com o universo feminino sob a ótica do ‘poder masculino dominante’ (2011, p.136).

A primeira jornalista profissional do Brasil, Narcisa Amália (1856-1924), escrevia para a revista *A Leitura* e fundou o jornal *O Gazetinha: folha dedicada ao belo sexo*, alcançando projeção nacional com textos de crítica contundente contra o patriarcado e a escravidão. Ficou conhecida por seus “artigos em favor da abolição da escravatura, defendendo as mulheres” e por produzir “uma poesia de grande importância social e política”. Para publicarem seus escritos, muitas mulheres se travestiam de pseudônimos masculinos no intuito de serem aceitas (LAPA, 2016).

Em 1889, após a proclamação da república e a sanção da lei que definia o “fim da escravidão”<sup>39</sup>, o correspondente parisiense Max Leclerc (1864-1932) esteve no Brasil e publicou no *Journal des Débats*, da França, notas sobre a imprensa brasileira na série intitulada *Cartas sobre o Brasil*. Segundo ele, nossos jornais ou ostentavam “uma certa independência, um certo ceticismo zombeteiro [...] ou se mostram imparciais até a impassibilidade”, afirmando também que, “nos jornais mais lidos, os anúncios invadem até a primeira página” (Leclerc *apud* SODRÉ, 1999, p. 252-253). Ele também critica a ausência de métodos e critérios e afirma que a imprensa no Brasil não compreende sua função educativa: “ela abandona o povo à sua ignorância e à apatia”, publicou Leclerc em uma das cartas (ABRAÃO, 2012, p.122).

Durante o século XIX, a imprensa foi ganhando cada vez mais o caráter de empresa, com funcionários e interesses no capital. Não são mais somente iniciativas de cunho político, financiadas pela burguesia ou pelo governo para disseminação desta ou

---

<sup>39</sup> O termo está com aspas porque o fim da escravidão não foi de imediato após a Lei Áurea. Por anos, muitos senhores de engenho mantiveram pessoas negras escravizadas em troca de casa e comida. A população negra no Brasil ainda está à margem de muitos direitos básicos por conta desse período.

daquela ideologia. Os pequenos jornais vão desaparecendo e as grandes empresas de jornalismo passam a abrir caminho nessa história, período em que ficou “mais prático comprar a opinião do jornal que comprar o jornal” (SODRÉ, 1999, p. 276). A notícia foi se tornando produto e precisava, supostamente, ser imparcial para que tivesse credibilidade:

A passagem do século, assim, assinala, no Brasil, a transição da pequena para a grande imprensa. Os pequenos jornais, de estrutura simples, as folhas tipográficas, cedem lugar às empresas jornalísticas, com estrutura específica, dotadas de equipamento gráfico necessário ao exercício de sua função (SODRÉ, 1999, p. 274).

Nos últimos anos do período conhecido por “Estado Novo” (1937-1946), surge o primeiro curso superior de jornalismo, mais precisamente em 1943, fundado pelo paulista Cásper Líbero (1889-1943), que era dono do jornal *A Gazeta*. No seu testamento, ele indica o “objetivo cultural de criar e manter uma escola de jornalistas e ensinamentos de humanidades” (LÍBERO, 1943)<sup>40</sup>. Nessa época, devido influência de escolas de jornalismo nos Estados Unidos e na Europa, Líbero passou a entender o jornalismo, enquanto função social de contribuir com o desenvolvimento da nação. A partir daí, metodologias mais consistentes começaram a ser adotadas para a prática do jornalismo.

No período de Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), vários jornalistas foram cassados, exilados, presos, torturados, mortos<sup>41</sup>. A Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj) indica mais de 200 casos pelo Brasil<sup>42</sup>, a partir de relatório da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça – muitas desaparecidas até hoje. Um ícone é o nome do jornalista e dramaturgo Vladimir Herzog (1937-1975), morto dia 25 de outubro, durante uma sessão de tortura em São Paulo.

Os jornais de esquerda eram duramente censurados pelos militares. Ao mesmo tempo, a imprensa comercial, conhecida como “Grande Imprensa”, contribuiu apoiando o estado de exceção, publicando receitas de bolos e outras amenidades nas capas para ocupar lugar de matérias e silenciar questões importantes. A justificativa da “autocensura” levava a crer que havia uma forte perseguição tanto às empresas quanto aos jornalistas, porém, empresas e jornalistas nem sempre estiveram do mesmo lado. Em artigo publicado pela *Carta Capital*, Beatriz Kushnir afirma que “grandes veículos se

---

<sup>40</sup>Disponível em: <[www.fcl.com.br/casper-libero/testamento](http://www.fcl.com.br/casper-libero/testamento)>. Acesso em 20 jul 2017.

<sup>41</sup> Opto pelo plural masculino para não gerar distorção histórica, já que a maioria era homens.

<sup>42</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/ikdxCC>>. Acesso em 4 de jul 2017.

passam por adversários da ditadura, mas colaboraram com ela e não tiveram papel relevante para o fim do regime" (KUSHNIR, 2014). Isso pode nos levar a supor que houve, portanto, um certo hiato na livre produção de informação com teor crítico nos grandes jornais brasileiros:

Tais *limpezas* [demissões] ocorreram logo depois do golpe e perduraram até e inclusive no governo Geisel, que impunha a bandeira do fim da censura. Muitos jornalistas/militantes poderiam ser citados como vítimas destas ações, já que, como pontuava lúcida e ferinamente Cláudio Abramo, ‘nas redações não há lugar para lideranças. Os donos dos jornais não sabem lidar com jornalistas influentes que, muitas vezes, se chocam com as diretrizes do comando. O jornalista tem ali uma função, mas ficou forte, eles eliminam’ (KUSHNIR, 2014).

É preciso lembrar que durante o regime militar brasileiro, artistas, jornalistas, lideranças sociais e políticas estiveram exiladas em outros países em busca de segurança e liberdade. Seus posicionamentos públicos de tendências comunistas e contra o golpe militar os levaram a serem perseguidos, presos, torturados. A saída era exilar-se. Muitas retornaram ao Brasil somente após a Lei da Anistia<sup>43</sup>, em 1979. O que nos leva a compreender que, ainda que distantes, a produção brasileira em diversas linguagens continuou sendo feita, apesar do período de ampla censura. Nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Oscar Niemeyer, Glauber Rocha, Ferreira Gullar são alguns exemplos.

No atual cenário da imprensa, é notória uma redução dos espaços de crítica cultural nos periódicos impressos, em detrimento das matérias de serviço e dos anúncios. Os jornais têm diminuído o número de páginas inclusive como uma forma de reduzir custos e potencializar os portais de notícias *online* – espaços multimídia e com menos custos. Nesse sentido, vai ficando no impresso aquilo que é considerado, pela lógica do capital, de maior importância: a versão das empresas de jornalismo sobre os fatos, não a reflexão sobre eles. Ao mesmo tempo, o espaço digital como suporte-base para promoção e difusão de informações tem abraçado a crítica cultural principalmente devido à autonomia e liberdade de quem produz conteúdo na *internet* – cenário que não está restrito

---

<sup>43</sup> Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. “Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares”. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/CCivil\\_03/leis/L6683.htm](http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/L6683.htm)>. Acesso em: 11 de ago de 2018.

às redações profissionais, como afirma o crítico gaúcho Fábio Prikladnicki, em artigo publicado no portal *Zero Hora* (RS):

Com a diminuição da oferta de veículos de comunicação tradicionais, houve quem pensasse que a crítica estivesse com os dias contados. Os últimos anos, entretanto, foram de contra-ataque: surgiram na internet muitos sites especializados. Embora a crítica continue a ser praticada em alguns jornais e revistas, a maior parte dessa produção está online (PRIKLADNICKI, 2017).

A articulista do site *Questão de Crítica*, Mariana Barcelos diz que, nos últimos anos, a crítica teatral foi “contorcida para caber na objetividade do jornal” (2016, p.150), perdendo “sua singularidade subjetiva individual” (2016, p.150). Por esse motivo, “multiplicam-se as queixas ao seu esvaziamento de sentido e à forma obsoleta, como uma queixa a qualquer outro texto jornalístico” (2016, p.150). Para ela, “as crises da crítica e a do jornalismo se espelham” (2016, p.150). Esse estado de crise surgiu quando o jornalismo passou a ser mais noticioso e informativo que analítico, tornando a crítica um elemento obsoleto: “É preciso reagir à padronização que a linguagem jornalística imprime aos textos. É preciso porque, em um nível mais profundo, a padronização cria normas, não só de escrita, mas também de juízo” (BARCELOS, 2016, p.151). Depois de passar por uma breve perspectiva história da imprensa, do jornalismo e de seus aspectos críticos, a seguir, trago um afinilamento a partir de alguns marcos da escrita crítica especificamente teatral.

## **2.2. Marcos da crítica de Artes Cênicas no Brasil**

Passados os primeiros 50 anos da chegada dos colonizadores portugueses ao Brasil, foi a vez dos padres jesuítas desembarcarem no “mundo novo” para promover a fé católica e apagar, por imposição, as crenças indígenas. Nesse período, uma série de cartas foram trocadas entre a Companhia de Jesus no Brasil e a corte portuguesa. O padre e dramaturgo José de Anchieta (1534-1597) teria sido o responsável a trazer o teatro, nos moldes ocidentais, ao nosso país. Nesse período, ele “escreveu [cartas, poemas, peças] com o objetivo de catequizar e evangelizar os índios e os colonos, e com a instrumentalização do teatro, ele conseguiu transformar o Brasil ‘pagão’ em católico e cristão” (BARROS, 2008, p.6). As cartas enviadas à coroa eram uma espécie de relatório

de trabalho desenvolvido, trazendo descrições e análises de como vinha sendo o processo de doutrinação no país. Podemos, quem sabe, entender esses registros como as possíveis primeiras críticas teatrais.

Falar da história da crítica de Artes Cênicas no Brasil é falar da importação de padrões europeus. Apesar das “cartas teatrais” dos jesuítas, a primeira crítica de teatro oficial do país teria sido publicada pelo ouvidor Dom Diogo de Toledo Lara Ordonhes, em 26 de agosto de 1790, após assistir uma encenação feita por “crioulos”<sup>44</sup> na Vila do Senhor Bom Jesus de Cuiabá do Brasil Colonial, em meio ao sertão mato-grossense. Nessa época, o teatro feito fora dos colégios jesuítas era considerado profano, o que não impediu o início da história do Teatro Negro no Brasil. Foi sobre esse teatro, ainda tímido politicamente, que se debruçou Ordonhes ao escrever sua crítica. É o que afirma o escritor goiano Martiniano Silva, que milita em prol do Movimento Negro Unificado, em artigo publicado no portal *DM*:

tendo como personagens, entre outros segmentos sociais, justamente os mais discriminados segmentos sociais dessas terras, os talentosos escravos negros de Mato Grosso, incluindo os inúmeros mulatos ou pardos, chamados ‘crioulos’, por certo ainda sem a forte acepção ideológica e objetivos políticos do atual Teatro Experimental do Negro (SILVA, 2015).

A história “oficial” do teatro no Brasil ainda é prioritariamente branca, escravagista, com pouca representatividade de pessoas negras, apesar de sermos mais da metade da população brasileira (63,7%), conforme indica o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE/2017)<sup>45</sup>. Porém, as manifestações culturais afro-brasileiras, ainda que diante de tanta violência, nunca deixaram de existir. Segundo a atriz e escritora fluminense Cristiane Sobral, “mesmo com todas as tentativas de silenciamento, a resistência sempre esteve presente nos movimentos sociais, nos becos, nas favelas, no fundo dos quintais, nas ruas e até mesmo nas igrejas, onde não eram bem-vindas” (JESUS, 2016, p.26). O tom pejorativo e racista de Ordonhes se mesclava com o encantamento diante da qualidade das encenações que assistia em meio aos festejos populares de Cuiabá, como afirma o historiador mato-grossense Sebastião Carlos Gomes de Carvalho:

Esta noite saiu a público comédia de Tamerlão na Pérsia, representada pelos crioulos. Quem ouvir falar neste nome dirá que foi função de negros, inculcando neste dito a ideia geral que justamente se tem que

---

<sup>44</sup> Termo utilizado pelo mesmo de forma pejorativa para se referir a negros e negras escravizadas na colônia portuguesa.

<sup>45</sup> Fonte: <<https://bit.ly/2Ms6B3w>>. Acesso em 04 jun 2018.

estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de um certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles têm; esta é um preto que há pouco se libertou, chamado Victoriano. Eles talvez sejam inimitáveis neste teatro nos papeis de caráter violento e ativo. Todos os mais companheiros são bons e já têm merecido aplausos nos anos passados. Eles, além da comédia, cantavam muitos recitados, árias e duetos que aprenderam com grande trabalho e como só faziam por curiosidade causaram muito gosto. Apresentaram-se bem aseados e as mais damas de roupas inteiras (ORDONHES *apud* CARVALHO, 2004).

Para mim, amiga, foi um pequeno achado descobrir que a suposta primeira crítica teatral do país se debruçava sobre uma encenação genuinamente negra. Algumas décadas à frente, a crítica teatral passou a ter destaque pelo trabalho do fluminense Machado de Assis (1839-1908), também negro, que foi considerado um nome importante dentre as principais Críticas de meados do século XIX, quando escrevia assiduamente para folhetins no Rio de Janeiro:

Talvez a maior prova do reconhecimento público conquistado nessa altura seja a carta que lhe endereçou o escritor José de Alencar, em [18 de fevereiro de] 1868, pedindo-lhe que opinasse sobre alguns poemas (FARIA, 2004, p. 299).

Na epístola, Alencar diz:

O senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. [...] Do senhor, pois, do primeiro crítico brasileiro, confio a brilhante vocação literária, que se revelou com tanto vigor (FARIA, 2004, p. 299).

A carta foi publicada no *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, em 22 de fevereiro de 1868. Seria essa a primeira crítica teatral em carta no Brasil após a troca de “cartas teatrais” entre jesuítas? Nesse mesmo período, o teatrólogo maranhense Artur de Azevedo (1855-1908) também foi um nome importante para a crítica teatral no século XIX. O destaque veio principalmente por conta da coluna “O Teatro”, mantida no jornal carioca *A Notícia*.

Durante o século XX, outros nomes ganharam destaque, como as fluminenses Maria Jacintha (1906-1994), Bárbara Heliadora (1923-2015) e Paulo Francis (1930-1997), o germano-brasileiro Anatol Rosenfeld (1912-1973), os paulistas Miroel Silveira (1914-1988), Decio de Almeida Prado (1917-2000), Osmar Rodrigues Cruz (1924-2007),

Edécio Mostaço e Jefferson Del Rios, o moldavo Jacob Guinsburg, o polonês radicado no Brasil Yan Michalski (1932-1990), o português João Apolinário (1924-1988) e o mineiro Sábato Magaldi (1927-2016), que tiveram grande atuação a partir da década de 1930 nos jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Entre as décadas de 1930 e 1960, algumas Críticas se reuniram politicamente em busca da renovação da própria atividade. Se hoje ainda vemos jornais vendendo a crítica como um cardápio de consumo para que a leitora escolha qual espetáculo vai assistir, naquele período, era ainda mais presente textos com essa característica de consumo.

De acordo com as pesquisadoras Naira Ciotti e Erickaline de Lima, a encenação *O Vestido de Noiva* (1943), do dramaturgo Nelson Rodrigues, dirigida pelo polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978), é um dos marcos que contribuíram para a modernização não só do teatro, mas também da própria crítica. Isso porque a crítica da época passou a buscar uma relação “diretamente proporcional às novas perspectivas da arte moderna” (2016, p. 330). Para Ciotti e Lima,

No campo da crítica havia a intenção de promover a modernidade teatral juntamente com o reconhecimento legal de sua atividade, por isso, a mobilização dos críticos fundaria organizações institucionais como ABCT (Associação Brasileira dos Críticos Teatrais); CICT (Círculo Independente de Críticos Teatrais) ambas no Rio de Janeiro; e, posteriormente em São Paulo, a APCT (Associação Paulistana de Críticos Teatrais) (2016, p. 329).

Em 1937, em São Paulo, foi criada a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), fundada pelo crítico Nicanor de Miranda. Era uma “ânsia de modernização cênica, semelhante a que incandescia toda a Europa desde 1887 por meio, primeiramente, do *Théâtre Libre* de Antoine Artaud” (ROUBINE *apud* CIOTTI, LIMA, 2016, p. 330). Nesse período, o teatro brasileiro tinha sua potência no Teatro de Revista e na Comédia de Costumes, considerados estilos mais tradicionais pelas Críticas. Por isso, a ABCT pleiteava a renovação do teatro e, conseqüentemente, do ofício crítico.

Em 1950, no Rio de Janeiro, Bárbara Heliadora esteve à frente do Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT), com uma nova proposta de olhar para a cena carioca, que, segundo ela, contribuiu de forma efetiva na consolidação do processo de legitimação do teatro brasileiro moderno<sup>46</sup>. O CICT se opunha ao favorecimento que

---

<sup>46</sup> Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa518338/henrique-oscar>>. Acesso em 27 março 2018.

algumas Críticas da ABCT faziam devido a relações pessoais com artistas. As diferenças chegaram inclusive a gerar rivalidade entre as instituições (CIOTTI, LIMA, 1998, p.333). Para Heliadora, em entrevista para o portal *Gauchazh*, o CICT

Era um grupo que olhava de uma nova forma para o teatro. Os antigos críticos da Associação Brasileira de Críticos Teatrais eram quase divulgadores. Não havia uma exigência maior de qualidade. Esse grupo novo que apareceu de repente encarava o teatro de outra maneira. [...] fizemos coisas que talvez aqueles outros críticos não tenham feito. Fizemos curso de formação de plateia, curso de história do teatro universal, história do teatro brasileiro, série de conferências sobre os vários aspectos do teatro: o que é direção, interpretação, cenografia (HELIODORA, 2014).

A Associação Paulista de Críticos de Teatro (APCT), criada posteriormente, em 1956, cobrava mais rigor técnico na atividade crítica, além de ter o crítico Décio de Almeida Prado à frente da entidade, atuando politicamente contra a censura e em defesa dos artistas (CIOTTI, LIMA, 1996, p.336). Em 1972 uma reestruturação cria a atual Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) que incorpora críticos dos setores de artes visuais, cinema, literatura, música popular, erudita, televisão, dança, música erudita e produção radiofônica. Ciotti e Lima falam desse período como um choque de gerações:

Com a decadência da ABCT, alguns críticos não tiveram receio em recomeçar do zero e acertar nos quesitos onde a antiga associação apresentava falhas. Assim nasceu o CICT, que por muito tempo esteve ativo realizando seu status com a ABCT [...]. Não é de se estranhar que vários historiadores tenham definido esse momento como uma batalha entre gerações de críticos. [...] A APCT indicou o marco inicial do desenvolvimento da atividade crítica, e ainda, a valorização da profissão (2016, p. 337).

A partir dos anos 2000, década em que eu começo a atuar como crítico, começaram a surgir experiências diversas de críticas que vêm migrando aos poucos dos jornais impressos para espaços independentes na *internet* – artistas, jornalistas e pesquisadores estão criando plataformas e deixando de escrever somente para jornais impressos. Se a batalha e competição entre Críticas eram evidente nas décadas anteriores, a percepção que tenho hoje desse fazer na contemporaneidade é uma tentativa de estabelecer diálogos e parcerias em eventos, festivais, rodas de conversas, fóruns, debates. Nomes importantes da crítica no século XXI são os candangos Diego Ponce de Leon e Sérgio Mággio, os paulistas Valmir Santos, Kil Abreu, Eldécio Mostáço, Béth Néspoli, o

paraibano Astier Basílio, a mineira Soraya Belusi, dentre outros, que ascenderam com a produção crítica na *internet*, como discorro a seguir.

Em 2013, os sites *Questão de Crítica* (RJ), *Satisfeita, Yolanda?* (PE) e *Horizonte da Cena* (RJ) criaram a plataforma de crítica *DocumentaCena*<sup>47</sup> como uma iniciativa de intercâmbio entre Críticas, jornalistas e pesquisadoras de Artes Cênicas de diferentes estados do Brasil. As críticas dos três *sites* agora estão reunidas nesse espaço de memória e documentação. Juntas, já realizaram coberturas críticas, oficinas e debates na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (2014, 2015, 2016 e 2017), na II Bienal de Teatro da USP (2015), no Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília (2014 e 2015), na Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, em São Paulo (2014 e 2015) e no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte (2013).

Em março de 2016, a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo realizou o ciclo de debates "Olhares Críticos", reunindo diversos críticos do Brasil e do mundo. Na ocasião, foi realizado o "Dia Crítico - Jornada sobre a crítica teatral em plataformas digitais no Brasil e no mundo", trazendo as novas possibilidades de interação da crítica nas plataformas virtuais, que têm, por natureza, maior possibilidade de serem mais acessíveis que os jornais impressos onde por muito tempo a crítica se concentrou. A acessibilidade gerada traz um efeito de descentralização da produção, ampliando o público de leitoras para além dos territórios em que as Críticas atuam.

A partir dos nomes trazidos neste item, é possível observar que boa parte da atividade crítica no Brasil situava-se prioritariamente no eixo Rio-São Paulo, apesar de a crítica possivelmente pioneira ser de Cuiabá. Quase todos os nomes de Críticas que destaquei acima, trabalharam em jornais desses dois estados. A Crítica carioca Daniele Ávila Small, no livro *O ato do espectador* (2017), afirma que “a crítica no Brasil é branca, rica e centralizada no Sudeste” (p.285).

Obviamente que a produção artística nessas duas metrópoles ganhava mais destaque que a produção de quem residia noutros estados – devido à concentração de pessoas e investimentos nas metrópoles. Porém, até hoje, ainda reverberamos a marola dessa desigualdade de privilégio geográfico e da circulação de informações. E nós, Críticas e artistas de outros eixos, recebemos daquelas que supostamente estariam no centro, o título de periféricas. Mas a ideia de periferia é uma questão de perspectiva.

---

<sup>47</sup> Disponível em: <[www.documentacena.com.br](http://www.documentacena.com.br)>. Acesso em 30 jun 2017.

Em 1983, a crítica literária estadunidense Soshana Felman, no artigo *The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin or Seduction in Two Languages*, afirmou que “a ausência de evidência não é uma evidência de ausência” (FELMAN *apud* SANDER, 2014, p.3). Portanto, me pergunto: quem eram as Críticas entre os anos 1930 a 1980 no Nordeste, no Norte, no Sul, no Centroeste? Para descentralizar, cito nomes importantes na crítica cearense contemporânea: as Críticas Magela Lima, Honório Félix, Manoel Moacir, Mayara de Araújo, Renato Abê e Emmanuel Nogueira, nomes de relevância para a construção do pensamento crítico e historiografia da cena no estado.

Diante desses marcos históricos, destacados a partir do meu olhar panorâmico sobre a área, apresento a seguir duas nuances que demarcam diferentes tipos de prática crítica que permeiam nosso fazer no decorrer dos tempos. No próximo item, teço relações sobre o que entendo por dois tipos de crítica: uma ligada ao mercado ou mercantil, (in)conscientemente fascista, e outra que carrega consigo uma força política propositora, que diferenciarei da primeira como “politizada”.

### **2.3. Crítica mercantil e crítica politizada no Brasil**

Entre os artistas das cênicas, muitas vezes aparecem comentários que colocam a crítica em um lugar mercantil, do gosto pessoal, do elogio às amigas, da depreciação daquilo que não apetece o olhar de quem julga. Um ranço que nós, Críticas, carregamos há tempos talvez pelo autoritarismo engendrado que muitas vezes não conseguimos desvincular do nosso ofício. Posso conversar com você depois sobre as inimizades que fiz por conta das minhas críticas publicadas no *Jornal O Povo* e no meu *blog*. Algumas delas por conta de erros meus. Muitas vezes nossas provocações nos fazem afundar em equívocos. E nem sempre temos a humildade de pedir desculpas publicamente e de se dispor ao diálogo. Mas a maioria das vezes em que a falação contra algum texto meu surgiu, deu-se no campo dos egos e vaidades, pela minha percepção. “Quem é esse menino que tá fazendo crítica?”, já se referiram a mim, de forma pejorativa, como soube depois por meio de comentários na cena teatral fortalezense. Falamos da necessidade da crítica, mas estamos, de fato, abertas a ela?

Ao mesmo tempo em que essa crítica hierárquica habita nosso fazer, fala-se bastante em crítica construtiva como uma tentativa de combater esse lugar vazio dos textos opinativos e sem análise, da evocação aos bons modos nas Artes Cênicas – muitas vezes eurocentrados. Como diz Bárbara Heliadora, “O crítico colabora com o processo

criativo” (p.8, 2014). Vejamos o que o crítico paulista Jefferson Del Rios fala sobre o crítico português João Apolinário (1924-1988):

João Apolinário é desafiador: não basta ao crítico compor uma frase bonita; cumpre-lhe ‘ser o cão de guarda do teatro’, sempre alerta ao menor sinal de queda ou ameaça de autossuficiência ou artifício, estabelecendo sempre a ligação entre a vida do palco e a vida real (DEL RIOS, 2014, p.48).

A ideia de “cão de guarda” é uma possível referência a Karl Marx (1818-1883), que dizia que a função da imprensa é ser o cão de guarda público<sup>48</sup>. O cão, portanto, seria o responsável por não permitir passar nada daquilo que pudesse comprometer a qualidade de uma encenação. Um passinho fora do padrão e o cão late, morde, assusta, avisa ao teatro que aquele teatro estaria errado. Mas aí caímos no dilema utópico de “distanciamento crítico”. Distanciar é negar seus afetos para criticar? Ou podemos nos distanciar para nos aproximarmos ainda mais? Vou discorrer melhor sobre essas questões na Carta 3. Até porque o que possui qualidade para um não necessariamente possui para outro. O que um cão de guarda ataca o outro pode abanar o rabinho e querer brincar.

A crítica parece habitar um território entre informação, análise e gosto pessoal. A pesquisadora gaúcha Helena Maria Mello, estabelece a diferença entre opinião e crítica:

A crítica parte do gosto, mas neste não se detém. Vai além, formulando um pensamento, muitas vezes teórico, sobre os fenômenos estéticos. Articula, sobretudo, argumentos para sustentar seus raciocínios. Já a opinião não tem compromisso com a articulação deste pensamento totalizador (2010, p.32).

Para filósofo e curador francês Nicolas Bourriaud (1997), a tarefa da Crítica “consiste em reconstituir o complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhes são dadas.” (2009, p.9). Nesse sentido, exercício da alteridade, de analisar com humildade, faz-se necessário. Esse formato de crítica mais sisudo, que citei anteriormente, persiste ligada ao mercado, onde “especialistas” dizem por meio dos periódicos se acham o espetáculo válido ou não. Ainda hoje é comum jornais publicarem impressões valorativas.

Porém, acredito que o papel da crítica é outro. Olhar a obra a partir de um campo de percepção que não leva em consideração a complexidade e a diversidade

---

<sup>48</sup> Ideia publicada em artigos do jornal alemão *Rheinische Zeitung* (*Gazeta Renana*), maio de 1842. Link: <https://goo.gl/5lzKiV> Acesso em 1 abr 2017.

cênica, para além da ideologia da Crítica ou das normas pré-estabelecidas, vai na contramão da ideia propositiva, difusora e que contribui com o trabalho artístico contemporâneo.

Apesar de Machado de Assis e Artur Azevedo serem contemporâneos, talvez seja possível afirmar visões diferentes sobre o modo como ambos faziam suas críticas por volta da metade do século XIX. De acordo com o crítico paulista João Roberto Faria, a vinda do diretor francês André Antoine (1858-1943) e sua trupe ao Rio de Janeiro “foi o principal acontecimento teatral do ano de 1903” (FARIA, 2004, p. 224). Antoine esteve em cartaz entre os dias 1º e 26 de julho no Theatro Lyrico<sup>49</sup>, onde encenou vinte e nove peças, entre elas algumas tentativas dramáticas do naturalismo, “como *Jacques Damour*, peça em um ato tirada de um conto de Zola, que havia figurado no primeiro espetáculo do Théâtre Libre, em 1887, e *La Fille Elisa*, adaptação do romance homônimo de Edmond de Goncourt” (FARIA, 2001, p. 224).

Artur Azevedo parece não ter visto com bons olhos as experimentações naturalistas do estilo Antoine, que “falava para baixo e virava as costas para a platéia” (2001, p.225). Azevedo, que não achava Antoine tão revolucionário assim como diziam os jornais da época, chegou a ironizar na sua coluna:

Agradeço ao ilustre Antoine ter nos trazido a esmola da sua arte impecável, ter nos proporcionado o inefável ensejo de o admirar e aplaudir; mas agradeço-lhe também e principalmente o nos ter mostrado que a nossa prata da casa não é, graças a Deus, um reles pechisbeque (FARIA, 2001, p. 226).

No dia 10 de julho de 1903, o diretor francês realizou uma conferência no Teatro Lyrico após a encenação de *Bola de Sebo*, do francês Guy de Maupassant (1850-1893)<sup>50</sup>. Artur de Azevedo estava na plateia. Na ocasião, Antoine ironizou, afirmando que encontrou no Brasil “o velho espírito de Sarcey, que eu supunha adormecido no paraíso dos folhetinistas, e que descobri agachado sob as flores de um dos vossos críticos principais” (FARIA, 2001, p.226).

Convém citar que o maranhense apreciava o estilo do jornalista e crítico francês Francisque Sarcey (1827-1899). Este, por sua influência, pode ter gerado um

---

<sup>49</sup> Teatro imperial inaugurado em 1890 e demolido em 1934. O teatro estava situado à Rua da Guarda Velha, 1, que, atualmente é a Rua Treze de Maio, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://goo.gl/Vz0MpY>> Acesso em 8 abr 2017.

<sup>50</sup> A conferência de Antoine foi publicada no *Jornal do Comércio* de 11 de julho de 1903, p.2.

caráter disciplinador para o olhar crítico na França. Esse “velho espírito” o qual Antoine alertava na crítica de Artur de Azevedo seria justamente o estilo de crítica que define moldes para o teatro, não havendo teatro possível ao que estivesse fora do padrão. De acordo com o professor carioca Walter Lima Torres Neto, Sarcey aproveitava-se da influência que exercia no jornal *Le Temps*, onde publicava seus escritos para alimentar “uma relação de poder sobre os agentes criativos da prática teatral” (2015, p.77) e induzir comportamentos e bons modos aos burgueses. Para Torres Neto, Sarcey

Exerceu a crítica teatral no jornal *Le Temps*, onde impunha suas opiniões como derradeiros julgamentos, estabelecendo uma intensa e sólida relação com o público leitor deste cotidiano e colaborando para o sucesso ou o fracasso das peças em cartaz. O jornal *Le Temps* exercia grande influência na formação da opinião pública, sobretudo da burguesia liberal e republicana na França. A posição de respeito mantida pelo jornal facilitava a existência de um crítico teatral com força de persuasão sobre o público (2015, p.77).

