

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

AS VÍSCERAS DA CRÍTICA¹

Patrick Pessoa²,

Resumo:

Estruturado em três seções, este ensaio apresenta, na abertura de cada seção, uma crítica escrita no calor da hora para um jornal de grande circulação. Os espetáculos analisados são: “A Boba”, de Wagner Schwartz; “Fúria”, da Lia Rodrigues Cia. de Danças; e “Pi: Panorâmica insana”, com direção de Bia Lessa. Após a transcrição integral de cada uma dessas críticas, o ensaio propõe um exercício de “crítica da crítica”, fornecendo informações contextuais sobre as trajetórias dos três supracitados artistas, mas sobretudo tentando reconstruir, com base em um exercício de “associação livre”, as memórias corporais que de algum modo podem ser relacionadas com a minha recepção visceral imediata dos três trabalhos. Dentre essas memórias, destacam-se outras duas críticas breves publicadas no mesmo jornal: as críticas dos espetáculos “Domínio público”, de Wagner Schwartz, Renata Carvalho, Maikon K e Elizabeth Figer; e “Isto é um negro?”, de Tarina Quelho e Mirella Façanha, um dos experimentos de teatro-ensaio mais importantes dos últimos anos. O objetivo é pensar como a crítica das artes da cena pode ser, a um só tempo, uma resposta visceral, artística e filosófica a diferentes proposições estéticas.

Palavras-chave: Wagner Schwartz; Lia Rodrigues; Bia Lessa; Tarina Quelho; crítica ensaística.

Abstract:

Structured in three sections, this essay presents, at the opening of each section, one short critical essay written in the heat of the hour for a traditional newspaper. The analyzed pieces are: “A Boba”, by Wagner Schwartz; “Fúria”, by Lia Rodrigues Cia. De Danças; and “Pi: Insane Panorama”, directed by Bia Lessa. After the full transcription of each of these texts, the essay proposes a critique of these three critical texts by providing contextual information about the trajectories of the three aforementioned artists, but above all trying to reconstruct, based on a “free association” exercise, the body memories which can somehow be related to my immediate visceral reception of the three works. Among these memories, two other short critical essays published in the same newspaper also deserved to be fully transcribed: essays inspired by the plays “Domínio Público”, by Wagner Schwartz, Renata Carvalho, Maikon K, and Elizabeth Figer; and “Is this a Black?”, by Tarina Quelho and Mirella Façanha, one of the most important experiments in “theatre as essay” in recent years. The goal is to think how the critique of performing arts can be both a visceral, artistic, and philosophical response to different aesthetic propositions.

Keywords: Wagner Schwartz; Lia Rodrigues; Bia Lessa; Tarina Quelho; Essayistic Criticis.

¹ The Guts of Criticism.

² Doutor em Filosofia pela UFRJ/Universität Potsdam (Alemanha) e Professor Associado do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF. Dramaturgo, crítico teatral e editor da *Revista Viso*. E-mail: patrickpessoa@gmail.com.

O primeiro problema do pornô é que ele acerta em cheio o ponto cego da razão. Ele se endereça diretamente ao centro das fantasias sexuais sem passar pela palavra, sem reflexão. Primeiro a gente fica molhada ou tem uma ereção, depois pode se perguntar o porquê. Os reflexos de autocensura são desestabilizados. A imagem pornográfica não te deixa escolher: é isto que te excita, é isto que te faz reagir. Ela sabe onde apertar para que funcionemos. Essa é sua força maior, sua dimensão quase mística. E é lá que se atacam e urram muitos dos manifestantes antipornô. Eles se recusam a falar diretamente de seu próprio desejo, se recusam a que lhes seja imposto descobrir coisas sobre si mesmos que preferiram calar ou ignorar.³

Virginie Despentes

INTRODUÇÃO

Por que algumas vezes, diante de um espetáculo teatral, temos uma resposta tão visceral de adesão ou repulsa? O que se passa em nós, em nossos corpos, quando algo efetivamente “acontece” durante uma peça de teatro, dança ou performance? Trata-se apenas da velha “empatia” tão condenada por Bertolt Brecht? Ou haveria algo, nessa reação imediata, quase fisiológica ou instintiva, que vai além da dicotomia redutora entre “identificação empática” e “distanciamento reflexivo”?

Qual é a relação entre essas “respostas viscerais” e os preconceitos estéticos que, mais ou menos conscientemente, trazemos conosco? As vísceras do crítico apenas atualizam corporalmente ideias preexistentes? Ou, antes, denunciam nossas limitações hermenêuticas, desmontando, ampliando ou reconfigurando o campo das nossas certezas prévias? Qual é a relação entre fisicalidade e linguagem, corpo e ideologia?

Durante o trabalho de composição do texto crítico, sempre tardio com relação à experiência propriamente dita e fundamentalmente dependente da memória, como traduzir essas experiências corporais que, a princípio, não se apresentam como formulações linguísticas claras? De que modo a composição de um texto crítico pode fazer justiça a isso que resiste a se deixar apanhar por qualquer rede conceitual? Será a crítica, como a filosofia para Deleuze, uma “criação de conceitos”⁴, ou justamente um tateante “pensar sem conceitos”, um “pensar cegamente”⁵, na bela expressão de Marcia Cavalcante-Schuback?

³ DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: N-1, 2016, p. 76s.

⁴ DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 13.

⁵ CAVALCANTE-SCHUBACK, Marcia. **Atrás do pensamento: A filosofia de Clarice**

Essas três séries de questões serão desdobradas a partir da tentativa de traduzir em palavras três experiências eminentemente sensoriais que tive recentemente assistindo a espetáculos de naturezas bastante distintas: “A Boba”, de Wagner Schwartz; “Fúria”, da Lia Rodrigues Cia de Danças; e “Pi: Panorâmina insana”, com direção de Bia Lessa.

Dividido em três seções, este ensaio trará, na abertura de cada seção, a transcrição integral das críticas dos três supracitados espetáculos, que publiquei em minha coluna de crítica teatral no jornal *O Globo*, com o qual, até o início da pandemia, colaborei semanalmente desde agosto de 2018. Já na segunda parte de cada seção, farei uma reconstrução do contexto em que se deu a minha recepção imediata, fornecendo maiores informações sobre a trajetória desses artistas e sobre as questões de fundo presentes em cada um dos breves ensaios de abertura.

Optei por transcrever na íntegra esses três breves ensaios como uma espécie de documento. Trata-se de possíveis respostas críticas a espetáculos que, nas palavras de Virginie Despentes citadas na epígrafe, atacaram diretamente o “ponto cego da minha razão”, provocando reações viscerais de perplexidade, adesão ou repulsa que, no calor da hora, tentei de algum modo traduzir em palavras acessíveis às leitoras e leitores do jornal. Por conta das restrições de espaço do jornal impresso, nenhum desses três escritos ultrapassa a marca de 3000 caracteres.

Já na segunda parte de cada seção, com o privilégio de um distanciamento histórico com relação ao momento de minha recepção (crítica-visceral) imediata, farei três pequenos exercícios de “crítica da crítica”, ou de crítica genética, ou de “memória do corpo”, tentando pescar e articular memórias que, embora de algum modo estivessem entrelaçadas e pulsassem na minha recepção visceral imediata, permaneceram como o arcabouço invisível daqueles três ensaios breves.

