

OTAVIO FRIAS FILHO

# O fim do

**OTAVIO FRIAS FILHO**, é diretor de redação do jornal *Folha de S. Paulo*, dramaturgo e autor de *Tutankaton* (Ed. Iluminuras).

A história recente do teatro é a história da sua luta para sobreviver num mundo adverso. Essa luta não ocorre apenas no plano material, com as dificuldades de financiamento e bilheteria conhecidas, mas também no plano artístico. Se a obra de arte em geral dá mostras de que se exaure, de que se entrega a uma renovação tanto mais frenética quanto mais estéril, de que se consome no "moderno furor de originalidade" (1) justamente agora quando já não parece capaz de nomear qualquer coisa pela primeira vez - ou seja, de continuar sendo obra de arte -, se isto pode ser verdade, como suponho que seja, então é certo que no teatro esse mesmo problema se exhibe em estágio terminal.

Não se trata apenas de uma fatalidade técnica, a saber, que o cinema e outros meios modernos de expressão tenham permitido um acesso imediato da consciência do público ao conteúdo narrativo, ao ocorrer interno da obra, de modo que o teatro e a poesia, que na maior parte do tempo só permitem esse acesso por meio da evocação

indireta e verbal, perderam interesse. Isso aconteceu também.

Mas ao mesmo tempo é a difusão desvairada de repertórios culturais os mais diferentes, e o próprio excesso de experimentação em matéria artística, é o preenchimento de tantas possibilidades dramáticas e cênicas o que torna a sensibilidade contemporânea um terreno por assim dizer esgotado e que faz do espectador da nossa época um cético insatisfeito com a mera ilusão teatral, ilusão que ademais tem de competir com as facilidades técnico-eletrônicas de hoje em dia, de forma que a arte dramática se encontra sob a ameaça dupla do passado e do presente. A multidão de estilos e influências que o crítico Harold Bloom (2) identifica com uma carga opressiva, da qual a poesia moderna tenta se libertar valendo-se das estratégias de "desleitura" de poemas anteriores, oprime da mesma forma o teatro.

Mal um achado estilístico é criado e reconhecido, uma entonação qualquer se torna o padrão da moda, e logo surgem seguidores (ou "efebos",



# teatro

na terminologia de Bloom) dispostos a se voltarem contra o imediatamente anterior, a escapar da "influência", a fugir para outro ponto em busca de águas ainda indisputadas, virgens e tranquilas. Nada impede essa visão reveladora, que apresenta o desenvolvimento da poesia como um combate de forças egóicas entre "precursores" e "efebos", de fecundar outras áreas da compreensão do fenômeno artístico. Sob certo ângulo, a visão proposta por Bloom ilumina o mecanismo de fuga que está na base da agitação conturbada - e mais conturbada à medida que aumenta a troca de experiências e portanto a competição pelo favor do público - de toda a arte ocidental moderna, com sua sucessão frenética de estilos.

A partir de um dado momento, a arte ocidental, que já havia transitado da representação do eternamente belo para a representação de verdades sensíveis, abandonou o invólucro de qualquer representação. Essa manobra desconcertante - a da arte moderna - inaugurou uma "fuga para dentro", para as possibilidades implicadas na





Foto: Juvenat Press

O DRAMATURGO E  
DIRETOR GERAL  
THOMAS

crise da linguagem artística, para o âmago da demolição dos próprios meios da representação; o artista moderno está em consequência acachapado sob os escombros do edifício que ele mesmo destruiu.

Do ponto de vista físico, é provável que a possibilidade de composição de obras de arte seja infinita; ainda que não nos coloquemos essa questão, pelo que ela tem de aparentemente ociosa, seria pensável, por exemplo, que se continuasse indefinidamente a compor como na época de Mozart. Mas nada parece resistir, ao menos no contexto da arte ocidental moderna, ao impulso para deslocar a obra de um estilo para outro que o suceda e negue, de uma maneira para alguma maneira seguinte que a retifique. Daí a idéia bloomiana de que poemas preenchem vazios abertos por poemas anteriores (3).

Por que isso acontece? Somos levados a colocar a hipótese de que se as obras são em tese infinitas, há no entanto uma escassez no efeito que possam suscitar, uma natureza finita no seu poder expressivo ou na duração da sua surpresa, uma exiguidade que torna encarniçada a luta por espaço que travam entre si, uma limitação que se faz mais sufocante conforme se avolumam proezas no passado. Cada obra de arte que se produz a mais é, nessa perspectiva, uma obra de arte que se subtrai e não que se acrescenta; o último assunto

da arte será, como aliás já está sendo, a sua própria anulação no vazio.