Enquanto Arthur de Azevedo se assemelhava a Sarcey no seu estilo de crítica, Machado de Assis, ao criticar, não deixava de colocar questões sociais. Em algumas de suas críticas, ele critica o romantismo e propõe o realismo, evidenciando o papel didático do teatro como um espaço de aprendizado para a sociedade, além de estar sempre convocando a população para assistir espetáculos. Machado disse, o “teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público” (BOCAIUVA, 1858, p.14). Machado queria que o teatro representasse a sociedade brasileira a fim de melhorá-la. O crítico e escritor também convocava a população aos espetáculos e criticava a ausência de investimentos da coroa ou de empresas privadas para o teatro na época, como afirma João Roberto Faria:

Machado constata que o teatro no Brasil é muito pobre de realizações importantes do ponto de vista estético e que apenas acidentalmente desponta um talento, insuficiente porém para mudar a rotina instituída burocraticamente à maneira de uma repartição pública. Entre as causas dessa pobreza o crítico destaca primeiramente a falta de iniciativas: “Não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastor; há planetas, mas não há outro sistema” (2004, p.305).

Enquanto Azevedo, discípulo de Sarcey, pregava nas suas críticas um teatro moldado para agrado da burguesia, Machado clamava por um teor político e social que

era eminente em suas críticas, validando o fazer teatral na representação da vida como ela é, com seus acertos e erros, como um espaço de transformação e não apenas de entretenimento. Talvez aqui possa haver um indício da diferença entre a crítica mercantil, que qualifica obras entre recomendadas ou não recomendadas, e a crítica politizada, que mescla o juízo de valor com a reflexão crítica e militante em prol das Artes Cênicas. Vejamos o que a etimologia diz:

O termo crítico vem do grego *kritikos* e do latim *criticu* (WELLEK, 1963), que, além de encerrar a ideia de julgamento, diz respeito também à ideia de crise. A palavra crítica, por sua vez, origina-se da palavra grega *krinein*. Quer dizer: quebrar. E era esta, então, a função da crítica: fragmentar (analiticamente) a obra de arte. Aristóteles, com sua *Poética*, teria sido, segundo Jerôme Roger (2002), o primeiro a submeter as obras de ficção ao exame do espírito. O autor diz ainda que, neste aspecto, foi o filósofo grego quem fez o primeiro balanço crítico e a primeira definição do fenômeno literário (MELLO, 2010, p. 16).

Fragmentar a obra de arte pode ser interpretado como uma tendência da crítica de Artes Cênicas, durante os séculos XIX e XX, em ser escrita dentro de uma forma onde vários elementos da cena deveriam ser contemplados hierarquicamente. Texto, direção, desempenho dos atores, figurino, cenário, sonoplastia, etc. Que tal entender o ato de fragmentar não como uma dissecação normativa, que encaixota partes de um todo em pequenas definições, mas como um mergulho em fluxos que atravessam os espaços e camadas de uma obra?

“Hoje em dia [2014], inclusive pelo problema das publicações, é recomendável adotar outro critério: trazer para o primeiro parágrafo aquilo que chama mais atenção pela qualidade ou, no caso do mau espetáculo, pelo dado negativo” (MAGALDI, 2014, p.71). Já Fabrício Muirana, editor da *Revista As Bacantes*, afirma que:

o ideário moderno de julgamento, premissa da crítica moderna brasileira, não faz mais sentido em uma sociedade em que os parâmetros da crítica se alteram a cada peça e em que as unidades de definição, como o indivíduo, começam a se esfacelar (MELLO, 2010, p. 84).

Ou seja, a crítica foi se transformando num espaço onde as Críticas refletem sobre aquilo que as tocam como aspecto mais relevante. Os textos críticos para as cênicas foram se tornando mais ágeis, mais curtos não só pela redução gradativa dos espaços de

reflexão artística nos jornais, mas porque as Críticas também passaram a escrever, como se diz, indo direto ao ponto. Este “ponto” não deixa de ser um olhar extremamente particular da apreciação.

Nesse sentido, a crítica mercantil, estaria ligada à ideia de comércio, mercadoria, indústria cultural, consumo, agregando à sua prática um valor que capitaliza e monetiza a arte. Publicar opiniões genéricas como “maravilhoso/horrível” ou “vale/não vale a pena” aconselhando o que o público deve ver ou não, poderia, supostamente, alavancar ou derrubar uma produção a partir da influência de quem escreve e do alcance do veículo. É para isso que criticamos? Para condicionar o que o público deve consumir?

Uma Crítica não tem esse poder absoluto. Seria pretensioso subestimar a autonomia das espectadoras dessa forma. Porém, talvez até o final do século XIX, quando os periódicos ainda eram as principais fontes de informação, a opinião de uma Crítica influente poderia comprometer uma temporada. Como a atividade crítica na atualidade está difusa na *internet*, sendo praticada por uma série de Críticas independentes que vêm exercendo um trabalho franco na relação com as Artes Cênicas, uma opinião apenas não seria mais suficiente para o sucesso ou fracasso de um trabalho cênico.

O manifesto Arte Contra a Barbárie<sup>51</sup>, movimento puxado pela Cia. do Latão (SP), reuniu uma série de artistas e coletivos em 1997 contra a mercantilização da cultura no estado de São Paulo. A mobilização resultou, posteriormente, na criação da Lei de Fomento ao Teatro Nº 13.279/02. O texto diz: “Teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista” (1999). Nesse sentido, enquanto ainda há Críticas que tratam as obras como mercadoria, a crítica politizada está muito mais preocupada com a reflexão e o pensamento sobre as Artes Cênicas do que com o julgamento pessoal em torno do que seria bom ou ruim. Sugiro então que a crítica politizada milite, sem preconceitos e com humildade, em defesa da diversidade cênica e contra o fascismo.

Teatro, etimologicamente, significa “lugar para contemplar”. Na filosofia do teatro, proposta pelo argentino Jorge Dubatti, há um aprofundamento dessa ideia: teatro não é só para observar, mas para compartilhar, conviver: “A expectativa, portanto, deve ser considerada sinônimo de viver-com, perceber e deixar-se afetar, em todas as esferas das capacidades humanas” (2016, p. 37). A crítica também pode entrar simbolicamente nesse lugar vivente entre quem faz e quem aprecia no intuito de potencializar, nunca de

---

<sup>51</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq28049910.htm>>. Acesso em 28 mar 2018.

deslegitimar – como Artur de Azevedo teria feito ao negar as proposições naturalistas de Antoine.

Me posicionar como crítico de Artes Cênicas e não somente de Teatro é uma forma de tentar incluir as demais linguagens cênicas no meu discurso, de abrir meus olhos para elas e potencializá-las, de considerar a interdisciplinaridade, o hibridismo e os espaços transitórios entre as possibilidades estéticas, poéticas e artísticas. É também uma forma de ser um crítico político.

Para o filósofo francês Jacques Rancière, “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2012, p.52). Nesse sentido, a crítica politizada seria não só aquela que se constitui sem depreciar a obra e se posiciona em defesa das linguagens da cena, mas também em defesa do bem estar social, dos direitos coletivos e individuais, contra as opressões e os silenciamentos. A crítica politizada seria aquela que, além da análise artística, procura entender a obra cênica e suas relações com o contexto social, não para tentar inverter o jogo da dominação entre oprimidos e opressores na sociedade, mas na tentativa de expor feridas com o objetivo de nivelar desigualdades.

Como exemplo, trago um trecho da crítica<sup>52</sup> que fiz ao espetáculo *Carnaval de Kitinete* (2017), do performer brasileiro Léo Shamah, a convite do Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea. Na carta que escrevi a Léo, fiz críticas também ao festival:

E aí lanço ao Cena uma provocação desde que vi a programação oficial: que tal mais intercâmbio de linguagens da cena contemporânea? Porque acredito que, numa programação com 22 obras, poderíamos ver mais performances, mais circo, mais dança. Mais espetáculos de teatro que dialogam com outras linguagens. Equilibrar linguagens, potencializar interdisciplinaridades. Afinal, essa tem sido uma das principais características das artes na contemporaneidade.

Conversemos, compartilhemos.

Danilo.

---

<sup>52</sup> Disponível em: <<http://odanilocastro.blogspot.com/2017/09/carnaval-de-kitinete-por-mais-circo.html>>  
Acesso em: 11 de ago de 2018.

Outro exemplo da “exposição de feridas para nivelar desigualdades”, que me referi cima, é a crítica<sup>53</sup>, durante o mesmo festival, que fiz ao espetáculo *Maratona em NY*, do grupo colombiano El Hormiguero Teatro. Minha intenção foi provocar o evento e nós, artistas, para um olhar global sobre as produções selecionadas:

Brasília, 28 de agosto de 2017.

Formigas colombianas,

Essa é uma crítica que corre  
Uma crítica que de-sa-ce-le-ra  
Uma crítica que que se supera  
Uma crítica que perde  
Uma crítica que ganha  
Uma crítica que questiona processo  
Uma crítica que critica além da cena.

O espetáculo de vocês, *Maratona em Nova Iorque*, do grupo El Hormiguero Teatro, que se apresentou ontem no Teatro Sesc Gararem, dentro da programação do Cena Contemporânea 2017, me levou a uma reflexão que transborda a pista da maratona cênica. Dois homens correm, enquanto dialogam a dramaturgia escrita por Edoardo Eba. Apenas. Correm durante uma hora. Apenas. Seguindo a direção de Gianluca Barbadori. Apenas. E, ao mesmo passo em que a genuidade sintética do trabalho de vocês me leva ao "Teatro Pobre" (1968), clamado pelo polaco Jerzy Grotowski, ou ao "Teatro Essencial", proposto pela paranaense Denise Stoklos, fico pensando sobre a lógica do capital que muitas vezes se impõe sobre as nossas produções e as dos festivais de cultura.

Há quem diga que teatro deve ter foco na relação do artista da cena com o público. O mínimo de recursos para o máximo de teatralidade. E deve fugir das pombas ou parafernalias técnicas para centrar-se no trabalho de atores e atrizes, como vocês fazem numa forma refinada e que rompe com nossas expectativas de superabundância imagética. Pra mim, todo teatro é possível e não há teatro melhor que outro. Em tempos onde somos bombardeados de signos por todas as partes, inclusive no teatro contemporâneo, vocês nos trazem quase nada de sonoplastia, quase nada de cenário, nada de maquiagem, dois moletons, dois pares de tênis e um treinamento que os fazem correr por um longo tempo. Ainda assim, submergimos preenchidos nesse ritmo de corrida. Objetivo, simples, ofegante e limpo.

Num país em crise, a primeira a perder corpo na maratona dos orçamentos públicos é a Cultura. Não à toa extinguiram nosso ministério logo após o golpe político que vivemos no Brasil, de 2016 até agora. Gestores públicos não compreendem cultura como direito, não a tem como prioridade. Por esse motivo, os festivais de cultura em todo o país estão com verbas cada vez mais escassas. Fazer um festival

---

<sup>53</sup> Disponível em: <<http://odanilocastro.blogspot.com/2017/08/maratona-em-ny-artistas-e-festivais-na.html>> Acesso em: 11 de ago de 2018.

consistente se tornou ato de resistência. Coincidência ou não, todos os trabalhos que assisti até agora no Cena Contemporânea 2017 são trabalhos sintéticos. Consequentemente, demandam menos produção e menos verba. É provável que a curadoria tenha sido obrigada a se pautar a partir da questão financeira.

Eis que caímos no dilema: produzir para se adequar e circular? Submeter a criação artística à lógica do mercado? Selecionar pelo preço? Precisamos sobreviver, precisamos de praticidade, precisamos ser econômicos, precisamos realizar festivais. Precisamos, na verdade, brigar por políticas públicas, mas, ao mesmo tempo, brigar para não depender só delas. Porém, tolher a criação pode não ser uma boa saída. Às vezes entramos na maratona das pequenas produções para não ficar atrás na maratona do capital. Não que esse seja o caso de vocês, formigas, mas lanço a provocação a todos nós e ao festival.

A diretora francesa Ariane Mnouchkine, na década de 1970, ocupou uma antiga fábrica de armamentos e fundou a Cartoucherie, onde são criados e apresentados os grandiosos espetáculos do Théâtre du Soleil. O Clowns de Shakespeare, de Natal (RN), fundou o Barracão Clows para caberem seus trabalhos. Pode não parecer, mas ambos possuem apertos para produzirem suas obras do tamanho que elas devem ser, de acordo com seus anseios criativos. São escolhas que geram consequências. Não se trata aqui de responsabilizarmos os artistas ou os realizadores de festivais, mas o próprio Estado, o sistema e o capital que muitas vezes nos levam à lógica da sobrevivência pela redução criativa. Estejamos cientes disso para não correremos de olhos fechados, fingindo que nada está acontecendo. O desafio é: como correr no contrafluxo da multidão?

Com carinho,

Danilo

Diante disso, para que a crítica exponha e opine, mas não deprecie, é preciso que lutemos contra o cinismo na crítica, que explico adiante.

### **2.3.1. A crítica cínica**

No livro *Cinismo e Falência da Crítica* (2008), o professor e filósofo chileno-brasileiro Vladimir Safatle chama de cínico quem distorce procedimentos ao tentar adequá-los a interesses que não podem ser revelados. Esse é o ponto de partida de uma reflexão crítica onde o cinismo estaria impregnado, em várias instancias, nas nossas relações sociais atuais. Para ele, a ideia de cinismo pode ter gerado uma apatia nos nossos comportamentos, impedindo a construção de novas realidades.

Presume-se então que criticar deve ser uma atividade onde não haja espaço para a prática da má-fé, da desonestidade ou de interesses velados. Deve ser uma atividade

lúcida, autorreflexiva e autocrítica. O desafio desse processo é que ser lúcido e honesto pode trazer uma noção genérica, que se difere a partir dos princípios éticos e morais que cada um adota para suas práticas. Promover ou depreciar uma obra artística a partir das relações pessoais entre quem critica e quem é criticada, por exemplo, seria uma forma de cinismo. Segundo Safatle, “estaríamos, assim, diante de uma entre várias tentativas da imoralidade travestir-se de moralidade” (2008, p.13). E digo mais: estaríamos diante da instrumentalização da crítica movidas pelo fetiche do capital.

Nesse sentido, a Crítica cínica, no seu comportamento estratégico de construção de discurso, está ligada ao varejo, ao consumo, ao descarte, ao utilitarismo das relações. Seu cinismo, em vez de promover a transformação e a construção sensível de novas realidades e trocas mais intensas, contribui apenas com a degradação dos vínculos sociais. Ao potencializar a “economia libidinal” (2008, p.113) do capitalismo contemporâneo por meio da crítica mercantil, a pessoa cínica atende a critérios e padrões normativos reducionistas ao desenvolvimento das linguagens cênicas, como aponta Safatle:

Pois a crítica não pode ser simplesmente guiada por exigências de realização de ideais normativos de justiça e consenso que já estariam presentes em alguma dimensão da vida social. A crítica não pode ser apenas a comparação entre situações concretas determinadas e normas socialmente partilhadas. Esta é, no fundo, uma crítica de juizado de pequenas causas que se contenta em comparar normas e caso. Antes, a verdadeira crítica deve ter a força de voltar-se contra nossos próprios critérios de justiça e consenso, já que ela se pergunta se nossa forma de vida não é mutilada a ponto de orientar-se por valores resultantes de distorções patológicas (2008, p.26).

Para fugir da crítica mercantil, precisamos fugir do cinismo e promover a crítica como crítica de si mesma. Seria essa uma camada possível na noção de “fragmentar” em fluxos, como propus anteriormente? Nós, Críticas, portanto, precisamos exercitar o desmascaramento constante daquilo que se sedimenta como princípios, porque nosso terreno sofre constantes mudanças à luz da metodologia cartográfica, como sugere Suely Rolnik (2006). Não podemos nos estagnar ao olharmos e cartografarmos a geografia e os contextos em que estamos inseridos. A crítica mercantil impossibilita os sujeitos do aprendizado em virtude do fetichismo e da alienação que a indústria cultural e da comunicação propiciam: “Alienação que indicaria a incapacidade de compreensão da totalidade das relações estruturalmente determinantes do sentido” (SAFATLE, 2008, p.183).

Reconhecer a “falência da crítica” cínica é reconhecer um esgotamento diante de uma realidade. É um primeiro passo. Pensar numa prática crítica que fuja dessa lógica falida é pensar no aprimoramento das relações sociais. Ainda que tratemos aqui da crítica estética e poética, voltada às linguagens da cena, estamos falando do mundo e de suas realidades micro e macropolíticas. A cena carrega consigo as influências do mundo, daquilo que o mundo permeia em nós.

A crítica na *internet* não é composta apenas por textos analíticos embebidos de cenas e de mundo(s). Ela também carrega consigo características da plataforma que lhe serve como suporte de comunicação. Convergência, interatividade e multimidialidade são endossadas como aspectos positivos, que encorpam e trazem outros significados à crítica. Apesar dos avanços com a nossa prática deixando de ser exclusivamente dos impressos a partir dos anos 2000, o mercado tem se apropriado da *internet* ferozmente, criando bolhas de relacionamentos nas redes sociais, que cerceiam liberdades, como será possível ver a seguir.

#### **2.4. *Internet* e crítica de Artes Cênicas**

Durante a Guerra Fria (1945-1991)<sup>54</sup>, os Estados Unidos desenvolveram um sistema de monitoramento e compartilhamento de informações em toda a América do Norte. Eram as primeiras máquinas com trocas de informações em rede. Em 1989, o britânico Tim Berners-Lee criou a *World Wide Web*, com computadores que se comunicavam e compartilhavam informações por meio de um servidor e da *internet*. Dali aos dias atuais, a *internet* entrou nos nossos hábitos diários, por um caminho praticamente sem volta. Se, no decorrer do século XX, o telefone, o rádio, o cinema e a televisão romperam de forma definitiva com o autoritarismo da linguagem textual sobre os nossos sentidos, é com a *internet* que chegamos a um novo *boom* comportamental:

O ciberespaço é um espaço de projeção e representação das relações sociais na rede, uma virtualização da realidade, do mundo real para um mundo de interações virtuais. A conscientização dessa nova realidade altera a definição que tínhamos sobre o significado de localização (MELLO, 2010, p.57).

No início dos anos 2000, quando a *internet* se popularizou mais no Brasil, lembro da minha curiosidade ao ver uma prima, de madrugada, conversando com vários

---

<sup>54</sup> Período de ameaças embates e conflitos indiretos entre Estados Unidos e União Soviética após a Segunda Guerra Mundial.

amigos numa sala de bate-papo *online* do mIRC, um sistema de bate-papo em rede desenvolvido pela Windows, em 1995. Ali tive o meu primeiro contato consciente com essa rede de computadores. Se antes ela era utilizada como meio para traçar estratégias militares, mais de cinco décadas depois, a partir de 2007, a rede me levou à criação de um *blog* de *Críticas com Afeto*, como venho intitulando até então.

Assim como a produção artística, a produção crítica também é reflexo do seu tempo. Ela está ligada a um acontecimento imerso em um contexto social e o seu veículo, que podemos também chamar de “meio”, não é mais prioritariamente impresso, nem ligado somente à atividade jornalística. O teórico canadense Marshall McLuhan (1911-1980) deu corpo à célebre frase: “o meio é a mensagem” (1974, p. 11). Ou seja, é o espaço em que a mensagem percorre, mas não somente. Não basta apenas pensar no que dizer, mas principalmente em como dizer. Todo o suporte de enunciação faz parte de uma mensagem. A ideia de “meio”, não só como um canal, influencia diretamente o conteúdo da crítica e a apreciação de quem a lê. A implicação disso na crítica de Artes Cênicas em formato de carta na contemporaneidade é que a *internet* e o gênero carta como suportes também são componentes importantes do discurso assimilado pela destinatária.

O autor narra a transição da “Revolução Industrial” para a “Era Eletrônica”. Nesse processo, as mudanças afetam profundamente a maneira como os seres humanos se relacionam com o mundo na emissão e recepção das mensagens, na produção de sentidos e percepção, sendo o meio, uma extensão das pessoas.

Na Era Digital, o caráter multimídia e dialógico da *internet*, com textos, vídeos, fotos e áudios em convergência agregam significados à crítica, antes apenas textual, em plataforma impressa. Criticar, na atualidade, passou a ser um ofício mais democrático: “Com a abertura dos espaços na *internet*, a crítica passa a ter novas vozes” (MELLO, 2010, p.66). Antes, os especialistas analisavam obras artísticas e publicavam opiniões em grandes jornais. Com a ascensão dos *blogs* e *sites*, os espaços independentes têm ganhado força como mídias alternativas e livres. Ao mesmo tempo, “isso não significa que a produção crítica tenha aumentado ou refinado” (p. 62).

O *Facebook*, rede social líder em número de usuários ativos diariamente (2018)<sup>55</sup>, por exemplo, utilizado por diversas Críticas e suas plataformas para difundir a

---

<sup>55</sup> Com seus mais de 1,18 bilhões de acessos únicos por dia, a rede já conta com 85,6 milhões de usuários apenas no Brasil. Disponível em: <<https://marketingdeconteudo.com/algorithm-do-facebook/>>. Acesso em 4 jun 2018.

crítica de Artes Cênicas, tem criado bolhas de relacionamento a partir dos algoritmos<sup>56</sup> da rede social. Aquilo que você curte, compartilha, comenta, conversa *inbox* ou posta na sua “linha do tempo” são informações que podem ser repassadas a empresas que anunciam e direcionam conteúdos de acordo com seus interesses. Isso impede que as usuárias tenham acesso a diferentes visões sobre um tema.

O jornalista carioca Paulo Henrique Amorim, no *blog Conversa Afiada*, apontou a rede social como uma "ameaça à democracia"<sup>57</sup>. Ele traz o artigo da professora americana Zeynep Tufekci, publicado no *The New York Times*, que aborda a descoberta, em março de 2018, de que a rede social cedeu para o presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, os dados pessoais de 50 milhões de usuários norte-americanos. A concessão aconteceu sem a autorização explícita dos mesmos, a partir de um aplicativo chamado *thisisyourdigitallife*, que faz um “mapeamento de personalidade” a partir do seu comportamento nas redes sociais.

A ação serviu como um instrumento para mapear o perfil de eleitores e direcionar conteúdo. A autora estadunidense questiona sobre as diferentes possibilidades de como o lucrativo mercado da rede social, que falseia liberdade aos seus usuários, pode afetar nosso acesso à informação:

E se um dia o *Facebook* decidir suspender do seu site uma campanha presidencial ou um político em cuja plataforma estejam reivindicações sobre a melhora na privacidade dos dados e limites na retenção e no uso de dados? E se o *Facebook* decidir compartilhar dados com apenas um candidato e não com outro? E se o *Facebook* der mais alcance a publicidade de candidatos alinhados com seus próprios interesses? (TUFEKCI, 2018)<sup>58</sup>.

O próprio Berners-Lee, criador da *internet*, em artigo<sup>59</sup> publicado em março de 2018, no jornal britânico *The Guardian*, fala sobre a necessidade de “Um arcabouço legal ou regulatório que considere os objetivos sociais pode ajudar a aliviar essas tensões” (2018)<sup>60</sup>:

---

<sup>56</sup> O algoritmo do *Facebook* é um recurso utilizado para, principalmente, determinar o que é posto em primeiro no seu *feed* da tela principal.

<sup>57</sup> Disponível em: <<https://www.conversaafiada.com.br/mundo/o-facebook-ameaca-a-democracia--->>. Acesso em 28 mar 2018.

<sup>58</sup> What if one day Facebook decides to suspend from its site a presidential campaign or a politician whose platform calls for things like increased data privacy for individuals and limits on data retention and use? What if it decides to share data with one political campaign and not another? What if it gives better ad rates to candidates who align with its own interests?

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/i2kD42>> Acesso em: 3 abr 2018.

<sup>60</sup> A legal or regulatory framework that accounts for social objectives may help ease those tensions.

O que antes era uma rica seleção de *blogs* e sites foi comprimido sob o peso poderoso de algumas plataformas dominantes. Essa concentração de poder cria um novo conjunto de *gatekeepers*, permitindo que um punhado de plataformas controle quais ideias e opiniões são vistas e compartilhadas (2018)<sup>61</sup>.

Importante destacar o Marco Civil da Internet (Lei nº 12.965, de 2014), que regula o uso da *internet* no Brasil, sendo uma referência para diversos países. O marco legal foi construído pela sociedade civil em uma série de eventos participativos e define princípios a fim de garantir uma *internet* com privacidade, segurança, neutralidade da rede e liberdade de expressão aos brasileiros na relação com operadoras. Na Europa, entrou em vigor em maio de 2018 o novo marco regulatório que consolida uma série de regras às operadoras. Dentre elas, que os usuários passam a ter o direito de saber quais dados são armazenados pelas empresas.

Porém, a relação com as redes sociais e a lógica dos algoritmos ainda são territórios incertos, em constante transformação, que abrem margem para ações pautadas no interesse comercial sobre o uso da ferramenta comunicativa e não como um “bem social”, como clama Berners-Lee. A nossa atividade crítica na *internet*, apesar dos expressivos exemplos de plataformas que vêm ampliando seu espectro com interesses reais e sociais em potencializar o pensamento em Artes Cênicas deve estar atenta para criar estratégias de fuga aos interesses comerciais. Ou seja, não é porque a crítica está na *internet* que ela não será mercantilista.

A atividade crítica na *internet* me parece ainda uma atividade pendular, ora em efusão, ora ofuscada. Talvez ainda sem levar em consideração a complexidade da lógica das redes sociais. Em geral, circunscrita aos territórios em que nós, Críticas, atuamos. No Ceará, por exemplo, além do meu *blog*, consegui mapear apenas o *Caderno de Críticas*<sup>62</sup>, criado em 2017 pelo crítico Manoel Moacir e vinculado ao portal de notícias *Tribuna do Ceará*. Pode ser arriscado afirmar que somos apenas dois *blogs* de críticas no Ceará, visto que o *ciberespaço* se transforma muito rapidamente. O site *Cena Coletiva*<sup>63</sup>, que reuniu jovens Críticas egressas dos cursos superiores de dança e teatro no Ceará era organizado por Eduarda Talicy, Maurilene Moreira e Guilherme Bruno, porém está

---

<sup>61</sup> What was once a rich selection of blogs and websites has been compressed under the powerful weight of a few dominant platforms. This concentration of power creates a new set of gatekeepers, allowing a handful of platforms to control which ideas and opinions are seen and shared.

<sup>62</sup> Disponível em: <[www.tribunadoceara.uol.com.br/blogs/caderno-de-criticas](http://www.tribunadoceara.uol.com.br/blogs/caderno-de-criticas)>. Acesso em 12 abr 2017.

<sup>63</sup> Disponível em: <<https://cenacoletiva.wordpress.com/>>. Acesso em 12 de abr 2017.

inativo desde abril de 2016. Isso não significa que não existam outros espaços de críticas de Artes Cênicas no estado. Posso não ter conseguido catalogar, apesar do questionário<sup>64</sup> que divulguei nas redes sociais para tentar mapear as Críticas de Artes Cênicas no Brasil.

No decorrer dos anos, a imprensa passou a incorporar a ideia de *cibercultura* como elemento fundamental para sua prática – até porque as máquinas e o material para imprimir grandes tiragens continua gerando muitos gastos. Como a crítica sempre esteve ligada aos periódicos e, se os jornais passaram por esse processo de transformação, a crítica acabou seguindo o mesmo caminho.

Nos anos 2000, os *websites* ainda eram mecanismos estáticos, propagandísticos e comerciais, onde o usuário se deparava com páginas institucionais e anúncios não-interativos, mas houve uma transição rápida nas metodologias de acesso. Quem acessa a *internet* hoje se torna cada vez mais protagonista dos processos *online*. No livro *Marketing na Era Digital* (2010), a comunicóloga paulista Martha Gabriel explica a evolução do nosso comportamento virtual ao elencar grandes “ondas-web”, classificadas pela editora estadunidense O’Reilly Media, especialista em publicações sobre tecnologias digitais. A primeira onda seria a Web 1.0, em que os usuários apenas consomem a informação disponível. A segunda seria a Web 2.0, no qual a palavra-chave é participação.

Vivemos num território hoje onde mais da metade da população brasileira têm acesso à Internet (IBGE/2016), com liberdade diante de uma série de mecanismos que permitem criação de conteúdos e compartilhamento de informações por meio de *blogs, sites, apps*, redes sociais. Fica então cada vez mais obsoleto não pensar a crítica na web como um espaço de reflexão e troca diante do potencial comportamental da sociedade nos tempos atuais.

Exemplos já citados como *Questão de Crítica*<sup>65</sup>, *Teatro Jornal*<sup>66</sup>, *Satisfeita, Yolanda?*<sup>67</sup>, *Horizonte da Cena*<sup>68</sup> e *Ctrl+alt+dança*<sup>69</sup>, *Farofa Crítica*<sup>70</sup>, *Tribuna do*

---

<sup>65</sup>Disponível em: <[www.questaodecritica.com.br](http://www.questaodecritica.com.br)>. Acesso em 7 mai 2016.

<sup>66</sup>Disponível em: <[www.teatrojornal.com.br](http://www.teatrojornal.com.br)>. Acesso em 7 mai 2016.

<sup>67</sup>Disponível em: <[www.satisfeitayolanda.com.br](http://www.satisfeitayolanda.com.br)>. Acesso em 7 mai 2016.

<sup>68</sup>Disponível em: <[www.horizontedacena.com](http://www.horizontedacena.com)>. Acesso em 7 mai 2016.

<sup>69</sup>Disponível em: <[www.ctrlaltdanca.com](http://www.ctrlaltdanca.com)>. Acesso em 7 mai 2016.

<sup>70</sup> Disponível em <[www.tfarofacritica.com](http://www.tfarofacritica.com)>. Acesso em 20 jun 2017.

*Cretino*<sup>71</sup> e *Enquanto Danças*<sup>72</sup> são alguns dos espaços onde seus autores têm sido convidados para fomentar pensamentos e discussões em festivais culturais e análises de obras de teatro, circo e dança na atualidade, a exemplo das últimas edições do Festival Cena Contemporânea, Festival de Curitiba, Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, Mostra Sesc Palco Giratório, Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP) dentre outros.

A pesquisadora gaúcha Raquel Recuero acredita que a personalidade e autonomia que os autores de *blogs* possuem diante da imprensa tradicional, mesmo que esta também esteja presente nos espaços virtuais, é, por vezes, mais atrativa:

São pessoais. Isso significa que as informações não são simplesmente colocadas no *website*, mas que alguém as coloca, que funcionam como a voz e o pensamento de uma pessoa. São opiniões, relatos, informações e textos escritos do ponto de vista de alguém (2003, p.2).