Desnecessário dizer que a forma deste texto, descontínua e fragmentária como a da memória, será um misto de documentário e ficção, cujo fio condutor deverá ser encontrado por cada leitora e cada leitor à luz das questões propostas a título de introdução, “cópia fiel” da minha fala no encontro que nos reuniu em Ouro Preto em outubro de 2019.

Seção 1: Wagner Schwartz

Parte 1

O artista como crítico

Lispector. (No prelo.)

Crítica da performance “A Boba”, de Wagner Schwartz

A Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), atualmente em sua 6ª edição, é o maior festival de teatro do Brasil. Não apenas pela qualidade das peças internacionais que já conseguiu trazer, mas, em igual medida, pelas atividades paralelas que são promovidas. Trata-se de um festival de teatro que reconhece que o fenômeno teatral é muito mais amplo do que a mera fruição de espetáculos bem feitos e que depende fundamentalmente do desdobramento do germe crítico contido nas peças. Seja na forma de conversas diárias com os artistas envolvidos em cada trabalho, de debates entre artistas e intelectuais, ou de críticas publicadas *online* no dia seguinte a cada apresentação, o objetivo da MITsp é sempre o de potencializar a reflexão contida nas obras e vê-las como miniaturas dos impasses do nosso tempo.

Não poderia haver contexto mais adequado para a estreia da performance “A Boba”, de Wagner Schwartz. Como em seus dois trabalhos anteriores – “La Bête”, em que materializava com seu próprio corpo um dos bichos de Lygia Clark, e “Domínio público”, uma peça-palestra sobre a “Mona Lisa”, de Leonardo Da Vinci –, nesse novo trabalho o artista também realiza uma apropriação bastante pessoal de uma obra icônica da história da arte: a tela modernista de Anita Malfatti cujo título dá nome à performance.

Sozinho em cena e sem fazer uso de palavras ou música, o artista tem como única parceira uma reprodução de “A Boba”. Sem jamais soltar a tela, ele realiza uma série de ações que têm uma duração muito mais extensa do que a que seria necessária para simplesmente transmitir uma ideia. Em cada movimento, trata-se de contaminar também os espectadores com a experiência da dificuldade e do esforço físico necessários para “colocar em pé” aquela tela de 1916 sobre o chão do nosso tempo.

Uma vez que a tela foi retirada de seu suporte tradicional e que as regras que pautavam a definição, a criação e a recepção da arte foram colocadas em xeque, como encontrar novos suportes que de fato permitam a intervenção da arte na vida, da sensação no pensamento, da razão do corpo em um mundo cada vez mais virtual e totalitário?

“A Boba” fortalece a percepção de que toda a obra recente de Wagner Schwartz é uma pesquisa em torno da criação como crítica, ou da crítica como criação, e pode ser lida como um ensaio em torno das condições para a sobrevivência da arte e da necessidade dos artistas-críticos para a sociedade. Mesmo as grandes obras do passado podem morrer se não formos capazes de aviventá-las em novas releituras guiadas pelos impasses do nosso próprio tempo. E o nosso tempo está condenado à indignância (e quiçá ao fascismo) se não formos capazes de encontrar alimentos diferentes em outros tempos e lugares.

É o que nos diz “A Boba”, quando, no final do espetáculo, Wagner finalmente consegue colocar a tela em pé, em equilíbrio precário. Como se recitasse o “Torso arcaico de Apolo”, de Rilke, na tradução de Manuel Bandeira, a Boba nos encara e provoca: “Força é mudares de vida.”⁶

Parte 2

(a) Reflexões póstumas sobre “A Boba”

Como um defunto autor, e certamente não como um autor defunto, na melhor tradição machadiana, encontro-me agora diante deste “*objet trouvé*” até certo ponto surrealista que é uma crítica teatral ensaística escrita no calor da hora. Se o trabalho analisado sobrevive ainda não apenas na minha memória, mas também nos registros em vídeo feitos na MITsp, mais impalpável é a existência do crítico que entrou em contato com aquela performance. Escrevo, literalmente, de um outro mundo. Como reencontrar aquele tempo perdido, aquela era pré-pandêmica em que uma recepção coletiva e aglomerada de uma obra de arte ainda era possível? E aquele corpo perdido? Como sentir de novo aquele desconcerto visceral diante de uma performance tão singela, cuja duração e cujo silêncio incomodaram a muitos dos espectadores e espectadoras presentes àquela estreia em março de 2019? (Esse incômodo, como é próprio da recepção teatral, certamente teve influência na minha própria recepção.)

A memória, que é sempre uma memória do corpo, com todos os seus atravessamentos, funciona por associações muitas vezes imprevisíveis. Curiosamente, ao tentar evocar a estreia de “A Boba”, uma outra estreia, ocorrida um ano antes, turva os óculos do meu espírito (para abusar de outra expressão machadiana). Refiro-me ao trabalho imediatamente anterior de Wagner Schwartz, intitulado “Domínio público”, estreado no Festival de Curitiba de 2018.

Ao leitor e à leitora que não associaram ainda o nome à pessoa, Wagner Schwartz é o coreógrafo que teve a sua trajetória ligada a uma das principais batalhas travadas em meio à “guerra cultural” na qual vivemos. Após uma performance intitulada “La Bête” (“O Bicho”), no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 26 de setembro de 2017, na qual, nu em cena, ele se convertia em um dos bichos de Lygia Clark e convidava os “participadores” a manipular o seu corpo como outrora Lygia convidava suas plateias a manipular seus “bichos” – pequenas construções metálicas geométricas que se articulam por meio de dobradiças –, ele foi vítima de um verdadeiro linchamento virtual na internet, promovido pela extrema direita raivosa do país, que então começava a sair dos esgotos. Por conta da publicação de algumas imagens da performance publicadas na internet por uma espectadora que as registrara em seu telefone celular – imagens nas quais uma mãe

⁶ RILKE, Rainer Maria. Torso arcaico de Apolo. Trad. Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 361.

e sua filha de quatro anos, como tantos outros espectadores ali presentes, manipulavam o corpo nu do artista –, o performer foi acusado de pedofilia; ameaçado de morte por dezenas de fanáticos; convertido em réu em inquérito movido pelo Ministério Público de São Paulo; e, *last but not least*, virtualmente assassinado. Diversas notícias falsas, as famigeradas *fake news*, correram nas redes dizendo que ele havia sido linchado até a morte por uma malta de “homens de bem” ou que havia se suicidado após a nefasta repercussão de seu trabalho.

Diante da extrema violência sofrida, o artista emudeceu e quase sucumbiu à depressão. Embora felizmente seus advogados tenham conseguido anular o inquérito oportunista aberto pelo MP de São Paulo, e Luiz Camillo Osório, curador da exposição no âmbito da qual ocorrera a performance, tenha desmontado os pífios argumentos de senadores como o inominável Magno Malta em uma memorável sessão pública da comissão de inquérito do Senado aberta na sequência dos acontecimentos, Wagner viu-se incapaz de falar por seis meses.

Afinal, como é possível reagir a um ataque obscurantista que, tirando algumas imagens de contexto, simplesmente ignora as razões da performance que esteve na origem de todo imbróglio? Como reagir à irresponsabilidade raivosa e à ignorância fanática que tomaram conta do Brasil desde então e chegaram a níveis intoleráveis nos dias atuais? Como digerir ataques movidos por movimentos visceralmente acrílicos de turbas enfurecidas e protegidas pelo anonimato da internet? (Falar das vísceras da crítica não pode se confundir com falar dos vômitos acrílicos!)