A língua oferece uma imagem elucidativa dessa idéia. Seria possível que cada língua continuasse fabricando palavras novas interminavelmente, mas os idiomas se detêm a partir de determinado ponto, como se a sua capacidade para nomear coisas declinasse. Parece até que as línguas novas se expandem com grande ímpeto e rapidez, apropriando-se com voracidade do mundo que para elas é inédito; depois avançam com maior dificuldade, conforme saturam-se de experiências e se estabilizam, tornando-se mais lentas e pesadas, e por fim se esvaem em outras línguas, novas por sua vez, ou decaem e desaparecem.

Como se tivesse alguma percepção intuitiva disso tudo, a maioria das pessoas parece lamentar que a arte não seja mais a de antigamente. O gosto médio em matéria de artes plásticas, por exemplo, não ultrapassou o impressionismo e a popularidade universal do cinema americano trai um apego à narrativa consecutiva, no estilo do romance tradicional. Mas nem por isso se deve imaginar que a atitude do grande público moderno, basicamente refratária ao modernismo, considerado abstruso e na melhor das hipóteses apenas divertido ou "interessante", signifique qualquer adesão consistente à obra de arte pré-moderna.

Corrompido pelo espírito da nossa época, o



tradicionalismo do público é em grande parte fingido: poucos suportam ler Virgílio ou assistir Racine; exceto entre aficionados, a ópera é em geral tida por ridícula; e assim por diante, pois falta tudo o que compunha a atmosfera da obra de arte outrora. Falta tempo e instrução artística; faltam as linhas de força da tradição, interrompidas pela devastação moderna; falta a precariedade dos meios técnicos; falta a escassez de opções e variedades (escassez onde provavelmente se apóia a estabilidade maior de tradições não-ocidentais, como a chinesa ou a islâmica); falta sobretudo credulidade da parte do público, aquilo que Coleridge chamou de "*suspension of disbelief*" (4) e que é a condição preliminar para o funcionamento de um trabalho de arte na consciência do leitor ou espectador. Recepção e produção da obra formam, em cada época, um todo que não se pode quebrar - e a credulidade é o elo entre ambas.

Como em matéria de organização das idéias cada um tem felizmente a liberdade de proceder como melhor lhe convém, proponho distinguir no teatro contemporâneo, posterior à década de 60, quatro tipos que se interpenetram e na prática aparecem combinados: o teatro-em-crise, o teatro-circo, o teatro-cinema e o teatro-música. Essas quatro modalidades serão enfocadas como réplicas dadas ao problema da exaustão das formas teatrais, em particular depois de um período de intenso, quase desesperado, experimentalismo criativo, como foram os anos 60, e à luz do cada vez maior impacto técnico alcançado pela arte não-verbal na sensibilidade do público.

O que estou chamando de teatro-em-crise ecoa a expressão truncada de Beckett e Pinter, suas dificuldades de enunciação e de montagem do enredo, muitas vezes esqualido ou inexistente. O que está em jogo é uma crise na gramática da expressão cênica; trata-se da descoberta, tipicamente modernista, de que a linguagem é turva, de que ela mente ainda que à sua maneira nunca cesse de emitir verdade, de que ela não é um vidro translúcido entre nós e as coisas mas antes uma névoa espessa e repleta de armadilhas, falsas gratuidades, labirintos e truques de ilusão, que interessa investigar.

A malha cênica recua do palco para a língua e é nos choques entre diferentes níveis e maneiras da manifestação verbal que se resolve instalar o drama: por detrás da ação, que se torna por isso secundária, para além dos personagens, que não passam então de sustentáculos da fala, drama muitas vezes distendido em silêncios capazes de sugerir um sentido oculto que o rumor da fala acobertaria - daí o laconismo e a brevidade inquietantes de muitas dessas peças.

