

BIOCRÍTICA: uma escrita analítica, afetiva e artística que se move junto ao corpo como uma válvula de libertação

Resumo

Este artigo apresenta possibilidades e noções de diferentes autores que ampliam a ideia da crítica de Artes Cênicas para um ato que também se configura, além de analítico, como performativo, artístico e em movimento, a partir da compreensão de afeto do filósofo Baruch Spinoza (2009). O artigo também mostra a possibilidade da escrita crítica epistolar e biográfica, atravessada pela percepção do crítico sobre as suas memórias, subjetividades e reflexões sociológicas, como um espaço pulsante de criação e aproximação da tríade público, críticos e artistas. Nesse sentido, expõe-se a ideia de biocrítica e se propõe uma escrita viva no intuito de potencializar as diferentes cenas por meio de uma crítica praticada como válvula de libertação, fugindo de padrões rígidos e do autoritarismo crítico que assombra as artes na contemporaneidade.

Palavras-chave: Crítica de artes cênicas; afeto; biocrítica; carta.

Danilo César Castro Lima


Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Graduado em Artes Cênicas pelo Instituto Federal do Ceará (IFCE) e em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Comunicação e Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz).
E-mail: danilocastrooo@gmail.com

BIO-CRITIQUE: an analytical, affective, and artistic writing that moves together with the body like a liberation valve

Abstract

This article presents possibilities and notions of different authors that extend the idea of the criticism of Performing Arts to an act that is configured as analytical, but also as performative, artistic, and moving from the understanding of affection brought by the philosopher Baruch Spinoza (2009). The article also shows the possibility of epistolary and biographical critical writing, traversed by the critic's perception over his memories, subjectivities, and sociological reflections, as a pulsating space of creation and approximation between the triad public, critics, and artists. In this sense, this article brings the idea of bio-critique and proposes a living script, to potentiate the different scenes by a critique practiced like a valve of liberation, avoiding rigid standards and the critical authoritarianism that often haunts the arts in the contemporaneity.

Keywords: Criticism of performing arts; affection; bio-critique; letter.



Escrever é um ato psicofísico. O movimento nasce de uma intenção psicológica e se concretiza visualmente numa sequência que pode ser ou não codificada por movimentos que compõem uma linguagem escrita. Porém, engana-se quem acha que pensar é um ato inerte, estático. Pensar é também estar em movimento – antes mesmo de nascerem os primeiros impulsos que escorrerão pelas pontas dos dedos, transformando pensamento em escrita visível ao nu dos olhos.

Por isso, a crítica nas artes cênicas pode ser entendida como mais que um julgamento ou uma análise sobre uma obra de arte que coloca corpos em estado de presença convival entre quem critica e quem é criticado. É possível ir além e praticá-la como um ato político, estético, artístico, biográfico e corporal, isto é, 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, impalpável; as ideias também são corpo, e corpo é coisa real, é matéria viva, e não há matéria viva que não se movimente.

Nosso “corpo-em-pensamento” é vivo, composto por afetos que estão na pele, no toque, no cheiro, na memória, na percepção, nas críticas e naquilo que a gente vê, experiencia e compartilha com o mundo. Quando falo de afeto, refiro-me não somente à ideia genérica que remete ao cuidado, à afeição e ao carinho. A noção a que me apego vem do filósofo holandês Baruch Spinoza (1632-1677), que propôs o fim da dicotomia entre corpo e mente ao entender 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 [...]. (SPINOZA, 2009, p. 101-103)

Nesse mesmo caminho, a filósofa paulista Marilena Chauí explica a noção em 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. (CHAUÍ, 2006, p. 121-122)

Nesse sentido, as críticas nas artes cênicas também podem ser entendidas como atividades corpóreas da percepção do crítico diante da sua experiência com o objeto criticado. Portanto, a crítica pode ser vista, simbolicamente, como um objeto que dança, uma atividade artística e performativa a partir dos atravessamentos afetivos entre quem critica, quem é criticado e quem aprecia o texto. Por isso, trago a noção de biocrítica, em que Spinoza propõe a crítica em interação com o mundo e a sua própria vida, assumindo caráter biográfico nos seus textos não no sentido egóico, mas como ato político – principalmente diante do contexto recente instaurado no Brasil, em especial, a partir do golpe de 2016¹, em que há um evidente Estado de exacerbação do ódio.


