

Inquérito Infernal

Arturo Gouveia*

Em vários momentos de seus estudos do teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado demonstra incoerências que convém analisar e explicitar. Incompletudes, panoramismo, argumentações insustentáveis, perda de noção da totalidade das obras, generalizações e abstrações incabíveis, eis algumas constantes do seu discurso crítico. Ao leitor preparado não custa muito identificar as lacunas de um exercício crítico que, no entanto, tenta justificar-se pelo imediatismo das circunstâncias:

“ Não sei se faço um bom negócio publicando com vinte anos de atraso estas críticas reveladas ao público entre 1964 e 1968. O crítico ideal talvez seja aquele que deixou de escrever e do qual só subsistem as qualidades na memória generosa de seus admiradores. Ora, trazer à tona o que ficara submerso nas colunas dos jornais é cotejar esse passado idealizado pelo saudosismo com o presente tal como ele existiu um dia, exibindo o crítico em toda sua vulnerabilidade, como alguém que tem de pensar depressa (às vezes nos poucos minutos que medeiam o fim do espetáculo e o início da impressão do jornal) sobre peças, atores e encenadores que nem sempre passaram em julgado”.¹

Apesar da consciência de sua vulnerabilidade, tendo em vista a prática consumista dos jornais que exigem do crítico cotidiano mais quantidade que qualidade, Décio de Almeida Prado não chega a corrigir suas falhas críticas quando estas se apresentam em forma de livro. A consciência em si de suas limitações não é o suficiente para redimi-lo. Afinal, estamos tratando de estética, não de ética. É preciso que o autor, na medida em que se torna édito, sobretudo através de livro, livre da transitoriedade do jornal, não repita os mesmos erros que as circunstâncias materiais o levaram a cometer. Além do mais, assumindo o sério compromisso de avaliar a obra alheia, o autor deve lançar mão de lucidez e coerência que evitem deformações e interpretações deturpadas. Não basta reconhecer superficialmente, a título de prefácio, sua precariedade, o que aparentemente pressupõe boas intenções. É necessário que o gesto crítico em si já comporte essa autocorreção, considerando-se, ainda mais, que os pequenos

*Professor de literatura brasileira na Universidade Federal da Paraíba.

¹ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.11.

ensaios que compõem *Exercício findo* esperaram vinte anos para serem reunidos em livro. Lembre-se Décio de Almeida Prado que a distância entre intenção e gesto já foi ironizada pelo próprio teatro.²

Em *O teatro brasileiro moderno*, ligando nossa modernidade teatral ao quadro de renovações trazidas pela Revolução de 30, diz Décio:

“O povo entusiasmado saiu às ruas, incendiou os jornais governamentais e casas lotéricas, como se quisesse sepultar, de uma só vez, todas as taras da nacionalidade. Uma aragem de otimismo patriótico percorreu o país.

A crise, em contrapartida, além de suscitar o fantasma da pobreza *que pairava sobre todos, até sobre os ricos*, lançaria por muitos e muitos anos uma sombra de insegurança, de perplexidade, de dúvida em relação à equanimidade e viabilidade de um sistema econômico *que não parecia saber distribuir tão bem quanto acumular*. Que estranha crise era essa, não de sub mas de superprodução, de excesso de café e de trigo? Como a abundância em certos setores podia engendrar a miséria em tantos outros?”³

Retratando a grande crise de 29, esses parágrafos beiram a ingenuidade. Concebem o povo como um bloco monolítico que saiu às ruas decidido a fazer revolução. Não abordam a presença de uma burguesia urbana que soube se aproveitar dos desgastes do café-com-leite para usar a população em benefício da própria fração da classe dominante contra o poder rural. Também não vêem a crise como uma constante do sistema capitalista, chegando ao absurdo de concluir que até os ricos sofriam a perseguição fantasma da pobreza, como se os próprios ricos, em si, também não tivessem contradições internas e formassem outro bloco monolítico. E interpretam como aberração o fato de a superabundância capitalista gerar, ao mesmo tempo, miséria...