A tendência do teatro-circo se entronca na linhagem da dramaturgia de esquerda, particular-

mente em Brecht. Ela combina a característica de teatro pobre com a de teatro "autêntico" e compartilha, com a doutrina brechtiana, da inclinação para fazer da fraqueza técnica do meio a sua força. Dá-se por aceito que se trata de mero faz-de-conta (5), de puro "teatro" e aliás Brecht, com genial senso de oportunidade artística, aproveitou-se dessa distância material que se abria entre novas exigências de ilusão e a miséria que os meios destinados a produzi-la no teatro para criar idêntica fenda entre o mundo das aparências morais e a realidade da luta social, iluminando esta última com luz sarcástica e estridente.

Em outras palavras, confrontado com o monumental problema do aparecimento de uma arte tecnicamente superior - o cinema, o teatro de Brecht optou por expor o nervo de sua debilidade, por apelar francamente à mais rústica, à mais crédula das ilusões artísticas, a saber, o circo. Do ponto de vista estético, nem sempre a arte moderna de esquerda introjetou a inovação tecnológica que de resto exaltava, como em Eisenstein ou Maiakóvski, por exemplo; apesar do seu interesse pessoal pelo cinema e pelo desenvolvimento das máquinas de modo geral, interesse que decerto foi grande, Brecht me parece exemplo do caso contrário.

Mas exemplo à força, "*malgré lui même*", pois no efeito de distanciamento e no clima circense dos dramas de Brecht parece implícita uma confissão da "queda" do teatro, de sua superação inelutável (o autor de *Galileu* acreditava no progresso técnico e no valor que ele, em última análise, revestia para a redenção da humanidade); seu método transpira uma resignação de regresso a uma essência ingênua, como quem diz: já que meus truques não iludem mais ninguém, já que surgiram outros truques melhores do que os que sei fazer, contemplem-me na minha verdade nua e crua e que o teatro valha tão-somente por isso.

O que parece ocorrer é que cada inovação tecnológica em matéria de arte permite atingir diretamente um "nervo" da sensibilidade artística que até então só vibrava por indução indireta, pelo efeito de ressonâncias produzidas pela vibração de "nervos" mais sutis ou delicados. Cada vez que isso se verifica pela primeira vez isto é, que uma nova forma de arte incide diretamente sobre um feixe mais "baixo" de "nervos", como aconteceu com a ópera e mais tarde com o cinema - o campo inteiro da obra se ilumina com a incandescência magnífica, ainda que efêmera, que ela deflagrou.

Nunca ninguém experimentara, diante de uma obra, sentimento tão potente e voraz - é o que supõe, pois a obra antiga, confrontada com a nova, preenche fracamente os sentidos (pensemos, por exemplo, num conto dos irmãos Grimm contraposto a um filme de Spielberg). Tudo o que

1 "Três quartos de Homero são convenção; e é semelhante o caso de todos os artistas gregos, que não tinham nenhuma razão para o moderno furor de originalidade." Nietzsche, *Obras Incompletas*. Editora Abril, 1983, p. 147.

2 Graças ao trabalho de Arthur Nesterovski, dois dos quatro livros em que o pensador norte-americano desenvolve sua teoria da influência foram recentemente publicados pela Editora Imago: *A Angústia da Influência* (1991) e *Cabeça e Crítica* (1992). O lançamento dos outros dois - *Um Mapa de Desleitura e Poesia e Reapreensão* - está anunciado para breve.

3 As idéias de Bloom foram utilizadas como ponto de partida do presente artigo, mas o desenvolvimento dos raciocínios a seguir tem pouco ou nada a ver com elas. O próprio Bloom concedeu ampla licença ao dizer numa entrevista: "Espero que em algum lugar do mundo haja um ou dois críticos jovens que me desleiam vigorosamente em seu próprio proveito". (Entrevista a Antonio Weiss em "The Art of Criticism I", *Paris Review*, 1991, p. 232.) Não reivindicoo, evidentemente, esse feito, nem sequer a condição de crítico.

4 *Biographie Littéraire*, Londres, JM Dent & Sons, 1947, p. 147.

5 Atribui-se a Max Fricch a observação de que Brecht é "teatro infantil para intelectuais".



fora feito antes se dissipa em palidez, eufemismo, debilidade, comparado à vida bruta que irriga a inovação. Logo, porém, é possível constatar o estrago que o achado sensacional deixou no rastro de seu aparecimento: toda uma região de “nervos”, cuidadosamente educada ao longo de gerações, emudeceu para sempre, morreu para as gerações que virão depois. Fulminada pelo tóxico da inovação técnica, essa parte do tecido “nervoso” tem de ser removida porque se converteu em matéria inorgânica, e preservada, para fins de pesquisa e estudo, em formol. De inovação em inovação a arte como que se lobotomiza.

