

contrar a linguagem, o “código”, que lhes transmitisse a mensagem. Faltar-lhes-ia freqüentemente a “palavra”, tal como faltou a Mário de Andrade, quando desejava falar ao seringueiro do Amazonas, ou como faltou à cida-
de, quando, na peça de Dias Gomes, se dirige a Zé do Burro. O teatro do Brasil continua falando, hoje talvez mais do que nunca, a uma minoria proporcionalmente muito pequena, que se recruta quase exclusivamente entre as classes remediadas e abastadas, de instrução supe-
rior. Conquanto esta minoria, em números absolutos, es-
teja crescendo, graças ao crescimento da classe média e à ampliação dos quadros humanos com instrução secundá-
ria e superior, a situação se afigura altamente insatisfató-
ria. Precisamente em nossos dias, em que o “suave ter-
ror” das indústrias culturais e de divertimento exerce um
avassalador efeito de manipulação sub-reptícia de cons-
ciências, num sentido de entorpecimento e automati-
zação de atitudes, caberia ao teatro uma importantíssima
função de vigilância crítica e diferenciação espiritual jun-
to às massas populares.

4. O BALCÃO, DE GARCIA

A esta altura choverá no molhado quem repetir que Victor Garcia usou o texto de Jean Genet apenas como ponto de partida para detonar o fogo de artifício da sua imaginação cênica excepcional. O mesmo talvez se diga da sua encenação de *O Cemitério dos Automóveis*, ocasião em que fundiu quatro peças de Arrabal num belíssimo espetáculo, com um desfecho que tanto tinha de uma paixão e de sua paródia como de uma orgia diô-
nistica inebriante.

Entretanto, em ambas as encenações, se não se pa-
rece ter esforçado por transmitir os textos na sua di-
mensão denotativa, enquanto discurso lógico-referencial,
é inegável que Garcia procurou aproximar-se do “espri-
to” das obras, talvez se dissesse melhor do seu magma
ainda inarticulado, ainda incandescente, ainda não solidi-

ficado em rocha verbal: usando para esse fim uma linguagem cênica de extrema riqueza audiovisual em que as próprias palavras do texto, mobilizadas sobretudo na sua função conotativa e encantatória, se tornaram ritmo, som, cor, forma, volume, movimento.

A afinidade entre Garcia e Genet certamente decorre, em certa medida, do fato de ambos, por influência direta ou não, estarem próximos de Antonin Artaud, parecendo traduzir-lhe idéias, visões e intenções fundamentais. Todos os três são expoentes de um teatro irracional, “pré-lógico”, selvagem, “primitivo”, anárquico, sadomasoquista, “cruel”, destinado a, segundo as palavras de Artaud, purificar os espectadores de seus impulsos destrutivos. Garcia, em especial, segundo Artaud, faz um teatro que visa apelar sobretudo às emoções, produzindo estados de frenesi, delírio e excitamento através de violentos impactos físicos, triturando e hipnotizando a sensibilidade do espectador, colocado em estado de transe. Sem um elemento de crueldade na raiz de cada espetáculo (menos a crueldade que o homem inflige ao homem do que a de forças superiores, metafísicas, impiedosas, que esmagam o homem, e que este deve desafiar da mesma forma que os poderes sufocantes da civilização e da sociedade), o teatro, segundo Artaud, não seria possível. A metafísica, segundo Artaud, deve penetrar nosso íntimo “através da nossa pele”, através de estímulos sensoriais e, por assim dizer, fisiológicos. No caso de Genet evidentemente trata-se de uma metafísica às avessas, da mesma forma que o ritual passa a ser ritual sem religião ou de uma religião satânica em que o mal e o abjeto são adorados com a devoção com que geralmente se celebra o sagrado. Ainda assim, a atmosfera ritual e solene, longe de se desfazer, se accentua nas suas peças (há, neste afeto anti-religioso, como no caso de Buñuel, uma religiosidade subjacente que decreto é mais séria do que a consagrada, morna, e por assim dizer oficial dos chavões corriqueiros).