Porém, dentro do que nos interessa, os erros mais notáveis de Décio de Almeida Prado estão na abordagem de autores e obras do teatro brasileiro. Se ele não se sustenta do ponto de vista histórico ou sociológico, prefiro deixar tal revisão para os especialistas nesses campos. No entanto, devido ao próprio método do autor revelado em *O teatro brasileiro moderno*, fica difícil isolar os autores e textos indicados dos apelos biografistas e dos transbordamentos contextuais que afloram na obra. É o caso de, falando do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, considerar que Jorge de Andrade, “com as suas angústias e

² Alusão ao soneto recitado por Mathias de Albuquerque em *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra.

³ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988, p.p. 13-14. Grifos nossos. As próximas citações serão assinaladas com as iniciais entre parênteses.

perplexidade, é sempre o foco irradiador, o resultado de suas cogitações, como aparece no ciclo (...) *Nesse processo constante de auto-análise*, que é por outro lado uma análise de pessoas e coletividades com que ele entrou em mais íntimo contato (...)" (TBM, p. 94) (grifo nosso)

Ora, é muito transparente o reducionismo que não separa o Jorge de Andrade homem do teatrólogo. Depois, qualquer leitura madura do texto dele dispensa esses detalhes biográficos, inessenciais à explicação da feitura de uma obra. E é pragmatismo confundir as categorias ficcionais da obra com o processo de auto-análise.

Meu maior interesse aqui, no entanto, não é compor, de forma fragmentária, um quadro exaustivo das impropriedades de Décio de Almeida Prado. É certo que em *O teatro brasileiro moderno* falta-lhe profundidade em termos de Nelson Rodrigues; falta-lhe uma crítica mais apropriada e contundente às pretensões populistas de Ariano Suassuna e sua visão medieval e pitoresca do Nordeste; e falta, sobretudo, atualização - só para citar alguns problemas trágicos decorrentes do método panorâmico do autor. O que mais nos motiva são as considerações anômalas que ele faz de um dos mais representativos autores do teatro brasileiro: Dias Gomes. Só a respeito de *O santo inquerito*, vejamos o que ele diz:

"Os inquisidores do século XVII que condenaram Branca Dias à fogueira não tinham qualquer dúvida quanto à existência do diabo, encarnado na jovem paraibana acusada de dois delitos igualmente graves: imoralidade e judaísmo. Mas os espectadores do século XX são levados a concluir que os demônios se acham muito mais no pensamento dos exorcizadores bem intencionados do que no corpo ou no espírito dos pobres exorcizados". (TBM, p. 234)

À parte o erro do "século XVII", que pode ser de impressão, *O santo inquerito* não autoriza tais conclusões. Padre Bernardo, paralelamente ao discurso do diabo "a todo o momento a nos rondar os passos, a se insinuar e a se infiltrar"⁴, assume-se como "um simples soldado da Companhia de Jesus. Estou sujeito a uma disciplina e devo cumprir ordens" (SI, p. 80). O mesmo ocorre com o Visitador do Santo Ofício, para quem "castigar os que erram é uma obra de misericórdia" (SI, p. 85) e que ouve de Branca Dias a resposta: "E começaram logo a castigar-me; isto quer dizer que já me consideram culpada antes de ouvir-me" (SI, p. 85).

Os exorcizadores, ao contrário do que aponta Décio de Almeida Prado, não são bem intencionados nem crêem de fato na existência do diabo em Branca. O que eles fazem é concretizar um discurso que existe *a priori* e os transcende.

⁴ GOMES, Dias. *O santo inquerito*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985, p. 42. As demais citações são assinaladas com as iniciais entre parênteses.