Vamos examinar a mesma questão sob outro aspecto, o da associação que é forçoso estabelecer entre o fenômeno artístico e a representação rural do mundo. Não surpreende que a origem do teatro, da dança, das artes plásticas, da música e da poesia se confunda em cerimônias campestres, populares e ancestrais, e que nas sociedades “primitivas” que subsistem ainda hoje essa fusão originária se mantenha nítida e viva. Claro que a obra de arte sempre floresceu nas cidades, onde há público, dinheiro e ócio para consumi-la, mas o fenômeno artístico só pode interpelar uma sensibilidade determinada por - ou ao menos nostálgica de - uma vida rural que se abandonou não muito remotamente.

É que nas cidades as relações entre os homens se despem de função mágica e se tornam um maquinismo exposto, à mercê da apreensão racional, de modo que é típico da vida urbana, sobretudo da vida industrial-urbana moderna, que nela o terreno da expressão artística e religiosa define, enquanto o lugar é ocupado pela apreensão burguesa, jornalística, sociológica do cotidiano, pela pesagem utilitária das coisas, e em consequência pela projeção racional-científica de seus reflexos na imaginação das pessoas (6).

No campo, tudo se passa ao contrário: uma continuidade vincula a vida do homem à existência das coisas, regidas ambas pela música das estações, pelos ritmos ocultos da natureza, por um mistério imemorial que encanta todos os acontecimentos, de modo que a fantasia se expande sob a proteção amistosa da cultura pré-científica, do “pensamento selvagem”. As práticas são determinadas por ritos e tradições e não pelo cálculo medido das vantagens individuais - tudo se submete à lei da ignorância, da fé, da credulidade, numa palavra, à lei da religião ou à lei da obra de arte, que não passa de religião sem fé (embora nada impeça que o artista e o público sejam, subjetivamente, devotos).

Entre nós, o drama que talvez melhor ilustre a celebração da religiosidade campestre no palco é *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, não por acaso uma das escassas obras-primas do

teatro brasileiro. Tudo nessa comédia dramática exala a generosidade e o vigor artístico prodigalizados na sua composição: a alegre simplicidade do enredo, a transmutação do cordel numa *Commedia dell'Arte* rediviva, o humor malicioso mas largo e franco das tiradas, o tratamento cheio de compaixão que é dado às fraquezas humanas, a mais pura denúncia da tartufice religiosa e das injustiças de classe, a suavidade do “didatismo” que comanda os desfechos, a profunda sabedoria diante da morte e do pecado, o perdão religioso que se derrama afinal sobre todas as personagens.

É de se imaginar a surpresa e o fascínio que essa peça, ao estrear no Rio em 1957, despertou num público mal-acostumado pelas comédias enxaropadas da época; como rajadas de ar fresco, os diálogos convidam ora ao riso compreensivo, ora à lágrima mais honesta, às vezes as duas coisas num mesmo lance. Vejamos apenas uma partícula do texto, que no entanto singulariza e de certa forma resume a atitude do autor bem como o espírito do *Auto*. João Grilo e Chicó, duas figuras do povo, vão pedir ao padre da vila que benza um cachorro. Como fariseu rematado que é (prestativo em atender o mesmíssimo pedido, no desenrolar da comédia, quando lhe será feito por um coronel), o padre recusa, afetando horror em face da idéia sacrílega.

“PADRE

Não benzo de jeito nenhum.

CHICÓ

Mas padre, não vejo nada de mal em se benzer o bicho.

JOÃO GRILLO

No dia em que chegou o motor novo do major Antônio Moraes o senhor não benzeu?

PADRE

Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que eu nunca ouvi falar.

CHICÓ

Eu acho cachorro uma coisa muito melhor que motor” (7).

Mesmo o teatro de Nelson Rodrigues, considerado nosso maior dramaturgo e um escritor definitivamente urbano, está próximo, muito mais do que se poderia supor, do misticismo rural de onde o *Auto da Compadecida* emergiu como um boneco de mola. Normalmente, a obra de Nelson Rodrigues é louvada pelo verismo psicológico de seus personagens, pela caracterização exata de usos e falas da cidade, por uma espécie de gene-

6 No esforço de revitalizar uma arte enrijecida no cânone, os autores de romantismo invariavelmente mergulham sua inspiração nas fontes comuns a toda arte: o sexo, a natureza campestre, as lendas do passado e o temor místico diante da morte.