A *internet* foi fazendo com que a crítica se reconfigurasse não só pelo viés da forma, mas também no seu conteúdo, na sua gênese. Apesar dos interesses das grandes corporações que vêm condicionando o uso da *internet*, no campo da crítica de Artes Cênicas, vemos uma diversidade de naturezas discursivas, vindas das múltiplas vozes *online* ampliou nossa fonte de informação. Estamos em rede. Se antes apenas um ou outro periódico publicava textos reflexivos sobre Artes Cênicas, sem diálogo com o público leitor, hoje, nós que lemos as críticas temos autonomia diante da escolha daquilo que desejamos fruir:

não há dúvida de que todos ganham com o novo formato. Com tantas opiniões circulando nas redes sociais, você não precisa de mais uma pessoa lhe dizendo o que ver ou não ver. Mas talvez queira ler um texto que permita refletir sobre um espetáculo (PRIKLADNICKI, 2017).

Na tentativa de mapear Críticas e experiências de *sites* e *blogs* independentes que vêm difundindo as Artes Cênicas por meio da crítica na *internet*, produzi um *formulário online* enviado para várias Críticas no país e divulgado nas redes sociais<sup>73</sup>. A pesquisa foi realizada entre março a dezembro de 2017. O questionário na íntegra está no Anexo desta série epistolar.

---

<sup>71</sup> Disponível em: <[www.tribunadocretino.blogspot.com](http://www.tribunadocretino.blogspot.com)>. Acesso em 20 jun 2017.

<sup>72</sup> Disponível em: <[www.enquantodancas.com.br](http://www.enquantodancas.com.br)>. Acesso em 5 jul 2017.

<sup>73</sup> A pesquisa foi aplicada por meio do *Google Forms*, vinculado à Google, onde é possível produzir um questionário online, divulga-lo por meio de um link e receber as respostas sistematizadas em planilha.

Imagem 1 – Card de divulgação do questionário



Ao todo, 55 Críticas responderam, destas 25 indicaram os espaços onde publicam seus textos críticos. No próximo tópico, um breve olhar sobre os dados apurados.

## 2.5. Experiências brasileiras de críticas contemporâneas na *internet*

Quanto ao número de espaços independentes *online* voltados à crítica de Artes Cênicas, de acordo com as respostas recebidas:

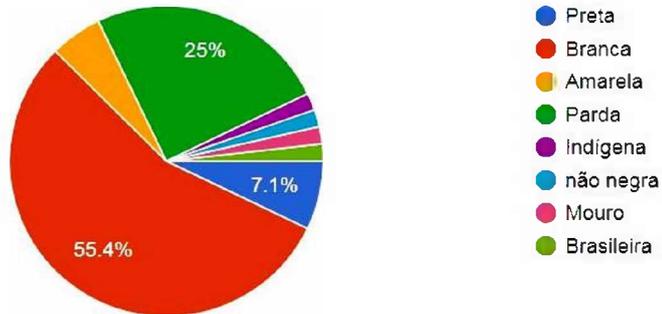
<b>Nordeste</b>	17
<b>Sudeste</b>	15
<b>Sul</b>	11
<b>Norte</b>	6
<b>Centroeste</b>	6

As perguntas referentes a cor/raça e gênero possuíam um campo “Outros”, conforme define o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), dando mais liberdade aos respondentes quanto às suas identidades.

## Imagem 2 – Gráfico Cor/Raça

Cor/Raça:

56 responses

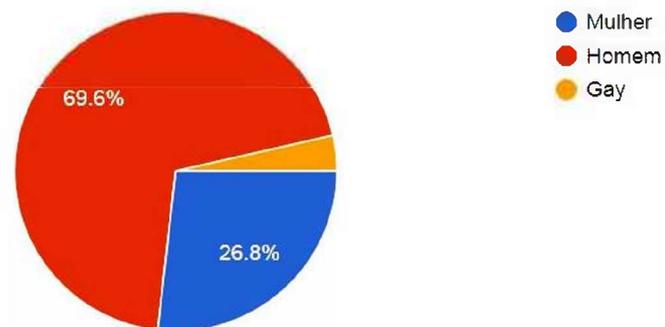


Fonte: Google Analytics (2018).

## Imagem 3 – Gráfico Gênero

Gênero:

56 responses

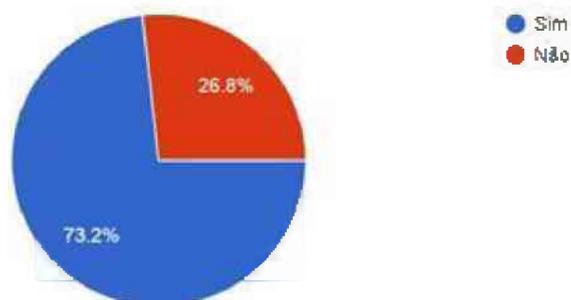


Fonte: Google Analytics (2018).

#### Imagem 4 – Atividade Profissional

Você considera seu ofício de crítico uma atividade profissional?

56 responses

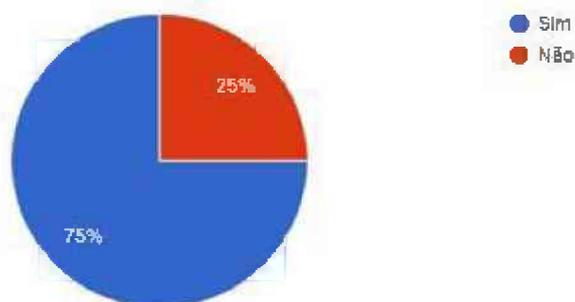


Fonte: Google Analytics (2018)

#### Imagem 5 – Atividade Artística

Você considera sua atividade de crítico/a uma atividade artística?

56 responses



Fonte: Google Analytics (2018)

Conforme é possível visualizar nos gráficos gerados pela plataforma *Google Analytics*, dentro do recorte deste questionário, a crítica praticada no Brasil em 2017 é prioritariamente realizada por homens, com 69,6%, enquanto as mulheres representam 26,8%. O espaço para resposta neste campo também incluía o item “Outros”, caso a pessoa que respondeu se identificasse noutro gênero, além de homem e mulher. 0,6%

indicou a resposta “Gay”, apesar de o termo se tratar de orientação sexual, que não foi requerida nas perguntas.

Quanto à cor/raça das Críticas que responderam o questionário, 55,4% indicou ser branca, 25% indicou parda, 7,1% indicou preta, 5,4% indicou amarela e 1,8% indicou indígena. Nesta pergunta, também havia o campo "Outras", de onde surgiram respostas como "não negra", "mouro" e "brasileira". Os dados mostram que a crítica de Artes Cênicas no Brasil é escrita principalmente por homens brancos. Se somarmos o percentual de pretos e pardos, teremos 32,1% de negros, número que ainda fica abaixo do número de brancos.

Os dados revelados podem ser considerados um reflexo da maioria dos indicadores sociais no Brasil, onde mulheres e pessoas negras, mesmo representando a maior parte da população, de acordo com o IBGE/2017, ainda estão excluídas de diversos espaços, como por exemplo, o do acesso às Artes Cênicas e à produção crítica e acadêmica sobre elas. A partir da minha pesquisa na Universidade de Brasília (UnB), fui convidado por Diego Ponce de Leon<sup>74</sup>, crítico e colega de turma no mestrado, para criticar os trabalhos do 18º Festival Internacional de Teatro de Brasília: Cena Contemporânea 2017. Sobre o espetáculo de abertura, *Black Off* (2015), compartilho aqui uma carta-crítica que traz uma percepção diária em relação ao dado anterior, evidenciado no questionário:

Brasília, 24 de agosto de 2017.

Querida pessoa que me lê,

Você provavelmente não me conhece. Por isso, primeiro gostaria que você imaginasse honestamente como eu, um dos críticos do Cena Contemporânea 2017, sou fisicamente. Pense antes de continuar a ler. Pensou? Acredito que não foi a imagem de um homem negro que veio à sua cabeça. Pois bem. É também dessa violência simbólica e estrutural que *Black Off*, espetáculo sul-africano que abriu o festival ontem na Caixa Cultural, trata.

No quesito regional, a partir das respostas conseguidas, o Nordeste ficou em primeiro plano, com 17 Críticas atuantes. Em seguida o Sudeste, com 15; Sul, com 11; e, por fim, Norte e Centroeste com 6 cada. O dado evidencia que, diferente do que se fala

---

<sup>74</sup> O jornalista e crítico estava na produção do festival e criou, na edição de 2017, uma plataforma crítica intitulada de “As Bárbara do Cena e as Jovens Heliadoras”, que reuniu um grupo de críticos experientes e outro mais jovem. Os escritos estão disponível em: <<http://www.cenacontemporanea.com.br/category/as-barbaras-do-cena/>>. Acesso em 9 dez 2017.

habitualmente (inclusive por mim) sobre a produção da crítica de Artes Cênicas no Brasil, que estaria centrada no “eixo RJ-SP”, o Nordeste teria mais pessoas atuando na área, em vez do Sudeste. Porém, é preciso levar em consideração que mais pessoas atuando na área não necessariamente significa maior produção ou maior visibilidade. Outro fator é que o Nordeste é a segunda maior região do país em número de habitantes, ficando abaixo apenas do Sudeste. Proporcionalmente, seria natural que houvesse mais possibilidade de atuantes na área. É preciso considerar também que este questionário, divulgado nas redes sociais e em listas de *e-mails*, pode não ter chegado a diversas Críticas espalhadas pelo país, sendo apenas um recorte possível diante da diversidade que é a realidade.

73,2% das pessoas que responderam ao questionário consideram a atividade um trabalho profissional. Destes, algumas afirmam ser remuneradas outras, ainda que não sejam, continuam considerando um ofício profissional. 26,8% acredita que a atividade não é profissional por não haver remuneração. Como venho considerando minha prática crítica cada vez mais artística e performativa devido à escrita poética, em carta, intimista, mas principalmente afetiva, uma das perguntas do questionário se debruçava sobre essa questão. Para minha surpresa, 75% disse que também acredita que a escrita crítica é artística, enquanto 25% acredita que não. Algumas respostas serão destacadas logo mais.

A seguir, evidenciei no máximo três experiências relevantes de cada região brasileira a partir dos seguintes critérios, sob meu ponto de vista, sem ordem hierárquica:

- Conteúdos com consistência crítica e relevância para as Artes Cênicas e obras criticadas;
- Alcance e repercussão do *site/blog* na cena brasileira ou de sua região;
- Qualidade de navegabilidade, *layout* e aspecto profissional.

Pesquisei e entrevistei também experiências reconhecidas nacionalmente, para além dos questionários. Além das respostas ao questionário, as aspas a seguir também foram extraídas de *e-mails*, conversas no *inbox* do *Facebook* e das próprias páginas de apresentação dos sites/blogs independentes. Importante destacar que, na *internet*, a transformação da rede acontece de forma muito dinâmica. Rapidamente podem surgir novos espaços enquanto outros podem se tornar obsoletos por abandono.

### 2.5.1. Norte

#### ***Tribuna do Cretino (PA)***<sup>75</sup>

Em julho de 2013, em Belém (PA), surgiu a *Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro e Dança*, como uma iniciativa do crítico Edson Fernando. Em 2014, o espaço se tornou um projeto de extensão vinculado ao Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará (UFPA). Desde então, são publicados semestralmente 300 exemplares impressos da revista, reunindo críticas selecionadas, via chamada pública, acerca das produções cênicas no estado. A tiragem é distribuída entre as autoras das críticas, as artistas criticadas, redações de jornais e bibliotecas em Belém, além de ser enviada para as responsáveis por outras iniciativas de críticas no Brasil e de ser divulgada no *blog* e nas redes sociais.

A força motriz dessa iniciativa, segundo o editorial do exemplar de estreia, aconteceu devido à insatisfação com os jornais locais: “Atualmente, os poucos cadernos jornalísticos destinados à produção artística limitam-se à mera divulgação de informações e serviços, e não raro, reproduzem cópias dos *releases* enviados por e-mail” (FERNANDO, 2015, p.8). Edson Fernando faz de sua atividade crítica um ofício artístico-acadêmico: “Considero a crítica uma contra-tradução da obra criticada e, neste sentido, livre para articular o seu discurso com elementos híbridos: poética, estética, teorias, ideias, imagens, sonoridades, epistemologia”.

#### ***O Teatro Como Ele É (PA)***<sup>76</sup>

Após participar de um curso de crítica ministrado por Edson Fernando, idealizador do site *Tribuna do Cretino (PA)*, o professor de português Arthur Ribeiro criou o *blog O Teatro Como Ele É*, em 2014, com intuito de fomentar a reflexão sobre a cena teatral paraense para contribuir com as obras: “É importante para tensionar a cena local no sentido de levar os encenadores a amadurecerem suas propostas”.

Apesar de, em alguns momentos sua escrita ser “literária” e “recordativa”, permeada de suas memórias, Arthur acredita que o seu ofício de crítico não é artístico: “Escrevo na maior parte das vezes em estilo mais próximo do acadêmico, entre a resenha

---

<sup>75</sup>Disponível em: <[www.tribunadocretino.blogspot.com.br](http://www.tribunadocretino.blogspot.com.br)>. Acesso em 21 jun 2017.

<sup>76</sup> Disponível em: <[www.oteatrocomoelee.wordpress.com](http://www.oteatrocomoelee.wordpress.com)>. Acesso em 03 de jul de 2017.

e o artigo. Não considero essas críticas mais ou menos interessantes ou representativas do que as outras”.

### 2.5.2. Nordeste

#### *Farofa Crítica (RN)*<sup>77</sup>

O projeto potiguar surgiu após oficinas de crítica teatral realizadas em Natal. Em 2014, a convite do festival *O Mundo Inteiro é um Palco*, organizado pelo grupo Clowns de Shakespeare<sup>78</sup>, o crítico paulista Valmir Santos, idealizador do *Teatrojornal* (SP), realizou uma formação livre no evento. Em 2016, foi a vez de Daniela Ávila Small (RJ), do *Questão de Crítica* (RJ), que realizou o curso a convite da Fundação Cultural Capitania das Artes<sup>79</sup>. Participaram das oficinas Diogo Spinelli, George Holanda, Heloisa Sousa, Paul Moraes, Rafael Duarte e Paula Medeiros. Em dezembro daquele ano, elas somaram-se para lançar o *Farofa Crítica* “num cenário deserto de crítica na área de teatro, performance e dança”<sup>80</sup>.

Diferente do *Tribuna do Cretino*, que tem sua gênese na academia, o *site* de críticas nasce com representantes de importantes grupos de teatro em Natal. São artistas falando para artistas, no papel de Críticas. Desde então, elas vêm produzindo textos para a cena no Rio Grande do Norte e circulando por festivais de teatro pelo país. Holanda considera seu fazer um ofício profissional e artístico: “A crítica para mim não sentencia, mas escolhe caminhos, fala do espetáculo, mas constrói uma outra coisa, um pensamento, uma expressão”. Ideia compartilhada com Spinelli, que escreve suas críticas como uma “produção literária”.

#### *Enquanto Danças (CE)*<sup>81</sup>

Nascido em 2008, o *site* é um espaço idealizado pelo crítico cearense Joubert Arrais. A iniciativa começou independente, porém, em 2012, devido ao Prêmio Funarte Petrobras de Dança Klauss Vianna 2011, recebeu o financiamento de R\$ 60 mil para a publicação do livro *Dança com Crítica* (2012) e de reformulação do site, que conta com

---

<sup>77</sup>Disponível em: <[www.farofacritica.com.br](http://www.farofacritica.com.br)>. Acesso em 02 jul 2017.

<sup>78</sup> Grupo de teatro fundado em 1993, na cidade de Natal, Rio Grande do Norte. Foi responsável por espaços culturais independentes como a Casa da Ribeira e o Barracão Clowns, que realiza atividades culturais.

<sup>79</sup> Entidade vinculada à Prefeitura de Natal.

<sup>80</sup> Texto de apresentação do projeto, disponível em: <[www.farofacritica.com.br/projeto](http://www.farofacritica.com.br/projeto)>. Acesso em: 20 de jun 2017.

<sup>81</sup>Disponível em: <[www.enquantodancas.net](http://www.enquantodancas.net)>. Acesso em 21 jun 2017.

colaboradoras de outros estados: Candice Didonet (BA/SP), Janaína Lobo (PI), Marcelo Sena (PE) e Angela Souza (CE). O espaço tem a "crítica como fator de transformação e construção do pensamento/conhecimento em Dança"<sup>82</sup>.

O crítico afirma que seu trabalho de crítico não é artístico, porém faz uma ressalva: "Arte e Crítica têm naturezas distintas que dialogam. Agora pensar a atividade de crítico, sendo ele ou ela, como uma atividade artística, pode ser pelo viés da performatividade da escrita". Arrais também está à frente do *Projeto Masculina* (2013), produzindo o que intitula de "crítica dançada". Segundo ele, o formato é "uma configuração cênica e um modo operativo da minha atuação como dançarino e crítico de dança". Seus experimentos em dança, conforme explica, também são experimentos críticos.

### ***Satisfeita, Yolanda? (PE)***<sup>83</sup>

*Satisfeita, Yolanda?* é um espaço pernambucano criado em 2011 para difundir críticas, entrevistas, reportagens, bastidores e, principalmente, "para dar continuidade e repercussão ao processo de criação da arte teatral pelas Críticas", conforme indicam as jornalistas Ivana Moura e Pollyanna Diniz, na apresentação do *site*.

### **2.5.3. Centroeste**

### ***Parágrafo Cerrado (MT)***<sup>84</sup>

Após participarem de uma formação em crítica de Artes Cênicas ministrada por Beth Néspoli, que está à frente do *Teatrojornal* (SP), onze críticas se reuniram e criaram o *Parágrafo Cerrado - Encontros e Pregnâncias*. Conforme indica a apresentação do *blog*, o espaço, criado em 2015, busca "na pregnancy o difícil exercício da escuta, que as urgências de se escrever sobre as produções locais encontraram ressonância". A crítica, atriz e diretora Juliana Capilé, uma das idealizadoras do espaço, crê que seu ofício é artístico "é uma troca, um encontro de percepções".

### **2.5.4. Sudeste**

---

<sup>82</sup> Disponível em: < [www.enquantodancas.net/quem-somo](http://www.enquantodancas.net/quem-somo)>. Acesso em 21 jun 2017.

<sup>83</sup> Disponível em: < [www.satisfeitayolanda.com.br](http://www.satisfeitayolanda.com.br)>. Acesso em 3 jul 2017.

<sup>84</sup> Disponível em: < [www.paragrafocerrado.wordpress.com](http://www.paragrafocerrado.wordpress.com)>. Acesso em 3 jul 2017.

### ***Questão de Crítica (RJ)***<sup>85</sup>

*Questão de Crítica* é uma revista eletrônica de críticas e estudos teatrais criada em 2008 pelas críticas cariocas Daniele Ávila Small e Dinah Cesare. A revista conta com textos de interessadas em todo o país, sendo publicada quatro vezes ao ano, após chamada pública. Além das críticas, a revista já realizou três encontros nacionais para discutir o ofício crítico e se propõe a ser um lugar de "convivência de ideias num espaço de livre acesso". Daniele é a representante brasileira da Associação Internacional de Críticos Teatrais<sup>86</sup>.

### ***Horizonte da Cena (MG)***<sup>87</sup>

Em Belo Horizonte, as críticas Soraya Belusi e Luciana Romagnolli criaram o site Horizonte da Cena, em 2012. O espaço, além das fundadoras, conta com mais doze colaboradoras que contribuem na escrita de textos críticos sobre a cena em Minas Gerais e no Brasil. A proposta do *site*, conforme indica a apresentação do espaço, é ter “o crítico de teatro como um espectador interessado em afetar-se com o acontecimento teatral e problematizá-lo”. Com isso, “colocar ideias em circulação para que encontrem outras, semelhantes ou distintas, sem assumir o papel de juiz ou carcereiro do que deve ser a obra, mas pronto a refletir a partir da experiência artística”.

### ***Teatrojornal (SP)***<sup>88</sup>

O site *Teatrojornal - Leituras da Cena* foi criado pelo crítico e jornalista Valmir Santos, em São Paulo, no ano de 2010. Aos poucos, o espaço foi se tornando um lugar de caráter nacional, com olhares diversos, tendo catorze colaboradoras de sete estados brasileiros, além da parceria na edição, feita pela Crítica Beth Néspoli. O espaço foi criado com o "desejo de (re)valorização da crítica jornalística, definida como aquela que não abre mão do rigor, mas busca dialogar em igual medida com [...] os envolvidos no fazer teatral de alguma forma – e com o público mais amplo".

O professor e dramaturgo Fernando Marques, radicado em Brasília, é um dos colaboradores do *site*. Ele acredita que a crítica pode ser considerada uma atividade

---

<sup>85</sup> Registrada com o ISSN (International Standard Serial Number), sigla em inglês para Número Internacional Normalizado para Publicações Seriadas. Disponível em: <[www.questaodecritica.com.br](http://www.questaodecritica.com.br)>. Acesso em 26 de jun 2017.

<sup>86</sup> Disponível em: <[www.aict-iatc.org/en/](http://www.aict-iatc.org/en/)>. Acesso em 26 jun 2017.

<sup>87</sup> Disponível em: <[www.horizontedacena.com](http://www.horizontedacena.com)>. Acesso em 30 jun 2017.

<sup>88</sup> Disponível em: <[www.teatrojornal.com.br](http://www.teatrojornal.com.br)>. Acesso em 30 jun 2017.

artística se houver preocupação estética na escrita do texto. Porém, para ele, o assunto da crítica “tem mais peso do que o modo como se escreve. Reitero, porém, que a crítica de arte é um gênero literário”. Valmir cita o que intitulou de “triangulação inventiva” entre Críticas, artistas e público, “que incide fortemente no conteúdo e na forma da escrita”. Para ele, a análise é um ato de criação “porque já não há como escorar-se no *check-list* dos elementos do espetáculo, mas aprofundar determinados ângulos despontados da experiência daquela sessão”.

### ***Conectedance (SP)***<sup>89</sup>

Idealizado pela Crítica em Dança Ana Francisca Ponzio, o *Conectedance* foi criado em 2009 no intuito de colocar em evidência a dança e aqueles que a produzem; colaborar com a circulação de informação e conhecimento sobre a área; estabelecer e aprimorar um canal de difusão dirigido não só para especialistas mas também para o público em geral; despertar interesse e ampliar plateias para uma área que lida com lacunas na mídia convencional, conforme indica o editorial do *site*.

#### **2.5.5. Sul**

### ***Agora Crítica Teatral (RS)***<sup>90</sup>

Em 2015, apoiado pelo Instituto Goethe<sup>91</sup> em Porto Alegre, surgiu o *site Agora Crítica Teatral* encabeçado pelas Críticas gaúchas Michele Rolim e Renato Mendonça. Naquele ano, a instituição realizou um *workshop* com o crítico alemão Jürgen Berger. Atualmente o *site* se mantém de forma independente e conta, além dos editores, com mais oito colaboradores residentes no Brasil, Alemanha, França e Chile. O *Agora Crítica Teatral* é parceiro de dois sites internacionais, a chilena *Revista Hiedra*<sup>92</sup> e o francês *L'insensé Scènes Contemporaines*<sup>93</sup>.

Michele acredita que seu trabalho é uma "atividade historiográfica", mas não artística. Já Renato lança um olhar artístico para suas críticas, impresso na estilística de sua escrita:

---

<sup>89</sup> Disponível em: <[www.conectedance.com.br](http://www.conectedance.com.br)>. Acesso em 30 jun 2017.

<sup>90</sup> Disponível em: <[www.agoracriticateatral.com.br](http://www.agoracriticateatral.com.br)>. Acesso em 26 jun 2017.

<sup>91</sup> Instituição alemã sem fins lucrativos que tem por objetivo divulgar a língua e a cultura alemã pelo mundo, em especial países não-falantes do idioma alemão. A instituição tem atuação em mais de 90 países. Disponível em: <[www.goethe.de](http://www.goethe.de)>. Acesso em 26 jun 2017.

<sup>92</sup> Disponível em: <[www.revistahiedra.cl](http://www.revistahiedra.cl)>. Acesso em 30 jun 2017.

<sup>93</sup> Disponível em: <[www.insense-scenes.net](http://www.insense-scenes.net)>. Acesso em 30 jun 2017.

Para mim, cada crítica é um diálogo que estabeleço com o criador. Não me limito a expor, ambiciono um estilo e valorizo a qualidade de texto. Posso dizer que o bom texto não reverte apenas em leitores para mim, mas valoriza a discussão e pode estimular os leitores a se transformarem em espectadores<sup>94</sup>.

### ***Bocas Malditas (PR)***<sup>95</sup>

Os críticos e *performers* Francisco Mallmann e Henrique Saidel são os idealizadores do *Bocas Malditas - cena, crítica e outros diálogos*, criado em 2017. O site conta com mais cinco colaboradores que têm o espaço como um lugar de memória das artes cênicas, diálogo, fomento à reflexão e resistência artística. A citação no começo desta série epistolar foi escrita pelos membros do *Bocas Malditas*. Essa escolha se deu pela pluralidade que as autoras do espaço propõem para a crítica, seja ela “uma crítica que beija” ou quem sabe “uma crítica que erra”.

Das cinco regiões, talvez precisemos olhar com mais atenção para as regiões Norte e Centroeste, que possuíram o menor número de experiências mapeadas – em especial a região Norte, que muitas vezes fica à margem da circulação artística e dos festivais. Os exemplos trazidos aqui são uma lupa sobre partes da produção crítica brasileira na *internet* na contemporaneidade. Evidenciam apenas um olhar diante de tantas abordagens possíveis. Ainda que muitas plataformas críticas continuem com pouca visibilidade, essa produção faz parte de movimentos e tentativas de gerar acessibilidade, memória e reflexão para as Artes Cênicas no Brasil, de forma progressista. Precisamos refletir, dialogar, nos desaprisionar dos fascismos que muitas vezes as tradições carregam. Sigamos para entender mais dessa crítica afetiva que discorro. Para isso, é necessário que busquemos sua emancipação. No próximo tópico, sugiro caminhos possíveis para uma escrita crítica que proponha a libertação de quem a escreve e de quem a lê.

### **2.6. Por uma crítica emancipada!**

Bárbara Heliadora é considerada uma das principais Críticas teatrais no Brasil, além de ser também reconhecida em especial pela tradução de mais de trinta peças de William Shakespeare. Conhecida por muitos como “Dama de Ferro” por suas opiniões rigorosas e em defesa de valores primários do teatro, ela escreveu para grandes jornais ao longo de sua vida. Ainda que ela afirmasse que é fundamental às Críticas colaborarem

---

<sup>94</sup> Citação extraída de resposta ao questionário aplicado.

<sup>95</sup> Disponível em: <[www.bocasmalditas.com.br](http://www.bocasmalditas.com.br)>. Acesso em 20 jul 2017.

com o processo criativo e que sua função serve para explicar a “importância incontestável do teatro no mundo contemporâneo” (2014, p.14), a forma como isso acontecia em seu trabalho, muitas vezes, era a partir de uma lógica de autoridade e poder de especialista.

Como sua formação tem uma forte influência do teatro elisabetano (1500-1600), as tradições e princípios definidos nessa época são relevantes para suas análises, colocando, por vezes, como equívoco o que estivesse fora desses padrões. Em *A Função da Crítica* (2014), Bárbara cita as falas de Hamlet aos atores no Ato III, cena II, de *Hamlet*, para afirmar que “o trabalho do crítico consiste em buscar esses valores interpretativos” (p.37). O trecho citado traz instruções que ela considera fundamentais para o ofício de uma atriz como “falar com naturalidade, [...] não serrar o ar com as mãos” (p. 37), acomodar “o gesto à palavra e a palavra ao gesto, tendo sempre em mira não ultrapassar a modéstia da natureza, porque o exagero é contrário aos propósitos da representação” (p.37).

Obviamente que essa conclusão parte de uma ideologia pessoal. Por mais que ela também afirme que, para jornais, “uma das exigências para o desempenho desta odiada profissão [Crítica] é justamente a de se procurar abstrair ou superar tais preferências e tentar encarar o espetáculo dentro dos parâmetros a que este se propõe” (p. 22-23), mesmo que ela pregue uma “sensibilidade individual” para formar sua opinião.

São várias nuances atravessando o texto crítico, que pode vir carregado de opinião pessoal ou de argumentação consistente e distanciada. Não cabe a mim dizer o que seria melhor sob esse aspecto, até porque a opinião pessoal também pode ser escrita com empatia, consistência e alteridade, enquanto a argumentação distanciada e crítica também pode ser autoritária e superficial. A questão deve se centrar principalmente em procurarmos exercer uma crítica sem fascismo. É o modo como se faz, o processo, e não necessariamente o resultado.

É preciso então que a cena crítica desça do seu suposto trono para pisar no mesmo chão que os artistas da cena estão. Um exemplo de uma metodologia de aprendizagem que pode endossar nosso fazer está no livro *O Mestre Ignorante - Cinco Lições Sobre a Emancipação Intelectual* (2004). O filósofo francês Jacques Rancière versa sobre a pedagogia do professor francês Joseph Jacotot (1770-1840), que propõe a igualdade e emancipação entre quem ensina e quem aprende. Na sua teoria, “todos os homens têm uma inteligência igual” (JACOTOT, p. 26, 2008)<sup>96</sup>. O mestre, portanto, não

---

<sup>96</sup> Extraído de *Enseña universal. Lengua materna*, publicado originalmente em 1820.

pode hierarquizar o ensino do que sabe para aquela que supostamente não sabe. Ele deve instigar a troca na horizontalidade. O mestre não seria um explicador, mas um emancipador, ele ensina a aprender em vez de dar respostas. Para a Crítica de teatro carioca Daniele Ávila Small, no livro *O crítico ignorante: uma negociação meio complicada* (2015), quem critica “não é um ignorante porque nada sabe, mas se coloca como ignorante porque está disposto a ignorar o que sabe para que o aluno possa aprender por si mesmo. O que ele ignora é a desigualdade” (p.20). Segundo ela:

Para o método de ensino de Jacotot, a igualdade é um ponto de partida: tanto o aluno quanto o professor têm a mesma capacidade de aprender, uma vez que o mecanismo de aprendizado é uma faculdade que os dois possuem. A partir dessa igualdade, qualquer pessoa pode ensinar qualquer coisa a qualquer outra: basta colocar em funcionamento um mecanismo de investigação e descoberta e isso proporciona a emancipação intelectual (2015, p. 19).