Wagner, depois do longo silêncio, voltou a falar em entrevista concedida a Eliane Brum e publicada no dia 12 de fevereiro de 2018 no *El País*, intitulada “Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série *The Walking Dead*”.⁷ Por mais que, como gesto existencial e político de resistência a uma doença que hoje literalmente nos mata, o valor dessa entrevista não deva ser menosprezado, são sempre muito discutíveis as críticas de um trabalho que pressupõem que a chave para o sentido de uma obra sejam as experiências biográficas do artista ou mesmo seus depoimentos sobre sua vida e obra. Afinal, depois de ser virtualmente assassinado na internet, agora, como artista, Wagner encontrava-se diante de um outro grande risco: o de que sua imagem espetacularizada doravante se sobrepusesse ao alcance de seu trabalho. E esse risco cabia a uma crítica responsável combater. Essa é a razão pela qual, na crítica de “A Boba”, evito qualquer menção ao episódio de 2017 e qualquer alusão à biografia do performer.

Mas retomemos o fio da meada: depois do silêncio e da entrevista a Eliane Brum, como Wagner Schwartz recuperaria a sua voz em cena?

⁷ BRUM, Eliane; SCHWARTZ, Wagner. Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série *The Walking Dead*. *El País*, 12/02/2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Acesso em: 31 jul. 2020.

Felizmente, eu estava na estreia de seu trabalho seguinte no Festival de Curitiba, em março de 2018, feito sob encomenda após o convite dos curadores Marcio Abreu e Guilherme Weber. Correndo, embora, o risco de que este texto se torne labiríntico ou autobiográfico demais, deixo registrado abaixo um outro documento: a crítica redigida no calor daquela hora, depois que mediei o debate que se seguiu à estreia com os quatro artistas em cena. Além de Wagner, estavam em cena Renata Carvalho (a atriz-trans censurada em inúmeras cidades por ter vivido o papel de Jesus em *O evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*), Maikon K (performer que foi preso em Brasília por “atentado ao pudor” por conta de uma performance a céu aberto, *DNA de DAN*, em que ficava nu dentro de uma bolha de plástico, aliás destruída pela polícia); e Elizabeth Finger (coreógrafa e mãe da menina que interagira com Wagner em *La Bête*, que quase perdeu judicialmente a guarda da filha por conta de um sistema jurídico obscurantista). Se dou essas breves informações aqui sobre os artistas em cena, é justamente porque, na crítica propriamente dita, mais uma vez optei por não deixar com que detalhes biográficos se sobrepusessem à experiência estético-política proposta.

(b) Mona Lisa ainda é capaz de sorrir

Crítica da peça “Domínio público”

A estreia de “Domínio Público” no Festival de Curitiba, em março de 2018, foi muito mais do que a estreia de uma peça de teatro. Só os historiadores do futuro terão como dimensionar o alcance desse evento.

Em um teatro absolutamente lotado, 700 pessoas esperavam para ver quatro artistas que, por razões distintas, recentemente haviam sido vítimas de uma violenta perseguição nas redes sociais e de inúmeras tentativas de silenciamento. Tendo em vista o absoluto sigilo que envolveu a concepção do espetáculo, o teatro pulsava em torno de uma única questão: como eles vão responder esteticamente a essa violência desmedida?

Começado o espetáculo, as expectativas mais óbvias foram tombando como peças de dominó: 1) eles não ficam em cena juntos em nenhum momento; 2) são sóbrios na movimentação corporal; 3) estão vestidos; 4) valem-se do dispositivo da “conferência não acadêmica” ou da “peça-palestra” para, um após o outro, fornecer suas distintas interpretações da “Mona Lisa”; e 5) não, não respondem de maneira imediatamente reconhecível a nenhuma das violências que sofreram. Reagir de uma maneira esperada a uma opressão já é aceitar os termos do opressor.

Wagner Schwarz, Renata Carvalho, Maikon K e Elisabeth Finger propõem um exercício de uma simplicidade desconcertante: em vez de falarem como artistas ciosos da necessidade de instruir ou de aplacar a angústia da plateia, optam por colocar-se, eles próprios, no lugar do público. Instauram, assim, um outro

domínio público, uma outra maneira de nos relacionarmos com a arte, bem distinta daquela de que foram vítimas.

Convidando-nos a fruir e a debater sem pressa e sem preconceitos o mais famoso de todos os quadros, construindo interpretações irônicas, contraditórias e absolutamente pessoais da “mesma” obra, mostram concretamente que a pluralidade é uma riqueza e que a vida da arte, assim como a da democracia, depende do incansável exercício de aproximação do outro, do que não se deixa decifrar definitivamente, do sorriso de Mona Lisa.

(c) Frente a frente com o bicho

“O futuro está às nossas costas”, cravou o bailarino Rui Moreira em performance com esse título apresentada no X Festival de Arte Negra, realizado em Belo Horizonte em novembro de 2019.

Evocando as memórias em torno da crítica de “A Boba”, se por um lado foi inevitável recuar até a crítica de “Domínio público” e o literal *frisson* com que assisti a toda a apresentação – no debate após a peça, Wagner Schwartz afirmou que não sabia se conseguiria se apresentar em um palco que não fosse protegido por um vidro à prova de balas, tamanho o seu receio (justificado!) diante dos fanáticos que o haviam implacavelmente perseguido –, por outro é também inevitável evocar a primeira vez em que pude ver “La Bête” ao vivo, exatamente um ano depois da estreia de “A Boba”. A MITsp deste ano de 2020, que hoje parece tão longínqua, convidou o artista para reencenar o trabalho pela primeira vez no Brasil depois do escândalo de 2017.

Sim, eu já sabia antes, pelas imagens em vídeo a que havia assistido, que a performance tinha como ponto de partida uma apropriação encarnada de uma obra já canônica de Lygia Clark. Como em “A Boba”, o objetivo era também realizar uma fusão radicalmente física e sensorial (sem palavras!) da figura do artista com a do crítico, colocando em pé e literalmente para jogo, como em “Domínio público”, um bicho que, nos museus tradicionais, como a “Mona Lisa” de Da Vinci, infelizmente encontra-se protegido por uma dessas redomas de vidro que, como uma vitrine, aparecem como símbolo-mor da inesgotável capacidade do capital de se apropriar até mesmo das proposições estético-políticas mais subversivas. Lida sob a perspectiva das duas obras seguintes do artista, a peça permitia “uma memória do futuro” mais interessante do que qualquer leitura fixada na sua escandalosa recepção imediata, permitindo dimensionar de forma muito mais rica o legado estético de Wagner Schwartz – o que se poderia livremente chamar de “o corpo de sua obra”.

Mas não foi isso que me atravessou ao ver “La Bête”. Foi sim, muito antes, o seu humor, que havia ficado soterrado sob a gravidade dos acontecimentos que se sucederam à sua recepção na internet após a apresentação no MAM de São Paulo. Numa sala de aula como outra qualquer da Oficina Cultural Oswald de Andrade, sobre um singelo linóleo retangular, os espectadores eram convidados a formar

uma roda em torno do artista. Depois de, como uma criança curiosa, despudoradamente nu como qualquer criança ou animal, Wagner brincar longamente com uma pequena réplica de um bicho de Lygia Clark, ele assume uma posição semelhante àquela em que acabara por deixar seu brinquedo em um canto do linóleo. É a senha para a transubstanciação de seu corpo em bicho. Ao ler essa súbita metamorfose, o público se sente convidado e autorizado a entrar em cena para literalmente brincar – ou experimentar – com o corpo do artista, que então perde parcialmente a sua forma humana mais ordinária e aparece como um móvel cheio de dobradiças. Até aí, ainda estamos no campo de uma proposição performática, de uma ideia encarnada facilmente legível no campo de uma certa arte contemporânea que não se cansa de jogar subversivamente com a tradição. E, no melhor dos casos, ressuscitá-la.