A atriz e performer carioca Eleonora Fabião explica que “performance” é um lugar simbólico em que 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: des-habituar, 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.... (FABIÃO, 2008, p. 237)

Sendo assim, escrever e analisar uma obra estando aberto a compreender a rede de afetos que se estabelece entre quem cria, quem assiste e quem é criticado, de alguma forma, “des-habitua”, como afirmou Fabião, a convenção do que se entende por crítica de artes cênicas.

Já a pesquisadora e performer fluminense radicada em Brasília, Lúcia Sander (2007), 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 estadunidense. Esse estilo crítico pode ser entendido como uma aula cênica ou palestra-performance, realizada por quem critica após se debruçar sobre um trabalho artístico.

1 Em 2016, a presidenta eleita no Brasil, Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), foi vítima de uma articulação entre o seu próprio vice, Michel Temer, do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), parlamentares, imprensa e grandes empresários, que instauraram um cenário de ingovernabilidade, causando o *impeachment* da presidenta, justificado pelo suposto crime de responsabilidade fiscal. O golpe foi reconhecido por diversas universidades brasileiras, que criaram disciplinas temáticas sobre o fato histórico, dentre elas a Universidade de Brasília (UnB), a Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a Universidade Federal do Ceará (UFC).



Sander (2007) também traz uma ideia de escrita performativa que se relaciona com a noção abordada por Della Pollock em *Performative Writing*, de 1998, tanto que o título do seu 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 a sua própria vida, misturando trechos das peças da estadunidense e propondo estilísticas textuais, como escrever termos em caixa alta. Descrevendo a 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. (SANDER, 2007, p. 206)

A ideia de performance ligada à crítica de Artes Cênicas é, para Sander (2007), a proposta de uma escrita que dialoga estilisticamente com a obra. Porém, o ato de criticar em texto nunca poderá se equivaler à obra cênica. Como a crítica, em geral, dá-se a partir de um discurso textual sobre um discurso cênico, eis a dificuldade. Sander reconhece a impossibilidade se referindo ao teatro: “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”. (SANDER, 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 cena enquanto experiência presencial, podem se aproximar simbolicamente da própria linguagem cênica, em vez da manutenção de um estilo embrutecido e sisudo que ainda perdura na crítica de arte.

Essa é a potência da crítica com afeto, termo que defendi durante o meu mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), concluído em 2018. Atualmente, tenho

chamado esta especialidade de escrita analítica de **biocrítica**. Além disso, problematizo a crítica autoritária, mercadológica, valorativa e avessa à renovação e à interdisciplinaridade das linguagens cênicas.

Na minha prática enquanto crítico, que, em geral, dá-se por meio de cartas-críticas, o caráter performativo é potencializado por meio de desnudamentos típicos da escrita epistolar. Importante ressaltar que, para Spinoza (2009), 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 artigo, portanto, ao defender a biocrítica como uma crítica de amplo potencial performático, estou sugerindo uma crítica com afetos alegres.

A biocrítica também é o corpo em movimento. É um convite para que o público leitor possa abrir a porta da crítica e entrar em áreas muitas vezes desconhecidas até mesmo por quem a escreve, assim como quem dança é guiado por impulsos criativos. A ideia de movimento pode também estar ligada ao caráter multimídia que a “nova crítica” vem ganhando à medida que vai ampliando seus membros para redes além dos espaços tradicionais dos jornais impressos.

Vídeos, imagens e áudios se acoplam à crítica e se apresentam enquanto texto bem além da codificação linguística. No Nordeste, por exemplo, podemos destacar *blogs* e *sites* independentes, como o *Farofa crítica*, no Rio Grande do Norte (RN)², *Enquanto danças*, no Ceará (CE)³, e *Satisfeita, Yolanda*, de Pernambuco (PE). No Norte, tem-se *O teatro como ele é* e a *Tribuna do cretino*, ambos do Pará (PA).⁴ No Centro-Oeste, atua o *Parágrafo cerrado*, no Mato Grosso (MT).⁵ No Sudeste, tem-se a revista eletrônica *Questão de crítica*, do Rio de Janeiro (RJ)⁶, bem como o *site* de crítica *Horizonte da cena*, de Minas Gerais (MG)⁷, o *Teatro jornal* e o *Conectedance*, ambos em São Paulo (SP).⁸ Por fim, no Sul, atuam o *Agora crítica teatral*, no Rio Grande do Sul (RS)⁹ e o *Bocas malditas*, no Paraná (PR).¹⁰

