

RODRIGUES, Eder Sumariva. Ruth Escobar: uma ideia, diversos reflexos da radicalização do espaço teatral brasileiro. Florianópolis: PPGT/UDESC; Doutorando em Teatro; Orientadora Vera Collaço.

RESUMO

O presente texto tem como objetivo realizar uma reflexão sobre a contribuição dos encenadores internacionais trazidos por Ruth Escobar na década de 60, e seus posteriores desdobramentos na cena nacional. Produtora teatral de fundamental importância para o desenvolvimento do Teatro Brasileiro, Ruth Escobar contribuiu na oxigenação da estética teatral através das experiências ligadas à radicalização do espaço cênico em *Cemitério de Automóveis* (1967) e *O Balcão* (1968), ambas dirigidas pelo encenador franco-argentino Victor Garcia, havendo, posteriormente, reverberação nos grupos de teatro brasileiros.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro. Estéticas da Cena. Espaço Cênico.

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the contribution of the international directors brought by Ruth Escobar in the 1960s, and its subsequent implications on the national scene. Theatrical producer of fundamental importance for the development of the Brazilian Theater, Ruth Escobar helped the oxygenation of the theatrical aesthetics because of her radicalizing experiences in the scenic space in *Cemitério de Automóveis* (1967) and *O Balcão* (1968), both directed by the Franco-Argentinian director Victor Garcia, with later reverberation in the Brazilian theater groups.

Keywords: Brazilian Theater. Aesthetic of the Scenes. Scenic Space.

A relação estabelecida entre encenadores da Europa e Ruth Escobar abriu outros caminhos para novas concepções espaciais e cenográficas, resultando em renovação estética no teatro brasileiro. Com isso, a necessidade de um novo espaço teatral foi inevitável, tanto no que diz respeito ao seu desejo de quebrar os padrões estabelecidos pelo palco *à italiana*, quanto à própria vontade de inovar nos procedimentos da construção espetacular.

Sua vocação em realizar audaciosos projetos, que demandavam a adaptação do espaço físico em virtude do espetáculo, foi uma importante contribuição para o desenvolvimento teatral no Brasil, principalmente em relação àquilo que poderíamos chamar de “revolução cenográfica”.

Ruth Escobar, ao buscar estímulos no velho continente, assistiu, em 1967, na França, à encenação de *Le Cimetière des Voitures* (*Cemitério de Automóveis*), dirigida pelo encenador franco-argentino Victor Garcia (1934-1982).

Concebido a partir da fusão de quatro textos dramáticos do Teatro do Pânico do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal, a saber: *Oração*, *Os Dois Carrascos*, *Primeira Comunhão* e *Cemitério de Automóveis*, o espetáculo

estreou em 10 de setembro de 1968 e tornou-se um significativo espetáculo na historiografia do Teatro Brasileiro devido às propostas de transformação espacial, projetando um novo modelo de interpretação.

É interessante pontuar que *Cemitério de Automóveis* foi a primeira produção fora do Teatro Ruth Escobar, condição imposta por Victor Garcia para sua vinda ao Brasil. A empresária não viu em seu pedido um empecilho, mas a possibilidade de ampliar seu *hall* de produções renovadoras da cena paulista. Para atender à solicitação do encenador, a empresária transformou uma antiga garagem num verdadeiro ferro-velho de automóveis para a realização da encenação, inaugurando, então, um novo espaço teatral em São Paulo, o Teatro 13 de Maio¹. Neste local transcorria a ação das personagens, o espetáculo foi:

[...] literalmente esculpido no espaço, sendo que em vez de matéria-prima inanimada ele recorre ao corpo em movimento, do qual extrai efeitos de emocionante beleza. O próprio espaço cênico, se o contemplarmos separadamente do espetáculo, já é uma obra de arte de estranho impacto visual, que se intensifica imensamente a partir do momento em que esse espaço passa a ser habitado por seres vivos, por luz em movimento (uma das iluminações mais pictóricas que eu já tenha visto) (PEIXOTO, 2004, p. 164).