Mas o realmente decisivo é o que acontece depois. No dia em que assisti à apresentação, na mesma cidade onde o artista havia pouco antes se tornado um animal a abater, apenas porque seu trabalho assumira uma nítida posição dissidente com relação à lógica hegemônica de separação entre o humano e o animal, o adulto e a criança, o artista e o homem de bem, ver o trabalho ganhar corpo não era separável de experimentar uma certa apreensão. Haveria seguranças na Oswald caso algum fanático irrompesse de súbito no local ameaçando o artista e os demais presentes?

Com o passar do tempo, no entanto, o risco foi dando lugar ao riso. Com seus mordazes olhos verdes emoldurando todos os movimentos e todas as posições de seu corpo esculpidas pelo público, o artista ora se deixava docilmente levar, ora, quebrando as expectativas, resistia. Nunca era possível saber antes se ele se deixaria manipular docilmente ou não, o que fazia de cada irrupção de um novo titereiro uma experiência prenhe de surpresas. Como nas melhores piadas, em que o riso brota de uma interrupção do movimento esperado e de uma subversão da lógica usual, Wagner misteriosamente foi ganhando o público, deixando claro que era possível experimentar sem medo e, sobretudo, tornando visível o quanto improvisar é difícil: como construir poses que, embora distantes dos clichês e do riso fácil, pudessem efetivamente dar a ver e conhecer alguma coisa antes não vista?

Assim, sua performance ali naquele dia, naquele local, materializava de algum modo a dialética inerente a todo gesto crítico: se por um lado era fundamental partir de um conceito que desse inteligibilidade à obra e salvasse a tradição (personificada por Lygia Clark) de sua canonização (ou mortificação) museológica, era evidente que esse ponto de partida permanecia apenas um ponto de partida. Por melhor que fosse a ideia inicial, o sumo da experiência proposta estava em outro lugar. Estava, creio, na capacidade de o público, tornado artista ou crítico, lidar com a resistência do material, com aquilo que nele se furtava a sentidos estáveis, permitindo-se engajar, ou não, no mais sério dos jogos estético-políticos: aquele em que somos forçados a lidar com a resistência do material (a realidade!) e a problematizar todos os nossos pressupostos quando ela não se comporta como esperávamos ou achávamos que ela deveria se comportar. E isso com um riso no

canto da boca ou no fundo dos olhos. Afinal, tanto para a crítica quanto para a arte (ou a vida), a melancolia nunca foi um bom mestre.

Seção 2: Lia Rodrigues

Parte 1

A vida é cheia de som e fúria

Crítica da peça “Fúria”, da Lia Rodrigues Cia. de Danças

Na tentativa de comunicar o estado em que o mais recente trabalho da “Lia Rodrigues Companhia de Danças” deixou muitos espectadores em sua estreia no Brasil, no Festival de Curitiba, encerrado no último domingo, imaginei um exercício (uma espécie de programa de performance), que pode durar entre dez minutos e duas horas.

“Fúria. Fú-ri-a. Fú-ria. F-ú-r-i-a...”. Repetir essa palavra inúmeras vezes, experimentando divisões silábicas diferentes; testando velocidades, ritmos e potências variadas no jeito de gritar ou de sussurrar; tentando lembrar o quanto dizer uma palavra, qualquer palavra, é um ato antes de tudo físico; lutando para não esquecer que todo sentido é uma construção artificial, uma maneira singular de lidar com o atrito, a atração e a repulsa entre as letras. Repetir a palavra “fúria” inúmeras vezes, até entrar em uma espécie de furor, tratando cada letra como um corpo e sentindo na pele que não há nenhum encaixe natural; repetir essa palavra lembrando que o trabalho com a linguagem, mesmo o mais cotidiano, é uma dança na qual as imagens brotam e se desfazem o tempo todo; repetir furiosamente a palavra “fúria” até entrar em transe, até sentir corporalmente o quanto o significado das coisas é sempre precário e dependente do contexto e da qualidade da presença de quem dança.

O espetáculo “Fúria” dura aproximadamente 80 minutos. Depois de um brevíssimo início sem música, em que os nove performers em cena se movimentam muito lentamente, como retirantes em uma tela de Portinari, uma música invade o teatro. Trata-se de um fragmento de pouco mais de um minuto de uma canção da Nova Caledônia que evoca os sons de raízes indígenas produzidos pelos pés dos dançarinos no espetáculo anterior da Cia, “Para que o céu não caia”. É como se a sonoridade daquele espetáculo vazasse para dentro desse. A longa duração dessa música, repetida em *looping* por mais de uma hora, vai penetrando cada nervo do corpo, deixando os espectadores, tanto quanto os performers, em uma espécie de transe.

O trabalho da coreógrafa Lia Rodrigues, como poucos na cena contemporânea, tem essa propriedade de tomar fisicamente os espectadores, deixando a máquina de produzir sentidos que é nosso cérebro provisoriamente entorpecida. É uma verdadeira aula de como criar uma relação eminentemente corporal, sinestésica,

entre palco e plateia. Sobre a base desse encontro sensorial, tudo o que há de discursivo no teatro se torna secundário.

Ainda que os performers montem e desmontem diante de nós, como em um “cinema pobre”, inúmeras imagens alegóricas bastante incômodas da dominação e da violência de gênero e de raça que flagelam o Brasil, a transfiguração poética da realidade operada pela cena tende à abstração. Tudo é familiar e estranho a um só tempo. Nessa operação, o espectador é obrigado a lidar, sem maniqueísmos, com a complexidade e as contradições da nossa realidade social; a produzir suas próprias imagens de um outro mundo possível.

Parte 2

O teatro como *rave* ou A lira do delírio de Lia Rodrigues

Lia Rodrigues é uma mestra incontestada nas artes da relação entre atores e plateia. Seu legado vai muito além do campo da dança contemporânea e cada uma de suas obras à frente da Lia Rodrigues Companhia de Danças pode ser lida como verdadeiro livro dos prazeres. Sem nenhum didatismo, “pregando com o próprio exemplo”, como preconizava Nietzsche, Lia ensina também à gente do teatro e da performance – para não falar de professores e de críticos, para os quais a relação com o outro também é a alma do negócio –, como engajar fisicamente os espectadores de seus trabalhos, aulas, textos.

Sediada há mais de dez anos em um grande galpão no Complexo da Maré, a Companhia realiza não apenas um trabalho radical de pesquisa no âmbito da dança contemporânea, mas serve também de polo aglutinador e de escola para muitos jovens da comunidade. Trata-se de um casamento entre a estética e a política raro no país, possível graças a patrocínios internacionais, que fazem quase sempre com que os trabalhos da Companhia sejam estreados no exterior antes de serem apresentados no Brasil.