Daniela se apropria dessa noção, relacionando-a ao papel das Críticas na relação com artistas e público. Para ela, a atividade crítica deve incitar a investigação, a reflexão, em vez de dizer daquilo que supostamente sabe, julgando o que seria adequado ou não para um trabalho analisado. A autora afirma que a inteligência não pode ser usada como um instrumento de poder. Mais uma vez relaciono esses traços com autoritarismo e fascismo, braços do machismo. Dentro de um contexto cultural que oprime e forma homens por meio da imposição de ideias e da força, é urgente que baixemos a guarda para deixarmos o mundo nos afetar livres das couraças que colocamos e colocam em nós – especialmente quando exercemos o papel de Críticas de Artes Cênicas.

Jacotot, na sua metodologia, atribuía dois significados completamente opostos ao ato de instruir. Reconhecer a incapacidade do outro durante o ato ou reconhecer a igualdade entre tutor e aprendiz onde as inteligências são capacidades niveladas entre ambos. À primeira opção de ensino, Jacotot chama de “embrutecimento”, à segunda, “emancipação” (SMALL, 2015, p.23).

Ainda que a ideia de emancipação seja instigante, veja só: é como se nós, Críticas, tivéssemos o poder de emancipar alguém, pressupondo que somos superiores e podemos dar a liberdade de reflexão aos “pobres espectadores incapazes de pensar”, como ironiza Daniele (p.23). Ué, isso seria autoritário, não acha?

Quando falo de autoritarismo na crítica, posso inclusive exemplificar com textos meus. Em janeiro de 2012, escrevi sobre o espetáculo *Ivanov* (2011), do grupo

cearense Teatro Máquina, com dramaturgia do russo Anton Tchekhov (1860-1904). No meu texto<sup>97</sup>, exigi que o trabalho fosse equivalente aos outros espetáculos do repertório do grupo, com "maquinarias" e "esfacelamento das aparências", como era comum na obra do coletivo. Porém, assisti a um trabalho naturalista na Casa Juvenal Galeno, um casarão secular no Centro de Fortaleza:

Diante de espetáculos que trabalham de alguma forma com maquinarias, um estranhamento mais evidente ou cenas com a ficção esfacelada, e de outras características que se firmaram como identidade do grupo, a exemplo do cenário original de Ivanov, do futurismo com os patins de "Leonce + Lena" (2005), da manipulação de "O Cantil" (2008), das repetições de "Répéter" (2009), do jogo de encaixes com o cenário de "João Botão" (2011), como provocação me questionei: na nova versão de Ivanov, onde está a máquina do Máquina? (CASTRO, 2012).

Como resposta, recebi da diretora Fran Teixeira o seguinte comentário no meu *blog*:

A narração e a exploração do gesto são os principais interesses do grupo. Com eles continuamos trabalhando, seja na casa, seja no palco, seja na rua. Mas esses princípios são explorados em suas dimensões e possibilidades, nas suas camadas de construção e nas suas formas expandidas, e isso inclui distorção, negação, supressão também. É diferente do uso de recursos cênicos, que, claro, também imprimem marcas estilísticas, mas não podem ser confundidos com princípios de trabalho. Ocupar a casa é, para mim, antes de qualquer coisa, poder ficar em cartaz em Fortaleza. Como teatro de grupo, como Teatro Máquina, encaramos três frentes de trabalho: a criação, a formação e a ação política. Essa é uma frente do trabalho em teatro de grupo: resistir é uma ação política. Inventar formas de estar em cartaz é resistir ao marasmo da nossa programação cultural e ao abandono pelos órgãos públicos dos espaços de exibição. Um beijo pra ti! (CASTRO, 2012).

Critiquei o espetáculo não a partir do que ele era, mas a partir dos outros trabalhos do grupo, exigindo que houvesse obrigatoriamente uma poética similar aos outros espetáculos do coletivo. Então, como fazer com que as nossas palavras não sejam um discurso de pretensas sábias Críticas, mas algo que provoque a espectadora/destinatária a fazer mais perguntas e a compartilhar uma experiência de leitura em vez de uma explicação, um tutorial de porquês?

---

<sup>97</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/Nv1LLY>>. Acesso em 24 jan 2018.

Em outubro de 2013, enviei uma carta-crítica<sup>98</sup> ao Coletivo Soul, de Fortaleza, após assistir ao espetáculo *Hamlet: Solo*. Mais uma vez, caí no equívoco de uma escrita autoritária, que tenta ensinar para quem supostamente não sabe:

Quis ver as palavras pomposas de Shakespeare sendo lançadas de suas bocas como facas que se fincam no peito. Quis mais oportunidades para desfrutar das imagens quase sacras que vocês propõem com suas vestes, ainda que optem por um caos de ações livres ou, quem sabe, semi-codificadas. Quis mais solidez nas suas atuações para vê-la no mesmo patamar da disponibilidade de ser e não ser de cada um de vocês, Hamlets. Quis dormir, talvez sonhar que estaria vivendo algo que não me desviasse o foco. Quis vê-los tão grandes quanto a obra que criaram (CASTRO, 2013).

A resposta do performer Bruno Lobo, que atuava no espetáculo, veio logo depois, numa publicação feita no *Facebook* do artista e registrada como comentário no meu *blog*.

[...] acho que uma crítica teatral vinda de uma pessoa que faz arte, pensa arte e escreve suas impressões [...] não deveria ser uma crítica sobre o que a obra teria que ser. Claro que somos livres para expor o que nos cabe, mas a arte vai além disso... além da busca, do suor e do amor, ela é feita de escolhas e sempre achei muito esquisito críticas que se baseiam nesse "devia ser assado e não assim". Sabemos que uma obra cênica sofre transformações a cada ato, mas existem escolhas que são definitivas. O que devia ser não o é porque se fosse não seria o que é. Então, falemos sobre o que temos adiante, e falando em teatro o que temos diante dos nossos olhos é muito breve para perder tempo pensando em desejos mais efêmeros do que o próprio...

Na época, cheguei a prolongar a discussão com o artista acerca da minha autonomia ao escrever sobre “o que eu queria que a obra fosse”. Hoje percebo que, de fato, me equivoquei por analisar o trabalho na perspectiva das minhas querências e querelas, como reclamou Lobo. Espinoza, na Parte II da obra *Ética* (1877), traz a ideia de *conatus*, considerando-a a essência de um Ser. Essa essência é a potência que leva ao desejo, capaz de reger no Ser uma ética própria. O termo tem origem no latim e significa “esforço”. Independentemente do que me fosse apresentado na obra *Hamlet: Solo*, meu desejo era ver algo que não presenciei durante a experiência. O *conatus* agiu em mim a partir de apetites, vontades e paixões pré-concebidas que, nesse caso, prejudicaram minha apreciação.

---

<sup>98</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/JaQckU>>. Acesso em 30 mai 2018.

Cada vez mais esse processo de me revisitar enquanto crítico tem me feito mais atento aos retornos das destinatárias. Ao propor a crítica como um ato criativo da comunicação, a partir do exercício da reflexão, embebida pela minha intimidade, estou tentando fugir de um padrão crítico – o tal jeito sisudo, “distanciado” e pedante de emitir “juízo de valor”. Ainda que haja um abismo entre a linguagem cênica e o texto crítico em si, performar ao escrever as críticas pode ser um caminho possível, mais horizontal. É preciso então que as Críticas atuem para “estimular e apresentar ferramentas para o atravessamento da distância entre a obra e o espectador pode ser o trabalho do crítico ignorante” (SMALL, 2015, p. 33). No caso, “ignorante” é colocado como algo positivo, que tira da Crítica o lugar do saber como imposição de autoridade.

Quem sabe a noção de afeto, proposta pelo filósofo Baruch Espinoza em 1677, seja um caminho dialógico para se entranhar na escrita que trago nas minhas cartas. Nesse caminho, criticar poderá ser entendido também como ação, já que para Espinoza o afeto está no corpo, por meio das afeções. Na próxima carta vou explicar melhor o que quero dizer com a ideia de um corpo-crítico que afeta e é afetado, que escreve a partir de sua memória e percepção. Em seguida proponho o que venho intitulando de *Crítica com Afeto*. Talvez essa noção possa guiar um rumo possível de uma escrita cada vez menos fascista.

*Obrigado por me ler até aqui.*

Danilo.

### 3. CARTA 3 - AS CARTAS E O AFETO

Brasília, 23 outubro de 2016.

Amiga leitora,

Para falar do que preciso sobre *Críticas com Afeto* até o final desses escritos em que ambiciono torná-los correspondências com você, vai ser necessário que eu dê um mergulho em alguns lugares perdidos do meu passado e do meu presente, que se constrói e me transforma enquanto lhe escrevo. Quem sabe assim você entenda os meus porquês e como a minha intimidade derramada nestas cartas pode, quem sabe, contribuir como uma válvula potente de criação para a crítica de Artes Cênicas.

Aqui quero conversar com você sobre as cartas como gênero e sua aplicabilidade na crítica. De cara e, pretensiosamente, quero também apresentar a ideia de *Crítica com Afeto*, que versa sobre o lugar de poética e performatividade da minha prática como crítico. Para isso, construo breve uma perspectiva histórica com marcos das cartas no Brasil, além de recorrer à prática de algumas Críticas que já analisavam obras de arte em cartas bem antes de eu também ter essa ideia. Mas, antes de me lançar nesse desafio de costurar teoria e prática neste formato, peço licença porque vou precisar começar contando uma história de amor.

No dia 10 de agosto 2014, recebi uma carta<sup>99</sup> que mudou por completo o rumo da minha vida afetiva. Como uma traíra, tive que tirá-la de supetão da caixa de cartas da casa onde eu morava, em Brasília, com a angústia de alguém que quer disfarçar um crime. Escondi rápido na mochila antes que meu companheiro a visse. No envelope, algo estava escrito com uma caligrafia diagonal. Parecia que o vento havia soprado as letras para a direita a ponto de se tornarem quase ilegíveis. Foi preciso franzir a testa e cerrar os olhos para enxergar: “*pra que seus filhos possam um dia ler sobre do que o amor é feito*”.

A carta era uma declaração amorosa, uma exposição deliberada de um homem apaixonado por outro homem. Um policial que perdeu o controle ao se entregar para um ator – que perdeu o controle ao se entregar para um policial. O homem não tinha ainda tido coragem de viver abertamente sua homossexualidade. Era preciso cautela, cuidado, sigilo. Um lugar que minha imaturidade ou firmeza nos meus ideais não soube respeitar.

---

<sup>99</sup> Acervo pessoal.

Estava ele sob as rédeas da heteronormatividade. Eu, sob a forte noção afirmativa de mim como indivíduo livre. Resultado: aquela exposição dele em carta degradingou num relacionamento intenso, abusivo e traumático entre nós que durou cerca de seis meses. A carta que recebi me foi o estopim para findar a bela história de sete anos que eu vinha construindo a quatro mãos – tijolo por tijolo com meu namorado traído, à época. A carta foi o instrumento por onde aquele policial, encouraçado de medos, encontrou a segurança para dizer-me do tamanho de seu amor.

As cartas parecem carregar consigo esse poder de desnudamento. De entrega. A escrita pessoal é um convite para abrir a porta e entrar em áreas muitas vezes desconhecidas. As epístolas costumam ter consigo um nível de intimidade tamanho que podem até mesmo mudar o sentido de uma vida, reconfigurar uma história – como aconteceu comigo, que me redescobri no amor daquele homem. De pedacinho em pedacinho, as cartas registram, sob várias óticas e noções, recortes do tempo, das entrelinhas de um corpo social. Como afirma a pesquisadora Jane Quintiliano Guimarães Silva:

a diversidade das práticas comunicativas epistolares há mais de 20 séculos já assinalava a existência não apenas de um gênero, mas, sim, o surgimento de um sistema (ou constelação) de gêneros epistolares, no seio das atividades sociais de uma dada cultura, produzidos e difundidos em esferas sociais distintas, para responder às demandas sociais particulares dessa cultura (2002, p. 54).

As cartas pessoais não são apenas criações individuais. São objetos que expõem interações carregadas de um contexto social, histórico e cultural. Para Silva, “as práticas comunicativas pressupõem uma relação de interface entre a manifestação do social e do individual nos usos da linguagem nas esferas sociais” (2002, p. 51).

Talvez por esse motivo seja possível enxergar na minha devolutiva à carta que recebi daquele homem encouraçado um forte tom afirmativo da minha orientação sexual. Foi preciso comprar a briga da autoafirmação. Se essa história de “amor proibido” tivesse acontecido nos anos 1950, provavelmente eu me submeteria a um romance às escondidas, dada a realidade da época. A liberdade sexual vivida com o movimento *hippie* e de contracultura, nos Estados Unidos, ganhou força a partir dos anos 1960 e 1970, respingando também no Brasil com a Tropicália e luta contra o golpe militar de 1964.

Um marco para o movimento Lésbicas, *Gays*, Bissexuais, Travestis e Transexuais (LGBT) é o dia 28 de junho de 1969, quando policiais agrediram diversos

homossexuais no bar Stonewall, em Nova York. A noção de que *gays* seriam pecadores pervertidos era ainda mais forte naquela época, quando as pessoas LGBT eram (ainda são) constantemente vítimas de espancamentos por parte da polícia – nunca tanto como no Brasil<sup>100</sup>, mas igualmente odioso, perverso, ainda mais injusto quando se tratam de pessoas pobres e negras. Após a ocorrência dentro do bar, seguiram-se três dias de manifestações contra a intolerância e pela liberdade sexual. Daí surgiu o Dia Internacional do Orgulho LGBT.

Veja só o contexto em que estou inserido hoje: apesar dos inúmeros casos de homofobia no Brasil, país que mais mata travestis e transexuais, segundo estudo de 2016 publicado pelo Grupo *Gay* da Bahia<sup>101</sup> e, apesar de um Congresso extremamente conservador a ponto de propor o equivocado Estatuto da Família<sup>102</sup>, posso casar legalmente com outro homem desde 2013, adotar uma criança<sup>103</sup>, constituir uma família<sup>104</sup>. Talvez esse fosse o meu destino próximo se o policial não tivesse aparecido para re-con-fi-gu-rar minha vida.

A minha atitude *desencouraçada* contra o sigilo exigido e contra os comentários racistas dele a mim – sim, também vivi essa violência durante a relação – pode parecer um ato louvável. Mas provavelmente significa, antes de tudo, que vivo hoje um contexto social muito mais favorável que para as LGBTs e as negras da primeira metade do século XX. A força do movimento negro na contemporaneidade me empoderou como indivíduo de direitos – que faz o possível para não se calar mais diante desse tipo de opressão. Minha formação e prática artística provavelmente me colocam num lugar mais aberto que a concepção cultural machista vivenciada por um policial em uma corporação.

---

<sup>100</sup> O relatório da Comissão Nacional da Verdade do Brasil, criada em 2011, dá destaque inédito à “perseguição e aos abusos ocorridos contra *gays*, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais, que durante a ditadura foram alvo tanto do regime militar quanto dos grupos de esquerda e que sofriam mais em torturas, assim como negros e mulheres”. Disponível em: <<https://goo.gl/vMGyIU>>. Acesso em 11 out 2016.

<sup>101</sup> Em 2015, 119 travestis ou transexuais foram assassinadas no Brasil. Nos Estados Unidos o número cai para 21. Dados divulgados pela ONG em janeiro de 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/Hq5qZO>>. Acesso em 8 fev 2017.

<sup>102</sup> Projeto de Lei Nº 6583/2013, que define quais grupos podem ser considerados família perante a Lei. No caso, homossexuais estão restritos nesse projeto.

<sup>103</sup> No Brasil, a adoção por casais homossexuais pode ser considerada um fator em construção jurisprudencial. Até hoje, os casos que surgiram em lugares diferentes do país e foram levados ao Supremo Tribunal Federal (STF), tiveram desfecho positivo com base na supremacia da Constituição, quanto à igualdade de direitos civis.

<sup>104</sup> No dia 14 de maio de 2013, o Conselho Nacional de justiça (CNJ) aprovou a Resolução 175, que garante aos casais do mesmo sexo de todo o país o direito de se casarem no civil.

Falar sobre violência homofóbica e sobre racismo aqui é também uma forma de mostrar que é impossível descolar uma carta do seu entorno social, por mais que esta seja um lugar de extrema intimidade. Ou seja, penso também sobre os contextos cultural, político e econômico em ele me escreveu aquela carta. E, se hoje estou em uma pós-graduação onde, em minha turma (2016/2018) composta por 14 mestrandas, apenas duas se declaram negras, sendo eu a pessoa de pele mais escura, precisamos falar sobre o racismo estrutural, que reverbera não só nas relações afetivas, mas também institucionais, acadêmicas. No corpo docente do programa, sei apenas de um professor que se declara negro: Paulo Petronilio, que participou da qualificação desta pesquisa em 31 de julho de 2016. Importante destacar que o edital de 2017 do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB, o qual faço parte, pela primeira vez reservou cotas para pessoas negras, indígenas e trans.

Nesse sentido, analisar a pessoalidade das cartas é uma possibilidade de entender o tempo sob uma microperspectiva que compõe a história, afóra os documentos oficiais, jornais, livros. Mesmo que, em geral, as cartas pessoais não estejam envoltas numa escrita imparcial ou apenas factual, são escritos que têm consigo um valor relevante de onde é possível extrair dados importantes para uma pesquisa. Elas são documentos que podem dar novas luzes a antigas certezas, são importantes dispositivos históricos.

### **3.1. Sobre o sigilo e a carta no Brasil**

O gênero textual carta, por sua natureza, propõe um diálogo, quer uma troca, pede resposta. As cartas trazem consigo uma noção de jogo, um pacto que propõe um lugar simbólico e “secreto” entre remetente e destinatário. Talvez, a maior alegria de uma carta seja quando ela é respondida. Ela quer afetar e ser afetada.

Em *Clarice em Cena* (2007), André Luís Gomes mostra que Clarice Lispector (1920-1977) clamava por respostas ao enviar cartas para o mineiro Lúcio Cardoso, romancista, encenador e dramaturgo. Em 30 de setembro de 1944, Clarice queria tanto uma resposta que escreveu para Lúcio:

Não me esqueça, Lúcio, não me considere exilada. A distância nada quer dizer, acredite, escreva, diga coisas, diga-me sobretudo do que você quiser – eu ia dizendo, ou então nada escreva para lhe dar liberdade; mas não, eu exijo uma palavra fria e curta que seja (GOMES, 2007, p. 26).

Acho que me sinto um pouco *clariceano* quando publico minhas *Críticas com Afeto* destinadas a algum grupo e este me corresponde. Bem como sou tomado de alegria quando me respondem. Parece que há um aconchego quando a crítica vem por meio da carta. Naturalmente, a conversa fica mais leve, íntima.

A carta seria um lugar onde, supostamente, ninguém mais adentra além do remetente e de quem a recebe – talvez por isso a maioria das cartas pessoais são um banho destemido na destinatária, um despejo de emoções. A escrita, muitas vezes, vem sem avisar, num fluxo da consciência. Há cartas de vingança, de saudade, de amizade, de férias, de separação, mas as cartas de amor, amiga, são impagáveis. Já dizia Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, em 1935:

Todas as cartas de amor são  
Ridículas.  
Não seriam cartas de amor se não fossem  
Ridículas.

Também escrevi em meu tempo cartas de amor,  
Como as outras,  
Ridículas.

As cartas de amor, se há amor,  
Têm de ser  
Ridículas.

Mas, afinal,  
Só as criaturas que nunca escreveram  
Cartas de amor  
É que são  
Ridículas.

Quem me dera no tempo em que escrevia  
Sem dar por isso  
Cartas de amor  
Ridículas.

A verdade é que hoje  
As minhas memórias  
Dessas cartas de amor  
É que são  
Ridículas.

(Todas as palavras esdrúxulas,  
Como os sentimentos esdrúxulos,  
São naturalmente  
Ridículas) (1994, p. 84).

O poema traz como uma das leituras possíveis que as cartas de amor são de uma inocência tamanha que nelas é capaz de caberem declarações indizíveis noutros contextos.

A história brasileira, dentro de uma visão eurocentrada e colonizada, define que sua primeira carta foi escrita em 1º de abril de 1500, quando o escrivão português Pêro Vaz de Caminha chegou ao Brasil, na expedição encabeçada por Pedro Álvares Cabral. A carta enviada ao Rei de Portugal Dom Manuel I é um dos três documentos que relatam o “descobrimento” do Brasil - o único em tom afetivo e lírico, sobre o qual conversaremos logo mais:

Três únicos testemunhos directos da expedição de Cabral à Índia chegaram até nós: as cartas de Pêro Vaz de Caminha e de Mestre João, dirigidas a D. Manuel desde Porto Seguro, e a chamada *Relação* do Piloto Anônimo, vulgarizada na versão italiana, publicada pela primeira vez em 1507, na coleção Montalboddo – *Paesi novamente ritrovati* (CORTESÃO, 1994, p. 21).

João Pinheiro de Barros Neto (2004) afirma que o serviço postal no Brasil começou logo após a chegada dos primeiros colonizadores, já que a necessidade de comunicação com a corte portuguesa diante do “novo mundo” se tornava cada vez mais necessária. Antes disso, o italiano Amadeu Tasso teria sido o primeiro empreendedor do serviço postal, em 1290, que entregava cartas a cavalo pela Itália. Segundo Guimarães Silva, “a carta foi um dos primeiros gêneros textuais que viabilizou a construção de relações interativas à distância” (2002, p. 53).

As pinturas rupestres na América do Sul podem ser consideradas uma forma de interação primária entre os homens e mulheres nômades da época. Um grupo de indivíduos que registrava códigos para outro que chegasse ao local posteriormente. Algumas das inscrições podem datar de até 50 mil anos antes do presente<sup>105</sup>, como as da Serra da Capivara, no Piauí. O pesquisador Eduardo de Castro Gomes afirma que essa era uma forma de comunicação para nós sobre o passado, uma prática interativa à distância, que transpassa tempo e espaço através do registro escrito:

as mais remotas performances protagonizadas pelo homem chegaram até nós principalmente através de alguma inscrição: as pinturas rupestres, por um cuidado da natureza, ainda hoje comunicam ao

---

<sup>105</sup> Revista eletrônica *Espaço Acadêmico* (2004). Disponível em: <<https://goo.gl/eu3lSo>>. Acesso em 4 dez 2016.

homem – milênios mais tarde – aspectos da vida daqueles ancestrais. Ou seja, na pré-história o ser humano já internalizava a necessidade de registros impressos (2007, p. 1).

Pensando nos registros impressos em carta, como conhecemos usualmente, Guimarães Silva afirma que só no final do século XII iniciou-se uma revolução nos modos de comunicação entre os seres humanos. Imagine que você pode se comunicar somente presencialmente com as pessoas e, de repente, transações sociais entre pessoas em espaços diferentes, distantes do aqui e agora, passam a ser possíveis por meio da escrita em papel, um suporte de extrema leveza, fácil para transportar. Isso aumentou o espectro de possibilidades interativas da humanidade.

Oficialmente, em 1520, D. Manuel outorgou a Luís Homem o cargo de Correio-mor do Reino, segundo Silva, “título dado ao cidadão que tivesse o privilégio da exploração dos serviços postais em Portugal” (SILVA, 2002, p.23). As cartas oriundas de qualquer país só poderiam ser retiradas após o pagamento de dois reais de prata.

E assim foi até 1796, quando o vice-rei do Brasil, D. José Luiz de Castro propôs a criação de um serviço postal no Rio de Janeiro, devido “às crescentes relações comerciais, diplomáticas e industriais” (2002, p.24). Nessa época, passou a ser crime às funcionárias dos Correios abrir cartas devido ao princípio de inviolabilidade da correspondência, tida a partir dali como documento de caráter privado, fomentando, quem sabe, os despejos e exposições destemidas, comuns nas cartas pessoais.

O art. 5º, XII, da Constituição Federal fala sobre a inviolabilidade do sigilo da correspondência e das comunicações telegráficas, de dados e das comunicações telefônicas. No último caso, apenas por ordem judicial e para fins de investigação criminal ou instrução processual penal pode haver violabilidade. Os artigos 151 e 152 do Código Processual Penal tratam dos Crimes Contra a Inviolabilidade de Correspondência com penas que vão de multas a detenções de três meses a três anos<sup>106</sup>.

Talvez essa consciência da carta como território do sigilo entre remetente e destinatária tenha sido a garantia que o policial encoraçado teve ao se expor deliberadamente na sua escrita – ainda que a assinatura tenha sido propositalmente garranchada para que não fosse possível identificar seu nome, caso eu viesse mostrá-la a alguém, publicá-la em algum lugar ou, quem sabe, utilizá-la como dado para dissertação de mestrado mais de dois anos depois. As quatro paredes eram o nosso envelope. Ali

---

<sup>106</sup> Código Processual Penal Disponível em: <<https://goo.gl/DdXmTD>>. Acesso em 27 jul 2017.

dentro ele tirava o uniforme para ser quem ele realmente era, para deixar a tinta da pena se desenhar pelo fluxo das suas mãos, sobre a folha de papel.

No caso da carta de Caminha, apesar de se tratar de uma carta oficial descritiva enviada de um tripulante, contratado para tal, a um rei no século XV, é importante destacar o mencionado tom poético e íntimo da missiva, que, se tivesse sido escrita como um relatório de viagem ou uma reportagem, provavelmente, teríamos um texto mais burocrático no lugar de um registro tão lírico e pessoal, que abrandava o início da invasão e colonização do país. Com isso, é possível dizer que o gênero epistolar, através de sua estrutura, promove também uma abertura e liberdade textual na escrita do remetente. Estruturas “lingüístico-discursivas [...] como o vocativo, a saudação e a despedida” (SILVA, 2002, p. 31) que compõem a maioria das epístolas, favorecem esse tom.

Em sua análise sobre a carta de Caminha, o Jaime Cortesão fala sobre uma possível aproximação entre o escrivão e o rei, revelada em alguns trechos da missiva. Na página sete da carta, o escrivão comenta sobre as genitálias das moças, dizendo que são “tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras”, que fariam inveja às portuguesas:

Capistrano [de Abreu] supôs que certas passagens revelassem conhecimento pessoal, senão intimidade com o rei. E, na verdade, sempre que se refere às *moças* aborígenes e às suas *vergonhas*, fala num tom de gracejo íntimo, ainda que polido, mais de camarada a camarada que súbdito a monarca (1994, p. 47).

O pesquisador Newton Santos (1994), em sua análise sobre as cartas de Mário de Andrade, destaca a informalidade que a carta propõe: “a carta é um monólogo que quer ser diálogo. É o texto escrito que quer ser oral” (p. 16). Não à toa, no teatro, telenovelas ou cinema, é recorrente a leitura de cartas em cena ser retratada com a voz em *off* do remetente ou muito mais. As cartas protagonizam grandes momentos na diplomacia, na economia, na cultura, nas guerras, nas pesquisas, na política e até mesmo na ciência, como a carta que a Nasa (Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço) lançou em 1977 e viaja a 20 bilhões de quilômetros da Terra<sup>107</sup>. A carta está em uma “cápsula do tempo”, organizada pelo cientista norte-americano Carl Sagan (1934-1996). O artefato contém também elementos que tentam mostrar aos extraterrestres como vive a humanidade na Terra e pode vagar para sempre no Sistema Solar. Ou mesmo a espontânea manifestação

---

<sup>107</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/Xyjg8D>>. Acesso em 30 abr 2018.

de carinho de milhares de brasileiras que enviaram cartas após a prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em abril de 2018.

Nas artes, as cartas subsidiam tramas, roteiros, romances, telenovelas, peças, performances, filmes etc com o eu-lírico/remetente em destaque. Posso exemplificar com as *Cartas Portuguesas* (1991), com direção da paulista Bia Lessa, espetáculo baseado em cartas de amor escritas pela freira portuguesa Mariana Alcoforado (1640-1723) no século XVII; em *Adeus Inglaterra, Farewell England* (1991), dirigido pelo brasileiro Fernando Villar em Londres e Brasília (1992), a partir da correspondência de seis casais separados pela distância; ou no espetáculo *Língua* (1992), dos Irmãos Guimarães, também de Brasília, a partir de cartas e textos de Sigmund Freud, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Thomas Mann, entre outros.

No meu caso, amiga, as cartas também têm me instigado na criação de cenas, mas é nas críticas que minha voz surge de um lugar que tenta fugir de normativas capazes de padronizar minha escrita analítica ou de me impedir de ousar. Já parou pra pensar qual lugar você habita de um jeito confortável para ser quem realmente é? Comigo, na carta, consigo encontrar um espaço maleável para propor uma escrita performativa, artística e com afeto. Ao trazer isso para meu ofício profissional, tento equilibrar essas noções brincando com o rigor da análise cênica e a liberdade da minha poética. Nesse lugar de liberdade, tento fazer da crítica um objeto artístico, além de analítico.

Para a estadunidense Della Pollock (1998), professora do Departamento de comunicação da Universidade do Norte de Carolina, escrever fora dos moldes e normativas da língua formal, ao mesmo tempo em que pode ser “perigoso”, pode também ser uma forma de transcender a linguagem. Na minha prática, ao romper o padrão de crítica em formato de resenha ou artigo de opinião, não apenas por escrevê-las em cartas, mas principalmente por me desnudar a partir do afeto na relação com o objeto criticado, acredito que estou performando ao escrever, criando "flexibilidade analítica" e subjetividades ao meu fazer. Para Pollock.

Performatividade descreve uma prática fundamentalmente material. Tal como o desempenho, no entanto, é também uma análise, uma forma de enquadramento, sublinhando aspectos da escrita/vida. Manter a "escrita performativa" para definir formas e significados seria (1) não determinar sua flexibilidade analítica, e (2) traír as possibilidades de performatividade com as limitações da referencialidade (1998, p.75)<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> “Performativity describes a fundamentally material practice. Like performance, however, it is also an analytic, a way of framing and underscoring aspects of writing/life. Holding "performative writing" to set

Na mesma página, Pollock também afirma que “os discursos de textualidade removeram o véu da inocência da linguagem”<sup>109</sup>. Para ela, isso afasta a escrita das reais questões sociais, históricas e textuais. Ao escrever sem a crítica do seu próprio fazer, podemos também estar reproduzindo padrões, cerceando possibilidades desse estado livre de “inocência” que a autora propõe.