São meros executores de um sistema que funcionaria mesmo sem suas iniciativas individuais. A peça abre espaço para essa crítica sólida ao Santo Ofício: a insignificância dos indivíduos, inclusive dos seus agentes, dentro de uma engrenagem muito mais complexa que uma intenção boa ou má. De fato, o papel do Visitador era apenas intensificar o controle sobre a sociedade colonial, condenando a castigos ou à morte os excepcionais. Daí as justificativas ideológicas da encarnação do diabo em Branca Dias, independentemente da paixão e da atração sexual que o Padre sente por ela. O que ele sente, após ter sido salva por ela, depois de um naufrágio, com uma respiração boca a boca, é um sentimento pessoal e irrelevante face ao poderoso discurso da instituição a que pertence. Daí o Padre queimar os lábios com água fervendo, descarnando-os, envolvendo “a língua, o céu da boca, para destruir o sentido do gosto”, para “eliminar o gosto impuro dos seus lábios. Mas o gosto persiste. Persiste”. (SI, p. p. 108-109)

A peça é de tal forma construída, que o Padre pessoalmente se põe em dúvida. Seu drama humano, porém, é sublimado pela não total convicção de que “É possível que eu esteja sendo submetido a uma prova. E faz parte dessa prova o ter que julgá-la e puni-la” (SI, p. 109). E seu discurso social, que o eleva à categoria de exorcista, é de preservação da Igreja, do bem espiritual comum, criando um círculo vicioso de reprodução do poder. Mas o Padre, intimamente, sabe que não é o diabo que o liga a Branca Dias, mas uma débil paixão irrealizável pela sua condição de Padre e pela volta de Augusto, noivo de Branca, da Europa, trazendo idéias iluministas que só fazem complicar os planos da Contra-Reforma.

No mesmo texto sobre *O santo inquérito*, Décio de Almeida Prado, quando parece se aproximar da lucidez, ataca Dias Gomes com cobranças de autenticidade absoluta:

“A peça de Dias Gomes, não obstante as suas generosas intenções liberais, tem o gravíssimo defeito de chegar atrasada. Como forma, o seu cruzamento entre o drama histórico e o teatro épico já não surpreende ninguém. Como conteúdo, tudo o que ela diz já foi dito antes de maneira mais eficaz.

“Arthur Miller foi quem descobriu e explorou dramaticamente a analogia entre as perseguições religiosas do passado e as perseguições políticas do presente - quaisquer que sejam elas. *As feiticeiras de Salem* encerra todas as sementes que viriam a alimentar as futuras peças sobre as causas psicológicas e sociais da intolerância, inclusive esta. Assim, a consciência culpada que descarrega sobre os outros o próprio sentimento de pecado e a atmosfera popular de terror que acaba por criar culpas imaginárias onde as reais escasseiam, fazendo surgir e prosperar duas vocações humanas que normalmente permanecem adormecidas: a do torturador e a do torturado, a do homem que se realiza através da acusação e a do que aceita humildemente os pecados que não cometeu”. (EF, p. 235)

Este último parágrafo acaba extrapolando *O santo inquerito*. Branca Dias não aceita as acusações, muito menos Augusto, que as combate politicamente pondo em prática seu ideário burguês iluminista, fundamentado na ilusão de valores eternos como o direito ou a dignidade. Já o pai de Branca aceita tudo em nome da sobrevivência, que julga superior à dignidade, e estas linhas divisórias, estas contradições entre personagens de um mesmo grupo social é que não permitem conclusões generalizadoras. A grande virtude estética de *O santo inquerito* e, por extensão, do melhor teatro de Dias Gomes, como *Amor em campo minado*, *Campeões do mundo*, *O berço do herói* e *O pagador de promessas*, está em transmitir uma visão relativa de tudo. Assim é que o Padre Bernardo, ao reprimir o persistente gosto dos lábios de Branca com um método medieval, flutua entre sua dimensão humana e sua missão social, seu natural desejo por uma mulher e suas abstrações ideológicas, sendo a síntese dialética dessas contradições a totalidade, o enfoque de uma unidade bipartida de onde o leitor/espectador não sai com uma visão única.