7 Rio de Janeiro, Editora Agr, 1990 pp. 32 e 33.

8 Cf. Robert Brustein, prefácio a Chekhov: *The Major Plays*. Nova York, New American Library, 1982, p. XXI



realização do hiperespecífico patenteada nas fórmulas verbais, concisas e sentenciosas, que o fizeram famoso. Também é comum valorizar-se, por outro lado, a profundidade a que podem descer suas alucinações em torno da patologia sexual-familiar, as atmosferas quase religiosas de desejo, mania e culpa que soube extrair das sombras. Nenhum desses dois ângulos de apreciação se realiza, contudo, sem o outro.

Na convergência entre ambos os pontos de vista está o problema obsessivamente reiterado pelas tragédias de Nelson Rodrigues, e não creio puxar demasiado a brasa para a sardinha da minha argumentação se disser que ele pode ser resumido assim: a sexualidade patriarcal, produto de um universo agrário, entra em curto-circuito na cidade; ela se desorganiza à medida que as oportunidades de contato erótico se multiplicam na demografia urbana; os fantasmas da paixão incestuosa, identificada com o mundo rural onde a família é uma unidade ampla mas isolante, onde o círculo do desejo praticamente se confunde com o perímetro familiar, tais fantasmas retornam para exigir seus direitos usurpados.

Por incrível que possa parecer, à luz da aura "maldita" que cerca o autor, o partido que ele toma é o de uma sexualidade morigerada, que renuncie tanto aos extremos de castidade da religião, como à permutação desordenada e perversa da cidade grande, como ainda às compulsões regressivas do incesto. A dramaturgia de Nelson Rodrigues é uma metáfora sexual da transição do campo para a cidade (essa a ponte capaz de reunir, respectivamente, suas "peças míticas" e suas "tragédias cariocas", para usar a consagrada classificação do crítico Sábato Magaldi). Como se ele percebesse que escrevia nas décadas de ouro da nossa cultura artística, quando ela atingiu seu ápice, breve e modesto, é evidente, mas provavelmente jamais tornaremos a alcançar, seu teatro é ao mesmo tempo um réquiem para uma arte que mal nascia e o autor de *Vestido de Noiva* é assim o primeiro e último dramaturgo brasileiro.

Ao assegurar uma longevidade média e uma previsibilidade maiores no curso de cada vida, a sociedade urbana moderna converteu os sentimentos de heróis como os de Homero ou Shakespeare em abstrações sem cabimento ou exageros fadados ao patético. Pode ser que na Idade Média, digamos, valesse a pena conduzir uma vida de cavaleiro errante, pois a chance de se estar morto no dia seguinte, vítima da peste, da guerra ou simplesmente assassinado pelo vizinho era em qualquer caso imensa, mas na classe média ocidental da nossa época o estudo das vantagens proíbe o assassinato (a Justiça, apesar de tudo, funciona melhor), desacredita mesmo de qualquer gesto extremo de paixão, encontra explica-

ções "psicológicas" para as febres de ambição e culpa, não impõe obstáculos sérios à satisfação sexual, faz da vingança algo de tolo ou inócuo, transforma antigas idéias de amor em pieguice, de honra em reles machismo.

A psicopatologia da nossa era explica demasiado bem o comportamento de heróis e vilões do passado para que eles possam conservar sua ambiguidade, sua "problemática", seu destino-em-curso, a qualidade enfim que os tornava vivos para sempre. Não; sabemos demais: para nós eles morreram e do ponto de vista de uma sensibilidade atual a ação da maioria dos personagens trágicos é sem pertinência, sem fundamento, basicamente falsa, porque igualmente compreensível e despropositada.

A tragédia burguesa já é por isso uma fuga em direção à comédia. Tchekov chamava seus dramas de comédias e reclamava do tom a seu ver excessivamente grave que Stanislávski imprimia à direção dos diálogos (8). Desde o drama francês do século XVIII até Shaw e Beckett a tragédia deriva para o cômico porque para satisfazer o apetite insaciável por verossimilhança, para fugir à incredulidade da platéia crescentemente urbanizada e "científica", são introduzidas camadas sempre mais generosas de prosaísmo, de "naturalidade", de "a vida como ela é".