Dispondo de uma sede própria e um mínimo de orçamento para poder ensaiar os trabalhos diariamente e por longos períodos de tempo – normalmente, períodos de pelo menos um ano, em contraste gritante com a maior parte das produções cariocas, que dispõem, quando muito, de dois a três meses de ensaio –, o resultado dos trabalhos costuma ser espetacular tanto do ponto de vista cênico quanto técnico (se, por técnica, entendemos não apenas o trabalho de corpo e a movimentação coreográfica dos atores, mas sobretudo a já aludida capacidade de engajar visceralmente os espectadores). O efeito do todo costuma ainda ser bastante amplificado quando se tem a oportunidade de ver as peças no próprio galpão onde foram gestadas, já que uma rigorosa ocupação dos espaços é uma das marcas dessa proposta coreográfica.

Quando tive a oportunidade de assistir a “Fúria” em sua estreia nacional no Festival de Curitiba de 2019, eu trazia ainda no corpo todas as marcas de “Para que o céu não caia”, trabalho anterior da Companhia que tive a oportunidade de assistir tanto no próprio Galpão da Maré em 2016 quanto na MITsp de 2017,

desta vez na ilustre companhia de Davi Kopenawa, autor de “A queda do céu”⁸, um dos maiores monumentos filosóficos do pensamento ameríndio e, por que não dizer, de uma verdadeira filosofia brasileira. No debate após a apresentação, o xamã ianomâmi cravou a seguinte observação: “Isso não é dança de branco”.

Se é sabido que um dos pilares fundamentais do pensamento dito branco é a separação entre cultura e natureza, sujeito e objeto, ou palco e plateia, a pesquisa coreográfica de Lia Rodrigues torna possível justamente recuarmos para um momento anterior ao dessa violenta separação, habilitando-nos a experimentar o que se dá entre esses polos abstratos, em troca energética difícil de traduzir em palavras.

Um exemplo luminoso do modo como a coreógrafa instaura esse “entre”, esse lugar em que as relações usuais de dominação, exploração e objetificação do outro se desmaterializam, permitindo sonhar carnalmente outros mundos possíveis, mais integrados, íntegros, integrais, é justamente a abertura de “Para que o céu não caia”. Posso dizer, sem exagero, que essa abertura, quando vivida pela primeira vez no Galpão da Maré, foi uma das experiências estéticas, no sentido de experiência sensorial e corporal, mais poderosas de toda a minha vida como espectador assíduo de teatro e dança.

Tendo uma parede branca ao fundo e onze pequenos montes de distintos elementos – cal, café, terra, carvão e outros materiais em pó – dispostos no chão, os onze atuentes entram em cena vindos de algum lugar às costas do público. Vestidos como quem saiu de casa para ensaiar, eles se postam lado a lado de frente para a plateia, que nesse momento inicial ainda se encontra comportadamente sentada no chão diante daquela instalação que parecia fazer as vezes de palco. Lentamente, os atuentes despem-se. Encaram longamente o público. Na sequência, começam a pintar seus corpos com aqueles materiais, dando-lhes cores e texturas inauditas, como se eles próprios se tornassem elementos da natureza. (Evito aqui a comparação com práticas indígenas por absoluto desconhecimento empírico dessas práticas, mas a lembrança, tendo em vista o título do espetáculo, não parece descabida.) Agora vestidos apenas com esses elementos, cada atuante caminha lentamente, muito lentamente, na direção do público. Instaura-se aquele *frisson* que antecede qualquer trabalho interativo e morde as nossas vísceras com um misto de apreensão, vergonha e desejo. Cada atuante, a princípio, escolhe um único espectador. Como eu estava na primeira fila de espectadores sentados no chão, e usualmente morro de medo de qualquer tipo de interação desse tipo, olho apreensivo ao redor. Uma jovem atuante caminha na minha direção e, ignorando aqueles olhos que de algum modo deviam estar pedindo socorro, ajoelha-se diante de mim. A distância agora entre os seus olhos e os meus é mínima. Fere eloquentemente aquela distância segura que mantemos, na nossa experiência ordinária, entre os nossos rostos e os rostos dos outros. Ela encara fixamente o fundo dos meus olhos, tornando impossível que eu desvie o

⁸ Cf. KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

olhar. Lembro então da brincadeira que sempre faço com a minha filha, colando meus olhos nos dela e dizendo: “vou roubar tua alma”. Como ela não parece ter nenhuma pressa, e sustenta o seu olhar por longos minutos, que para mim pareceram (e ainda parecem!) horas, aparentemente esquecida da peça a fazer, eu começo a perceber que a apreensão que inicialmente tomara meu corpo cede lugar a outra coisa para a qual ainda não achei um nome. Vencida a minha resistência inicial, de algum modo a minha respiração se sincroniza com a dela, me esqueço de mim e, magicamente, meu corpo se dissolve no presente. Na presença. “O senhor entende o que estou dizendo? Se não entende, fantaseie”, diria Guimarães Rosa.

O que se sucede importa pouco. Vivo todo o resto da peça, forçado pelos atuantes a me mover diversas vezes de lugar, como quem caminha sobre nuvens. Como alguém que não estivesse mais lá como um indivíduo, com um corpo nitidamente demarcado, mas como molécula livre flutuando pelo local em harmonia (ou em choque) com as moléculas que são os outros espectadores e atuantes. No final do trabalho, os atuantes formam um grande círculo juntamente com os participantes da experiência, e a música que fica, como nesses rituais indígenas do Xingu que só conheço pela televisão, é a de pés batendo vigorosamente no chão. O ritmo toma a tudo e a todos e, mesmo agora, na distância segura da minha casa, ainda sou capaz de sentir sua pulsação.

Ao crítico, faltam palavras. Tanto é que, até hoje, não havia ousado escrever sobre a experiência. E sinto dolorosamente a precariedade de toda a descrição que acabo de fazer. Mas aí, nesse “espaço entre”, para além ou aquém de toda qualquer possível conceituação, não estariam as experiências estéticas que fazem a arte ser mais e a vida valer a pena? Pobres das ferramentas críticas que, como quem desvia os olhos, fogem por meio de floreios eruditos daquilo que ainda não tem nome, que é “o ainda-nem-rostos – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... rostinho de menino, de menos-que-menino, só”, como apenas Guimarães Rosa foi capaz de colocar em palavras. Essa sensação foi o presente que, naquele dia, Lia me deu. E a trago ainda comigo, sempre duvidoso das traduções críticas que segui procurando vida afora.

Sem palavras, era ainda essa a sensação que trazia quando assisti à estreia de “Fúria” em Curitiba, no distante palco italiano do Teatro da Reitoria da UFPR. E me perguntava: como Lia conseguirá, contra a programação biopolítica que o dispositivo chamado “palco italiano” produz, alcançar a qualidade de relação que marca todos os seus trabalhos?

Como consta da crítica (escrita no calor da hora) transcrita acima, dessa vez foi a música que roubou minha alma de branco-indivíduo-separado-máquina-de-produzir-identificações-assassino-das-singularidades. Se, até então, escolado pelos violinos de Hollywood, sempre tive verdadeira repulsa por um uso da música que

⁹ Cf. GUIMARÃES ROSA, João. O espelho. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p. 78.

quer manipular afetivamente os espectadores no sentido do melodrama e sempre repudiei essa nefasta melodramatização da vida que está na base do cenário político atual, o que aquela música de apenas um minuto tocada em looping num volume altíssimo me ensinou foi que o som pode vencer a distância. Se a peça como um todo, pela movimentação dos corpos em cena e pelo cinema pobre inspirado em Portinari, produzia imagens talvez figurativas demais, imagens de dominação e exploração do “homem pelo homem”, construindo uma espécie de representação que poderia dar margem a interpretações políticas tendencialmente críticas (dada a reiteração em cena de velhas violências coloniais), a música restituía tudo ao seu justo lugar. Como um demiurgo capaz de desfazer as dolorosas composições imagéticas em cena, a música permitia viajar, divagar, delirar. Delírio, como aprendi depois, é a tradução brasileira para “rave”. E então entendi que pode existir um delírio que não seja alienante, uma musicalidade de fundo que, desfazendo o feito, pode engendrar outras maneiras de habitar este mundo.