Outros equívocos, além da perda de noção desse enfoque, reduzindo a obra a unilateralidades inconseqüentes, ainda podem se detectar nesses parágrafos. A peça de Dias Gomes não tem nenhuma intenção liberal ou generosa, como observa, impressionisticamente, Décio de Almeida Prado. O discurso liberal que atravessa *O santo inquerito* provém de Augusto, recém-chegado do Velho Mundo em pleno apogeu do otimismo burguês da Ilustração. O crítico acaba transformando o discurso de um personagem no discurso de toda a obra. É um discurso com alcance insignificante na peça. Augusto não encontra receptividade no pai de Branca; às vezes, nem em sua noiva indecisa, mentalmente dilacerada pelo conflito entre sua formação judaico-cristã e as novidades do noivo; tampouco numa sociedade castradora agora visitada pelo Santo Ofício. Paradoxalmente, o homem que apresenta o discurso de menor repercussão é o mais torturado de toda a peça, por representar ameaças ao circuito ideológico fechado do colonialismo. E Décio de Almeida Prado, ignorando toda essa rede de relações, acomoda-se em dizer que *O santo inquerito* chegou atrasado porque Arthur Miller já trabalhou as intolerâncias do passado em analogia com as do presente. Ora, o colonialismo e suas contradições são sempre temas vivos na sociedade brasileira. Os modernista de 22 retomam diversos aspectos da cultura colonial, seja parodiando e satirizando a visão do colonizador⁵, seja para dar prolon-

⁵ Ver a "Carta pras Icamíabas", em *Macunaima*, de Mário de Andrade; ou os poemas de Oswald de Andrade que retribuem trechos de Caminha. Ver ainda *História do Brasil*, de Murilo Mendes, ou o primeiro capítulo de *Quarup*, de Callado, que recria os conteúdos do *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda* e *Sermão de Nossa Senhora do Ó*, de Padre Vieira. Para vermos como o passado colonial é uma fonte inesgotável de temas e estímulos à criação literária, ler o conto "Achado", de Ivan Ângelo, ou o romance *Boca do Inferno*, de Ana Miranda.

gamento ao ufanismo e ao mito do homem cordial brasileiro⁶. Décio de Almeida Prado faz cobranças de uma originalidade total, como se a arte, sobretudo numa modernidade que apregoa a diluição de gêneros e o direito permanente à pesquisa estética, permitisse isso. Exatamente no momento em que uma orientação histórica é necessária, o crítico não a usa. Toma como refe-reencial arbitrário Arthur Miller, como se este tivesse sido, de fato, o descobridor das possibilidades de comparação do presente com o passado. Se assim for, seria bom perguntar onde se situam *Júlio César* e *Coriolano*, de Shakespeare, ou tragédias de Voltaire que retomam a violência do passado. Ainda mais, não terá sido *O santo inquerito* uma peça inovadora em nosso contexto? Até que ponto as realizações de Arthur Miller são aplicáveis às necessidades críticas do contexto que envolveu *O santo inquerito*, peça escrita em 64, encenada em 66 e arquivada com o AI-5? Lembrando Ferreira Gullar: o que é vanguarda num país desenvolvido é vanguarda num país subdesenvolvido?⁷

A análise do impropriedade cotejo entre Dias Gomes e Arthur Miller pode ter desdobramentos caros para Décio de Almeida Prado. Ele deixa subentendido que o tema em si é o traço distintivo da obra e que os novos autores, por isso, devem procurar temas inteiramente virgens. Se fosse assim, perderíamos a noção de individualidade estética no tratamento de um mesmo tema e a cada obra teríamos nova surpresa conteudística. A transtextualidade seria um mito dos mais ridículos e os temas passariam a ser propriedades privadas. Estruturas de composição não poderiam ser usadas por autores diversos, em nome da fidelidade ao Patriarca. Só para citar o exemplo mais antigo do Ocidente, os gregos não reescreveriam seus mitos várias vezes, em respeito quartelesco a Homero, que já colheu os mitos da tradição oral.⁸

Quando me refiro à extrapolação do último parágrafo, é porque, de fato, ele

⁶ Ver o *Manifesto Nhangaçu Verde-Amarelo*, assinado, entre outros, por Menotti del Picchia e Plínio Salgado.