Nesse sentido, fui percebendo que a escrita epistolar feita na *internet* pode ser um dos formatos capazes de potencializar a biocrítica. De pedacinho em pedacinho, as cartas registram, sob várias óticas e noções, recortes do tempo e 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

2 Disponível em: www.farofacritica.com.br. Acesso em: 10 jul. 2019.

3 Disponível em: www.enquantodancas.net. Acesso em: 10 jul. 2019.

4 Disponível em: www.tribunadocretino.blogspot.com.br. Acesso em: 10 jul. 2019.

5 Disponível em: www.paragrafocerrado.wordpress.com. Acesso em: 10 jul. 2019.

6 Disponível em: www.questaodecritica.com.br. Acesso em: 10 jul. 2019.

7 Disponível em: www.horizontedacena.com. Acesso em: 10 jul. 2019.

8 Disponível em: www.teatrojornal.com.br e www.conectedance.com.br. Acesso em: 10 jul. 2019.

9 Disponível em: www.agoracriticateatral.com.br. Acesso em: 10 jul. 2019.

10 Disponível em: www.bocasmalditas.com.br. Acesso em: 10 jul. 2019.

e difundidos em esferas sociais distintas, para responder às demandas sociais particulares dessa cultura. (SILVA, 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 (2002, p. 51), “as práticas comunicativas pressupõem uma relação de interface entre a manifestação do social e do individual nos usos da linguagem nas esferas sociais”. Como afirma a pesquisadora Suely Rolnik (2016), 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”. (ROLNIK, 2016, p. 22) Ou seja, uma crítica em movimento é uma crítica que se entrega de mãos ao alto, destemida, sem couraças e disponível a uma troca subjetiva e honesta com os artistas e com quem a lê. É uma escrita crítica que desce de qualquer pedestal autoritário.

Jacques Rancière, em *O espectador emancipado* (2012), clama contra a crítica autoritária e embrutecida do mestre para o ignorante. Logo, para potencializar um público leitor emancipado, será preciso buscar uma crítica livre que escreva sem a lógica do sabedor que prega um discurso para os incapazes. Isto porque nem a crítica, nem a dança devem ser objeto de interpretação única ou de suporte para práticas fascistas¹¹:

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 que enriquecem as cadeias de sentidos e a rede de afetos. São

11 Entendo o termo para além da sua ligação direta e ideológica com a ditadura italiana de Benito Mussolini (1883-1945) na Itália. Qualquer ato conservador, machista e autoritário pode ser considerado um ato fascista, e a crítica de Artes Cênicas não está livre disso.


movimentos afetivos que vão e vêm em múltiplas direções, dando complexidade e significações à crítica que dança.

Esta crítica pode ser compreendida por toda prática reflexiva que se propõe à análise escrita – ou não – de uma obra cênica. Esta análise pode ser verbal ou publicada em uma plataforma que permita o acesso ao texto – ou a outra linguagem – a qualquer pessoa. Nesse sentido, a crítica é também um fundamento que necessita da liberdade de opinião, com exposições inclusive ideológicas, no intuito de alcançar o *status* de pensamento livre e contribuição social e artística. É utópico, assim, acreditar que a crítica será imparcial e distanciada.