Se, na crítica da peça, abro o texto propondo um programa de performance, isso tem a ver com essa descoberta. O quanto, num texto crítico, para além do que dizem nossas palavras sempre precárias e tendencialmente homogeneizadoras da singularidade de um trabalho (que sempre acaba sendo pensado analogicamente em relação com outros), somos capazes de restituir esse musicalidade perdida, essa possibilidade de sairmos de nós (nós que escrevemos, nós que lemos), literalmente escancarando as portas da percepção?

Na teoria, uma questão talvez irrespondível. Na prática, algo a se buscar em textos que recusem o império dos significados e, como naquele célebre filme de Nagisa Oshima, abracem de uma vez por todas o império dos sentidos, das sensações, das vísceras. O quanto até mesmo a crítica pode se aproximar dessas obras tendentes à abstração marcadas por uma musicalidade que se sobrepõem aos sentidos estáveis?

Seção 3: Bia Lessa

Parte 1

Os quatro profetas do apocalipse

Crítica da peça “Pi: Panorâmica insana”, dirigida por Bia Lessa

O cenário criado pela diretora Bia Lessa é imponente: milhares de peças de roupas de cores e formatos diferentes encontram-se penduradas na parede ao fundo e no chão do palco. Não há espaços vazios. O mundo de “Pi”, o nosso mundo como a encenadora o vê, é um mundo absolutamente saturado. Haveria palavras, imagens, sons e até mesmo seres humanos demais. O progresso tecnológico, que deveria ter produzido o paraíso nesta terra, emancipando a humanidade das titânicas forças da natureza e das tirânicas superstições religiosas, acabou produzindo o seu

oposto: a iminência do fim do mundo e o correlato retorno do fanatismo religioso neste inferno chamado Antropoceno.

A partir do momento em que os espectadores começam a entrar no teatro, os quatro atores em cena expõem a mecânica de tudo o que se verá a seguir: movimentando-se freneticamente sobre o amontoado de roupas, eles vão pegando e vestindo peças aparentemente escolhidas ao acaso e encarnando as pessoas que cada roupa evoca. Tendo em vista que cada ator veste dezenas de vidas ao longo da peça, a apresentação de cada personagem é muito veloz e quase sempre sumária. Como nas redes sociais que a cena pretende mimetizar, nada tem duração. As diferenças individuais são achatadas.

Os fragmentos do texto (assinados por André Sant'anna, Jô Bilac e Julia Spadaccini) são tão heterogêneos que o único modo de algo se fixar na memória dos espectadores é o recurso ao sensacionalismo na representação do sofrimento alheio: entre dezenas de personagens a cujas vidas é dada pouca ou nenhuma importância, Leandra Leal encarna uma mulher que come o próprio cocô; Luiz Henrique Nogueira, um racista que não gosta do cheiro das negras; Cláudia Abreu, uma psiquiatra isentona que põe no mesmo saco discursos de esquerda e de direita; e Rodrigo Pandolfo, um ex-torcedor do Corinthians que descobriu que Deus acha ruim tudo o que é bom.

A fusão de sensacionalismo temático e virtuosismo técnico tem um objetivo claro: chocar, “*épater les bourgeois*”, dar um tapa na cara do público. A ideia é que, a partir da crônica do tempo presente realizada em cena, a plateia seja levada a fazer alguma espécie de autocritica e, quem sabe, possa transformar o seu modo de ser e viver no mundo. Antes que seja tarde demais.

“Esse espetáculo é sobre nós. Criamos um mundo que não nos serve, algo precisa ser feito”, escreve Bia Lessa no programa da peça.

Mas... “nós”?! Quem é “nós”? Os ricos? Os pobres? Os empregados? Os patrões? Os negros? Os brancos? Os indígenas? As mulheres? Os homens? Os heterossexuais? Os homossexuais? As trans? Os cis? Os que são assassinados pela polícia, pelo marido ou os que morrem de paixão? Será mesmo possível falar “nós” sem levar em conta as diferenças de classe, raça e gênero? Sem problematizar o lugar de fala dos artistas em cena? Sem levar a sério o problema da representatividade?

Questões importantes, que o espetáculo deixa de lado em nome de um “humanismo abstrato” difícil de defender nos dias que correm.

Parte 2

(a) Mergulhando no médium de reflexão ou Sobre a crítica negativa

A dissolução das fronteiras claras entre o eu e o outro, uma obra e todas as obras, talvez o principal ganho existencial das propostas estéticas de Wagner Schwartz e Lia Rodrigues, aparece em nova chave no trabalho dirigido por Bia Lessa. Apesar de saber que, ao contrário do que aconteceu no caso dos projetos de Wagner e Lia, o trabalho de Bia foi levantado em um tempo excessivamente curto e feito sob encomenda de uma das atrizes, não trazendo em sua origem o selo da realizadora, a minha recepção imediata foi marcada por um visceral repúdio do que vi em cena.

Como, neste texto, a proposta é analisar retrospectivamente trabalhos que me causaram uma reação visceral (no caso de Wagner, uma adesão misturada a alguma perplexidade, superada pelo recurso a uma decifração mais acadêmica do sentido da performance; no caso de Lia, uma adesão pura e simples, produzida pela música até certo ponto hipnótica de “Fúria”, mas amplificada pela experiência pregressa de “Para que o céu não caia”; e, no caso de Bia, por uma recusa pura e simples desde os primeiros minutos do espetáculo), a questão que se põe é entender como seria possível preservar um mínimo de distanciamento crítico quando o trabalho nos convida a um taxativo e dogmático “isso não”. Em outras palavras: como falar com um trabalho (falar com, e não sobre!; criticar, e não julgar!) que, segundo o cânone romântico tão bem estudado por Walter Benjamin em sua tese de doutorado sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, mereceria um irônico silêncio?

Claro está que, para críticos profissionais como eu, que colaboram semanalmente com um jornal de grande circulação, o único que sobreviveu no Rio de Janeiro, há efemérides inescapáveis como “o novo trabalho de Bia Lessa”, que não alcançou o renome de “grande encenadora” à toa. Para comprovar essa afirmação, basta ver seu trabalho imediatamente posterior à “Panorâmica insana”, “Macunaíma”, que nada fica devendo à célebre encenação de Antunes Filho. Em outras palavras: para além da obrigação contingente de escrever para um jornal “falando mal” do trabalho de uma grande encenadora (tarefa da qual a gente só pode se desincumbir com uma certa vergonha), qual seria a função estético-política de uma “crítica negativa”? Supondo que os românticos alemães estavam errados ao pregar a “não criticabilidade do ruim”¹⁰, como fazer da crítica de uma obra essencialmente problemática algo que efetivamente possa contribuir para a reflexividade inerente ao “médium de reflexão”¹¹ que é o campo das artes sem descambar para uma estéril polêmica?

Durante muito tempo, confesso que tinha grande preguiça de escrever sobre trabalhos que não me interessavam em um sentido positivo, que não me “interpelavam”¹² no sentido da hermenêutica de Gadamer. Com o tempo,

¹⁰ BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 87.