⁷ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 19.

⁸ Ingmar Bergman não exibiria as conturbações e as fragilidades da República de Weimar em *O ovo da serpente* porque Klaus Mann já fez isso em *Mephisto*. O tema da canção do exílio, na poesia brasileira, de Gonçalves Dias a José Paulo Paes, passando por Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade e Murilo Mendes, estaria totalmente gasto. A poeticidade das cartas de Frei Betto, escritas nos porões do regime militar, assim como *Até quarta, Isabela!*, de Francisco Julião, e os poemas de Alex Polari, todos seriam mutuamente excludentes. Sartre tiraria das livrarias *As moscas* porque encontrou a seu lado *Terror e miséria do Terceiro Reich*, de Brecht. Mais do que tudo, nunca poderíamos ter uma visão arquetípica de obras diversas, porque faltariam pontos comuns entre elas.

parte para considerações aparentemente universais. É o caso de conceituar o torturador e o torturado como “duas vocações humanas”, como comportamentos inerentes e imutáveis no homem, ainda que permaneçam adormecidos. Ora, a tortura é uma prática cultural e histórica. Não é uma predisposição, um caráter. Endossar tal visão é regressar às ideologias burguesas acerca dos perfis psicológicos deformados das raças ou grupos considerados inferiores⁹. Mas Décio de Almeida Prado defende que há um homem que se deleita em acusar e outro em se sentir acusado. Concepção duplamente errônea: primeiro, porque o etnocentrismo europeu que gerou essas idéias já foi muito abalado no século XX, tendo em vista o avanço das teorias marxistas e a própria perda da hegemonia econômica de uma Europa assolada por duas guerras mundiais; depois, porque *O santo inquérito* coloca em último plano as representações individuais, os dramas internos e monólogos, dando ênfase ao discurso social e à representação de um sistema. Isso fica patente no pronunciamento consciente do Guarda que, dentro da prisão do convento, conversa com Branca:

“GUARDA

Não diga tolices. Os denunciante denunciam, os juízes julgam, os guardas prendem, somente. O mundo é feito assim. E deve ser assim, para que haja ordem.

BRANCA

E os inocentes?

GUARDA

Devem provar a sua inocência, de acordo com a lei.

BRANCA

Mas não está certo.

GUARDA

Se não está certo, não me cabe a culpa. Sou guarda. E não foram os guardas que fizeram o mundo.” (SI, p. 77)

⁹ Para ver a penetração dessas ideologias na literatura e nos grandes relatos do século XIX, ler “Um parentêsis irritante”, na segunda parte de *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Apesar de seu livro ser de 1902 e apresentar Canudos, já no prólogo, como um crime, Euclides da Cunha é um homem formado pelo positivismo e evolucionismo do século dezenove.

O Guarda sequer sabe do motivo da prisão de Branca Dias nem tem interesse em sabê-lo. Entra em cena exclusivamente para amansar a prisioneira que grita, manter a ordem e evidenciar sua função única de prender. Expõe para ela a estrutura do sistema que está a seu alcance, os trabalhos especializados da hierarquia e as relações de poder em funcionamento harmônico. O Guarda dilui-se enquanto indivíduo, assume-se como cumpridor de uma ordem que lhe é preexistente. Em termos funcionais, seu comportamento é idêntico ao do Padre Bernardo, uma vez que as confusões psicológicas dele têm representação exígua na peça e ocupam um espaço diminuto em relação ao raio de alcance do Santo Ofício. É essa noção de sistema que faltou à compreensão de Décio de Almeida Prado. Ao não atingir o todo da obra, suas teses sobre o torturador e o torturado não se sustentam nem dentro nem fora da peça. Não correspondem ao plano histórico e antropológico, muito menos às cenas que ele analisa assim:

