

Gênio e Cultura

Silvana Garcia

Em cena estão o Crítico, a Mulher e o Artista. Este último, "jovem e elegante", debate-se na angústia do criador encalacrado entre a impotência de criar e a urgência de renovar-se. Há uma certa megalomania nesse sofrimento - "Sou forte! Sou jovem! Posso enfrentar qualquer coisa!... Eletrizar as massas! Incendiá-la! Dominá-la!" - e, na impossibilidade de resolver-se ele desmaia.

A mulher, musa coquete, distante do ideal que teima o rapaz em fabular, inspirado pelo amor, rejeita o jovem e se prepara para sair com um homem que lhe dá uma "situação segura". Messalina insensível e indiferente, sente comisseração pelo Artista, para ela um "pobre rapaz" que se encontra nessa situação desesperante apenas "por não ter dinheiro".

O Crítico mantém uma atitude de pernóstica superioridade - "...há séculos a crítica diz aos artistas como se faz uma obra de arte... Pois a Ética e a Estética são funções do espírito!". Cheio de desprezo pelo rapaz, acaba por matá-lo, acidentalmente, com um abridor de cartas. Em seguida, passado um breve momento de estupor, vai até sua escrivaninha e, agarrado a um volume de *Estética*, põe-se imediatamente a escrever a biografia do falecido... "Em torno de 1915, viveu na Itália um artista extraordinário... (tirando uma fita métrica do bolso, mede o cadáver). Como todos os grandes artistas, tinha um metro e sessenta e oito de altura...e de largura... (Cai o pano)".

Esta *síntese*, peça curtíssima, intitulada *Gênio e Cultura* e escrita por Umberto Boccioni, pertence ao repertório do Teatro Sintético com o qual Marinetti e seus parceiros futuristas pretendiam arrasar a tradição teatral e impôr um novo modelo de dramaturgia compatível com os pressupostos revolucionários da sua doutrina estético-política.

A metalinguagem, recurso usualmente empregado pelas vanguardas da época, serve à crítica aos princípios e relações implicados no sistema artístico, e as figuras dos tres protagonistas, construídas com toda a virulência de que um futurista era capaz, constituem um tripé através do qual esse juízo alcança a instituição teatro, colocando-a em xeque.

Há na constituição dessa crítica ácida e bem humorada uma clara remissão às caricaturas forjadas ainda no século XIX, que pintam o artista ora como um ser ambicioso e mercenário ora como frágil e etéreo, e retratam a o crítico como um maestro temível, sentado sobre a obra, regendo a opinião pública e determinando o sucesso (ou o fracasso) da produção artística.

Hoje poderíamos dizer, aliviados, que tal retrato não corresponde à realidade. Sabemos que esse crítico-vampiro está destituído de tão soberano poder; sua opinião encontra-se superada em boa parte pelos mecanismos de marketing e divulgação promovidos através da grande imprensa. E também por sistemas menos planejados, mas não menos eficazes como o "boca a boca". Do mesmo modo, queremos crer, a classe artística ganhou experiência e aparentemente rompeu com a convicção oitocentista da genialidade irrefreável e enfrenta o labor artístico com o entendimento de que há aí grande dose de dedicação e trabalho.

No entanto, se não reconhecemos mais a caricatura, somos obrigados a admitir a persistência de uma relação conflituosa, que se manifesta através da configuração de inúmeros preconceitos. Isso ocorre na medida em que essas esferas são pensadas como opostas e, ao invés de uma complementariedade, vê-se nelas uma certa relação fricativa que chega ao ponto de hostilidade, como se fosse cerceadora do pleno desenvolvimento da outra. Isso pode ser expressado pelas inúmeras "máximas" que mapeiam esses preconceitos: "o crítico é um artista frustrado", "a teoria embota a espontaneidade do artista; isso é coisa da academia"; "o artista deve ser essencialmente intuitivo, cria por instinto", e etc. Portanto, se podemos facilmente repudiar os termos fáceis e grosseiros da sátira de Boccioni, devemos curvar-nos diante da vigência dos preconceitos que a insuflam.

É difícil detectar porque as coisas são assim, mas, sejam quais forem os fatores que as determinam, fica evidente que é preciso refazer os termos dessa relação.

Primeiramente, devemos distinguir as esferas das quais estamos tratando. Consideramos três as instâncias em relação (e em conflito): a pesquisa, a crítica e a produção. No que concerne à primeira, referimo-nos basicamente ao trabalho realizado no âmbito das universidades e/ou promovido pelas agências de fomento, centros de pesquisa, etc. São, em sua maior parte, resultados de empenhos pessoais e têm uma difusão restrita, a não ser que ganhem o prêmio de uma publicação.

Em segundo lugar, está a crítica e ela poderia ser considerada em dois modos, segundo a sua natureza: a crítica jornalística e a crítica ensaística. A rigor, esta última confunde-se em certa medida como trabalho dos pesquisadores, e muitas vezes seus autores são ou pertencem ao mesmo grupo. A crítica jornalística, ou seja, aquela que mantém uma presença constante nos jornais (ainda que cada vez mais restringida quanto ao espaço que ocupa) tem caráter opinativo e não é exercida necessariamente por especialistas. Por fim, a esfera da produção engloba todos aqueles engajados no fazer: diretores, atores, iluminadores, etc.