O estado de frenesi visado por Genet e Garcia obedece a uma concepção do teatro, segundo a qual este foi criado para, tal como a peste, “drenar coletivamente” abscessos sociais e morais. É ainda no uso “mágico” da palavra que, tanto no caso de Genet como no de Garcia, se nota a influência de Artaud, arauto de um teatro antiliterário, contrário ao teatro conceitual que manipula sobretudo a função comunicativa da palavra. Favorecendo um teatro visual, em que o papel principal cabe ao encenador, Artaud desencadeou muitas das tendências cênicas atuais de que Garcia é, sem dúvida, um dos mais notáveis expoentes, criador de uma verdadeira “poesia espacial”.

O exposto evidencia que o emprego de construções complexas e recursos técnicos elaborados, se porventura se inspirou em procedimentos de Erwin Piscator (encenador igualmente inclinado a manipular o texto com extremo liberdade), de modo algum lhe segue as tendências racionalistas, totalmente contrárias tanto a Artaud como a Genet e Garcia. Vale realçar, neste ponto, a curiosa contradição da encenação de *O Balcão*: o uso e, em certa medida, mesmo a glorificação de recursos técnicos complicados no contexto de um espetáculo irracionalista, de tendências arcaicas e “primitivistas”. No fundo, apetrechos sofisticados, ápices da racionalidade e da civilização, são empregados para agredir a civilização, precisamente por ser racional. Isso, de resto, corresponde ao paradoxo da sofisticação primitivista e da requintada falta de gosto de certas correntes artísticas atuais.

O teor fundamental de peças como *As Criadas* e *O Balcão* parece ser o de criar a sensação assustadora do vácuo ou do nada, no sentido existencialista do termo. Tudo o que parece real e substancial – principalmente a realidade dos papéis sociais – é desmascarado como ilusão e aparência, num processo de aniquilamento da realidade e sucessiva revelação de que tudo é mera imagem e representação sem essência (há um forte núcleo

pirandelliano em Genet). Diz muito bem um intérprete de Genet que a realidade, para ele, se compara à famosa cebola mediante a qual Ibsen caracterizou sua personagem Peer Gynt: tirando-se casca por casca, não se chega no fim a caroço nenhum, mas a nada; há só cascas cobrindo o vazio. O bordel, a casa de ilusões de *O Balcão*, é o símbolo mais expressivo desse vazio em que se trava uma desesperada busca de realidade e substância, sem êxito nenhum, porém. Essa visão nihilista é ainda reforçada pela circularidade da peça que promete um eterno retorno das mesmas situações. A revolução, que deveria destruir a sociedade ilusionista, é desmascarada por sua vez como ilusão que criará, no máximo, uma nova sociedade cheia de ilusões.

Entretanto, o propósito desta nota não é a interpretação de Genet e sim da encenação de Garcia. Para esse fim basta o que foi dito. A sensação que peças como *As Criadas* e *O Balcão* deverão transmitir é a vertigem do nada. Isso foi expresso de modo magistral por George E. Wellworth (em *The Theater of Protest and Paradox*), que parte da conhecida obra de Sartre. Este comparou a visão do mundo de Genet com um pião que gira com grande rapidez, perturbando e anulando o raciocínio. Wellworth, procurando caracterizar a obra de Genet, fala de "uma espiral minguante (ou afunilada) que, retorcendo-se em movimento concêntrico, desce para o nada" ("Genet's vision of the world is a diminishing spiral twisting concentrically down to nothingness").

Garcia, com efeito, traduziu essa concepção em termos visuais, transformando o teatro em um funil e montando nela a espiral mencionada, que, aliás, desce para o fundo dentro da espiral das rampas pelas quais se movimentam e onde tomam assento os espectadores "envolvidos" pela visão do mundo de Genet. A vertigem simbólica provocada pelo rodopiar do pião, característico da dramaturgia genetiana, é transposta para o plano físico mercê da colocação do espectador no próprio funil. A