A pesquisadora e performer fluminense radicada em Brasília Lúcia Sander, em seus estudos sobre a obra da estadunidense Susan Glaspell (1876-1948), traz a ideia de *Crítica em Performance* ao escrever a biografia crítica da dramaturga americana. Esta crítica pode ser entendida como uma aula cênica ou palestra-performance realizada pela própria crítica após se debruçar sobre um trabalho artístico. Ela também traz a ideia de escrita performativa, que se relaciona com a noção abordada por Della Pollock, tanto que o título do livro já induz a nossa leitura para um trabalho textual-performativo: *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell* (2007). Sander analisa a vida de Glaspell evocando sua própria vida, misturando trechos das peças da americana, propondo estilísticas textuais como, por exemplo, escrever termos em caixa alta. Descrevendo sua escrita, Sander comenta uma tendência da crítica contemporânea:

Uma alternativa que vem sendo testada, mesmo que timidamente, na crítica de teatro, é a chamada escrita performativa. Esta seria aquela escrita que, em vez de descrever, encena o argumento crítico no papel e, assim, produz um evento, um ato crítico na própria escrita. Por exemplo: construir o suspense na escrita que comenta o suspense criado em uma determinada peça de teatro, hesitar na escrita sobre a personagem hesitante, não pontuar o parágrafo sobre o personagem louco, buscar a memória que evoque o sentimento evocado na peça em questão. Crítica é criação, é recriação e, se “a ausência é a precondição da fantasia”, como escreve Juliet Mitchell, a crítica do teatro constitui-se em um desafio e uma oportunidade para experimentação e o exercício da criatividade (2007, p. 206).

A ideia de performance ligada à crítica de Artes Cênicas estaria ligada, para Sander, a um caráter artístico numa escrita que dialoga estilisticamente com a obra. Eis o desafio, até porque talvez seja impossível uma Crítica assimilar todo a polissemia de uma encenação. Como já disse antes, citando Espinoza, a leitura de uma, será diferente da

---

shapes and meanings would be (1) to undetermine its analytic flexibility, and (2) to betray the possibilities of performativity with the limitations of referentiality” (p.75). Tradução deste autor.

<sup>109</sup> “The discourses of textuality have removed the veil innocence from language” (p.75). Tradução deste autor.

leitura de outra – ainda que seja o mesmo objeto apreciado ao mesmo tempo. O desafio da crítica surge porque o ato de criticar em texto nunca poderá se equivaler à obra cênica – o teatro é aqui e agora. Como a crítica, em geral, se dá a partir de um discurso textual sobre um discurso cênico, eis a dificuldade. Sander reconhece a impossibilidade. “Como descrever a experiência fugaz do teatro? Eu penso que não se pode. Ao se contar um espetáculo de teatro se prega uma peça porque a peça que se conta seria outra peça se quem ouve a tivesse visto” (2007, p. 206).

Nesse sentido, abrir as portas para uma escrita poética, intimista, criativa ou performática pode ser uma forma de desbravar caminhos que, apesar de nunca se equivalerem à performance como experiência presencial, podem se aproximar simbolicamente da própria linguagem cênica, em vez da manutenção de um estilo embrutecido e sisudo de parte da crítica de Artes Cênicas. Essa seria a potência da *Crítica com Afeto*.

### **3.2. O afeto e a utopia da imparcialidade no ofício crítico**

No meu ofício de jornalista, que me levou, posteriormente, a fincar os pés como crítico de Artes Cênicas, as redações tradicionais, em geral, exigem a imparcialidade no trabalho dos repórteres e editores. Há uma predileção pelo rigor técnico da informação, pelos fatos, pela objetividade, princípios ensinados durante a graduação. Apesar da nítida manipulação das informações em muitos casos, como ocorreu diante do golpe político de 2016, onde a imprensa tratou de massificar um discurso que induzia ao *impeachment* de Dilma Rousseff, o que as redações tradicionais vendem é a ideia de “jornalismo-verdade”. A Teoria do Espelho, inspirada no positivismo do filósofo francês Auguste Comte (1798-1857), solicita que o jornalismo seja “espelho da realidade”:

A condição de isento, imparcial, garante ao jornalista e ao seu trabalho, uma espécie de selo de garantia do produto notícia. Uma das primeiras explicações para significar o jornalismo: a Teoria do Espelho, inspirada no positivismo do filósofo francês Auguste Comte (1798-1857) apontava que a notícia seria de qualidade se o jornalista conseguisse retratar fielmente o fato como se houvesse uma imagem a ser refletida da notícia e que pudesse ser captada pelo profissional e assim transcrita (ROSSI; MARQUES, 2013, p.78).

Porém, na prática, os princípios editoriais relativizam a ética das redações conforme seus interesses – então, um ponto de vista sobre um fato abordado pela mídia de massa pode interferir na realidade e construir uma memória histórica equivocada. A

experiência no caderno Vida & Arte, do jornal *O Povo*, em Fortaleza (CE), entre os anos de 2011 e 2013, me permitiu perceber um outro caminho sobre esse princípio que me parecia “irrevogável” no jornalismo. Nos cadernos de Cultura, por exemplo, é comum que haja uma flexibilidade quanto à escrita dos repórteres, que muitas vezes é estilizada, versando com a subjetividade da escrita artística que leva ao que chamamos de jornalismo literário.

Quanto aos gêneros textuais jornalísticos, a crítica se aproxima da resenha ou do artigo de opinião. A minha proposta de *Crítica com Afeto* por meio das cartas me permite um passeio pelos confins da minha memória e, de lá, tiro subsídios para discorrer sobre a experiência de apreciação como espectador. A pesquisadora Monique Rosa discorre sobre um dito “dilema” do crítico teatral diante da necessidade de imparcialidade:

O ofício do crítico, entretanto, o põe diante de um dilema frente a essa experiência: ele tanto deve experienciá-la como receptor, quanto necessita, posteriormente, analisá-la de forma consciente e saber como transmiti-la. Não é possível esquecer, ademais, que o crítico – assim como qualquer espectador – vive a sua experiência singularmente, pois ela é sempre única para cada indivíduo e não pode ser repetida (2013, p. 3).

Ora, veja: são justamente as minhas singularidades e individualidades que tornam minha apreciação única. Se eu assistir um espetáculo ao lado de uma outra Crítica de Artes Cênicas, ou ao seu lado, amiga, mesmo que tivéssemos todas a mesma formação, teremos críticas distintas, com perspectivas distintas sobre o mundo. É aqui que considero o “dilema da imparcialidade”, desnecessário. Ser imparcial em uma crítica de Artes Cênicas, que prima pela reflexão sobre uma experiência, aos meus olhos, se torna uma impossibilidade. Ainda que haja consciência da Crítica em escrever como uma tentativa imparcial utópica, seremos sempre parciais. Por que temos tanto medo de assumir a parcialidade inevitável? Talvez seja o receio de cairmos no descrédito diante da destinatária ao lidarmos com nossas emoções, personalidades, intimidades. O fato é que a prática crítica é múltipla, pode estar sob o guarda-chuva da tentativa de distanciamento ou imersa em uma subjetividade honesta – a parcialidade sempre estará lá. Reconhecer esse processo pode ser um bom começo.

Nós, como espectadoras, não estamos em um espaço de passividade diante de um espetáculo cênico, ainda que muitas vezes estejamos sentadas, observando a cena,

como será abordado na próxima carta, diante da Teoria da Recepção. Observar é uma ação. Estamos o tempo todo interpretando, produzindo sentidos e relacionando-os com nosso corpo por meio dos afetos, na definição de Baruch Espinoza (1997). Em *Ética*, publicada originalmente em 1677, o filósofo divide suas ideias em cinco capítulos: I - *Sobre Deus*, entendido como uma substância infinita composta de infinitos atributos, onde cada um deles exprime uma essência eterna e infinita; II - *Sobre a Natureza e a Origem da Mente*, onde o autor tece relações entre as coisas, o corpo e a mente, sendo esta a responsável pela definição do mundo; III - *Sobre a Servidão Humana, ou sobre a força dos Afetos*, onde ele trata sobre as diferentes emoções humanas a partir dos afetos e dos impulsos que naturalmente nos levam às diferentes reações diante das experiências e; V - *Sobre a Potência do Intelecto, ou sobre a liberdade*, onde a mente é colocada como algo eterno e infinito. Aqui, o autor propõe que só conhecimento, a partir da regência dos afetos, pode nos levar à liberdade e à plenitude.

Na Parte III, em suas notas sobre a natureza das paixões, o filósofo afirma: “Cada um julga, assim, ou estima segundo a sua afecção, o que é bom, o que é mau, o que é melhor, o que é pior, o que é ótimo, o que é péssimo” (1992, p.136).

Na proposição LI (501), Espinoza expõe:

*Homens diferentes podem ser diversamente afectados por um só mesmo objeto; e um só mesmo objeto; e um só e mesmo homem pode, em tempos diferentes, ser afectado diversamente por um só e mesmo objecto. [...] O Corpo humano (pelo mesmo postulado) pode ser afectado, ora de uma maneira, ora de outra, e, conseqüentemente (pelo mesmo axioma), pode ser afectado diversamente por um só e mesmo objeto em tempos diferentes (1997, p. 148).*

Ou seja, as pessoas são afetadas de formas distintas, ainda que estejam diante do mesmo objeto. Ou se o mesmo objeto entrar em contato com essas mesmas pessoas em tempos diferentes, a experiência será outra que não a primeira. Por exemplo, quando assisti o espetáculo *BR Trans* (2013), do cearense Silvero Pereira, pela primeira vez, em Fortaleza, não me lembro de ter chorado. Novamente deparei-me com o trabalho em 2016, em Belo Horizonte, e desabei logo no início do espetáculo, quando o ator projeta no fundo do palco imagens de travestis e transexuais mortas brutalmente. Eu não era mais o mesmo. O espetáculo também não. Meu choro não foi responsabilidade de Silvero, mas da autonomia da minha própria apreciação, da disponibilidade para a produção de

sentidos que eu estava diante da experiência compartilhada. Roland Barthes (1915-1980), disse que “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (1968, p.6). A metáfora da morte se propõe a retirar o poder que o autor possui para transferi-lo ao apreciador. Ou seja, o discurso de uma obra não é capaz, sozinho, de canalizar como será a apreciação do seu público. Uma obra é uma filha jogada para o mundo, mas a maneira como o mundo vai interagir com ela não depende mais de quem a concebeu.

Em artigo publicado na *Revista Cult* (2003), a filósofa paulista Marilena Chauí, ao tratar da obra de Espinoza, explica que o autor discorre sobre a não-dissociação entre o que é psicológico e o que é físico num indivíduo: “A mente humana não é uma substância anímica independente, uma alma meramente alojada no corpo para guiá-lo, dirigi-lo e dominá-lo” (CHAUÍ, 2003). Nessa perspectiva, as afecções, portanto, acontecem no corpo. Já que a mente é o corpo, não está separada dele.

No mesmo artigo, Marilena Chauí também diz: “Unidos, corpo e mente constituem um ser humano como singularidade afetiva e individualidade complexa em relação contínua com todos os outros. A intersubjetividade é, portanto, originária” (2003). A autora afirma que, para tudo que nosso corpo entrar em contato, será gerado algum conteúdo afetivo:

Ora, o que se passa em nosso corpo – as afecções – é experimentado por nós sob a forma de afetos (alegria, tristeza, amor, ódio, medo, esperança, cólera, indignação, ciúme, glória) e, por isso, não há imagem alguma nem idéia alguma que não possua conteúdo afetivo e não seja uma forma de desejo (CHAUÍ, 2003).

Estamos sempre em interação imersos em uma miríade afetiva, seja para o bem, seja para o mal, seja para a intensidade ou para a indiferença. Em nós, sempre haverá afeto enquanto houver interação. Outro autor que também lança considerações sobre Espinoza, aplicando noções ao ofício das atrizes é o paulista Renato Ferracini, membro do Grupo Lume (SP) e professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Ferracini sugere que o estado de presença é algo conquistado a partir de técnicas corporais ligadas a uma rede de afetos que cada indivíduo possui: quanto maior a capacidade de interação dessa rede de afetos com o mundo, maior pode vir a ser a potência desse indivíduo, gerando um estado potente de presença cênica em quem atua. Ferracini afirma que, “um corpo não se define por ele mesmo e nem pelo conhecimento racional que ele tem de si, mas sim pelos afetos de que ele é capaz” (2014, p.4). Pela capacidade de afetar

e de sermos afetados. Portanto, assistir uma obra é colocar meu corpo em interação com ela. Ou seja:

O afeto é corpo.

Somos, o tempo inteiro, afetos - corpos em interação.

A produção de sentidos é corporal. Nós, Críticas, experienciamos o que assistimos também no nosso corpo, que reage, produzindo e resgatando afetos. A ética, para Espinoza, é quando temos abertura ao conhecimento não somente pelo saber e pela razão, mas para que possamos nos afetar melhor. A potência do intelecto seria, ao mesmo tempo, uma potência afetiva, uma potência do corpo. Quanto maior a aptidão afetiva, maior é a capacidade do espírito, da amplitude de conhecimento.

Por isso, acredito que criticar é também uma tarefa corpórea, não somente no momento em que eu me debruço sobre a escrita, transformando a reflexão numa ação visível do pensamento se tornando língua escrita pelos meus dedos, mas desde o momento em que entro em contato com a obra, e interpreto-a. É meu corpo em ação, como você leu no tópico 2.6, onde trago a proposição que intitulei de *desnudamento* na *Crítica com Afeto* a partir da afetação da obra em mim.

Para Espinoza, a natureza dos afetos deriva de dois grandes grupos: os afetos alegres e os afetos tristes. Nessa perspectiva, podemos afirmar que o ódio, a mágoa, a raiva, o rancor e tantos outros sentimentos tristes também são afetos. Portanto, é importante destacar que, ao reivindicar e defender uma *Crítica com Afeto* estou, de maneira específica, sugerindo uma *Crítica com Afetos* alegres – ainda que muitas vezes não possamos controlar a reverberação dos afetos em nós ao nos depararmos com uma obra cênica. Não somos máquinas de afetos. Por isso, nem sempre o racional e o emocional comportam-se forma compatível. Talvez não seja possível controlar os afetos, mas podemos nos disponibilizar a conduzir um caminho para uma prática crítica ausente de afetos tristes.

Os afetos alegres acontecem quando nosso corpo encontra outro afeto com propriedades alegres, gerando uma potência no mundo. Nessa perspectiva, talvez caiba aqui o amor como um dos afetos alegres capaz de abraçar a *Crítica com Afeto*. O amor, com toda sua complexidade e força radical, pode ser uma forma de evocar aquilo que proponho nessa prática crítica onde crio extensões e possibilidades de interação com a obra, as artistas e o público. Uma interação firme, mas que não seja agressiva. Cuidadosa, mas que não seja necessariamente branda ou suave. Íntegra, honesta e acessível, mas que não seja esvaziada, simplória ou rasa.

Em *All About Love – New Visions* (2010), publicado originalmente em 2000, bell hooks discorre sobre as diversas possibilidades de entendimento acerca do amor. Em onze capítulos, ela traz reflexões que desmistificam a noção de amor romântico, normalmente associado também à ideia de posse e poder. Para ela, “amor e abuso não podem coexistir” (p.6)<sup>110</sup>. A filósofa feminista propõe o entendimento do amor não como uma condição cega, mas como uma escolha de respeito mútuo entre os sujeitos, como um lugar de justiça social capaz de gerar uma potência transformadora. Os estereótipos ligados à ideia de amor, para ela, não necessariamente são amor:

De fato, todos os grandes movimentos pela justiça social em nossa sociedade enfatizaram fortemente uma ética do amor. No entanto, os jovens ouvintes permanecem relutantes em abraçar a ideia do amor como força transformadora. Para eles, o amor é para os ingênuos, os fracos, os irremediavelmente românticos (HOOKS, 2010, p. xix)<sup>111</sup>.

É essa “ética do amor” proposta por hooks, que evoca valores como honestidade, igualdade, censo de comunidade e comprometimento entre os sujeitos, a força motriz que pode permear a prática crítica como princípio:

Para vivermos com base nos princípios de uma ética de amor (mostrando cuidado, respeito, conhecimento, integridade e vontade de cooperar), temos que ser corajosos. Aprender a enfrentar nossos medos é uma maneira de abraçarmos o amor. Nosso medo não pode ir embora, mas não ficará no caminho (HOOKS, 2010, p. 101)<sup>112</sup>.

Por meio dessa recepção livre e ativa daquilo que experiencio, praticando a alteridade e o respeito, que chego à sensibilidade e sinceridade da escrita, como água emaranhando em esponja. A *Crítica com Afeto* pode ser um lugar instigante pela intensidade a que se propõe na relação com as leitoras e as artistas, já que ela é permeada das minhas memórias e disponível ao amor como diretriz para uma metodologia de escrita, como sugere hooks para as nossas práticas cotidianas. Ao mesmo tempo, essa abertura não pode ofuscar o rigor da análise técnica das obras.

---

<sup>110</sup> “Love and abuse cannot coexist. Tradução deste autor”. Tradução deste autor.

<sup>111</sup> “Indeed, all the great movements for social justice in our society have strogly emphasized a love ethic. Yet young listeners remain reluctant to embrace the ideia of love as transformative force. Tho them, love is for the naive, the weak, the hopelessly romantic”. Tradução deste autor.

<sup>112</sup> “To live our lives based on the principles of a love ethic (showing care, respect, knowledge, integrity, and the will to coperate), we have to be courageous. Learning how to face our fears is one way we embrace love. Our fear may not go away, but it will not stand in the way”. Tradução deste autor.

A noção de afeto trazida por Espinoza se relaciona com o trabalho de outras Críticas que escreviam em cartas, numa prática semelhante ao que faço hoje. A seguir, trago os exemplos de cartas-críticas nas obras do bailarino e professor francês Jean-Georges Noverre (1727-1810) e do poeta alemão Rainer Maria Rilke (1875-1926). Noverre tornou-se uma das maiores referências do balé clássico no mundo, em especial, por um conjunto de cartas que refletem sobre a dança de sua época.

### **3.3. NOVERRE: Pela liberdade da dança e da crítica**

O livro *Letters sur la Danse*, de Jean-Georges Noverre (1727-1810), veio a público pela primeira vez quando o autor tinha 33 anos, em 1760, na França. Ele estava no auge da carreira. O professor e bailarino mineiro Lucas Pierre, que em 2010 trabalhou na companhia da coreógrafa fluminense Débora Colker, me disse certa vez, numa roda de conversa informal, que a terceira década de uma bailarina é considerada em geral por profissionais da dança um período onde há maturidade técnica e física para a execução dos movimentos com primazia.

Em suas cartas, Noverre questiona muitos elementos da rigidez imposta pelo balé tradicional. Noverre dava aulas na Académie Royale de Musique et Danse, em Paris, fundada por Luís XIV, em 1669. Era nesse espaço onde ele desenvolvia seu trabalho prático de tutor e artista, levando-o a conclusões que o fizeram acreditar que estava desenvolvendo novas formas de comunicação por meio de um balé mais livre, baseado na sensibilidade das intérpretes para além da técnica.

Em seus escritos, Noverre propunha uma espécie de “reforma” em noções rígidas do balé e da composição dos espetáculos de dança das coreógrafas e diretoras que lhes eram contemporâneas. Para sistematizar essas noções, seus questionamentos eram problematizados de um jeito simples: após assistir os espetáculos das principais artistas dos balés da época, Noverre redigia cartas abertas, tecendo reflexões sobre os trabalhos que assistia, posicionando-se criticamente em um tom mais livre, assim como a dança que estava propondo nas suas aulas. É o que afirma a pesquisadora paulista Marianna Monteiro, professora da Universidade Estadual Paulista (Unesp), tradutora para o português das cartas escritas por Noverre:

No que diz respeito à obra de Noverre, há ainda uma característica que a inscreve, claramente, no estilo do século: a forma carta. Trata-se de uma produção literária que se apresenta como uma correspondência. A

que atribuir o gênero epistolar? Segundo Decio de Almeida Prado, as cartas funcionam, no século XVIII, para que o autor possa deixar de lado toda a erudição e o aparato crítico considerado, na época, imprescindível em qualquer tratado poético (MONTEIRO, 2006, p. 27).

Em um trecho da Carta 1 de Noverre, talvez você tenha a mesma sensação que eu tive da pena escrevendo livre, deixando o rastro de nanquim, numa escrita desprendida, que segue o fluxo do pensamento:

As figuras simétricas, da direita para a esquerda, são suportáveis, ao meu ver, somente nas cenas de conjunto que não têm nenhum caráter de expressão, que, sem dizer nada, existem unicamente para dar tempo aos primeiros bailarinos de retomar o fôlego. Elas têm cabimento num balé geral, ao fim de uma festa; podem até ser admitidas nas execuções de *pas-de-quat*, de *pas-de-six* etc., embora, a meu ver, nesse tipo de trecho seja ridículo sacrificar a expressão e o sentimento à destreza do corpo, à agilidade das pernas. A simetria deve ceder lugar à natureza nas cenas de ação. Um exemplo, por pior que seja, talvez baste para fundamentar meu sentimento e torná-lo mais inteligível (MONTEIRO, 2006, p.187).

Na sua análise, Noverre toma o cuidado de escrever “ao meu ver”, dando um teor pessoal ao que acredita, levando-me a entender que o seu pensamento não é colocado como o mais correto, melhor e/ou a verdade absoluta. Assim como quando ele fala em “fundamentar meu sentimento” para “torná-lo inteligível”. Há aqui uma fundamentação na subjetividade do sentimento, reconhecendo e expondo à destinatária que há uma dificuldade em traduzir o fenômeno para o papel. Assim como busco fazer hoje ao dividir minha parcialidade e impressões subjetivas individuais para fugir do hermético ou da falta de diálogo.

Escrevo com afeto e com cuidado para socializar. Me debruçar sobre esse tema só me mostra o quanto é rico criticar por meio das cartas e que nomes importantes já experienciavam essa mesma prática antes de mim, como as epístolas do poeta Rainer Maria Rilke ao jovem sonhador, escritas entre 1903 e 1908, que falarei adiante.

Outro ponto interessante em relação a Noverre, é que suas cartas-críticas eram um olhar de dentro, de um artista que vivencia no próprio corpo aquilo sobre o que escreve. De alguma forma, se assemelha com meu lugar de artista que escreve sobre as cênicas. Acho que esse foi também um dos motivos pelos quais percebi uma acolhida pela classe teatral em Fortaleza quando comecei a atuar como crítico, em 2009, utilizando meu *blog* como plataforma. O jornalismo e a chancela de crítico-colunista de um grande jornal vieram somente em 2011, mas, ainda assim, acredito que eu não era visto como “o

Crítico” que olhava de cima, distante. Era apenas o Danilo, aquele jovem do teatro, escrevendo sobre o fazer das suas colegas de profissão.

Na primeira das quinze cartas, Noverre fala também dos “Críticos mal-humorados, que não conhecem suficientemente a arte para poder julgar a respeito de seus diferentes efeitos” (2006, p.188). Conhecer, aqui, talvez seja justamente uma referência e diferenciação à vivência prática que Noverre tinha em relação a outros críticos *voyeurs* do século XVIII. Monteiro afirma que:

a reflexão de Noverre caracterizava-se por ver a dança do ponto de vista do palco, como alguém que, ao longo de toda a vida, foi atuante nesse mundo da dança e não pode impedir que essa experiência se refletisse em seus escritos teóricos (2006, p.24).

Mais uma evidência de que a relação com o mundo reverbera no ofício crítico. Em seguida, ela também diz que “o fato de escrever cartas, é encarado [à época], tanto quanto a conversação dos salões, como uma forma de sociabilidade” (MONTEIRO, 2006, p. 27). Ou seja, havia um intuito evidente de troca, socialização, compartilhamento daquelas ideias que lhe transbordavam por meio das cartas-críticas.

Ainda na primeira carta de Noverre, o remetente parece fazer uma referência a Espinoza, que lhe era contemporâneo, e à natureza das paixões:

As paixões, sendo as mesmas em todos os homens, diferem apenas na proporção de suas sensações; elas se imprimem e se exercem com mais ou menos força sobre uns que sobre outros e manifestam exteriormente com mais ou menos veemência e impetuosidade. (MONTEIRO, 2006, p. 188-189).

O filósofo afirmava que o corpo humano pode ser afetado de diferentes formas, ainda que seja um mesmo objeto, em tempos distintos (ESPINOZA, 1997, p. 148); dizia também que cada um julga, segundo seus afetos, o que é bom, mau, melhor, pior, ótimo ou péssimo (1997, p.136). A partir dessas considerações, seria possível concluir daqui que Noverre, era também um homem preocupado com o afeto na sua prática enquanto crítico.

### **3.4. RILKE: poesia entre a crítica nula e a crítica com amor**

Outro ponto importante que quero destacar para você nesta minha terceira carta aconteceu no início do século XX, mais precisamente entre 1903 e 1908, entre um jovem poeta e um escritor renomado, que trocaram cartas assiduamente naquele período.

Três anos após a morte de Rilke, em 1926, as cartas vieram a público, tornando-se uma das principais obras de referência da literatura alemã.

Franz Xavier Kappus (1883-1966) era um jovem solitário, aluno da academia militar de Wiener-Neustadt, na Áustria. Nessa época, o poeta teve contato com a literatura de Rainer Maria Rilke, por quem passou a nutrir grande apreço e escrever-lhe cartas preenchidas de suas angústias de artista quando jovem. O tom das cartas de Rilke, em resposta ao jovem de vinte anos, revela imensa disposição para refletir e aconselhar o poeta nos seus primeiros escritos.

Os caminhos propostos por Rilke filosofam sobre a solidão, o sexo, a arte, a vida. São um exercício poético da escrita por meio do gênero epistolar. Além das *Cartas a um jovem poeta* (1929), outra obra na mesma linha ganhou destaque: *Cartas sobre Cézanne*<sup>113</sup>, trocadas com a artista plástica Clara Rilke, esposa do escritor.

Ao jovem, Rilke prega a falência da crítica ou sua nulidade, já que esta, para ele, era irremediavelmente inferior à arte. Nunca se seria possível equiparar ambas as áreas. O que proponho ao trazer uma escrita performativa para o ofício crítico não seria necessariamente buscar um patamar de igualdade em relação às artes, se é que é possível estabelecer uma relação nesse sentido. A minha busca com uma proposta de crítica artística é estabelecer mais pontos de conexão entre o objeto criticado e a escrita. Sob esse aspecto, pudemos ver diferentes respostas das Críticas na carta anterior.

Em 5 de abril de 1903, Rilke, que estava na Itália, escreve sobre um dos poemas de Kappus e aconselhando-o a não se preocupar com a crítica:

que fique registrado aqui, desde logo, um pedido meu: leia o mínimo possível de textos críticos e estéticos – ou são considerações parciais, petrificadas, que se tornaram destituída de sentido em sua rigidez sem vida, ou são hábeis jogos de palavras, nos quais hoje uma visão sai vitoriosa, amanhã predomina a visão contrária (RILKE, 2009, p.35).

Ou seja, Rilke faz uma crítica à crítica, referindo-se neste trecho à crítica cínica, sisuda, soberba, pedante, que busca a razão plena das coisas. Esse tipo de escrita seria o que põe a Crítica degraus acima das fazedoras de arte, como se ela detivesse o poder de analisar as obras com um olhar absoluto sobre elas. É uma crítica *logocêntrica* e sem autocrítica, capaz de gerar a “falência” dela mesma, como diz Safatle (2008).

---

<sup>113</sup> O pintor francês impressionista Paul Cézanne (1839-1906) impactou bastante o trabalho de Clara Rilke, tanto que resultou no principal tema das trocas de cartas entre ela e o esposo, em 1907.

Apesar de muitas vezes essa crítica se propor como um texto que se vende como imparcial, carregará sempre consigo pedaços daquilo que quem escreve e de seus interesses, muitas vezes pautados em regras e princípios “invioláveis”. O pesquisador Marcelo Moraes explica que o filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004), em sua trajetória, faz uma crítica ao etnocentrismo e ao logocentrismo, que revelam uma antiga forma de pensar atribuída ao homem branco europeu que reverbera até hoje no ocidente:

O pensamento logocêntrico, isto é, um pensamento preso ao rigor da lógica, do sentido, da razão e da verdade, estruturou o “pensamento” e possibilitou uma configuração ajeitando posições e lugares que de um modo ou de outro acabaram por determinar as regras do jogo. Dessa forma, as ciências, enquanto, ciências humanas, ciências da natureza e do conhecimento, a partir dessa configuração, criaram um modelo de ver e pensar singular nas disciplinas do conhecimento, ou seja, determinando seus objetos de investigação sempre a partir desses critérios, privilegiando a razão como único modo de pensar (MORAES, 2013, p.139).

Para Rilke, este estilo de crítica também seria uma escrita “petrificada” e “sem vida” por estar longe de um espaço sensível, pode ser considerada uma crítica nula, que não tem serventia pela hipocrisia de sua própria gênese. Melhor então que se assuma logo o seu lugar, as suas ideologias, sem desqualificar o lugar do outro – do que habitar um espaço com a soberba da onipresença, do mestre indiferente, que sabe mais que qualquer mero súdito.

Na carta de 17 de fevereiro de 1903, Rilke se nega a avaliar criticamente os poemas de Kappus, ainda que ele faça isso em alguns momentos, a exemplo do “belo poema” *A Leopardi*, escrito pelo jovem. Sobre os versos, Rilke diz “os poemas ainda não são independentes, não têm autonomia” (p.24). Ele nega a crítica e aconselha ao jovem poeta:

Não posso entrar em considerações sobre a forma dos seus versos; pois me afasto aqui de qualquer intenção crítica. Não há nada que toque menos uma obra de arte do que palavras de crítica: elas não passam de mal entendidos mais ou menos afortunados.[...] Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele se estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever (RILKE, 2009, p. 23-25).

Apesar de Rilke descreditar a crítica, o que ele faz em suas cartas ao jovem poeta também pode ser considerado críticas sob a perspectiva da minha prática por meio

das *Críticas com Afeto*. As análises do escritor veterano acerca dos versos do jovem poeta são contundentes, sem deixar de trazer consigo todo o amor de uma escrita que vem de dentro, de um espaço sensível, que germina e transborda nas cartas com o objetivo possível de se aproximar da destinatária.

Na carta escrita a Kappus no dia posterior ao Natal de 1908, o escritor se despede do jovem sendo ainda mais firme quanto às suas convicções, citando o trabalho dos críticos e dos jornalistas no *hall* das “falsas profissões semi-artísticas”:

Também a arte é apenas um modo de viver, e é possível se preparar para ela sem saber, vivendo de uma maneira ou de outra. Em tudo o que é real há mais proximidade dela do que nas falsas profissões semi-artísticas que, ao simular uma proximidade da arte, na prática negam e atacam a existência de qualquer arte. Por exemplo, todo o jornalismo faz isso, assim como quase toda crítica e três quartos do que se chama e pretende ser chamado de literatura (2009, p. 91).

Porém aqui o escritor deixa escapar um “quase” quando se refere às críticas. Perceba que se passaram cinco anos desde que Rilke escreveu a Kappus pela primeira vez. Ou seja – talvez o escritor tenha se flexibilizado quanto ao entendimento do ofício das Críticas de arte. Diferentemente das outras cartas enviadas ao jovem, Rilke reconhece aqui que existem críticas possíveis sem a negação da existência da arte em si. Significa que talvez ele nos deixe uma brecha que reconhece os textos reflexivos e críticos, mas do tipo que brotam a partir de um lugar íntimo, na intensidade do amor por aquilo que se aprecia.