¹¹ BENJAMIN, 1992, p. 74.

¹² GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método II**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 81.

entretanto, parei de querer ser “o último romântico desses litorais do oceano Atlântico”.¹³ O posto já está muito bem defendido por Lulu Santos. Então a questão da “crítica negativa” se tornou premente. Por que fazê-la?

Minha resposta provisória, ainda um tanto quanto precária, se bifurca em duas direções.

A primeira tem a ver com uma certa concepção da crítica teatral como curadoria. Se quem escreve semanalmente sobre trabalhos de teatro e dança (produzindo uma média de 40 textos por ano) precisa ver uma quantidade muito maior de trabalhos (uma média de 120 por ano) para escolher sobre o que vai escrever, nessa decisão aparentemente apenas pragmática já se encontram diversas decisões curatoriais. Afinal, o corpo desses textos críticos, quando recolhidos por algum historiador (do futuro ou mesmo do presente), produz inexoravelmente um certo panorama do estado das artes da cena naquele determinado ano, naquele momento histórico específico. Se, por um lado, essa aproximação entre crítica e curadoria torna ainda mais problemática a opção de falar sobre trabalhos visceralmente recusados, trabalhos que portanto seriam excluídos de um salão das artes de viés mais tradicional por aqueles antigos curadores-juizes que se viam como guardiões da “arte autêntica”, por outro talvez seja possível pensar em uma figura mais contemporânea de curador que, ao justapor trabalhos que se chocam em suas propostas estético-políticas e portanto em seu alcance social, revelam a história como arena essencialmente conflituosa. Nesse sentido, a fricção entre obras de algum modo inimigas entre si pode produzir fagulhas que tornem possível a constituição de um diálogo mais profícuo entre posições estético-políticas heterogêneas. Se, como escreveu Spinoza, “*Omnis determinatio est negatio*”, toda definição depende de uma negação, de uma afirmação de algo por contraste com aquilo que aquele algo não é, uma “crítica negativa” capaz de produzir um bom retrato de um determinado trabalho será tanto mais eficaz quanto conseguir revelar a sua problematidade por contraste com críticas de outros trabalhos mais bem sucedidos ao abordarem um mesmo tema. No campo dessa “curadoria heterodoxa”, uma crítica negativa conseguirá escapar ao conceito vulgar de crítica como um falar mal sempre que for capaz de, ao apresentar os problemas embutidos numa dada obra, ajudar a esclarecer a especificidade tanto dessa obra quanto daquelas que se lhe contrapõem, aprofundando a autorreflexividade inerente ao campo das artes por meio da demonstração de sua heterogeneidade constitutiva.

A segunda direção de resposta tem a ver com a própria concepção de “crítica como ensaio” que tenho tentado praticar. Ainda que definir de modo rigoroso o conceito de “crítica ensaística” fuja inteiramente ao escopo deste texto, o aspecto que interessa sublinhar aqui é o fato, já notado pelo jovem Lukács, de que “o crítico sempre fala das questões últimas da vida, porém sempre no tom de quem falasse apenas de quadros e livros, apenas dos ornamentos belos e inessenciais da

¹³ SANTOS, Lulu. O último romântico. **Tudo azul** (Coletânea Musical de Lulu Santos).

grande vida”.¹⁴ Nesse sentido, embora o comentário e a descrição das opções estéticas realizadas por determinada obra sejam constitutivos da crítica, não menos constitutiva é a convicção de que uma crítica ensaística parte da obra que comenta, mas de forma alguma se limita a descrevê-la e muito menos a julgá-la. A crítica assim compreendida não é nunca “sobre” um trabalho, mas constrói-se “a partir dele” para pensar questões que, embora evocadas por ele, largamente o transcendem. Se “a arte é sempre mais que arte”¹⁵, segundo célebre definição de Luigi Pareyson, a crítica de arte é sempre mais do que crítica de arte. Isso, aliás, é o que garante a sua autonomia como obra literária e, no caso da crítica teatral, a faz deixar de ser um mero “guia de consumo” para se converter em ferramenta indispensável para pensar o nosso tempo a partir dos trabalhos de pessoas que o estão pensando e reconfigurando cenicamente no calor do agora. Uma crítica teatral que não consiga conquistar essa autonomia e não proponha relações entre a obra analisada e outras obras, ou entre a obra e as questões mais prementes do presente, tornar-se-ia simplesmente ininteligível para leitoras e leitores que não tiveram a oportunidade de ver as peças das quais partem. Destino que, espero, não é compartilhado pelos breves ensaios autônomos que integram este texto.

Para dar carnes às observações acima sobre a crítica como curadoria e sobre a crítica como sendo sempre mais do que crítica, fecho meu comentário à “Panorâmica insana” de Bia Lessa apresentando a seguir a crítica de um espetáculo que, lido retrospectivamente, mostra o quão problemática era a visão da diretora sobre as questões da representatividade; da empatia com o sofrimento alheio e, sobretudo, da possível formação de um “nós” revolucionário, para além da lógica identitária do rebanho ou do reacionário apelo à compaixão e à tolerância. Parodiando Deleuze falando sobre o teatro de Carmelo Bene¹⁶, é como se “Isto é um negro?” pudesse ser lido como um ensaio crítico sobre “Panorâmica insana”. Um ensaio crítico que é simultaneamente uma peça de teatro. (Mas, é claro, aqui forço a mão. Se é certo que Bia Lessa não teria podido fazer a “Panorâmica insana” como fez depois de ver “Isto é um negro?”, mais certo ainda é que as questões endereçadas pela peça dirigida por Tarina Quelho estão muito além do “humanismo abstrato” do qual é urgente que o pensamento de muitos artistas brancos se distancie o quanto antes.)

(b) Contribuição decisiva para a luta antirracista

¹⁴ LUKÁCS, Georg. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. Trad. Mario Luiz Frungillo. **Revista UFG**, v. 9, n. 4, 2009, p. 7-31, p. 7. (Tradução elaborada a partir da edição: LUKÁCS, Georg. **Die Seele und die Formen**. Essays. Neuwied: Luchterhand, 1971.

¹⁵ PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 44.

¹⁶ DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. **Sobre o teatro**. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 27.

Crítica da peça “Isto é um negro?”

“Há um quadro de Paul Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer se afastar de algo que encara fixamente. Tem os olhos escancarados, o queixo caído, as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma sucessão de fatos, ele enxerga uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas. O anjo gostaria de deter-se para acordar os mortos e reparar aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha em suas asas com tamanha força que ele não consegue mais fechá-las. Esse vendaval arrasta-o inapelavelmente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Esse vendaval é o que se costuma chamar de progresso.”¹⁷

Há um temporal lá fora, muita chuva e muito vento. Quatro performers inteiramente encharcados adentram uma cena apocalíptica: um amontoado de cadeiras brancas que se assemelha a uma enorme ruína. De costas para o público, eles nos convidam a adotar postura semelhante à do anjo da história de Walter Benjamin. Seremos capazes de enxergar que o “progresso da civilização” de que sempre falaram os colonizadores europeus para justificar os seus crimes é, na verdade, a longa “história de barbáries” cometidas contra os povos escravizados e assassinados em nome desse pretensão progresso?