“Esta complexa dialética do terror cultural, tão poderosa em Arthur Miller, aparece *esmaecida* em *O santo inquérito*, recoberta por uma capa de vaga religiosidade - seria tão bom se os homens se amassem, se a religião fosse apenas amor à natureza e aos homens - que lembra a todo momento o humanitarismo ateu do século XIX”. (EF, p. 235) (grifo nosso)

Branca Dias é presa sem saber que crime cometeu. À semelhança de Joseph K., não lhe é dada qualquer satisfação no início. Já vimos que o discurso do Guarda é sumário e sua passagem na peça igualmente incisiva e concisa, representando um pragmatismo cotidiano que não deve ser discutido. Nem ele sabe o motivo da prisão de Branca nem se envolve pessoalmente com isso. O episódio da prisão, que fecha o primeiro ato, é um dos mais bem construídos da dramaturgia brasileira contemporânea: na hora de cair o pano, o que cai é uma grade. O pano, tradicionalmente usado como meio, é agora, arbitrariamente transformado em grade, um fim em si mesmo. Augusto é torturado ao máximo e Simão, pai de Branca, obrigado a vestir por um ano um fardão de condenado. Todos são execrados publicamente, até que a peça se fecha, por um lado, com Branca sendo encaminhada à fogueira e, por outro, com o Padre Bernardo, de joelhos, finalmente aspirando ao perdão do Senhor... É esta dialética do terror cultural *esmaecida*? Décio de Almeida Prado, ao detectar a “vaga religiosidade”, atribui esta à peça inteira, e não à ingenuidade de uma Branca Dias confundida pela formação em choque com os conselhos do Padre e as influências do noivo. Mais uma vez, ele distorce a obra e transforma o específico em geral. Branca assume-se cristã, usa a todo instante o discurso bíblico, revida o Padre Bernardo com exemplos do próprio cristianismo, e nem por isso deixa de ser a vítima maior do Santo Ofício. A ambigüidade do inquérito é tanta, que Branca Dias, ao

revelar-se conhecedora profunda da Bíblia, é identificada com o demônio. Pois, como lhe diz o Padre:

“(…) é principalmente os ingênuos, os sem-maldade, como você, que ele (o Diabo) escolhe para seus agentes. É um erro imaginar que Satanás prefere os maus, os corruptos, os ateus. Engano. Satanás escolhe os bons, os inocentes, os puros, porque são eles muito úteis e insuspeitos na propagação de suas idéias. Repare que as grandes heresias surgem sempre de pessoas que pretendem salvar a humanidade. Por isso, quando encontro alguém que se julga tão próximo de Deus que pode até senti-lo em sua própria carne, no ar que respira, ou na água que bebe, temo por essa criaturá. Porque ela deve estar na mira do Diabo”. (SI, p. 42)

O Padre cria para Branca Dias (e o Santo Ofício para todos) um clima de suspeita permanente, sem alternativa em termos de conduta. Essa representação ambígua do mal é o que dá plenos poderes argumentativos à Igreja Católica. O personagem pode mudar diametralmente de ação e filosofia, mas tais mudanças, mesmo no sentido de aceitar as prerrogativas do Santo Ofício, podem ser vistas como mais uma farsa do demônio. Daí o embrião de loucura que germina em Branca Dias, que não consegue entender como uma boa moça cristã, temente a deus, que salvou o Padre Bernardo de um naufrágio, estava sendo agora acusada de extremos males. E pior: o principal acusador é o próprio Padre! Essa contradição foge à compreensão de uma Branca Dias simples e espontânea em seus atos, sendo, porém, perfeitamente lógica e legítima para a Igreja. Isso significa que a inteligência da Igreja, enquanto representante de Deus, enxerga além do senso comum e detecta a presença do mal mesmo na mais pura aparência de bem. E os que reagem, como Branca Dias, à ilogicidade dos fatos são seres já contaminados que devem ser tirados do convívio social para que se construa uma sociedade verdadeiramente benéfica e saudável. Como não há necessidade de demonstrar e conferir a veracidade das acusações, não há reação dos acusados que não confirme o Santo Ofício, porque a pessoa mais pura possível pode estar trabalhando para o inimigo invisível. Essa mentalidade arcaica, anterior ao direito burguês, tem ressuscitado em momentos de terror militar na América Latina, em harmonia com o discurso de salvação dos países pela “segurança nacional”. Dias Gomes, nos anos 60, quer mostrar que os discursos mais velhos da fundação do Brasil estão na ordem do dia do golpe militar. E como o terror, ao contrário do que pensa Décio de Almeida Prado, é uma constante na prática das classes dominantes, que cinicamente falam de segurança nacional para justificar genocídios, *O santo inquérito* é uma metáfora dessa tirania secular do país, como se o Brasil estivesse sendo julgado e subjugado, nos anos 60, por uma