O contraste entre o motivo trágico e o andamento reduzido-prosaico tem de resultar, como ocorre tanto em *Dom Quixote* como nas histórias de Kafka, em efeito cômico. O fato é que modernamente a tragédia pura somente sobrevive onde não houver recheio de sentido (pois ali ela desandaria automaticamente em comédia), numa atmosfera qualquer indefinível na sua rarefação, intraduzível na forma intermediária da palavra, numa atmosfera afinal de música.

Chega a ser uma curiosidade o fato de que a música tenha sido considerada desde sempre como uma das artes. Enquanto a arte propriamente dita se desdobra em imitações, analogias e aproximações, a música sempre se manteve à parte, altiva, significando sem significar, perfazendo uma ondulação de vida à qual falta sentido ou conteúdo. Percebemos uma profundidade, os ecos de uma significação, um abismo de sentidos que despencam, até distinguimos aqui e ali a silhueta de sentimentos para os quais imaginamos dar nome, lamúria, piedade, orgulho, resignação, etc.

Mas ao mesmo tempo esse conteúdo, tão presente, tão palpável e tão sentido por meio da música, é oco na sua fugacidade e puro no seu vazio: não pode ser conservado nem sequer dito. Pois a arte moderna busca inspiração e encorajamento nesse pressuposto da música, na idéia de expressar coisas sem que a expressão se





embalsame no contágio das palavras e se debilita nos nexos demonstrativos, sem que haja sentimentos e conceitos vertidos em representações, mas, pelo contrário, representações que se vaporizam em conceitos e sentimentos.

Tome-se o teatro de Gerald Thomas, que é ao mesmo tempo teatro-em-crise, teatro-cinema mas principalmente teatro-música. Aos atores só é facultado falar sob a condição de que o assunto não se articule: pelo palco desfila uma legião de personagens tartamudos, sussurrantes, roucos, deficientes mentais, com a boca tapada por bandagens, com sequelas no aparelho vocal, que gritam inaudíveis sob o estrondo de uma máquina qualquer, vultos concebidos enfim para serem vistos ou pressentidos, mais que ouvidos.

É pela atração poderosa que a música exerce, abafando os personagens bem como o ruído de sua ação em cena, que o teatro de Gerald Thomas, além da ênfase na solenidade de sua organização plástica, tem enunciado operístico, como ressaltou o diretor-autor ao chamar seu grupo de Companhia de Ópera Seca (*Dry Opera Company*). Seca em antônimo a verborrágica e, na maior parte do tempo, a verbal. Cabe notar que até mesmo um diretor que nenhuma relação tem com o trabalho de Thomas - Antunes Filho - levou recentemente uma versão de *Chapeuzinho Vermelho* em língua inexistente, inventada, prevalecendo-se nesse caso, porém, do enredo sobejamente conhecido, ou talvez, pelo contrário, ao encontrar uma maneira nova de dizer o que já foi dito mil vezes, livrando-se artisticamente desse problema...o mesmo problema que estamos apontando, em suas variadas facetas, ao longo deste artigo.

Levamos nossas especulações longe demais? É possível, mas examinemos que tipo de conclusões o final do trajeto nos reserva, antes de nos desviarmos dele. A perspectiva que adotamos revela o desenvolvimento de estilos como luta em torno da escassez e a atividade artística, portanto, como uma economia. Trata-se de uma concepção em que a obra de arte, longe de constituir secreção abstrata e uniforme do pensamento, corresponde a uma forma de consciência ou de apreensão da realidade que não existiu desde sempre, mas que ao contrário surgiu numa era de misticismo mágico, desenvolveu-se na luta feroz entre escolas de artistas e críticos, emancipou-se da religião e estaria hoje a caminho de esgotar seu campo expressivo.

O mecanismo da sensibilidade estética é um todo que aparece, do ponto de vista da produção do trabalho artístico, como inovação ou surpresa, e do ponto de vista da sua recepção, como credulidade. Para atuar, esse mecanismo se utiliza de uma infinidade de formas expressivas mas o

estoque delas entretanto se consome, tanto mais rapidamente quanto maior a quantidade e a diversidade das obras e estilos que já se realizaram, de modo que o movimento do conjunto configura sempre uma fuga cujo endereço final é, como ocorreu com Beckett, o silêncio.