Ao mesmo tempo, a liberdade de opinião não pode se transformar numa liberdade de opressão, em que quem critica supostamente pode falar tudo o que quiser e, inclusive, reproduzir preconceitos e discursos de ódio. Por isso a complexidade da biocrítica que proponho como ferramenta de libertação. O crítico literário René Wellek (1963), em *Conceitos de Crítica*, livro que traz perspectivas sobre as correntes da crítica literária na Europa e nos Estados Unidos ao longo dos séculos, afirma que “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, 1963, p. 295) O autor critica a imposição de uma inviolabilidade aos padrões que se consolidaram nas formas de análise com o 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”. (WELLEK, 1963, p. 26)

O livro *Lettres 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, no auge da sua carreira (MONTEIRO, 2006). Em suas cartas, Noverre questiona muitos elementos da rigidez imposta pelo balé tradicional, uma vez que Noverre dava aulas na Académie Royale de Musique et Danse, em Paris, fundada por Luís XIV em 1669. Nesse espaço ele desenvolvia o seu trabalho prático de tutor e artista, que o levou a conclusões que fizeram com que acreditasse 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 propõe uma espécie de reforma nas noções rígidas do balé e da composição dos espetáculos de dança de coreógrafos e diretores que lhes eram contemporâneos. Para sistematizar essas noções, os 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 e se posicionando 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) e 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 Décio 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)

Portanto, a partir desses pressupostos, é possível afirmar que o formato epistolar para a crítica é um importante espaço de diálogo para a análise sobre a dança. Nesse sentido, a crítica contemporânea pode se propor como uma crítica que se movimenta e quer movimentar alguma coisa não só na cena criticada, mas nos que a leem e no mundo. Seria, assim, 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 e supostamente distanciada, ou num nível de aproximação íntima que surpreende por se encontrar fora do que rege a tradição. Precisamos, portanto, conscientes desses movimentos e possibilidades, disponibilizar-mo-nos ainda mais aos afetos como válvulas transformadoras das relações sociais e artísticas, uma vez que essa entrega é uma abertura ao outro.

Em entrevista à revista *Hiedra*, o crítico argentino Jorge Dubatti afirmou que se considera 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”. ([I] JORGE..., 2015, n.p) No cenário psicopolítico-social antidemocrático que vivemos desde 2016 no Brasil, em que houve a ascensão das normatividades, disseminadas pela maioria dos nossos representantes políticos, e da fácil assimilação de discursos de ódio, dispor-se à reflexão sobre uma crítica que dança em interação com mundo é mais um nado necessário contra a maré, pois é um nado de resistência.

Numa era de exacerbação dos individualismos e choque de fundamentalismos, não podemos ser, inconscientemente, agentes colonizados. Quanto maior for a nossa capacidade de afetar e de sermos afetados, mais

iremos interagir com o mundo, mais conhecimento absorveremos e emanaresmos e maior poderá ser o nosso *status* de liberdade.

Nesse sentido, a biocrítica, dentro da noção que proponho, é: 1. performativa e em movimento; 2. objeto artístico e político; 3. aberta à prática da subjetividade honesta; 4. não autoritária e autocrítica; 5. filosófica; 6. social e preocupada com os direitos humanos; 7. disposta a promover a transformação de algo no mundo e a trazer os afetos alegres como o princípio para uma escrita sem a prática do ódio; 9. feita para a libertação.

Sendo assim, a diferença ao propor os afetos alegres como uma 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, mas também em explorar as nossas subjetividades e na busca por uma escrita que dê margem para que olhares múltiplos a vejam, que abra mão das tentativas de domínio e controle de rédeas para estabelecer conexões, trocas e pontos de encontro, que aguace novas críticas, que se comprometa politicamente com a diversidade e o bem-estar social, que administre novos olhares sobre nossas realidades e que dance junto a tríade de público, artistas e críticos. Enfim, uma escrita que encabece novos começos, em vez de pontos finais.

Referências

CHAUÍ, M. Espinosa: poder e liberdade. In: BORON, A. A. (org.). *Filosofia política moderna: de Hobbes a Marx*. São Paulo: CLACSO, 2006. p. 113-144.


FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 9 jun. 2018.

[1] JORGE Dubatti – el rol del crítico teatral – revista hiedra. 2’54”. *Revista Hiedra*. YouTube. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MuvY2QVoQEo>. Acesso em: 2. ul. 2019.

MONTEIRO, M. *Noverre: cartas sobre dança*. São Paulo: Edusp, 2006.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRS, 2016.



SANDER, L. *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell*. Brasília,DF: Editora UnB, 2007.

SILVA, J. Q. G. *Um estudo sobre o gênero carta pessoal*. 2002. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

SPINOZA, B. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

WELLEK, R. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.