espécie de Santo Ofício dos Quartéis, sem que a maioria absoluta da população tivesse conhecimento dos fatos.

O parágrafo seguinte do texto de Décio de Almeida Prado volta a confundir a obra inteira com a peculiaridade do personagem. Denuncia o “liberalismo tradicional” da peça, transformando em propriedade do todo o que só pertence a Augusto. Denuncia tais valores - dignidade, liberdade - como absolutos, algo que faz “parte do vocabulário moral da democracia que o esquerdismo revolucionário denuncia pela vacuidade e formalismo” (EF, p. 235). O crítico não guarda distâncias entre as épocas e prefere descontextualizar as passagens que cita. A peça é ambientada no século XVIII, num Brasil que só está integrado à Europa pelo atraso. Augusto traz idéias pavorosas de um cenário onde já é irreversível a luta entre a burguesia e o Ancien Régime. Nova mentalidade está se propagando na Europa, tendo a liberdade como centro de suas motivações e conquistas, e até Marx, um século depois, há de reconhecer a burguesia como essencialmente revolucionária¹⁰. O crítico transpõe magicamente os valores da Ilustração para o século XX, cobrando de Augusto (aliás, da peça inteira) uma compreensão materialista da sociedade. Este diálogo entre os séculos, nos moldes do crítico paulista, é uma descaracterização completa da obra. É claro que *O santo inquerito*, dentro do contexto de repressão em que foi produzida, cria canais metafóricos de comunicação entre a tirania colonial e o autoritarismo pós-64. Mas atenção: metaforicamente, como uma possibilidade simbólica de interpretação, não da maneira denotativa e empobrecedora desejada por Décio de Almeida Prado. Ainda: ele considera a peça “liberal”, quando os discursos da ordem - Visitador, Padre, Guarda - desmontam essa tese. Mesmo que identificássemos Dias Gomes com o desejo de Augusto de criticar e superar a intolerância, o adjetivo “liberal” tem uma semântica histórica e sociológica própria que não cabe à intelectualidade de esquerda dos anos 60. E o cerne da incoerência é dizer:

“Ora, em *O santo inquerito* não há a presença social: a Paraíba do século XVIII não existe a não ser nas roupas da época e as personagens voltam-se para dentro de si mesmas, numa análise puramente psicológica ou moral dos acontecimentos”. (EF, p. 236)

Ao submeter as representações da peça a uma lógica externa, ele subestima a lógica estrutural e estética contida em *O santo inquerito*. Dá a entender

¹⁰ MARX e ENGELS. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Global, 1983, p. 23. Alusão à passagem que diz: “Com apenas um século de existência, a burguesia foi capaz de gerar forças produtivas mais variadas e potentes do que todas as gerações precedentes em conjunto”.

fronteiras rígidas entre o moral, o psicológico e o social, como se estas não fossem três componentes de um mesmo processo. Sua visão estática não acompanha a interdependência dessas relações, incidindo sempre na abstração. É possível que erros sistemáticos se justifiquem pelo imediatismo dos jornais?