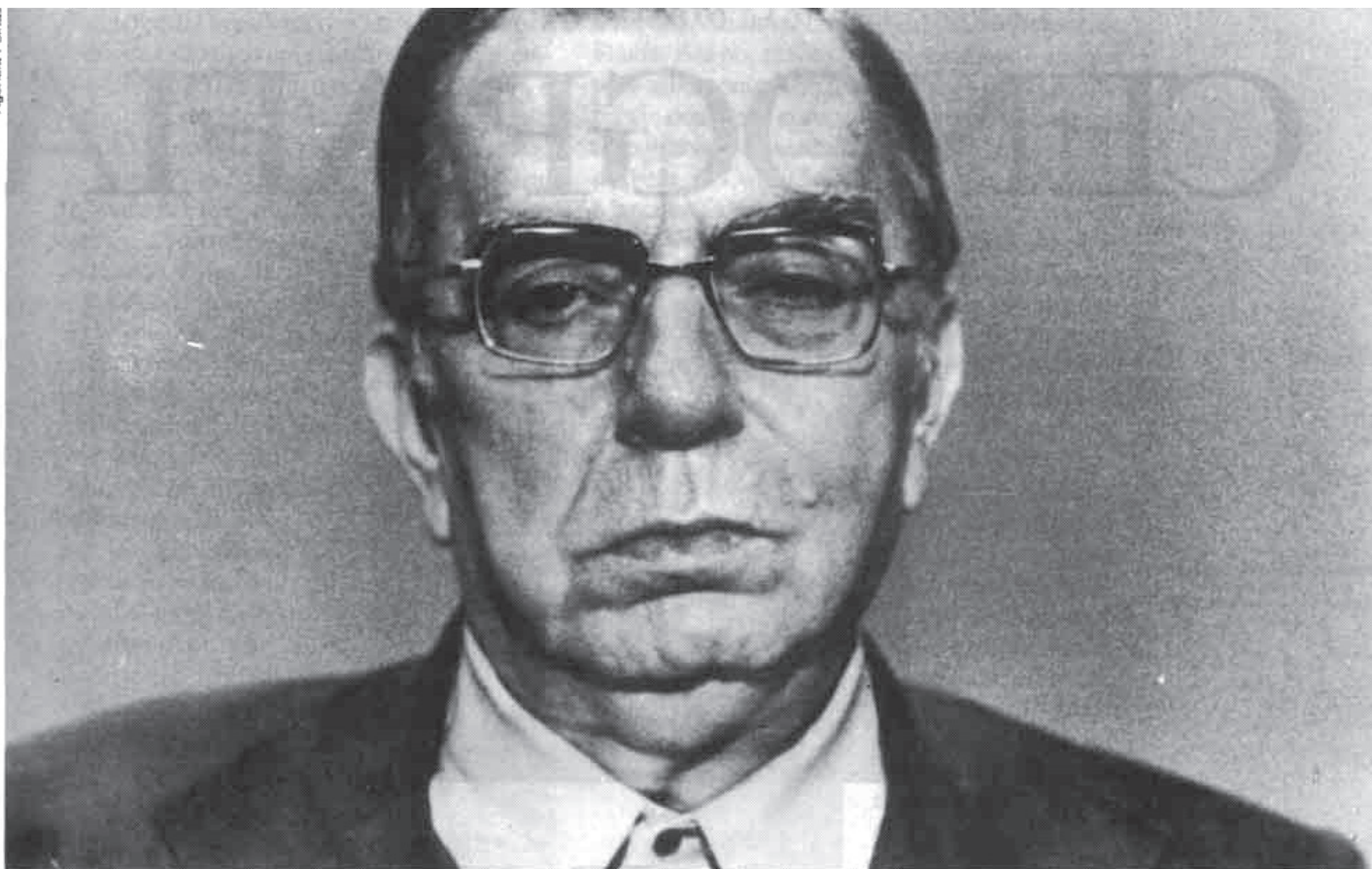
Processo muito semelhante já dissolveu a religião propriamente dita. O antigo fervor religioso, enfraquecido e dispersado pelo avanço da consciência racional-científica, evaporou a ponto de se reduzir hoje a uma agitação utilitária, ornamental, epidérmica. É certo que as superstições e credulidades se multiplicam (não raro sob disfarce "científico" e sempre como reação ideológica ao predomínio da civilização técnica), mas o que existe de verdadeira religião em horóscopos, tarô, leitura de búzios e outros divertimentos mais ou menos inócuos, exceto a aparência?