verticalidade da construção arquitetônica, apoiando a rotação vertiginosa do carrossel dialético do texto, suscita vertigens em que deixou de ser espectador para tornar-se vítima, colocado, suspenso, à margem de um abismo. O estado mórbido da vertigem, em que todos os objetos parecem girar em torno de nós, é reforçado pela aparente fragilidade da estrutura. Rede trançada de metal, sem a solidez das coisas maciças, feita por assim dizer de vazios, vibrando e oscilando no decurso do espetáculo, ela predispõe os presentes para pavores infantis de quedas oníricas. O aspecto circense da encenação, com os atores flutuando no espaço, aumenta a sensação de angústia e pesadelo. A grande plataforma de acrílico, transparente e atravessada por faixas de luz, contribui para intensificar a impressão de irrealdade, a ilusão de que a própria solidade do chão debaixo dos pés é apenas ilusão.

Não é preciso entrar nos pormenores dos figurinos, da iluminação e da movimentação dos atores, esses "hieróglifos animados", nem realçar a liturgia sonora da música tibetana para verificar que Garcia criou uma obra-prima de encenação, traduzindo as intenções profundas de Genet para o plano teatral, em termos audiovisuais e "vivenciais" de excepcional eficácia. Tudo corre para o mesmo fim: suscitar um estado de delírio e vertigem não apenas em dimensão simbólica, através do apelo ao nosso intelecto, à nossa imaginação e à nossa sensibilidade, mas atingindo-nos vitalmente, por assim dizer, na pele e no centro nervoso o mesmo no estômago e nos intestinos; e isso a tal ponto que precisamente o intelecto é entorpecido e o raciocínio paralisado, em favor da libertação dos planos psíquicos irracionais.

Victor Garcia obteve com sua encenação um resultado extraordinário, de grande beleza e de validade indiscutível. A audácia e o desprendimento de Ruth Escobar devem ser exaltados. Em termos puramente teatrais, o crítico não pode deixar de manifestar seu entusiasmo. Não pode concordar com restrições que se façam ao es-

petáculo à base da visão do mundo de Genet, por mais que possa discordar dela. O teatro deve permanecer um lugar onde ao espectador adulto é dado viver e experimentar, imaginariamente, outras condições, outras situações, outras e mesmo contrárias concepções e idéias que as suas, de modo que possa sair de si para voltar, enriquecido, a si mesmo.

Entretanto, o teatro é uma instituição que faz parte do todo do contexto cultural. A partir dessa visão mais ampla, a encenação de Garcia produz certo desconforto em quem julga extremamente dúbias – mas nem por isso menos dignas de manifestação – as tendências irracionalistas que atualmente se alastram pelo mundo, também no campo cênico. Antonin Artaud merece ser respeitado como um dos grandes teóricos do teatro moderno, como um dos grandes inspiradores da cena contemporânea. Mas seu anarquismo foi refutado pela história, sua teosofia gnóstica e sua denúncia da razão, se unilaterais, só podem prejudicar o teatro. O teatro é também e sobretudo um lugar de lucidez, de crítica racional, de discussão intelectual de valores – fato que, evidentemente, não nega, antes exige, a intensa participação emocional. É digno de nota que um diretor como Peter Brook, que tanto deve a Artaud, ultimamente (no seu livro *The Empty Space*) lhe critica a exaltação das “forças inconscientes”, indagando se não haveria um “odor fascista no culto do irracional”.

5. O ANO TEATRAL DE 1970

O ano de 1970 não foi muito feliz para o teatro de São Paulo. Em comparação com os anos anteriores, houve poucas revelações de autores e estas não foram particularmente impressionantes. Poucas encenações – entre as cerca de cinqüenta que São Paulo suportou, numa verdadeira enxurrada – se impuseram como brilhantes ou de alto nível. A quantidade superou de longe a qualidade, em parte, talvez, devido a uma política demasiado condescendente da Comissão Estadual de Teatro, que desejava estimular grupos jovens e favorecer as experiências de gente nova. Nesse ponto adotou, talvez, uma política criticável, o que, todavia, de modo algum justifica as maldosas agressões dirigidas contra ela.

O comparecimento parco do público, na média das encenações, deve-se boa parte ao grande número de es-