Tenho para mim que a influência do crítico na literatura moderna é maior que a de qualquer época. O caráter acentuadamente jornalístico da modernidade atribuiu à crítica espaços e poderes nunca tidos, o que pode até influir na seleção de leituras de uma faixa social mais abrangente e leiga. Por exemplo, esses curtos textos de Décio de Almeida Prado são mais acessíveis e, portanto, mais determinantes dos leitores comuns que um ensaio de meta-metalinguagem de Haroldo de Campos¹¹. Daí a importância de rever alguns tipos de produção que, alheios à profundidade do objeto de estudo, incorrem numa gama de considerações simplistas que podem até aparecer como corretas. Se houve mudanças no texto dramático de Dias Gomes (alterações, cortes), isso também não justifica os equívocos de Décio de Almeida Prado: vinte anos depois da primeira versão do texto crítico é tempo suficiente para acompanhar as mudanças e atualizar o discurso crítico.

Lukács acreditava que o método não é apenas um meio, mas também um comportamento¹². Décio de Almeida Prado, assim, revela-se, enquanto comportamento crítico, no método que atravessa tanto *Exercício findo* quanto *O teatro brasileiro moderno*. Neste último, ele acusa Dias Gomes de *déjà vu*, reduzindo-o a um maniqueísta de personagens bons e maus; absolutiza o ideário das peças de Dias Gomes, quando a principal característica deste, nos diálogos, é a relatividade conceitual que dá um dinamismo permanente à ação e ao discurso dos personagens, que investem em lacunas e contradições oferecidas pelos antagonistas.

Não resta dúvida de que esses livros de Décio de Almeida Prado servem de leitura introdutória do teatro brasileiro. Mas introduzir não é simplificar, assim como uma visão panorâmica não é obrigatoriamente uma deturpação. Reduzir *Amor em campo minado*¹³, por exemplo, ao *déjà vu* é desprezar os momentos de tensão contínua entre os dois casais que fazem amor às escondidas, revelam suas contradições nos choques de cultura de seu encontro imprevisto num apartamento cercado de policiais que procuram um comunista para metralhar,

¹¹ CAMPOS, Haroldo de. "Ensaio de meta-metalinguagem - o estudo de V. V. Ivanov sobre o poema de Khlébnikov". *Revista USP*, nº 2. São Paulo: USP, 1989, p. 55.

¹² LUKÁCS, Georg. *Existencialismo ou marxismo?* São Paulo: Ciências Humanas, 1979, p. 66.

¹³ No texto de Décio de Almeida Prado aparece o título *Vamos soltar os demônios*, que Dias Gomes aboliu em 1984.

enquanto o país assiste às marchas da família brasileira com Deus pela liberdade; é não ter estudado a riqueza das contradições brasileiras no final da peça, quando os policiais invadem o apartamento, matam o casal nu que assistia a filmes eróticos e, depois do metralhamento, se sentam para ver o filme. é subestimar o fato de Dias Gomes, concebendo a tortura como trabalho especializado, já se enquadrar entre os melhores do século que dramatizaram a violência sofisticada, como Brecht, Sartre, Arthur Miller e Albert Camus.

Resta esclarecer que as críticas que faço a Décio de Almeida Prado não se dirigem a toda sua obra, mas a um tipo de comportamento que confunde panoramismo com distorções. No campo da teoria dramática, por exemplo, o autor demonstra mais solidez e conteúdo crítico, como fica patente em *A personagem de ficção*¹⁴, exatamente um texto que se desfaz do método panorâmico e de visões apressadas. Por que, então, não aplicar essa consistência reflexiva em toda a sua obra, sobretudo ao lidar com obra alheia? Se a consciência, e não a loucura, é que põe o mundo de cabeça pra baixo, como diz um personagem do filme *O homem de Kiev*, espero que Décio de Almeida Prado opte pela segunda nesse exercício de autocrítica.

¹⁴ CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 81.