De forma semelhante, a arte não morre mas se padroniza na reprodução industrial e transborda da obra para a superfície de todas as coisas, diluída no tratamento estetizante dos corpos, das embalagens, da propaganda, das roupas e utensílios, das imagens, das próprias idéias. Alguém dirá que a atualidade assiste, porém, a um ressurgimento de fundamentalismos religiosos - o que é indiscutível. Mas a corrupção violenta das particularidades de família e nação, o desmantelamento de qualquer atitude baseada no heroísmo ou inspirada na transcendentalidade do espírito - a consolidação, em suma, do estilo de vida da classe média ocidental, com seu hedonismo calculista, estreito e vulgar, que se verifica em escala internacional, representa uma tendência muito forte e profunda que provavelmente nada poderá deter.

Seria possível contestar estas idéias com o argumento de que elas nasceram da reflexão sobre uma forma de arte particularmente obsoleta - o teatro - e que nem por isso é legítimo estender conclusões tão sombrias à atividade artística como um todo. Minha resposta seria a de que, pelo contrário, foi exatamente o contato íntimo com os impasses do teatro, onde os sintomas do problema se escancaram a olho nu, que permitiu um diagnóstico de suas manifestações ainda ocultas ou vacilantes em outras modalidades, menos comprometidas, de arte, e a formulação de uma hipótese mais geral sobre o assunto.

A confirmação dos raciocínios desenvolvidos até aqui nada teria a ver com um desaparecimento físico do teatro. Pelo contrário, tudo leva a crer que quanto mais arrivistas forem as novas classes médias, tanto mais interessadas estarão em "espiritualizar-se" superficialmente, e na pior das possibilidades os espetáculos de arte seguirão confinados a esse papel menor, que de resto sempre desempenharam secundariamente, de





NELSON RODRIGUES  
(1912-80)

atender a demanda por um consumo mais requintado de auto-imagem por parte do público. Haverá provavelmente lugar não só para a música sinfônica e a ópera, mas para a comédia comercial e até para um teatro de qualidade artística superior, desde que organizado de forma a cumprir as regras do mercado.

O problema se circunscreve ao domínio estético, mais especificamente à questão de saber como a poesia e o teatro, entre outras modalidades de arte tradicional, conseguirão reter parte da sua capacidade inventiva, de sua aptidão para fabular algo a ser percebido como verdadeiro e novo - questão de enorme interesse para quem ainda acredita no poder mágico e revelador da criação artística. Até porque as artes mais novas e recentes, embora favorecidas pelo entusiasmo do público, são incapazes de frutificar por conta própria e se mantêm dependentes desses velhos laboratórios da palavra e da imagem, de onde pilham sua subsistência.

“A ignorância é uma das fontes da poesia”, escreveu Wallace Stevens (9). Livre das obrigações que a oneravam no passado e confrontada com um futuro sem promessas, não deveria a obra de arte da nossa época procurar a ignorância onde ela ainda se oculta? Não é a ignorância a mãe da credulidade? Bem consideradas as coisas, se o

artista moderno se mostra incapaz de criar não é por saber menos, mas por saber mais do que os gigantes do passado que o massacram com o peso do que realizaram.

Ele não tem como desaprender o que já sabe nem devolver ao público uma ilusão que se dissipou, uma fé que se perdeu, mas pode explorar resquícios de ignorância e credulidade que seus antecessores, dispondo de mananciais então inesgotáveis, desprezaram - mais ou menos como um viajante do deserto que, chegando a uma lagoa ressequida, tem de se contentar com as poças d'água que persistem aqui e ali. Faz sentido a idéia de que o teatro atual precisa voltar-se, assim, para assuntos até agora resistentes ao drama, para situações que à primeira vista não valeria a pena levar ao palco, para a reutilização de formas decaídas ou a descoberta de periodicidades e ritmos dramáticos ainda não experimentados. Não resta muita opção ao artista criador exceto escavar significações que se esqueceram, soterradas pela experiência dos tempos, ou que se mantêm até agora incólumes, nunca notadas na sua propagação capilar, no seu desenho infinitesimal, na sua verdade fantasmagórica. O artista moderno é humano como Homero ou Shakespeare - os obstáculos que ele precisa enfrentar é que são maiores, e menor o seu assunto.

9 *Opus Posthumous*, Nova York, Random House, 1990, p. 198.