Dessas tres esferas, a critica jornalística é a que apresenta menor ou quase nenhuma autonomia, à medida que necessariamente requer o produto artístico sobre o qual debruçar-se. Deixemo-la de lado, por ora, para avaliar a condição de existência das outras duas.

Na moldura de seu próprio terreno, a pesquisa independe da produção do momento. Não é seu compromisso imediato pôr-se a serviço da produção ou explicá-la. O pesquisador persegue seu objeto de estudo, dando vazão a sua inquietação intelectual particular, qualquer que seja, buscando respostas a questões específicas, no interior de um projeto mais amplo que concerne a sua trajetória como investigador e estudioso. A pesquisa, portanto, pressupõe (ou deveria pressupor) um comprometimento com determinado projeto intelectual, da ordem pessoal do pesquisador. O trabalho intelectual é sempre uma resposta dada a um problema (e esse problema muitas vezes se configura a partir de uma resposta).

Evidentemente, esse investimento extrapola os limites estreitos dos interesses particulares e ganha, com a consecução final do trabalho, uma dimensão mais ampla. Todo resultado de uma pesquisa, em última instância contribui sempre para um maior entendimento do fenômeno teatral (não há sentido na visita à História senão para melhor compreender o presente). Não há nele, porém de imediato, nenhuma intenção pragmática.

O produtor, por sua vez, usa as informações que possui ou que obtém através do estudo para a construção de sua obra, alimentando com elas uma concepção pessoal do teatro. Como produto, a obra não se pretende discurso teorizante. A investigação do artista pode não ter um caráter mais profundo, mas sempre serve a um fim específico de constituição da cena (ou treinamento dos atores, etc.). Do mesmo modo e conseqüentemente, a produção do momento independe da produção investigativa, a não ser como fonte de subsídios teóricos.

Assim, portanto, pesquisa e produção são esferas distinguíveis, que cumprem objetivos próprios. É preciso que cada qual persista em seu campo independente, no qual o investimento de cada um é dirigido para objetivos específicos, pois isso garante, por um lado, a autonomia da tarefa investigativa e, por outro, a manifestação dos dados, por parte do artista, que pode acessar os fundamentos teóricos, sem o rigor requerido na construção do discurso acadêmico.

Onde reside a suposta área de conflito entre essas esferas, tal como expressa por aqueles preconceitos apontados? Basicamente na instauração de uma pretensa dicotomia entre um fazer e um pensar, como se fossem esses campos totalmente inconciliáveis e até mesmo antagônicos. O pensar, neste caso, é abordado como uma racionalização estéril, uma retórica complicadora que torna ainda mais tortuoso o caminho da compreensão. O

fazer, por seu lado, surge como uma tarefa afeta exclusivamente ao terreno de uma sensibilidade, fonte de um jorro ao mesmo tempo frágil e espontâneo de energia criadora, que deveria ser preservado da ingerência de qualquer matéria alheia a essa química, supostamente natural.

Evidentemente, reside aqui uma incompreensão da natureza dessas operações no âmbito do processo criador. Valho-me de frase inúmeras vezes ouvida de Jacó Guinsburg: não há fazer sem pensar. Quem faz, pensa esse fazer, que se estrutura como esqueleto para uma construção que se arma imagem (ou, se preferirem, escritura cênica) no palco. Um pensar, portanto, estruturante e imagético, que plasma em forma, volumes, sonoridades, o espaço-tempo cênico.

Poderíamos portanto dizer que, por contraponto, o pensar implica um fazer: um fazer projetado e idealizado que, ainda que não concretizado em obra, opera pelas mesmas vias, emprega as mesmas ferramentas utilizadas pelo artista. Quando se debruça sobre um produto, o pesquisador (mas também o deveria o crítico) reconstitui o arcabouço estético da obra, reconfigura os procedimentos e projeta as possibilidades de sua constituição cênica, a cada passo considerando a adequação de seus elementos constituintes.

Nesse sentido, diria que a investigação teórica e a produção são eixos paralelos e ambas são acionadas por mecanismos estruturantes similares. A curiosidade, a dúvida e a busca de respostas são os motores que acionam a pesquisa e a produção, ainda que ambas tenham um fim em si mesmas.

O fazer e o pensar, a criação e o discurso sobre a criação são como duas faces (complementares, portanto) de uma mesma moeda.

É, pois, no espaço de interação entre essas esferas - e aqui volto a incluir a crítica jornalística como mais uma interlocutora - que eclodem os preconceitos e os conflitos.

Em contrapartida, é também nesse mesmo espaço que acontece o diálogo integrador dos esforços concentrados originalmente em campos separados. Ou, dito de outra maneira, é aqui que se completa o movimento de complementariedade entre as esferas.

Este espaço é o que chamaríamos de condição de engajamento dos agentes e isto se configura como momento de interlocução e integração produtiva. Esse diálogo, pois, se articula pressupondo uma parceria, na qual se envolvem todos esses agentes, em torno do trabalho efetivo de criação da obra.