Rilke fala que “obras de arte são de uma solidão infinita, e nada pode passar tão longe de alcançá-las quanto a crítica”, afirmando que “apenas o amor pode compreendê-las, conservá-las e ser justo em relação a elas [as obras de arte]” (p.35). A prática de Rilke por meio das cartas, eram críticas com amor e se relacionam com aquilo chamo de “desnudamento”, quando resgato memórias para escrever as *Críticas com Afeto*.

É importante frisar que na época em que as cartas de Rilke foram escritas, na Europa, estavam em jogo as noções estéticas entre movimentos artísticos simbolistas e naturalistas, que confrontavam relações entre subjetividades e objetividades nas produções. O choque de doutrinas e ideologias gerava tensões entre artistas e Críticas, o que é natural em qualquer tempo diante das transformações e tendências que as artes e artistas vão apropriando no decorrer de suas práticas.

Esse estilo de prática crítica de Rilke ou Noverre também era comum no trabalho de outras Críticas-artistas que se dispuseram a analisar teatro por meio de cartas, trazendo grande contribuição para as artes. No decorrer dos tempos, tais escritos tornaram-se fontes riquíssimas de conhecimento. Por meio deles, foi sendo possível mapear hiatos, silêncios que a história muitas vezes não mostra em seus documentos oficiais. Fatos que acabam ficando em coxias, na invisibilidade, por falta de interesse ou mesmo devido à censura.

As epístolas, por exemplo, entre o compositor Richard Wagner (1813-1883) e o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), confrontavam paradigmas sobre as noções de drama, tragédia grega e estética na Alemanha das décadas de 1860 e 1870<sup>114</sup>. Na Rússia, entre as epístolas trocadas entre os membros do Teatro de Arte de Moscou (companhia criada em 1897, por Constantin Stanislavski e Vladimir Nemiróvitch-Dântchenko) revelam atritos e reflexões que reverberam descobertas da companhia. A célebre carta<sup>115</sup> de Meyerhold para Tchekhov, em 1904, criticando o trabalho de Stanislavski e a interpretação realista é outro exemplo.

Clarice Lispector era uma assídua escritora de correspondências que podem revelar facetas da relação entre cartas e críticas. No período em que a escritora foi casada com o diplomata Maury Gurgel Valente, entre 1943 e 1959, esteve distante do Rio de Janeiro (RJ) e dos seus amigos, levando-a a escrever ainda mais epístolas. Nos escritos Lispector também discutia teatro, como revela o pesquisador André Luís Gomes, em livro que aborda 129 cartas que Clarice enviou ou recebeu de escritores, artistas, intelectuais e familiares:

As correspondências, apreciações e comentários de Clarice sobre o teatro, são, portanto, iluminadores que desvendam, ao mesmo tempo, a mulher que vai ao teatro em busca de entretenimento ou realizando uma atividade profissional. [...] Nesse período, a correspondência com amigos é frequente e, nas cartas, nomes de peças teatrais assistidas aparecem acompanhadas de comentários sobre atores/atrizes, sobre os diretores e às vezes sobre o texto teatral (2007, p. 23-24).

Apesar de a maioria dos escritos de Clarice não serem cartas públicas, como acontece na minha prática de crítico teatral - que me utilizo da exposição de intimidades

---

<sup>114</sup> Disponível em FOERSTER-NIETZSCHE, Elizabeth. *Correspondência com Wagner*. Trad. Maria José de La Fuente. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.

<sup>115</sup> "Lettre à Anton Tchekhov, 8 mai 1904", disponível em MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. *Écrits sur le théâtre 1874-1917*. Québec: Érudit, 1982.

e memórias como elemento fundamental dos textos publicados na *internet* - a escritora revela profundo conhecimento em teatro nos seus escritos epistolares pessoais, publicados pela Editora Rocco (2002).

Gomes também retrata a influência de obras teatrais nos escritos clariceanos, a exemplo da peça *Valsa nº6* (1951), de Nelson Rodrigues, que teria influenciado a escrita dos contos “Preciosidade”, “Começos de uma fortuna” e “Mistérios em São Cristóvão”, publicados em *Laços de Família* (1960). E também da peça *J.B* (1958), de Archibald MacLeish, assistida por Clarice em Nova York e que teria influenciado a escrita de *A Paixão Segundo G.H* (1964).

Clarice escreveu, provavelmente em 1948,<sup>116</sup> sua única peça *A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos*, que conta a trama de uma mulher que peca por trair o marido. Tais relações evidenciadas por Gomes, com as 129 cartas de Clarice, mostram, que o teatro tinha profunda influência no cotidiano de Clarice, transparecendo no seu trabalho como escritora. Somos feitos das experiências que vivemos e isso conduz como nos expressamos. O teatro era para a escritora um prazer, mas também uma forte válvula criativa para sua escrita. Talvez não seja exagero dizer que, nas suas cartas, Clarice também exercia um papel de crítica que, potencializada pelo gênero epistolar, não deixava de ser afetiva às suas destinatárias.

As Artes Cênicas fazem parte de um território que permeia meu fazer como ator, como jornalista, como crítico. São elas que alimentam meu desejo pela escrita. E é a carta que consegue dar conta da *Crítica com Afeto*, que surge permeada desse desejo que me guia e jorra letras da cabeça ao coração pela ponta dos dedos. É por meio desse “despir” permeado de afetos que a escrita íntima se evidencia.

### **3.5. Minhas cartas, meus desnudamentos**

Sobre o afeto nas minhas cartas-críticas, exemplifico aqui desnudamentos que mostram, na prática, aquilo que verso desde o início: o meu fazer que une o gênero *crítica* com o gênero *carta* em um espaço de reflexão sobre a cena, emaranhados pelos meus desejos, afetos e lembranças. A seguir, exemplifico minha escrita performativa. Em 24 de agosto de 2016, publiquei em meu *blog* a crítica “La poética de la violación ou

---

<sup>116</sup> Não há precisão da data em que a peça foi escrita, segundo Gomes.

estuprador emancipado”<sup>117</sup> sobre o espetáculo argentino de dança *La Wagner* (2013)<sup>118</sup>, apresentado na abertura da 17ª edição do Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília.

A carta é direcionada às artistas-criadoras Ayelén, Carla Di Grazia, Josefina e Carla Rímola, que performam um desabafo social sobre a violência sexual e o estupro. Tudo poetizado pela violenta e repetitiva coreografia dos seus corpos nus (com tênis e joelheiras), em um palco vazio. As artistas-criadoras estavam apenas sob as “vestes” das composições do alemão Richard Wagner (1813-1883) e direção do argentino Pablo Rotemberg. “Esta carta é, antes de tudo, um pedido de desculpas a duas garotas que vou intitular-las por N. e A.”. Após o espetáculo, me veio a vontade de escrever sobre assédios que cometi a duas garotas durante a adolescência e o início da vida adulta. Percebi que a cultura do estupro é algo naturalmente ensinado nas rodas de machos heterossexuais. E eu também fui responsável por engrossar esse caldo com meus erros:

Mas porque essa carta é um pedido de desculpas? Na minha adolescência, namorei com N. Porém, antes de namorarmos, segurei-a à força na sala de aula e tentei beijá-la, enquanto ela se esquivava. Tempo depois, no início da faculdade, fiz o mesmo com A., durante uma festa. O contato com diversas mulheres feministas e o reconhecimento da minha homossexualidade, aos poucos, me tornaram um homem sensível à pauta de gênero, emancipado – ainda que isso não mude os privilégios que tenho por ser homem numa sociedade sexista. Caso contrário, provavelmente estaria eu reproduzindo todos os braços do machismo (CASTRO, 2016).

*La Wagner* é uma obra sobre todas nós, os corpos violentados das *performers* me violentavam, arrancaram de mim um passado que eu sequer me recordava. Eu precisava falar sobre isso, reverberar, sair da minha zona de conforto de observador que fala sobre algo distante do objeto. Enviei a carta *inbox* às vítimas dos meus assédios e tive retornos maduros e ponderados delas. Ambas me perdoaram e disseram que os abusos são constantes em suas vidas. Eu fui apenas mais um nessa maré.

Outro exemplo é a carta<sup>119</sup> que escrevi durante a temporada de estreia do espetáculo *Mata! Mata! Mata-me, amor!* (2015), com direção do brasileiro Kael Studart, que atualmente integra o grupo paulista Teatro Oficina. A obra conta o drama tragicômico

---

<sup>117</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/KS054L>>. Acesso em 21 out 2016.

<sup>118</sup> Algumas cenas disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8E6ZsZsCo8o>>. Acesso em 4 mai 2018.

<sup>119</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/ZiVrGp>>. Acesso em 31 out 2016.

de Carmem Paredes (Kamala Ramers), cantora *underground* da Asa Norte nos anos 1990 - que se tornou evangélica. Intitulei a obra, à época, como uma “confusão superabundante, fuleragem, *trash*, *nonsense*, cintilante, brega, ridícula e curiosamente instigante”:

Brasília, 6 de novembro de 2015.

*Quem não ama não mata* (1997). Conhecem a peça do baiano Cláudio Simões? Amor é um negócio doido, que regurgita por tempo indeterminado, [...] – eis que já descobri essa doença e estou me curando aos poucos, desamando para não matar ou morrer (CASTRO, 2015).

Na época em que escrevi essa carta-crítica, eu passava pela relação abusiva com o policial encouraçado. E acabei inclusive reproduzindo a ideia de “crime passionai”, muitas vezes difundida pela mídia que, em vez de falar de feminicídio, fala sobre “crime por amor ou paixão”. Ao assistir o trabalho, não tive como não associar. Descartar minhas experiências de vida, que me instigam criativamente na escrita afetiva das cartas-críticas, não faria o menor sentido. Esses pequenos ou grandes desnudamentos que exemplifico aqui carregam consigo o caráter performativo da escrita.

De que importa a você, leitora das minhas críticas, saber que vivi uma história de amor a ferro e fogo, conforme expus na citação acima? De que importa a você saber que me considero um “quase-estuprador” por ter tentado beijar à força duas garotas durante a adolescência e início da vida adulta? Talvez, o que chamo de desnudamento seja uma maneira de criar vínculos com quem me lê, seja uma forma de me situar politicamente no mundo, de praticar a autocrítica e promover a reflexão. Nem a arte, nem a crítica estão descoladas do tempo. A crítica também não. Tudo que eu vivo me alimenta como indivíduo e respinga naquilo que produzo sobre o mundo.

Em palestra sobre seu ofício e lançamento da terceira edição do jornal teatral *Caixa de Ponto* na UnB, em 5 de julho de 2016, o crítico teatral catarinense Marco Vasques endossou a crítica como um objeto pertencente ao processo teatral, assim como o ofício das atrizes, diretoras, figurinistas, etc. Para ele, a crítica é também um “produto artístico”. Foi um pequeno estalo ouvir aquilo, que me levou a pensar o “desnudamento” como um lugar de performance, como um lugar de arte nas cartas críticas. O crítico cubano e professor do Instituto Superior de Arte de Cuba, Eberto García Abreu, acredita que “a crítica acompanha o exercício cotidiano da criação teatral”. (2012, p.155).

Para ele “o teatro existe para além das nossas geografias e tempos imediatos” (p.119), propondo uma poética pessoal para sua escrita crítica, tratando-a como uma peça fundamental dentre os elementos do teatro. A pesquisadora Vera Lins traz à tona a ideia da crítica artística, amparada no livro *The critic as artist* (1980), do irlandês Oscar Wilde (1854-1900). Para isso, ela faz um recorte dos textos críticos dos romancistas fluminenses Nestor Victor (1868-1932) e Gonzaga Duque (1863-1911).

A escrita desses autores era simbolista, misturando ficção aos seus ensaios e assumindo aversão ao racionalismo naturalista praticado na crítica da época: "Se o juízo estético é reflexivo e não determinante ou cognitivo, há uma possibilidade infinita de desdobramento" (LINS, 2014, p.134). É justamente no lugar das subjetivações possíveis a partir da escrita íntima e performativa que desejo habitar com a minha *Crítica com Afeto*. Mariana Barcelos, articulista do site *Questão de Crítica*, diz: "Mais do que repetição de forma, a crítica é um momento de criação, e o crítico tem sua instância de artista" (BARCELOS, 2016, p.149).

Talvez, desnudar-me escrevendo críticas em formato de cartas seja uma forma de dissipar o estigma da Crítica sisuda, que olha para a obra como detentora especializada do saber, supostamente imparcial e distanciada afetivamente pela segurança de uma *voyeur* que não se compromete, que não revela sua vulnerabilidade, que não se deixa atravessar-se pela obra.

No dia 12 de outubro de 2016, em meio à escrita desta série epistolar destinada a você, o site *Questão de Crítica*<sup>120</sup>, publicou a carta-crítica, assinada por Patrick Pessoa e destinada à atriz e dramaturga mineira Grace Passô, que estreou *Vaga Carne* no Festival de Teatro de Curitiba 2016<sup>121</sup>. O crítico também costuma escrever cartas-críticas às obras cênicas que se depara. *Vaga Carne* só assisti um ano depois da estreia, no Cena Contemporânea - Festival Internacional de Teatro de Brasília 2017. É um solo de Passô, que fica praticamente estática durante uma hora, sob pouca luz, criando imagens simbólicas a partir da concatenação acelerada de sua fala e de pequenos gestos. As personagens são duas: um corpo e uma voz, que vão ganhando vida pela desconexão entre movimentos e sons que a atriz emite. Na carta, Pessoa expõe:

Coloquei o meu superego ajoelhado no milho com chapéu de burro de cara para a parede. Acho que hoje ele não nos incomoda mais. Falando nele, sabe que, nesse trabalho de crítico que faço às vezes, a coisa que

---

<sup>120</sup> Disponível em: <[www.questaodecritica.com.br](http://www.questaodecritica.com.br)>. Acesso em 31 out 2016.

<sup>121</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/hdm7Bg>>. Acesso em 31 out 2016.

mais me irrita é ser colocado no lugar de superego por alguém com quem converso? (2016).

Veja só, o remetente coloca sua carta-crítica como uma “conversa” e mais: afirma deixar seu superego de lado para poder se expor sem qualquer tolhimento de sua psiquê. O termo utilizado por Patrick é utilizado a partir de noções da psicanálise. Dessa forma, o superego teria a função de inibir, forçar o ego a se comportar de maneira moral e conduzir o indivíduo à perfeição. É justamente o que Patrick não quer. Afinal, esse lugar de superego poderia cercear a cumplicidade a que o remetente propõe ao dialogar de forma íntima com Grace Passô.

Talvez, colocar a crítica como uma produção artística tenha sido mesmo uma boa noção proposta por Marco Vasques e outras Críticas. Quem sabe essa é mais uma forma de ser artista, mas agora no meu ofício de crítico de Artes Cênicas, longe de cerceamentos que possam represar a minha criação, minha escrita performativa. Ainda mais diante da tendência em que artistas vêm se tornando Críticas de suas áreas, a exemplo dos membros do site *Farofa Crítica*, que são membros de alguns dos principais grupos do Rio Grande do Norte.

Vamos conversar mais sobre a vida, alegrias, dores e amores. Quem sabe essa conversa um dia se torna história! Quem sabe lá na frente nós possamos contornar esse ranço que muitos artistas têm da crítica blindada e soberba, para dar lugar à crítica que preza pela reflexão, pelo diálogo, pelo afeto bem longe da depreciação? A *Crítica com Afeto* é também um modo de ser político e artista. Um modo de querer as Artes Cênicas em renascimento, nunca em autoflagelação. Se a crítica vem sendo entendida por mim como uma escrita artística, uma extensão possível das Artes Cênicas, ela não pode ser usada para a destruição de suas linguagens.

Há mais duas cartas adiante, onde me despeço falando de você, amiga, leitora. Impossível deixar de lhe mencionar como parte importante do processo criativo da escrita performativa que proponho e pratico por meio das cartas-críticas. Trago a seguir reflexões sobre percepção e recepção, tentando entender como o afeto lhe afeta enquanto destinatária. É a capacidade de afetar e de ser afetada que caracteriza o afeto. O desnudamento, que me surge na escrita de forma natural mas também estratégica, é o que leva ao meu entendimento da crítica enquanto arte. Que daqui encontremos mais pousos no meio do caminho a fim de conversarmos, para olharmos ao redor, problematizarmos, encontrarmos as forças e fraquezas dessas hipóteses que trago para você.

*A você que não conheço e me leu até aqui, todo o meu carinho. Gratidão.*

Danilo.

#### 4. CARTA 4 – A DESTINATÁRIA

Brasília, 10 de janeiro de 2018.

Querida destinatária,

Acaba de dar 19 horas aqui na capital do país. Estou sentado numa grande sala de estudos da biblioteca da Universidade de Brasília (UnB). Daqui, vejo todas as mesas. Algumas estudantes usam fones de ouvido, outras franzem as testas, umas parecem assíduas, outras escorrem nas cadeiras como os relógios do pintor espanhol Salvador Dalí (1904-1989), no quadro *Persistência da Memória* (1934). Quantas dessas pessoas, feito eu, escrevem suas monografias, dissertações, teses? Quantos desses documentos contribuirão, de fato, para o avanço de suas respectivas áreas? Quantos textos ficarão arquivados nos confins dos acervos desta biblioteca ou perdidos em algum repositório na *internet*? Como o afeto que atravessa a vida dessas estudantes afeta aquilo que pesquisam? Como aquilo que pesquisam as afetam ou afetarão outras pesquisas e estudantes?

O que escrevo aqui pode mudar alguma coisa no mundo?

Pois bem. Cá estou, depois de mais um dia de trabalho<sup>122</sup>, no primeiro dia de escrita daquilo que será o desfecho desta série epistolar – pensando sobre a crítica dos meus antecessores, sobre a crítica na contemporaneidade, sobre a crítica de amanhã. Está quente, minha testa está oleosa, meus cabelos estão grandes e, com ajuda de uma tiara, formam um semi-*afropuff* no alto da cabeça. O crítico que lhe escreve, amiga, já se transformou bastante desde 10 de novembro de 2016, quando começou a escrever estas cartas. Mas o último escrito será uma tentativa de falar da relação com/sobre você, minha destinatária, e de arrematar (ou quem sabe plurificar) parte das provocações levantadas no decorrer desta escrita epistolar.

Por isso chego aos estudos da percepção e recepção, para tentar entender como ocorre o fenômeno de atravessamento da destinatária ao se deparar com os afetos que emanam de uma obra cênica ou de uma carta-crítica. Para isso, trago aqui o pressuposto do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), em *Fenomenologia*

---

<sup>122</sup> Atualmente trabalho como editor de jornalismo do Conselho Nacional de Saúde (CNS). Quando iniciei esta pesquisa, eu estava trabalhando no Conselho Nacional de Desenvolvimento Rural e Agricultura Familiar (Condraf).

*da Percepção* (1945), que entende a percepção não como um ato, mas como “um fundo sobre o qual todos os atos se destacam” (1996, p. 6). Ou seja, a percepção existe, para ele, antes mesmo de percebermos algo.

Perceber é significar a percepção que nos está latente, persistindo como memória corporal em nós. A percepção se constrói à medida em que nós interagimos com o mundo e suas verdades, mesmo que nossa significação seja sempre uma leitura subjetiva, uma recriação dessas verdades. A fenomenologia é o estudo desse fenômeno em movimento, em processo, em interação, antes mesmo de a pesquisadora ter chegado a uma “consciência filosófica”, como diz o autor. É um pouso sobre o inacabado:

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, 1996, p.18)

Merleau-Ponty também propõe que a memória e a associação são fundamentais no processo de percepção. O perceber está sempre ligado a uma experiência anterior vivida pelo indivíduo e a significação desse perceber seria uma espécie de reconhecimento do passado. Por exemplo, quando escrevi a carta-crítica, mencionada anteriormente, para a plateia do espetáculo sul-africano *Black Off* (2015), que se apresentou na abertura do Cena Contemporânea 2017 – Festival Internacional de Teatro de Brasília, fiz um resgate instantâneo das minhas experiências com o racismo e escrevi gritando em letras por todas as vezes em que me silenciaram.

Me deparei com uma obra onde a sul-africana Ntando Cele, uma performer preta, pintada de branco, com lentes azuis, peruca loira e quimono, faz, na primeira parte do espetáculo, um belo *stand up comedy* interpretando *socialite* Bianca White. Em seguida Ntando faz um número de dança/performance onde seu rosto é deformado por cordas que apertam sua cabeça. Por fim, ela assume o vocal de um show de rock autoral com manifestos antirracistas – ao lado de três músicos.

Esses três momentos num mesmo espetáculo escancaram nossos racismos. Obviamente que a questão base do espetáculo me toca em um acervo de memórias ruins, onde as dores me apunhalaram de forma controversa, em que o afeto e o racismo de familiares, amigos e amores se evidenciaram mais uma vez. Ainda que eu tentasse me

distanciar, creio que meu texto irradiaria veladamente toda a revolta que em muitos momentos não consegui berrar. Então, ao vivenciar o objeto-cênico, escancarei o meu perceber relacionando-o quase que involuntariamente com a minha necessidade de afirmação devido às vivências passadas que ainda estão em mim:

*Pode o subalterno falar?* (1985), questiona a indiana Spivak ao trazer os estereótipos que os hegemônicos constroem para nos retratar. Pode uma preta interdisciplinar grávida dirigir e atuar no próprio espetáculo e ainda fazer um show de rock rebolando a bunda dentro de um teatro [Caixa Cultural Brasília] em um dos maiores festivais de cênicas do país? Ntando Cele será um dia considerada uma grande artista contemporânea ou será sempre uma grande artista negra contemporânea? Serei eu um dia um grande crítico ou serei sempre o crítico que precisa afirmar-se negro em tudo que produz? (CASTRO, 2017).

A esse “perceber” dou o nome de *desnudamento*, como apresentei no item 3.5 da Carta 3. É colocar-me de forma pessoal a partir do despertar que a obra provoca no encontro com meu passado. Com minha vida. Com minha percepção. Perceber não é apenas recordar-se. É redescobrir uma lembrança que ressurge naturalmente pela associação do que foi vivido noutros tempos com o agora, gerando uma nova significação. É reconhecer o meu lugar social no mundo e deixá-lo influenciar-me na escrita.

De acordo com a filósofa indiana Gayatri Chakravorty Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2010), publicado originalmente em 1985, as pessoas subalternizadas (camadas mais baixas da sociedade, excluídas do poder político e econômico) não falam. Para ela, a voz de quem foi colonizada ou descende desse processo sempre estará intermediada por intelectuais que se propõem a uma luta empática, mas que muitas vezes não admitem seus privilégios, considerando-se agentes transparentes ao representar as vozes oprimidas. Porém, na verdade são, sob o olhar crítico da filósofa, “o sol histórico da teoria – o Sujeito da Europa” (p. 29). A afirmação vem a partir de uma reflexão sobre conhecimento colonizado eurocêntrico, que guia nossas aprendizagens em diversas áreas no decorrer dos séculos em diferentes países.

Apesar do determinismo de Spivak ao retratar a impossibilidade de a subalternidade falar por si, as reflexões que a autora traz são relevantes neste estudo, como por exemplo a “violência epistêmica” (p. 54) a que somos submetidos diante da colonização do conhecimento, que faz parte, segundo ela, de um projeto imperial de poder. Spivak também nos mostra que, no decorrer dos tempos, “a posição do

investigador continua não sendo questionada” (p.90), por isso a ideia de que o subalterno é capaz de falar, defendida por alguns autores, estaria equivocada:

De acordo com Foucault e Deleuze (falando a partir do Primeiro Mundo, sob a padronização e regulamentação do capital socializado, embora não pareçam reconhecer isso), os oprimidos, se tiverem a oportunidade (o problema da representação não pode ser ignorado aqui), e por meio da solidariedade através de uma política de alianças (uma temática marxista em funcionamento neste caso), podem falar e conhecer suas condições (SPIVAK, 2010, p.54).

Na última década, pesquisadoras têm sido convocadas e instigadas a perceberem o lugar que ocupam – ainda que tenham origem em contextos de subalternidades. Recorro mais uma vez à filósofa paulista Djamila Ribeiro, em *O que é lugar de fala?* (2017). Para ela, todas nós ocupamos um lugar de fala no mundo e esse lugar precisa ser levado em consideração na construção dos nossos discursos. Ou seja: homens cis, brancos, heterossexuais, a partir do reconhecimento dos privilégios que possuem, podem contribuir de uma forma mais eficaz e empática para uma sociedade menos desigual, segundo Ribeiro:

[...] entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de lugar social. E, a partir disso, é possível debater e refletir sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados.

Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experienciar o racismo do lugar de quem é objeto desse sistema de opressão. Logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos. Estamos dizendo, principalmente, que queremos e reivindicamos que a história sobre a escravidão no Brasil seja contada por nossas perspectivas também e não somente pela perspectiva de quem venceu, para parafrasear Walter Benjamin, em *Teses sobre o Conceito de História*. Estamos apontando para a importância de quebra de um sistema vigente que invisibiliza essas narrativas (RIBEIRO, 2017, p.86).

Portanto, o *desnudamento* na *Crítica com Afeto* é a resultante do que se gera em mim enquanto crítico-espectador-afetado. É a exposição e o reconhecimento do lugar que ocupo ou ocupei no mundo em instâncias de subalternidade, mas também enquanto intelectual investigador. Nesse sentido, a minha fala, que por vezes foi silenciada devido aos demarcadores sociais evidenciados na Carta 1, neste processo de pesquisa e em

diversos outros momentos do meu processo de empoderamento e compreensão das tensões sociais existentes no Brasil e no mundo, não ficou calada.

Assim também se movimenta o corpo-perceptivo da Crítica que se abre à compreensão dos afetos. Um corpo-perceptivo que traz sua memória e seu lugar para o texto – seja ele um lugar de privilégio, como quando me critico enquanto homem abusador na carta crítica sobre o espetáculo de dança *La Wagner* (2013), que me referi anteriormente, ou um lugar de opressão, como quando menciono as experiências com o racismo ou a homofobia na minha vida. É o encontro do passado com o presente, que transborda na escrita crítica, respinga naquela que me lê, percorrendo um caminho que arrisco supor a seguir.

#### **4.1.O caminho dos afetos**

Se o filósofo francês Jacques Rancière afirma em *O espectador emancipado* (2012) que “não há teatro sem espectador” (p.8), eu me pergunto: diante de uma escrita analítica e afetiva das Artes Cênicas, há carta-crítica sem a destinatária? Já vimos nas cartas anteriores a ausência de passividade de quem aprecia uma obra cênica justamente pelo conjunto de reações que ocorrem no corpo de quem a aprecia. Observar é estar imerso ativamente em uma “rede de afetos”. Vivenciar uma obra de arte, como espectadora, é também um processo criativo, como explica Rancière:

Ele [a espectadora] observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem dentro de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira” (2012, p.17).

Se a Crítica é, antes de se debruçar sobre o processo analítico da obra, uma espectadora, ela será atravessada pela troca de afetos entre viventes, durante a apreciação. Seu trabalho será uma tradução intersemiótica livre da cena para o texto. Uma análise criativa. Os afetos gerados em rede no momento que a Crítica assiste o trabalho cênico, posteriormente, vão se transformar e desaguar na sua escrita crítica.

Essa mesma rede afetiva será capaz de atravessar a destinatária, durante a sua leitura textual? Os afetos continuam vivos quando não estão na relação presencial entre viventes? Obviamente que há um abismo entre cena e texto crítico, mas quem sabe seja possível entender o processo de escrita da *Crítica com Afeto* como uma incubadora, que

abrigará em redoma esses atravessamentos, até que a destinatária, durante o ato de ler, faça-os ganharem vida outra vez no seu corpo, “compondo seu próprio poema com os elementos do poema que tem dentro de si” (RANCIÈRE, 2012, p,17).

Nessa transposição poética, que propõe relações entre crítica e cena, a Crítica seria a artista da cena, enquanto a destinatária a espectadora. Ambas estão, metaforicamente, em conexão, como viventes que partilham a experiência cênica - ainda que a leitura crítica posterior esteja fragmentada pela ausência da presença física e do tempo presente compartilhado. Rancière afirma que “a separação entre palco e plateia é um estado que deve ser superado” (2012, p.19). As Artes Cênicas e a atividade crítica também podem estabelecer mais horizontalidades e laços mútuos. É o que pretendo a partir do reconhecimento das proposições dispostas nestas cartas. A crítica poderá então ser encarada como um braço das Artes Cênicas, parte do processo cênico-criativo, “uma relação triangular com os artistas e o público” (ABÊ, 2017), como defendeu o crítico paulista Valmir Santos em entrevista concedida ao *Jornal O Povo*.

A seguir, uma dimensão possível de um caminho trilhado na rede de afetos. Perceba que os afetos nunca seguem o caminho da mesma forma que começam, por isso a especificação AFETOS (1) e AFETOS (2).

→ AFETOS (1) → Atuantes → Crítica/Espectadora →  
→ Carta-crítica/Incubadora → Destinatária → AFETOS (2) →

A destinatária poderá se definir em três diferentes instâncias:

1. As atuantes, quando leem a crítica sobre si mesmas;
2. As espectadoras da comunidade afetiva que presenciaram a obra e, em seguida, leem a crítica;
3. As destinatárias distanciadas, que poderão assistir ou não o trabalho posteriormente a partir do despertar afetivo proposto pela crítica.

Os papéis 1, 2 e 3 não são fixos, nem únicos para cada indivíduo. Essa rede prossegue em transformação à medida em que a artista da cena se afeta ao ler a crítica. Sua obra poderá então ser reconfigurada numa futura apresentação. As Artes Cênicas estão sempre em processo. Para Ciotti e Lima, “O crítico teatral Paulo Francis [...]”

defendia a ideia do crítico em um mesmo patamar do artista por ser capaz de sugerir critérios preciosos para aperfeiçoamento da obra” (CIOTTI, LIMA, 2016, p.336.).

As mudanças em uma segunda sessão de um espetáculo circense, por exemplo, já aconteceriam naturalmente devido à característica genuína da efemeridade nas Artes Cênicas. Mesmo na repetição, algo será diferente, novo, porque corpos vivos nunca são os mesmos no tempo – ainda mais em interação com o mundo através da polissemia e subjetividade das artes. Porém, uma artista que abre deliberadamente sua capacidade de escuta à *Crítica com Afeto* pode ampliar o potencial de transformação de seu trabalho a partir de um outro olhar sensível, interessado, especializado.