Os quatro atores se despem, deixando visível a cor da pele em que habitam. Encaram o público. Sussurram inúmeras vezes uma mesma pergunta: “Nós? Nós? Nós?” O tom irônico de suas vozes deixa evidente o ponto de partida de “Isto é um negro?”, com direção de Tarina Quelho e dramaturgia da diretora em parceria com Mirella Façanha: a ilusão de uma “comunidade humana” e de uma interpretação universal – e única! – do sentido da história até hoje só serviu para justificar a dominação branca, colonial, capitalista.

O racismo, segundo a tese exposta por Achille Mbembe em sua *Crítica da razão negra*, seria o principal pilar para o triunfo do capitalismo. Só ao inventar o outro “não-humano” ou “sub-humano” como fundamento ideológico para a escravização e o genocídio dos corpos não-brancos é que o capitalismo pôde promover todos os seus “milagres” – dos telefones celulares ao aquecimento global.

Essa sinopse, entretanto, não faz justiça ao ponto de interrogação contido no título do trabalho e tampouco à multiplicidade de procedimentos cênicos mobilizados. Se, por um lado, “Isto é um negro?” parte da diferença entre corpos negros e brancos em uma sociedade arruinada pelo racismo estrutural, por outro ele se vale continuamente da ironia para desestabilizar qualquer visão unilateral – e portanto racista – da própria negritude. “O negro”, não se deve esquecer, é uma invenção do branco.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história **Obras escolhidas (vol. I)**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.

Valendo-se da dança, que mostra a impossível fusão dos quatro corpos em cena em um único “nós”; da narrativa de um mito fundador sobre a origem do capitalismo/racismo (Mirella Façanha); da história da descoberta de si como negro (Raoni Garcia) em conversa ironicamente estruturada como uma sessão dos Alcoólicos Anônimos; da pungente recitação da letra de “Negro drama”, dos Racionais MC’s (Lucas Wickhaus); e finalmente do desfiar de piadas racistas (Ivy Souza), que culmina em um silêncio quase insuportável que anuncia a necessidade de “quebrar tudo”, pôr fogo no teatro e explodir o conforto dos espectadores, “Isto é um negro?” cria em cena um verdadeiro “pluriverso” e traz uma contribuição estético-política decisiva para se pensarem questões identitárias e estratégias de luta contra o racismo.

Conclusão

Quando Walter Benjamin escreveu que “método é desvio”¹⁸, ecoou decisivamente no campo da estética uma intuição fundamental da psicanálise de Freud, formulada alguns anos antes: a de que o método mais eficaz para uma análise, qualquer análise, aí incluída a de um objeto estético, é o método da associação livre. Método aliás indissociável da atenção flutuante esperada de um analista. (Por isso nunca entendi essa onda de filmes americanos e séries brasileiras em que ditos psicanalistas ficam anotando em um bloquinho o que dizem seus pacientes...). Ao perseguir os desvios da memória e suas materializações transitórias nas cinco breves críticas de ocasião que comparecem como o barro de que é feito este ensaio, tentei deixar com que uma certa lógica do inconsciente abrisse frestas em um discurso que, se tivesse sido planejado antecipadamente com o rigor metódico que se espera de um trabalho acadêmico, deixaria o corpo respirar menos. Os desvios de Benjamin e as associações livres de Freud podem ser lidos, salvo engano, como instrumentos bastante úteis para deixar o corpo falar.

Muitas pontas terão ficado soltas nessa articulação largamente autobiográfica das experiências estéticas que foram irrompendo do rio escuro da memória para chegar à superfície, atraídas talvez por essas vitórias-régias que fiz boiar aqui. A despeito dessas pontas e furos, que aliás tanto Machado de Assis¹⁹ quanto Kafka²⁰ mostraram ser incontornáveis por maior que seja a nossa pulsão de esconder todas as falhas, algumas questões críticas persistentes podem ser sistematizadas a partir da narrativa aqui esboçada.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 50.

¹⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. A igreja do diabo. **Obra completa (vol. II)**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 369-374.

²⁰ KAFKA, Franz. A construção. In: **Um artista da fome/A construção**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 61-106.

Nos fragmentos em torno da obra de Wagner Schwartz, ressaltam as seguintes questões: até que ponto a crítica ganha (e até que ponto perde) ao mobilizar conhecimentos da biografia e de eventuais depoimentos de um artista sobre sua trajetória ao tentar se aproximar de uma de suas obras? Análises comparativas que tentam criar alguma espécie de linearidade entre diferentes trabalhos, ou entre certas vivências do artista e sua produção, são modos legítimos de aproximação da singularidade de um de seus trabalhos em particular? Ou, antes, tendem a nos fazer projetar o já visto no que mal ainda conseguimos entrever? Para além dessa questão hermenêutica, em “La Bête”, “Domínio público” e “A Boba” ressoa outra provocação ainda mais mordaz: até que ponto todo artista parte de um gesto crítico? E até que ponto o crítico precisa assumir como parte de seu *métier* algum nível de ficcionalidade essencialmente artística?

A partir dos dois trabalhos de Lia Rodrigues colocados lado a lado, “Para que o céu não caia” e “Fúria”, outra série de questões se insinua, como por exemplo: o que nós, críticos, podemos aprender com as “aberturas” dos trabalhos que analisamos e com o tipo de relação que eles instauram com seus espectadores? Para além da coerência e consistência de nossos argumentos e pontos de vista, não será a relação transferencial (afetiva e sensorial) entre texto e leitores a condição para que um texto fale e, através dele, uma nova apresentação da obra em questão se materialize? A crítica poderia então ser lida como uma nova apresentação de uma peça de teatro, dança ou de uma performance? E, nesse caso, qual seria o papel da música, do ritmo e da abstração em um ensaio crítico?

E finalmente: a partir da contraposição entre a problemática “Panorâmica insana”, de Bia Lessa, e a poderosíssima experiência proporcionada por “Isto é um negro?”, de Tarina Quelho e Mirella Façanha, a assim chamada “crítica negativa” não apareceria como um momento necessário de um projeto crítico comprometido com a potencialização das obras que aborda, com o aprofundamento do debate em torno das questões mais candentes de seu tempo e, por extensão, com o estabelecimento de uma forma menos normativa tanto de crítica quanto de curadoria? Ou de crítica como curadoria?

Questões que felizmente, como aquelas apresentadas na introdução deste ensaio, permanecem em aberto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. **Obras escolhidas** (vol. I). Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BRUM, Eliane; SCHWARTZ, Wagner. Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série *The Walking Dead*. **El País**, 12/02/2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Acesso em: 31 jul. 2020.
- CAVALCANTE-SCHUBACK, Marcia. **Atrás do pensamento: A filosofia de Clarice Lispector**. (No prelo.)
- DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. **Sobre o teatro**. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: N-1, 2016.
- KAFKA, Franz. A construção. **Um artista da fome/A construção**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método II**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GUIMARÃES ROSA, João. O espelho. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LUKÁCS, Georg. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. Trad. Mario Luiz Frungillo. **Revista UFG**, v. 9, n. 4, 2009, p. 7-31. (Tradução elaborada a partir da edição: LUKÁCS, Georg. *Die Seele und die Formen*. Essays. Neuwied: Luchterhand, 1971).
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. A igreja do diabo. **Obra completa (vol. II)**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RILKE, Rainer Maria. Torso arcaico de Apolo. Trad. Manuel Bandeira. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SANTOS, Lulu. “O último romântico”. **Tudo azul** (Coletânea Musical de Lulu Santos).

Artigo recebido em 19/12/2020
Aceito em 19/12/2020