No exercício de sua tarefa, subsidiariamente, o pesquisador instrumentaliza-se para o diálogo com o produtor (aqui, não distingue o pesquisador universitário do crítico-ensaista: ambos são investigadores do

teatro e seus principais interlocutores são os próprios artistas. O diálogo é sua prática).

Essa faceta prática, o pesquisador a revela no desempenho do papel de dramaturgista: não um “um, office boy de luxo”, como ironizam alguns pretenciosos, mas na tarefa séria e responsável de alimentar e instigar o trabalho criativo (são inúmeros os exemplos de profissionais atuando neste sentido; mencionamos, entre outros, Mariângela Alves de Lima, Edécio Mostaço, Bete Rabetti):

Outra instância dessa interlocução é a crítica jornalística. Deixo propositalmente de lado as considerações sobre as dificuldades específicas do exercício dessa crítica, quase sufocada pela exigüidade de espaço oferecido pelos jornais e veículos de comunicações. Também passo ao largo das conseqüências mais imediatas dessa precariedade, que resulta em deficiência ou despreparo de alguns jornalistas que exercem a função.

Penso, em termos ideais, na crítica que deve estabelecer uma ponte entre a produção e o espectador, ou seja, aquela cujo interlocutor é o público em geral, não especialista, e a quem deve servir de guia no interior de um complexo panorama artístico, tal como o que se apresenta hoje.

Esta crítica deveria ser um “decodificador” que (re)define o objeto teatro, propiciando uma (outra) leitura possível do fenômeno teatral representado por uma obra particular - não um “guarda de trânsito”, mas um “companheiro de viagem”, parafraseando o produtor francês Jacques Livchine.

De Bertold Brecht a Bernard Dort, para mencionar apenas dois exemplos clássicos, essa crítica já sofreu uma definição que a obriga a um papel mais abrangente e didático que a mera confirmação do gosto do público. Ela deveria desempenhar um papel auxiliar na organização das opções culturais de seu interlocutor e/ou ampliar-se para a defesa de uma política cultural.

Detenho-me, aqui, apenas na função específica de apoiar o espectador na aquisição de domínio progressivo sobre a linguagem cênica. Isto requer uma habilidade particular que é a capacidade de ter uma compreensão do momento produtivo em sua totalidade e um parti-pris estético, que funcione como parâmetro explicitado ao espectador. (O que se exige, nesse sentido, é algo mais do que a investigação de oposições polêmicas - como, por exemplo, patrocinar uma disputa entre “texto e encenação” -, que não esclarece de fato a real complexidade do fenômeno teatral).

A verdade é que se torna muito difícil firmar-se sobre parti-pris estético definido. Qual o limite do teatro hoje? Qual sua definição mais concreta?

Hoje, o teatro é uma pluralidade. Desde o final do século passado, a crítica normativa vem se desmoronando na medida mesma em que se descobrem seus parâmetros. O teatro (as artes, em geral) brinca sobretudo com seu próprio código; experimenta e força seus limites (“forçar os limites” como tema da própria arte, sob o risco calculado de sua própria descaracterização (aqui no confronto com o paradigma realista).

Nosso olhar tolerante, entre fascinado e desafiado, aceita produtos híbridos e evita as exigências de definição (exigência essa que, no entanto, o público, em sua necessidade de concretude, nos demanda a todo momento).

O teatro, nas suas formas mais radicais, mergulha e se alimenta da intertextualidade (da polivalência, da interdisciplinariedade). Esse modo múltiplo e multidisciplinar supõe uma reconstituição no âmbito da recepção: sua existência estética depende da complementação dada pelo espectador.

Temos, pois, à frente, um produto híbrido, multifacetado e, em contrapartida, um olhar que se inibe com o foco único, um olhar que, por exigência desta mesma pluralidade se obriga a ser periscópico.

Essa escolha não é diferente das (difíceis) opções que deve assumir o produtor: também ele deve ter um parti-pris e uma visão de seu projeto estético particular no conjunto das tendências cênicas do momento.

Neste sentido, o fenômeno cênico se configura como sucessivas e efetivas “trocas de olhares” entre o artista e o espetáculo, entre este e o espectador, ganhando assim um sentido (qualquer que seja, ainda que não necessariamente um sentido global).

Assim convergem, a meu ver, aqueles eixos paralelos que mencionei a princípio. Artistas, pesquisadores e críticos mais que nunca devem atuar associados, pois esta exigência de interdisciplinariedade nos obriga a um mergulho intelectual e estético, que não pode ser tarefa de um só, embora cada qual tenha a autoria de seu produto.

Crítica, pesquisa e produção são, pois, esferas inseparáveis, porém distinguíveis, e sua complementariedade soma-se a favor de inúmeros beneficiários: espectadores, artistas, estudiosos. Ou de um único, qual seja, o próprio teatro.

Este texto foi originalmente apresentado, com algumas variações, em mesa redonda, durante o Festival Internacional de Londrina, em junho de 1995.