Ao praticar a crítica e pesquisar sobre ela, estou também interferindo no fazer das artistas da cena, que podem se afetar daquilo que escrevo, ressignificando sua obra, conseqüentemente, a rede de afetos abrirá novos caminhos - diferentes de quando o espetáculo me atravessou pela primeira vez. A espectadora emancipada é aquela que assiste em um contexto embaralhado entre quem faz e quem vê. Ela é espectadora, mas simbolicamente também é atriz/diretora/dramaturga/iluminadora/figurinista/maquiadora ao “observar” e tecer suas cenas interiores, reconfigurando funções entre criadora e apreciadora dentro de um contexto social e individual. Como disse Merleau-Ponty, “o ‘algo’ perceptivo [...] sempre faz parte de um ‘campo’” (1996, p. 24).

É preciso reconhecer que pode haver uma problemática no termo “emancipar”, visto que ele gera uma ideia hierárquica de alguém que tem o poder de dar emancipação a outro alguém. Isso, por si, revela uma desigualdade de poderes. A emancipação que me refiro, pode ser compreendida como uma autoemancipação.

Rancièr também fala de uma tendência contemporânea onde as novas artistas e pesquisadoras estão abrindo espaço para que as espectadoras sejam “intérpretes ativ[a]s”<sup>123</sup> (2012, p.25). Como diz Lúcia Sander sobre “crítica em performance” (2007), escrever a crítica pode ser um ato que dialogue artisticamente com o trabalho cênico – abrindo mais campos para jogos que gerem interações e subjetividades. Se assisto uma encenação com rima popular, por exemplo, posso escrever uma crítica em cordel. Portanto, nós, Críticas, podemos praticar nosso ofício pensando em uma destinatária que seja intérprete ativa em vez de escrever lacrando reflexões a vácuo, colocando você, amiga leitora, como inerte, apática diante de uma obra.

---

<sup>123</sup> No original: intérpretes ativos.

Em *O teatro e seu duplo* (1936), o dramaturgo, ator e diretor francês Antonin Artaud (1896-1948) dedica um manifesto para falar do que intitula de “atletismo afetivo” no trabalho das atrizes: “É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (2006, p.151). Para ele, os sentimentos estão no corpo e as atrizes precisam aprender a exercer controle sobre seus afetos e paixões. Trazer essa possibilidade das artistas da cena para as artistas da crítica pode dar luz a um caminho metodológico para a prática da *Crítica com Afeto* a partir das cartas-críticas.

Para Merleau-Ponty, um objeto só é um objeto porque há a mediação da experiência corporal para defini-lo como tal. Por objeto, podemos entender um espetáculo, por exemplo, que só nos é possível porque interagimos com ele por meio de nosso campo sensível, da nossa percepção, que está fora e dentro de nós. Percebemos o mundo com nosso corpo e percebemos o nosso corpo com o mundo. O autor afirma: “Toda percepção exterior é imediatamente sinônima de uma certa percepção de meu corpo, assim como toda percepção de meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior” (1996, p.277). Isso nos leva a uma recriação do mundo a cada experiência.

Se a Crítica pode trabalhar seus sentidos para aprimorar a percepção de uma obra e, em seguida, desnudar-se em uma escrita viva, será possível também pensarmos numa destinatária (leitora da *Crítica com Afeto*) livre para trabalhar uma abertura sensorial para apreensão da experiência.

- Respirar fundo;
- Concentrar-se;
- Desconectar-se da rotina;
- Refinar a atenção ativa;
- Escrita logo após a apreciação em ‘fluxo da consciência’.

Essas podem ser algumas estratégias para a assimilação profunda de um espetáculo ou mesmo de uma carta-crítica. É tentar dar os ouvidos, os olhos, o nariz, a pele, a boca, o espírito à experiência, até que seja possível sentir o corpo vibrando enquanto comunga com a percepção de si e do mundo. Nem sempre é fácil, mas costumo me esforçar para praticar essas ações simples tanto quando estou no papel de espectadora,

quanto de Crítica ou de leitora, gerando uma possibilidade de caminho metodológico para a apreciação e a escrita se apurarem diante da rede de afetos.

Rancière também clama pela crítica à crítica autoritária, embrutecida, do mestre para o ignorante. Logo, para potencializar uma destinatária emancipada, será preciso buscar uma crítica livre, que escreva sem a lógica do sabedor que prega um discurso para as incapazes. Até porque nem a crítica, nem a arte poderão ser objeto de interpretação única, com as intenções de suas autoras apreendidas pela espectadora/destinatária na sua totalidade:

É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. (RANCIÈRE, 2012, p.48-49).

O dissenso, para o autor, deve ser entendido como um cruzamento de ideias que, em vez de seguirem um fluxo único, geram novos caminhos e significações, enriquecendo de forma significativa as cadeias de sentidos.

Sentado na ponta desta sala de estudos na biblioteca na UnB, vi-me tecendo reflexões e escrevendo sobre aquilo que observo. Eu sou esta cena. Eu sou uma dessas estudantes que escorrem pelas cadeiras como os relógios de Dalí. Eu sou parte desse fluxo que me afeta a ponto de registrá-lo aqui. Amiga destinatária, espero que esteja se envolvendo com esta carta, prolongando em você a rede de afetos que incubei nesta escrita.

#### **4.2.Comunidade afetiva**

Para Rancière, quatro fatores deverão ser levados em consideração na hora da composição de uma crítica: “a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade” (2012, p.57). O último seria a zona de apreciação criada em grupo, durante uma sessão de uma obra cênica. Este

espaço de convivência interfere diretamente na apreciação individual das pessoas que compõem o ritual cênico. Ou seja, o olhar sensível de uma Crítica pode se abrir ainda mais, incorporando a atmosfera única da comunidade criada durante uma apresentação. Praticar as pequenas ações metodológicas propostas anteriormente (Respirar fundo; Concentrar-se; Desconectar-se da rotina, Refinar a atenção ativa) para a escrita e apreciação da *Crítica com Afeto* pode ser uma forma de despertar-nos com mais amplitude para a experiência gerada pela *Comunidade Afetiva* a cada sessão de um espetáculo.

Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional* (1998), traz à tona diversas experiências artísticas dos anos 1960 aos 1990, no campo das artes visuais e performance, que propunham interação, convívio e relação entre artistas, obras e apreciadoras, trazendo à tona novos modelos de interações sociais durante a experiência artística. Mas sua ideia de relacional não necessariamente está ligada a movimentos antecessores que subsidiam o novo. A arte relacional, para ele, é aquela que se debruça prioritariamente sobre o presente – não sobre o passado, mas sobre a relação aqui-agora entre obra e apreciação.

Bourriaud ressignifica o termo do sociólogo Karl Marx (1818-1883) para justificar um “à parte” no tempo e no espaço quando uma coletividade está apreciando uma obra artística conjuntamente. Estar num “interstício” é como estar numa ruptura lúdica do cotidiano diante de uma nova atmosfera convivial instaurada durante a sessão de um espetáculo. Segundo Bourriaud,

O termo *interstício* foi usado por Karl Max para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas ou, mesmo inserida de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes no sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas (1998, p.22-23).

Se partirmos do pressuposto habitual, que pauta até hoje boa parte das referências ocidentais sobre o teatro tradicional, com seus primórdios nas manifestações cênico-religiosas gregas de culto ao deus Dionísio, veremos que fazer teatro [ou outras Artes Cênicas] sempre foi estar em constante interação com o outro, com o mundo – ser artista da cena é estar em comunidade. É um trabalho relacional e, ainda que seja

individual, necessitará sempre da espectadora para que se efetive em plenitude. A Comunidade Afetiva pode se compor da interseção entre seis diferentes possibilidades de relação:

Atuantes ← → Atuantes

Atuantes ← → Público

Público ← → Público

Críticas ← → Atuantes

Críticas ← → Público

Críticas ← → Críticas

O professor Danilo Pinho, do curso de Licenciatura em Teatro do Instituto Federal do Ceará (IFCE), onde me graduei, dizia sempre, na disciplina de Interpretação II, “Teatro é a arte do coletivo”. Pois bem, precisamos então reconhecer a comunidade que nos envolve e como ela nos afeta – reconhecer os *interstícios*. Até onde uma espectadora tece suas leituras a partir de suas individualidades e até onde a coletividade afeta sua apreciação? Muitas vezes, agimos por coerção, contagiamo-nos com o riso de umas, com o choro de outras. Em uma sessão, a espectadora/Crítica estará sempre absorvendo a rede de afetos da comunidade que a rodeia.

#### **4.3. Recepção ativa**

Diversos teóricos já se debruçaram sobre os estudos da recepção, mas a sistematização de uma teoria teria surgido somente em 1967, a partir dos estudos do alemão Hans-Robert Jauss (1921-1997), que realizou uma conferência na Universidade de Constância, em Koblenz na Alemanha, intitulada de "Provocação". Ali, ele traçava as primeiras noções do que viria a ser a Estética da Recepção, a partir de estudos com a literatura que foram transcendendo para outras linguagens, como afirma o crítico de teatro paulista e professor da Universidade de Santa Catarina (Udesc) Edélcio Mostaço:

Inicialmente ligada à literatura, aos poucos, a estética da recepção foi expandindo suas análises sobre outras expressividades artísticas, alcançando, a partir dos anos de 1990, amplo desenvolvimento enquanto teoria (2006, p.2).

Mas não podemos esquecer dos antecedentes, como afirma Wolney Unes, professor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). “Aristóteles, em sua *Poética*, já havia se preocupado em definir a qualidade da obra artística a partir da experiência vivida por seu leitor, colocando o receptor como parte integrante da obra artística” (2003, p.753).

Com a sistematização de uma teoria, a preocupação da Estética da Recepção foca na experiência da apreciadora diante do objeto de arte. Esse processo receptivo, para Jauss, pode ser dividido em dois momentos: o primeiro seria a “experiência primária” e o segundo o “ato da reflexão”:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com [...] seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (1979, p.69).

Quando comecei a escrever críticas para o caderno *Vida & Arte*, do jornal *O Povo*, em Fortaleza, eu costumava dizer que minha apreciação era sempre um ato de flangem, uma apreciação vadia e livre. Eu, enquanto receptor ou destinatário de uma obra, me colocava à disposição da experiência, tentava fugir de qualquer resistência, colocava-me aberto àquilo que me era proposto, não pesquisava opiniões antes de assistir uma obra. A formulação da crítica era, de fato, um processo posterior, com mais calma, com uma reflexão mais apurada, ainda que muitas vezes eu gostasse de escrever pouco depois do calor da encenação para deixar transpirar em letras aquilo tudo que ressoava em mim.

Se, por um lado, a escrita apaixonada trazia uma vividez ao texto, por outro, podia ofuscar um processo analítico mais ponderado, refinado, com uma contribuição na construção de significados para além da reverberação do fato em mim. Jauss focava na relação texto-leitora, apesar de a aplicabilidade da teoria ser possível em diferentes linguagens artísticas. Ao processo de significação da destinatária durante a “interpretação” de uma obra, ele dá o nome de “horizonte mundivivencial”, território que une, ao mesmo tempo, experiências pessoais e saberes históricos, sociais e culturais da destinatária:

necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como o

momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial, trazido pelo leitor de uma determinada sociedade (JAUSS, 1979, p.73).

Outro teórico que se debruçou sobre os estudos da recepção é o sociólogo jamaicano Stuart Hall (1932-2014), radicado na Inglaterra. Para ele, a recepção não é um ato linear, como costuma ser tradicionalmente difundido nos estudos da comunicação. No artigo Codificação/Decodificação (1980), apresentado durante um colóquio na Universidade de Leicester sobre comunicação de massas, ele faz uma crítica ao modelo: emissor → mensagem → receptor, já que o processo comunicativo carregaria consigo uma estrutura bem mais complexa, dinâmica e assimétrica:

Os códigos de codificação e decodificação podem não ser perfeitamente simétricos. Os graus de simetria – ou seja, os graus de “compreensão” e “má-compreensão” na troca comunicativa – dependem dos graus de simetria/assimetria (relações de equivalência) estabelecidos entre as posições de “personificações” – codificador-produtor e decodificador-receptor. Mas isso, por sua vez, depende dos graus de identidade/não-identidade entre códigos que perfeitamente ou imperfeitamente transmitem, interrompem ou sistematicamente distorcem o que está sendo transmitido (HALL, 2003, p.391).

Para que o circuito comunicativo se dê com efetividade, seria necessário uma equivalência total entre os sentidos propostos por quem codifica e os sentidos apreendidos por quem decodifica uma mensagem. Mas seria utópico acreditar que a recepção abarcaria na integralidade um conteúdo tal qual saiu da fonte. Haverá sempre distorções, ressignificações. É preciso então encararmos a receptora como uma destinatária livre, ainda que a emissora tenha determinado paulatinamente os sentidos de seus discursos.

Para o autor, a realidade está submetida ao discurso e às regras de quem a significa, mas não somente. Se pensarmos a *Crítica com Afeto* como um código íntimo e poético gerado sobre um discurso cênico, perceberemos que esse processo de tradução intersemiótica será inequivalente não só pela diferença de linguagens: cênica x textual, mas também porque a destinatária será sempre ativa na sua recepção.

Hall coloca a recepção como um processo de negociação interna de sentidos entre aquilo que é emitido e aquilo que nasce no momento em que a destinatária decodifica. A decodificadora, então, possui consigo uma posição privilegiada por se

reservar ao direito de interpretar a partir de suas convicções. Inclusive de gerar oposições parciais ou totais ao que se apreende durante o circuito comunicativo.

Decodificar contém uma mistura de elementos de adaptação e de oposição: reconhece a legitimidade das definições hegemônicas para produzir grandes significações (abstratas), ao passo que, em um nível mais restrito, situacional (localizado), faz suas próprias regras (HALL, 2003, p. 401).

Em 1989, Hall concedeu uma entrevista a um grupo de pesquisadores na Universidade de Massachusetts (EUA) sobre o seu artigo Codificação/Decodificação. Apesar de o artigo tratar dos processos comunicativos institucionalizados, fazendo uma análise crítica dos grandes veículos de mídia e comunicação, o autor afirmou que a teoria proposta no artigo pode ser encaixada em “qualquer coisa que seja um tipo de recodificação já existente” (2003, p. 364). Por isso, trouxe esses estudos para esta última carta, amiga leitora, na tentativa de lhe compreender mais para aprimorar a prática que proponho e socializo nesta pesquisa. Nessa entrevista, ele reafirma que a recepção é um processo que ocorre em várias camadas e que ela é sempre multireferencial.

Outro ponto que destaco da entrevista é quando Hall trata das preferências das codificadoras na emissão de seus discursos. A referência que ele traz aqui é o direcionamento da mídia tradicional, que tenta impor valores à sua audiência. Por isso, é necessário que pensemos na recepção como um processo onde podemos aguçar nossa capacidade crítica: “Esse tipo de trabalho crítico sobre a codificação e a decodificação é sempre uma prática desconstrutiva. Abre o texto a uma variedade de significados ou apropriações que não foram estabelecidas na atividade de sua codificação” (HALL, 2003, p. 369).

A pesquisadora gaúcha Taís Ferreira, ao lado de Edelcio Mostaço, é membro do Grupo de Trabalho (GT) Teorias do Espetáculo e da Recepção da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace). Em um dos artigos que compõem o “dossiê” sobre o tema, ela explica que as múltiplas possibilidades quanto ao processo de recepção serão sempre capazes de livrar o apreciador de condicionamentos:

os conteúdos e as obras passam a ser considerados polissêmicos e amplamente aberto às mais variadas leituras, sem nenhum rigor referente às relações entre os sujeitos receptores, os artefatos e as mediações presentes na construção dos sentidos e significados. A

audiência sempre será ativa, nada condicionará sua infinita liberdade de leituras (FERREIRA, 2006, p. 5).

Ao mesmo tempo, a pesquisadora traz à tona uma problematização feita pelo teórico mexicano Guillermo Orozco Gómez, que afirmou à professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), Nilda Jacks, em entrevista publicada na *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, que “a emissão não determina todo o processo, mas tampouco o receptor é livre para fazer o que quer. Há um referente importante na emissão. [...] há limites nas possibilidades de interpretação” (GÓMEZ *apud* JACKS, 1993, p.29). Ou seja, o significado um objeto artístico é um jogo de negociações entre quem faz e quem aprecia a experiência como um todo. Porém, o olhar proposto por Gómez terá o foco no receptor:

Tratamos de entender este processo não tanto por definições políticas, econômicas, nem pelos meios de comunicação, mas pelas definições culturais e históricas dos receptores. É outra forma de entrar à questão para tratar de entender o mesmo: como se produz comunicação, como se intercambiam significados, como se produzem símbolos, como são apropriados, negociados e rechaçados (GÓMEZ *apud* JACKS, 1993, p. 31-32).

Quando transponho essas noções para a prática da crítica de Artes Cênicas, acredito que é importante tentar observar as preferências de cada discurso ético, estético e poético de uma obra para analisá-los com mais possibilidades de significações – tendo em mente que nada é totalmente de quem faz ou totalmente de quem aprecia. O texto crítico pode abrir mão inclusive do que é gosto pessoal da autora para que a destinatária aprecie a crítica com ainda mais liberdade. Exceto quando gosto pessoal for exposto não como uma verdade absoluta ou uma norma, mas como uma opinião dentre tantas possíveis.

#### **4.4. Da destinatária ao remetente**

Ao longo da jornada escrevendo *Críticas com Afeto*, recebi respostas calorosas de algumas destinatárias, como a do grupo Instrumento de Ver, de Brasília, que assinou coletivamente uma carta-resposta<sup>124</sup> após minha carta-crítica destinada aos objetos cênicos dos espetáculos apresentados no festival independente *Arranha Céu*, em

---

<sup>124</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/LjWbTH>>. Acesso em 17 abr 2018.

2016: “Ficamos muito felizes com o retorno, é bem raro uma crítica ao circo, espero que possamos contar com o seu olhar. Queremos continuar essa conversa!”.

As respostas vieram de artistas que apreciaram minhas impressões e se preocuparam em prolongar o diálogo. Nesse processo, algumas vezes a compreensão da minha crítica acontece por um viés que eu sequer imaginava. Aquilo que muitas vezes um artista vive quando se coloca em risco para a apreciação alheia talvez se relacione com o risco de tecer publicamente análises sobre um trabalho. Interessante perceber como esse momento de resposta, a partir da recepção da leitora e de seus “horizontes mundivivenciais” (JAUSS, 1979, p. 73) pode ser considerado também uma crítica da crítica.

Durante o Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília 2017, escrevi pela primeira vez, a quatro mãos ao lado do performer brasileiro Léo Shamah. Apreciamos a obra juntos, em seguida, cada um escreveu alguns parágrafos de uma carta-crítica intitulada “Escancarar verdades contra a manutenção de mentiras” destinada ao artista paranaense Maikon K, que apresentou a polêmica performance *DNA de DAN*. Fizemos os ajustes estilísticos no texto e publicamos na plataforma do festival. Reproduzo na íntegra o diálogo epistolar, que versa sobre as noções e conceitos abordados nesta pesquisa, em especial nesta última carta-capítulo:

Brasília, 5 de setembro de 2017

Maikon K,

Experienciar a arte é para todos. E nós, apreciadores, somos uma diversidade imensurável de olhares, leituras, camadas e mais camadas. Camadas desde o DNA até a Via Láctea. Camadas que contêm e são contidas. Camadas que protegem e que revelam. Camadas para além do que é visto. É indizível. DNA – cromossomo – célula – órgão – sistema – corpo (osso-músculo-pele) – roupa - Kinesfera\* - espaço proximidades – visibilidades – horizontalidades – paisagens – ruas – cidades – países – continentes – planetas – galáxias - universo.

Imaginações para te desvendar, te encontrar. Há um público disciplinado, que foi te assistir, que está imerso em apreciações de obras como o seu DNA de DAN, apresentado ontem na frente do Museu Nacional, dentro da programação do Cena Contemporânea 2017. Há também um público transeunte, que estava passando ali e se deparou com sua obra. Como reverbera sua ação naqueles que não estavam preparados para o ritual? Já parou pra pensar? As provocações que você propõe, de fato, atingem esse público? Sua performance está além da notícia inusitada de um homem nu numa bolha no meio da rua?

Performar é gerar uma ruptura política no cotidiano, abrir uma fresta de desvio para a poesia, gerar crise para levar à reflexão, como diria a performer carioca Eleonora Fabião. E você, Maikon K, ao entrar numa bolha plástica criada por Fernando Rosenbaum, pintar-se de uma segunda pele desenvolvida por Faetusa Tezelli e ficar durante quatro horas em pé, até secar a substância, em seguida comer os restos da própria “placenta”, num transe, como um mamífero que acaba de parir, é, no mínimo, curioso aos olhos desavisados. Mas só a curiosidade pelo inusitado pode não ser suficiente para o sentido de suas provocações. Ou quem sabe estamos exigindo muito de tudo isso e, ao mesmo tempo, subestimando o público.

No Museu Nacional da República, a exposição Não Matarás, que trazia obras sobre a ditadura militar, dizia na entrada: “Em período de crise, esteja com os artistas”. A frase do crítico literário Mário Pedrosa nos mostra que a arte, muitas vezes, antecipa questões que a sociedade ainda não conseguiu discutir ou não se sensibilizou para tal. E você recentemente passou pelo constrangimento de ter sido bruscamente impedido de performar seu DNA de DAN por causa da truculência da polícia, que performa sua hipocrisia, ou quem sabe sua mediocridade, ou ainda sua fragilidade e despreparo, ou, em palavras mais sensíveis, seu analfabetismo poético em nome da “ordem” ou pela simples manutenção de seu suposto poder.

Isso fez com que seu ato, Maikon, mesmo com autorização do Museu e dentro na Mostra Sesc Palco Giratório 2017, fosse considerado “atentado ao pudor”. O erótico e o pornográfico está na cabeça de quem te vê? Ou de fato está na sua performance? Ou em nenhum lugar? Ou nos filtros midiáticos e ideológicos que nos englobam como proteção e nos expõem tão violentamente com o rompimento das nossas camadas de controle?

Estar nu é natural. Estar vestido é social, comportamental. E liberdade de expressão é direito previsto em lei. Bem como atentado ao pudor está no código penal. Quais são os limites do que é certo ou errado nos nossos marcos legais, nas fisiologias artísticas e políticas dos nossos corpos? Serão sempre olhares e disputa de poderes, de leituras, de interpretações, de encontros, de confrontos e de afrontas. Mas o fato é que o Cena, ao te convidar para o festival, se propõe a resistir contra o conservadorismo e ao enrijecimento que a arte e a sociedade vem se autodenunciando a cada dia.

E tem sido uma repressão mais perversa, legitimada por um congresso e um executivo que evocam o regime militar, endossado por boa parte de uma população em estado de alienação, inadequação, com urgências de ordem prática e de sobrevivência, e sem noção de pertencimento (sem memória, ignorante, burguesa) ou mesmo, quem sabe, ciente dos princípios básicos dos Direitos Humanos que norteiam nossa Constituição Cidadã de 1988, mas, ainda assim: uma sociedade cruel.

Estamos em performance, sempre, Maikon. Uns para escancarar verdades. Outros pela manutenção de mentiras. E nós dois para te encontrar e juntos nos provocarmos.

Com carinho,

Danilo e Leo.

\*Kinesfera é a esfera que delimita o limite natural do espaço pessoal, no entorno do corpo do ser movente

As provocações que fizemos ao artista foram devolvidas a nós, em mensagem privada no Facebook, escrita por Maikon no dia 21 de setembro de 2017:

Oi, Leonardo e Danilo.

Escrevo pra vcs depois de ter lido seu texto no site do Cena. Primeiro, obrigado por dedicarem sua atenção ao meu trabalho. [...] Vocês me fazem algumas perguntas no texto:

Como reverbera sua ação naqueles que não estavam preparados para o ritual?

ELA REVERBERA DE MUITOS JEITOS, ACREDITO EU. DA MESMA FORMA COMO VOCÊS FALAM DA DIVERSIDADE DE OLHARES E CAMADAS NO INÍCIO DO TEXTO. NA VERDADE, GOSTARIA DE SABER DE VOCÊS, POIS VOCÊS ESTAVAM OLHANDO DE FORA, ATENTOS ÀS REAÇÕES.

Já parou pra pensar?

SIM, JÁ PAREI PRA PENSAR. ALIÁS, FICO PARADO 3 HORAS E ALI TAMBÉM ACABO PENSANDO. E JÁ PASSEI POR ALGUMAS EXPERIÊNCIAS EM QUE HOUE REAÇÕES MUITO DIVERSAS DAS PESSOAS QUE PASSAM PELO LOCAL, DESDE DEBOCHE, ENVOLVIMENTO, INTERROGAÇÃO, CURIOSIDADE, PROXIMIDADE, DESCOBERTA, DESINTERESSE.

As provocações que você propõe, de fato, atingem esse público?

NOVAMENTE, NÃO SEI, GOSTARIA DE OUVIR DE VOCÊS. VOCÊS ACHAM QUE ATINGEM? DO QUE VOCÊS FALAM QUANDO DIZEM "ATINGIR"?

Sua performance está além da notícia inusitada de um homem numa bolha no meio da rua?

ACREDITO QUE ESTÁ, POIS VENHO APRESENTANDO ELA HÁ 3 ANOS E EM DIVERSOS LUGARES, INCLUSIVE FORA DA RUA. MAS, NOVAMENTE, GOSTARIA DE SABER ISSO DE VOCÊS. PARA VOCÊS, A PERFORMANCE ESTÁ ALÉM DISSO? E GOSTARIA DE SABER SE VOCÊS ENTRARAM NA BOLHA, POIS A PARTE DO TRABALHO QUE EU CONSIDERO MAIS TRANSFORMADORA PARA O PÚBLICO É QUANDO ESTAMOS LÁ DENTRO JUNTOS.

Leonardo e Danilo, posso estar errado, mas lendo essas perguntas, é como se elas já sugerissem as respostas e revelassem o ponto de vista de vocês. Então fiquei pensando por que vocês não tiveram a ousadia de realmente colocar o olhar de vocês sobre a performance, em vez de apenas sugerir, suscitar, insinuar, em sentenças que parecem abertas mas que através de seu tom conduzem a interpretações? Pois não parece fazer sentido que eu responda essas perguntas, mas sim vocês, pois vocês estavam no lugar de público e depois se deram ao trabalho de escrever, e me interessa ouvi-los. Outra frase que me chamou a atenção foi "Mas só a curiosidade pelo inusitado pode não ser suficiente para o sentido de suas provocações". Uma frase que também sugere, mas não se aprofunda, ao mesmo tempo que me leva a crer que na opinião de vocês o trabalho é insuficiente para comunicar outras realidades ao público. Ou que o público deve ultrapassar a curiosidade para apreender outros sentidos? Ou que eu deveria estabelecer outras estratégias de ação para me conectar às pessoas? Falo isso porque gostaria de ouvir com mais clareza o que vocês teriam a dizer sobre isso, pois as perguntas não deixam claro que ponto vcs querem tocar. E continua: "Ou quem sabe estamos exigindo muito de tudo isso e, ao mesmo tempo, subestimando o público." Pois eu acho que devemos exigir muito da arte, sim, pois ela pode muito. E exigir muito do público também. Essa frase também revela as expectativas de vocês enquanto espectadores (talvez certa frustração diante da performance), e isso me interessa saber. Pois numa troca entre artista e público há expectativa dos dois lados. Em Brasília eu estava ciente de que a performance estaria envolta pelas reverberações do ocorrido com a polícia, e isso se confirma na segunda parte de seu texto, quando vcs escrevem 4 parágrafos relacionando o trabalho com a ação policial. Enfim, vocês terminam o texto falando em provocação. Talvez as perguntas tenham esse objetivo, provocar, mas ao mesmo tempo me parece que elas já contêm suas respostas, então às vezes me parece uma provocação cujo sentido não é claro, já que não assume um posicionamento de fato diante da obra.

É isso, meus queridos.

Abraço.

Só consegui escrever a tréplica um mês depois, numa negociação entre acolher as críticas, mas também me posicionar:

Brasília, 24 de outubro de 2017.

Maikon,

Finalmente consegui parar um pouco aqui para te escrever. Obrigado pelo retorno e desculpa pela demora. É interessante ser questionado enquanto crítico. Criticar é também estar em risco. É dar a cara a tapa. Vou assumir os questionamentos que você se refere porque vieram de mim, nessa escrita a quatro mãos ao lado do Léo.

O Barthes, em "A Morte do Autor" fala desse lugar de criador que lança sua obra para o mundo e "morre". As leituras sobre ela serão infinitas, dependerão dos afetos, percepção e recepção de cada indivíduo. Novos autores surgem daquilo que criamos. Talvez seja assim com sua performance, talvez seja assim com a carta-crítica que eu e Léo fizemos.

Quando falei em "atingir o público", me referi ao conjunto de provocações que você propõe como autor da obra. Até porque eu e Léo somos um público preparado para a experiência, cientes de tudo que a antecedeu para você estar ali, num dos maiores festivais do país. Cientes do seu argumento enquanto performer.

E nós ficamos muito instigados com o que assistimos, porém, sempre fujo de elogios ou depreciações no que escrevo. Ainda que eu goste muito ou ache um trabalho ruim. Pra mim, não é esse o papel da crítica, nem do crítico. Acredito que para o Léo também.

A ideia de uma performance que reverbere além da notícia do inustado na rua me veio após um curso que fiz em 2011 com André Carreira, diretor do (E)xperiência Subterrânea (Udesc). Então passei a pensar sempre sobre isso quando me deparo com experiências como a sua - na/com a rua, que lidam com gente que é pega de surpresa. A resposta só saberíamos se conversássemos com cada espectador desavisado que te viu ali, acho. Ainda assim, creio que seja importante supor, especular para aprimorar.

Sim, Maikon, nós entramos na bolha. Eu e Léo. E acompanhamos atentamente tudo, por horas. Do entardecer até a bolha secar. Não

houve frustração (talvez "nós/eu e Léo morremos" como autores da crítica e você teve essa leitura porque se tornou autor quando nos apreciou em texto, fazendo essa interpretação).

Até porque o que você fez foi uma das experiências mais relevantes do Cena, principalmente no contexto de país que vivemos hoje, das censuras, da violência que você sofreu - Tanto que você foi tema do meu artigo para a The Theatre Times.

É comum um lugar sisudo que muitos críticos ocupam ao opinarem a partir do gosto em textos críticos. Falam "do que sabe para o que não sabe". Um grande equívoco da nossa área e do que muitas vezes se entende enquanto crítica. Há muitas experiências positivas também contra essa maré tradicional.

Tenho tentado escrever de forma cada vez menos autoritária - revisitando meus microfascismos. Tenho feito o exercício constante de apenas sugerir e não bater martelo com afirmações absolutas. O que pode ter dado essa impressão de um texto que insinua, mas não sai do muro. E claro, nós também podemos nos equivocar feio e você pode contestar.

Por fim, por mais que você ache que a questão não é a quantidade de espaço para escrita, repito: para nós, enquanto viventes da experiência de uma série de críticas consecutivas num ritmo de festival bastante intenso, que nos solicitou textos menores; ao escrever menos, acaba não sendo possível aprofundar todos os pontos que poderíamos, além de se tornar uma necessidade ser mais objetivo diante da demanda de textos acessíveis para todos e não somente para o público especializado. Nisso, tentamos não perder a densidade. É um desafio.

É isso, querido.

Após essa mensagem, não obtivemos mais resposta. Porém, enquanto destinatária, fui atravessado a ponto de não estar mais disposto a submeter a *Crítica com Afeto* a uma escrita em escala industrial, muitas vezes demandada às Críticas em festivais de Artes Cênicas. Maikon K interferiu na minha prática a partir de sua rede de provocações.

#### **4.4.1. Crítica da destinatária não é censura**

Durante a 4ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT), ocorrida em março de 2018, foi realizada a roda de conversa "Crítica não é censura: de quem é a arte

que pode tudo?”<sup>125</sup>. O mote foram os protestos contra espetáculos como o *Gisberta*, solo do carioca Luis Lobianco, ator cisgênero (sua identidade de gênero corresponde ao sexo biológico), que interpreta uma travesti. Em janeiro de 2018, durante uma sessão em Belo Horizonte (MG), transexuais protestaram contra a ausência de pessoas trans em cena intitulado o trabalho como “transfake”: “Queremos discutir esse topo cisgênero que vocês chegaram onde não podem ser criticados”, ironizou Renata Carvalho, atriz trans que participou da discussão na MIT e protagoniza o espetáculo *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (2017).

Algo similar aconteceu com o espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio* (2004) em 2017, que conta a história da poeta negra que dá título ao trabalho, sendo interpretada pela atriz e pesquisadora paulista Georgette Fadel, mulher branca. A obra foi interrompida por um homem negro durante sessão apresentada em julho de 2017, em São Paulo, que alertou a atriz sobre a ideia de “apropriação”. Para o crítico Kil Abreu, que também participou do debate na MIT, é uma quebra de paradigma quando os movimentos sociais criticam um espetáculo que se coloca com disponibilidade a lutar pelas causas.

Para Abreu, a noção de “autonomia da arte” tem sido sequestrada pelos interesses dos artistas que são privilegiados:

A gente vive um momento de quebra das convenções. A arte pode tudo? É um retrocesso travestis colocarem regras para a arte? A crítica é principalmente para o sistema de produção, que impede que essas pessoas [transexuais e negras] estejam no palco. O conflito vem à tona e não precisamos ter medo dele. Temos que ir para a discussão (ABREU, 2018).

Georgette Fadel achou válido que seu espetáculo recebesse as críticas do movimento negro. Dali, chegou a uma reflexão sobre seus privilégios. As mulheres negras que ela retratava sequer costumavam assisti-la no teatro, conforme seu relato durante a roda de conversa. “A gente deposita um amor tão grande nas nossas obras que às vezes deixamos de defender um irmão e não conseguimos enxergar a crítica. Isso é uma distorção grave”. O debate foi conduzido a um espaço conceitual onde precisamos aprimorar a nossa abertura à crítica – ainda que estejamos tentando lutar junto, isso não nos impede de cometer equívocos. Na época do ocorrido, Fadel publicou uma nota em seu Facebook<sup>126</sup>:

---

<sup>125</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-7MagjknLA&t=3646s>>. Acesso em 25 abr 2018.

<sup>126</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/pELnTJ>>. Acesso em 26 abr de 2018.

Entendo e compartilho do temor que percamos a liberdade, que a coisa toda tome ares de censura, mas temo mais que percamos a oportunidade de entendermos a situação. Eu chamei para o palco os amigos que se manifestaram. E os chamaria de novo e posso muito bem descer do palco para ouvi-los com atenção. Acho que foi Rosa Luxemburgo quem disse: “Liberdade é a liberdade do outro”. E Espinosa: “em relação às coisas humanas, não chorar, não rir, não se indignar, mas compreender”. Vamos aproveitar e alargar nossas consciências pra TODOS os lados. Estou em contato com a moçada que levantou a discussão no espetáculo e eles vão me ensinar várias coisinhas. Foram muito abertos e legais. É claro que estou triste, que não é uma questão fácil pra mim, que é uma dor ser desautorizada no meu ofício de representar justamente o que não sou, mas essa tristeza não me tira também a visão da importância dessa “dureza” do movimento na ocupação dos espaços de toda natureza se se quer avançar nas questões raciais (FADEL, 2017).

Aquilo que eu costumo chamar de “ vaidade artística ” - quando a autora de uma obra não se permite à crítica - talvez seja esse “apego” que Fadel fala. Encontrar esse lugar aberto, que se deixa afetar pelas respostas da receptora, deve ser levado em consideração também na prática crítica. Principalmente quando forem críticas de receptoras/destinatárias que estão em defesa do social, das populações vulnerabilizadas, do bem-estar coletivo.

Portanto, acredito que, enquanto críticas e artistas, precisamos estar disponíveis às vozes das receptoras/destinatárias. Precisamos estimular que elas nos falem o que pensam, seja num espetáculo, seja em resposta a uma *Crítica com Afeto*. O diálogo e a alteridade devem ser compreendidos como um lugar de potência das liberdades. Obviamente que esse não é um processo linear, nem simples. Estamos o tempo todo defendendo nossos interesses, princípios, ideais. Criticar e ser criticada é uma negociação constante que exige autocrítica para que saibamos quando devemos dar passos para frente e quando devemos recuar em nome da liberdade.

## 5. CARTA 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA NOVOS COMEÇOS

Brasília, 4 de maio de 2018.

Amiga leitora,

A liberdade só me é possível quando não obstruo passagem para a liberdade de outros indivíduos. Estar livre é um estado que depende do meu entorno, porém depende também de como me posiciono e me situo no mundo. Diante das quase três décadas de vida deste jovem crítico que lhe escreve, percebo que muitos aprisionamentos por mim eram criados, reflexo dos contextos em que estive inserido, mas também do desconhecimento, medo e ignorância diante das possibilidades de liberdade na interação com este mundo.

Não condeno aquele Danilo encouraçado de outrora. Respeito os tempos que foram necessários para descobrir que muita coisa que parecia impossível, na verdade, eram defesas minhas, que me calcificavam, me tornavam âncora em mar aberto. Como diz Merleau Ponty: “Portanto, finalmente não há nada que possa limitar a liberdade, senão aquilo que ela mesma determinou como limite por suas iniciativas, e o sujeito tem o exterior que ele se dá” (1996, p. 584).

Calcificar-me foi a resposta que encontrei à época diante da imposição de padrões de um sistema - conservador, branco, heterossexual, eurocêntrico, masculino, cristão - tão forte que me fez acreditar que é preciso obedecê-lo para poder estar no mundo. Foi o exterior que me dei como realidade possível por conta dos desafetos que vivencio em um país que ainda reverbera suas heranças colonialistas e patriarcais. Até perceber que posso remover partícula por partícula dessa casca imposta a mim, mas que também me auto-impus muitas vezes até mesmo para permanecer numa zona de conforto e me sentir incluso. Fugir da doutrinação dos padrões de comportamento, dos padrões artísticos, dos padrões relacionais, dos padrões da crítica de arte é uma tentativa constante de renascimento – de fugir da quase-morte que por vezes nos mantém no mundo apáticos, vendo a vida passar.

Se criticar é “gerar a crise”, a cada instabilidade que vivenciamos podemos abrir uma fresta para a prática da autocrítica, para descobertas de novas liberdades: “Nascer é ao mesmo tempo nascer do mundo e nascer no mundo. O mundo está já

constituído, mas também não está nunca completamente constituído. Sob o primeiro aspecto, somos solicitados, sob o segundo somos abertos a uma infinidade de possíveis” (MERLEAU-PONTY, 1996, p.608).

Essa lógica dos aprisionamentos externos e internos reverbera em várias instâncias, em várias áreas, de várias formas. Pensar a crítica de Artes Cênicas como potencializadora das práticas de liberdade é construí-la disponível ao diálogo, mas essa abertura não pode ser composta por diques rígidos que conduzam o fluxo das águas apenas pelo caminho pré-definido por meio da Crítica, da artista. É, de fato, escrever com espaços para que a leitora os complete – ainda que seja com conclusões nunca antes imaginadas por quem escreveu.

De forma geral, as artes na contemporaneidade cada vez mais têm sido mergulhadas em territórios que instigam compartilhamentos e vivências entre quem faz e quem aprecia. Para Bourriaud, a problemática estaria quando a artista propõe uma condução interativa arrematada a ponto de doutrinar as apreciadoras de modo previsível e recreativo na apreciação - apesar de propor uma disponibilidade para a interação, as obras deliberadamente relacionais podem também obstruir novos níveis de realidades interpretativas. Isso seria, para ele, endossar um "padrão mercantil" prejudicial à própria arte. Esse padrão também não deve ser reproduzido na *Crítica com Afeto*. Segundo Bourriaud,

o surgimento de novas técnicas, como a internet e a multimídia, indica um desejo coletivo de criar novos espaços de convívio e de inaugurar novos tipos de contato com o objeto cultural: assim, à “sociedade do espetáculo” se seguiria a sociedade dos figurantes, na qual cada um encontraria, em canais de comunicação mais ou menos truncados, a ilusão de uma democracia interativa. (1998, p.36).

Para o filósofo, “a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo” (p.21). Isso significa que se há arte, há relação. Portanto, se há *Crítica com Afeto*, há relação. Mas uma arte relacional não necessariamente significa uma arte que se pré-dispõe a potencializar as subjetividades do público apreciador. Significa então que um texto crítico, mesmo que artístico, mesmo sendo uma *Crítica com Afeto*, não necessariamente é uma crítica convivial, democrática, que instiga a liberdade das leitoras/destinatárias.

“Hoje o que estabelece a experiência artística é a *co-presença dos espectadores diante da obra*, quer seja efetiva ou simbólica” (BOURRIAUD, 1998, p.80).

Quando o autor considera o campo simbólico da presença, entendo que uma carta-crítica também pode carregar esse tônus da relação convivial a partir do afeto ali encubado, que pode jorrar para o mundo outra vez e voltar seguir seu fluxo. Bourriaud continua: “Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela? Ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura?” (p.80). Que tal nos perguntarmos, enquanto destinatárias, sempre que estivermos diante de um texto crítico: essa crítica me dá a possibilidade de potencializar-me perante ela?

A crítica carioca Daniele Ávila Small acredita que a crítica deve ser compreendida nunca como algo fora do contexto territorial e social em que a cena e a Crítica estão inseridas. Escrever reflexões sobre as Artes Cênicas deve ser mais um espaço de conexão com o mundo, que fomente o pensamento, a liberdade e a vida a partir das relações interativas entre obra, artistas e espectadoras. Para Small,

A relação entre cidadãos e a produção artística e cultural da sua cidade e do seu país não é item supérfluo, não é capricho de um grupo isolado, mas algo que diz respeito à nossa forma de estar e de se saber no mundo, de compartilhar identidades e ocupar territórios. A importância do pensamento sobre a relação do teatro com o espectador é constituinte da força do teatro como algo que está no mundo. E a crítica deve ter isso em mente (2017, p.285).

Em entrevista à *Revista Hiedra*, o crítico argentino Jorge Dubatti afirmou que considera-se um crítico-filósofo. Para ele, não é possível enxergar a crítica sem pensar “a relação do teatro com a política, com o mundo, com Deus, com a sociedade, com a sexualidade” (2015)<sup>127</sup>, etc. Em um cenário político-social anti-democrático que vivemos hoje no Brasil, onde há ascensão das normatividades disseminadas pela maioria dos nossos representantes políticos e a fácil assimilação de discursos de ódio, dispor-se à reflexão sobre as Artes Cênicas em interação com mundo, será mais um nado necessário contra a maré. Um nado de resistência.

Assim como a Associação Brasileira dos Críticos de Teatro (ABCT), o Círculo Independente de Críticos de Teatro (CICT) e a Associação Paulista dos Críticos de Teatro (APCT) lutavam contra a censura e a ditadura entre os anos 1940 e 1960, a *Crítica com Afeto* (ao lado dos debates sobre crítica na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, nos encontros promovidos pelo site *Questão de Crítica*, nas rodas de conversa sobre o tema em diversos festivais) hoje insere-se como parte desse novo movimento da

---

<sup>127</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MuvY2QVoQEo&t=107s>>. Acesso em 25 fev 2018.

crítica contemporânea que emerge de forma independente na *internet* – uma crítica engajada com a soberania social, que luta contra a nova censura, em defesa das liberdades, das artes na relação com seus contextos sociais e políticos. A jornada não é fácil diante de uma *internet* instrumentalizada como espaço de disseminação de ódios, *fake news*, perfis falsos, aplicativos e robôs de grandes corporações que maliciosamente mapeiam dados de usuários.

Bourriaud questiona-se: “Quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, com a história, com a cultura?” (2009, p.9). Eu me pergunto: Quais são os verdadeiros interesses da crítica contemporânea? Pensar as Artes Cênicas contemporâneas é estar disposto a compreendê-las não só no aspecto temporal das cenas que acontecem em minha época, enquanto existo no mundo. O sentido de “contemporâneo”, para as artes, está ligado geralmente a algo que é arrojado, inovador, provocador e “à frente do tempo”. Isso acontece pelo tipo de questionamento que essas novas experiências vêm provocando, pelo hibridismo de linguagens, pelo fomento à interação e às subjetividades.

Apesar de lhe serem atribuídas o valor de “à frente” do agora, estas cenas consideradas “contemporâneas” são, na maioria das vezes, extremamente presentes, imersas na realidade sociocultural e política de seu tempo – a crítica hoje, naturalmente tem também seguido esse caminho. Para o filósofo italiano Giorgio Agamben, o contemporâneo é algo que está flinando entre os tempos, conectando passado, presente e futuro. Minha prática crítica hoje seria uma conexão entre experiências anteriores, a vivência do agora e a prospecção de um amanhã. Para Agamben,

É verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber seu tempo (2009, p.58).

A crítica contemporânea é uma crítica que se movimenta e quer movimentar alguma coisa não só na cena criticada, mas na destinatária, no mundo. É uma crítica que clama por transformação. Chego à conclusão possível de que o afeto está presente na crítica, seja ela em carta, com ou sem desnudamentos, supostamente distanciada ou num nível de aproximação íntima que surpreende por se encontrar fora do que rege a tradição. Precisamos, portanto, nos disponibilizar aos afetos como válvula transformadora das relações sociais e artísticas. Essa entrega é uma abertura ao outro. Numa era de

exacerbação dos individualismos, choque de fundamentalismos, não podemos ser agentes colonizados inconscientemente. Quanto maior nossa capacidade de afetar e de sermos afetados, mais iremos interagir com o mundo, mais conhecimento absorveremos e emanaremos – maior poderá ser nosso *status* de liberdade.

Nesse sentido, a *Crítica com Afeto*, dentro da noção que proponho, é:

- performativa e em movimento;
- objeto artístico político;
- aberta à prática da subjetividade honesta;
- não autoritária e autocrítica;
- filosófica e etnocenológica;
- social e preocupada com os direitos humanos;
- disposta a promover a transformação de algo no mundo;
- traz o afeto alegre “amor” como princípio de justiça social e igualdade;
- feita para a libertação.

Sendo assim, a diferença ao propor os afetos alegres como atitude política na prática crítica, em relação às outras formas de criticar as Artes Cênicas, está não somente no escancaramento daquilo que muitas vezes fica perdido nas sombras da escrita crítica. Está também em nossas subjetividades e na busca por uma escrita que dê margem para olhares múltiplos sobre ela mesma, que abra mão das tentativas de domínio e controle de rédeas para estabelecer conexões, trocas e pontos de encontro, que agucem novas críticas, que se comprometam politicamente com a diversidade e o bem estar social, que gerem novos olhares sobre nossas realidades. Que gerem novos começos.

Responda-me quando quiser, se quiser.

*Afete. Afete-se.*

*Danilo.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Unochapecó, 2009.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, Sebastião Carlos Gomes de. *No distante Oeste, a primeira crítica teatral do Brasil*, Cuiabá: Verde Pantanal, 2004.

CASSAL, Suely de Barros. *Fernando Pessoa: Poesias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

CORNAGO, Oscar. “Este soy yo y este es mi trabajo”. *Revista Tablas. La revista cubana de artes escénicas*. Havana. Vol. LXXXX, tercera época, 2008.

CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994.

DEL RIOS, Jefferson. HELIODORA, Bárbara. MAGALDI, Sábado. *A Função da Crítica*. São Paulo: Giostri, 2014.

DUBATTI, Jorge. *O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

ESPINOZA, B. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª Ed. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2008.

ESPINOZA, Bento de. *Ética demonstrada à maneira dos geómetras*. Trad. Joaquim Ferreira Gomes. Coimbra: Atlântida, 1960.

FARIA, João Roberto. “André Antoine no Brasil: a polêmica com Arthur Azevedo”. *Sala Preta*, USP. São Paulo: Vol. 1, 2001.

FERNANDO, Edson. “Editorial”. *Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro e Dança*. UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança. Belém (PA): Vol.1, nº.1, 2015.

FERRACINI, Renato. “A presença não é um atributo do ator”. *Linguagem, Sociedade, Políticas*. Campinas (SP) e Pouso Alegre (MG): RG e Univás, 2014.

GABRIEL, Martha. *Marketing na era digital: conceitos, plataformas e estratégias*. São Paulo: Novatec, 2010.

GOMES, André Luís. *Clarice em Cena. As relações entre Clarice Lispector e o Teatro*. Brasília: UnB, 2007.

GOMES, Eduardo de Castro. “A história da escrita na Humanidade”. *Dialógica*. Ufam, Manaus. Vol.1 n.3, 2007.

- HALL, Stuart. “Codificação/Decodificação”, in SOVIK, Livia (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HOOKS, bell. “Intelectuais Negras”. *Revista Estudos Feministas*. Trad. Marcos Santarrita. Florianópolis: UFSC, nº 2, 1995.
- HOOKS, bell. *All about love – New Visions*. Nova York: William Morrow Paperbacks, 2010.
- JACOTOT, Joseph. *Enseñanza universal. Lengua Materna*. Trad. para o Espanhol de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- JACKS, Nilda. “Pesquisa de recepção: investigadores, paradigmas, contribuições latino-americanas. Entrevista com Guilherme Orozco”. *Intercom – Revista Brasileira de Comunicação*, São Paulo: Vol. XVI, nº 1, 1993.
- JAUSS, Hans Robert. “A Estética da Recepção: colocações gerais”. In: LIMA, Luiz Costa Lima (coord. e trad.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências: Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LOPES, Silvana Fernandes. “Retratos de Mulheres na Literatura Brasileira do Século XIX”. *Revista Plures Humanidades*. Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto (SP), ano 12, nº 15, 2011.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Brant. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MCLUHANN, Marshal. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix., 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas Sobre Dança*. São Paulo: Edusp, 2006.
- NETO, João Pinheiro de Barros. *Administração Pública no Brasil: uma breve história dos Correios*. São Paulo: AnnaBlume, 2004.
- PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa. Ática, 1944.
- POLLOCK, Della. “Performative Writing”. In Peggy Phelan and Jill Lane (eds.), *The Ends of Performance*. Nova York: University Press, 1998.
- QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. *Artistic Interdisciplinary and La Fura dels Baus (1979-1989)*. Tese. University of London, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Bendetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROLNIK, Sueli. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* – 2ª ed. Porto Alegre (RS): UFRS, 2016.

ROSSI, Michele. RAMIRES, Mário Marques. *Comunicação & Mercado/UNIGRAN*. Dourados (MS), 2013.

SANDER, Lúcia. *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell*. Brasília (DF): UNB, 2007.

SANTOS, Newton Paulo Teixeira dos. *A carta e as cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. Um estudo sobre o gênero carta pessoal. Tese. Belo Horizonte (MG): UFMG, 2002.

SMALL, Daniele Ávila. “Quanto ao futuro. Notas sobre a relação entre a atividade crítica, a condição de espectador e o entusiasmo de participar do debate público sobre as coisas do mundo”. *O ato do espectador: Perspectivas artísticas e pedagógicas*. Org. Flávio Desgranges e Giuliana Simões. São Paulo-Florianópolis: Hucitec, 2017.

\_\_\_\_\_. *O crítico ignorante: uma negociação meio complicada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

SOUSA, Otávio Tarquínio de. *Evaristo da Veiga*, 2ª edição. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1957.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte. UFMG, 2010.

TORRES N. Walter Lima. *Breve subsidio para o estudo da crítica teatral: A. A. e o olhar cúmplice de Francis que Sarcey*. Campinas: Remate de Males, 2015.

UNES, Wolney. “A estética da recepção – Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser”. *Revista Estudos*. Goiânia (GO): Universidade Católica de Goiás, v. 30, n.4, 2003.

VILLAR, Fernando Pinheiro. "O Pós-Dramático em Cena: La Fura dels Baus". IN: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.

WELLEK, René. *Conceitos de Crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ABÊ, Renato. Entrevista com o jornalista Valmir Santos, editor do site Teatrojornal, *Jornal O Povo*, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/kD8vzd>>. Acesso em 25 jan 2018.

ABRAÃO, Janete Silveira. "O Brasil de Maz Leclerc". *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, Porto Alegre. v. 38, supl., p. S116-S128, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2Jrwhjd>> Acesso em 9 jun 2018.

ABREU, García, Eberto. "Crítica ou críticos: um dilema do teatro". *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo. vol. 12, nº 2, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2sKeppn>> Acesso em 3 mai 2017.

ABREU, Kil. "Crítica não é censura: de quem é a arte que pode tudo?" Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT), São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/219hz1q>>. Acesso em 25 abr 2018.

BARCELOS, Mariana. "Sobre Crítica e nomes". *Revista Questão de Crítica* Vol. IX nº 67. Rio de Janeiro, abril de 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2Jtp9mo>>. Acesso em: 05 jun 2016.

BARROS, Kauiza Araujo de. "Teatro Jesuítico: Um Instrumento da Pedagogia Jesuítica". *Travessias*. Unioeste, Cascavel (PR). vol. 2, nº 1, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2Jp464m>> Acesso em 9 jun 2018.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988. Disponível em: <<https://bit.ly/211DWGh>> Acesso em 9 jun 2018.

BERNERS-LEE, Tim. "The web can be weaponised – and we can't count on big tech to stop it". *The Guardian*, 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/i2kD42>>. Acesso em: 3 de abr 2018.

BOCAIUVA, Quintino. *Estudos críticos e literários; lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica*, Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1858. Disponível em: <<https://bit.ly/2JGczzz>> Acesso em 9 jun 2018.

CASTRO, Danilo. "Black Off: Como vocês no Brasil chamam as pessoas negras?" *18º Festival Internacional de Teatro de Brasília: Cena Contemporânea 2017*, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/w8KGtY>>. Acesso em 9 dez 2017.

\_\_\_\_\_. As verdades do teatro e outras mentiras. *Blog do Danilo Castro*, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2HAIhJt>>. Acesso em 30 mai de 2018.

\_\_\_\_\_. Os (in)cômodos de Ivanov, 2012. *Blog do Danilo Castro*. Disponível em: <<https://goo.gl/Nv1LLY>> Acesso em: 24 jan 2018.

CHAUÍ, Marilena. "Poder e Liberdade". *Filosofia Política Moderna: De Hobbes a Marx*. Org: Atílio A. Boron, USP. São Paulo: Cromosete Gráfica e Editora Ltda, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2HyUEpp>> Acesso em 9 jun 2018.

CIOTTI, Naira Neide. LIMA, Erickaline Bezerra. “Críticos teatrais em ação: luta e organização política em prol da modernidade cênica brasileira”. *Urdimento*, Udesc. Florianópolis. Vol. 2 nº 27, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2Lyc4EI>> Acesso em 9 jun 2018.

FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. *Sala Preta*. USP, São Paulo: Vol. 8, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/210Rsd4>> Acesso em 9 jun 2018.

FADEL, Georgette. “Atriz branca acusada de fazer papel de negra concorda e faz lindo manifesto”. *Revista Fórum*. Disponível em: <<https://bit.ly/2K06vya>> Acesso em 26 abr de 2018.

FARIA, João Roberto. “Machado de Assis, leitor e crítico de teatro”. *Estudos Avançados*, USP. São Paulo: Vol 18, nº 51, 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/2kXoef4>>

FERREIRA, Taís. "Estudos Culturais, Recepção e Teatro: Uma Articulação Possível?". *Revista Fênix*, UFU. Patos de Minas (MG). Vol. 3, nº 4, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2kXoef4>> Acesso em 9 jun 2018.

HELIODORA, Bárbara. “A crítica segundo Barbara Heliadora”. *Teatro Jornal*, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/qSvTq8>>. Acesso em 4 jul 2017.

HELIODORA, Bárbara. “Barbara Heliadora fala de Shakespeare, de dramaturgia nacional e de Qorpo-Santo”. *Portal Gaúchazh*, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2swA5VS>>. Acesso em 4 jun 2018.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. Teatros Negros e suas estéticas na cena teatral brasileira. Dissertação (Mestrado em Artes) Brasília: UnB, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2xI8LZF>>. Acesso em 4 jun 2018.

KUSHNIR, Beatriz. “A grande imprensa apoiou o golpe e a ditadura”. *Carta Capital*, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/jHKJbi>>. Acesso em 4 jul 2014.

LAPA, Fabiana. “A Produção Literária Feminina No Brasil Do Século XIX”, *Obvious Magazine*, 2016. Disponível em: em <<https://goo.gl/6kJtMD>>. Acesso em 6 de jun 2017

LÍBERO, Cásper. “O Testamento de Casper Líbero”, *Faculdade Casper Líbero*, 1943. Disponível em: <<http://fcl.com.br/casper-libero/testamento/>>. Acesso em 5 jun 2017.

MELLO, Helena Maria. Aspectos da crítica teatral brasileira na era digital. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Porto Alegre: UFRS, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2QE0865>>. Acesso em 18 set 2018.

MORAES, M. “A crítica de Derrida ao etnocentrismo não declarado de Lévi-Strauss” *Ensaios Filosóficos*, Rio de Janeiro: Vol. VII, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2sJ6hVR>>. Acesso em 6 jun 2018.

MOSTAÇO, Edécio. "A arte da borboleta: do casulo ao vôo". *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol 3 ano III, 2006. Disponível em <<https://bit.ly/2t7ie8d>>. Acesso em 18 jun 2018.

PRIKLADNICKI, Fábio. “Boas-vindas à nova crítica”. *Zero Hora*, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/ywJL5t>>. Acesso em 07 de jun 2017.

REIS, Susana. “Você sabia que grandes clássicos da literatura nasceram em Folhetim?”. *Literatortura*, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/qeWFSH>>. Acesso em 6 jun 2017.

ROSA, Monique. “O dilema do crítico teatral enquanto espectador especializado”. *VII Reunião Científica da Abrace*. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2M9j8Jj>>. Acesso em 4 jul 2017.

SANDER, Lúcia. “Sobre o monólogo Ofélia & Cia.: A História (Sur)real”. *Revista Ilinx*. Campinas: Unicamp, n.4, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2JNJ13M>>. Acesso em 16 jun 2018.

SILVA, Martiniano. “Mato Grosso: palco da primeira crítica teatral no Brasil”. *DM*, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/jan8BT>>. Acesso em 5 de jun 2017.

TUFEKCI, Zeynep. “Facebook’s Surveillance Machine”. *The New York Times*, 2018. Disponível em: <<https://nyti.ms/2FNy6VA>>. Acesso em 08 abr 2018.

VIEIRA, Helena. TEDx Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2l9hz1q>>. Acesso em 17 abr 2017.

## Você é um crítico/a de Artes Cênicas no Brasil?

Oi, crítico/a de Artes Cênicas!

Se você escreve/escreveu críticas de teatro, dança, circo, performance e/ou outras linguagens cênicas, você pode ajudar. Preparei um questionário para obter dados quantitativos e qualitativos sobre os críticos e críticas de Artes Cênicas no Brasil. As informações mapeadas vão ser trabalhadas em âmbito acadêmico na construção de uma memória para a história da crítica de Artes Cênicas contemporânea. O questionário está sendo enviado para críticos e críticas nas 27 unidades federativas. Se você recebeu, é porque é importante pra pesquisa! Se conhece algum outro crítico ou crítica da área, você pode ajudar a promover essa pesquisa também. É super simples. Os dados pessoais não vão ser divulgados. As informações mais relevantes serão usadas em uma publicação. Conto com sua contribuição!

Abraços!

Danilo Castro - Ator, graduado em Artes Cênicas no Instituto Federal do Ceará (IFCE) e jornalista, graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atualmente, Danilo é aluno (2016/2018) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), bolsista da CAPES, sob orientação do professor Fernando Villar. Informações:

[www.danilincastro.blogspot.com](http://www.danilincastro.blogspot.com)

\* Required

1. Nome social: \*

---

2. Cidade: \*

---

3. Estado: \*

---

4. CPF: \*

---

5. E-mail: \*

---

6. Telefones: \*

Indicar DDD

---

7. Página na web:

Indicar se possui site, blog, página no Facebook ou similares

---

**8. Gênero: \****Mark only one oval.*

- Mulher
- Homem
- Other: \_\_\_\_\_

**9. Cor/Raça: \****Mark only one oval.*

- Preta
- Branca
- Amarela
- Parda
- Indígena
- Other: \_\_\_\_\_

**10. 1. O que lhe define como crítico/a de Artes Cênicas? \***

---

---

---

---

---

**11. 2. Você considera seu ofício de crítico uma atividade profissional? \****Mark only one oval.*

- Sim
- Não

**12. 2.1. Se sim ou não, diga o porquê: \***

---

---

---

---

---

**13. 3. Você considera sua atividade de crítico/a uma atividade artística? \****Mark only one oval.*

- Sim
- Não

14. 3.1. Se sim ou não, diga o porquê: \*

---

---

---

---

---

15. 4. Em que ano você começou a atuar como crítico/a ou em qual período você exerceu a função?

---

---

---

---

---

16. 5. Para qual veículo de comunicação você escreve as críticas e qual a abrangência? Pode indicar a página web (se houver)? \*

---

---

---

---

---

17. 6. Característica do veículo \*

*Mark only one oval.*

- Independente
- Empresa Privada
- Other: \_\_\_\_\_

18. 7. É possível dizer que seu ofício de crítico/a afeta/afetou a cena no seu estado? De que forma?

---

---

---

---

---

13/06/2018

Você é um crítico/a de Artes Cênicas no Brasil?

19. 8. Que outros críticos/as de Artes Cênicas atuantes você conhece no seu estado? Pode indicar nomes e contatos?

---

---

---

---

---

---

Powered by  
 Google Forms