Naquele espaço, Victor Garcia conseguiu harmonizar diversos elementos que resultaram numa verdadeira obra plástica. O encenador projetou o cenário como um local de rito, no qual os espectadores estavam imersos num ambiente repleto de ferro velho. A cenografia era composta por diversas carcaças de carros que foram suspensas por correntes colocadas acima do público. Cadeiras giratórias permitiam aos espectadores acompanharem as três cenas, mas cada pessoa com um ângulo diferenciado e, no centro da encenação, havia rampas e passarelas que serviam ao desenrolar da trama. Ao adentrar no Teatro 13 de Maio, o espectador percebia que a encenação rompia com o tradicional espaço *à italiana*, pois, ao contrário de outros estabelecimentos teatrais, percebia-se claramente a exposição da fiação e equipamentos de iluminação, quebrando o ilusionismo da caixa cênica.

Em entrevista concedida à crítica Ilka Marinho Zanotto, em 17 de março de 1974, Victor Garcia falou a respeito das diferenças entre as montagens realizadas na França e no Brasil e quais foram os motivos do sucesso da montagem de *Cemitério de Automóveis*. Ele afirmou que “Em São Paulo foi muito melhor com a produção de Ruth Escobar, porque tive liberdade para procurar, encontrar e construir um espaço cênico” (ZANOTTO, *O Estado de São Paulo*, 17 mar. 1974).

Aproveitando a condição de autonomia cedida por Ruth Escobar para realizar seu projeto teatral, de acordo com seus princípios estéticos, Victor Garcia não poupou esforços para realizar uma radical transformação espacial. O encenador, com o espetáculo *Cemitério de Automóveis*, alcançou significativos resultados quanto à inovação cênica, principalmente numa ruptura espacial inovadora para os padrões que os grupos teatrais brasileiros vinham trabalhando. A encenação também explorou a relação entre ator, espaço e

¹ Durante toda a década de 70, o Teatro 13 de Maio tornou-se um importante centro de criação de teatro experimental. Suas atividades foram encerradas em 1979.

espectador, provocando pela “primeira vez [...] à nossa frente, metáfora[s] tão poderosa[s]” (MAGALDI, *apud* FERNANDES, 1985, p. 78).

O ineditismo da encenação de Victor Garcia, principalmente em virtude da composição do espaço cênico em função do trabalho atorial, interferia diretamente na recepção do público, produzindo um ambiente metafórico. Para isso, o cenógrafo Wladimir Pereira Cardoso contou que

[...] eles tiveram de inventar um tipo de palco que rompe com todos os modelos conhecidos. As cenas se desenvolvem numa plataforma central, à qual os atores chegam por uma rampa, e também numa passarela elevada que contorna toda a sala, junto às paredes. A representação, portanto, envolve o público por todos os lados e em vários planos simultâneos. Sobre a passarela circulará até uma motocicleta, o que obrigou o cenógrafo a usar materiais resistentes e caros. Com tanta despesa, observa um dos atores, “vai ser preciso faturar alto”. A ideia de ganhar dinheiro não é desagradável aos apóstolos do pânico (ARRABAL, *Revista Veja*, set. 1968).

Para efetivar as ideias do encenador Victor Garcia, a empresária Ruth Escobar investiu uma quantia significativa de dinheiro para produzir o espetáculo, ela “gastou quase 200.000 cruzeiros novos: 80.000 com a montagem de *O Cemitério de Automóveis* e mais de 100.000 com a adaptação, especialmente para a peça, de uma nova sala de espetáculos” (ARRABAL, *Revista Veja*, set. 1968). Apesar do alto custo investido no espetáculo, a repercussão e o prestígio daquele, junto ao público e crítica foram fatores decisivos para fortalecer a aliança do encenador Victor Garcia com a produtora Ruth Escobar.

Buscando ousar ainda mais, ambos prosseguem com a parceria de sucesso, iniciam uma nova produção teatral que impactou decisivamente na maneira de pensar e o fazer teatro no Brasil.

Escrito em 1956, *O Balcão* evidencia a condenação dos homens na sociedade em que estão inseridos, através das relações de poder a que os cidadãos são submetidos diariamente pelas instituições. Jean Genet coloca em destaque as personagens representantes das instituições (políticas, militares e Igreja) que reprimiam a liberdade de expressão das pessoas. Na visão de Genet, o homem na sociedade estava condenado à obediência de regras fabricadas para igualar os cidadãos, no entanto, tentou combater essa prática repressora da sociedade através de suas obras.

Victor Garcia explorou dimensões que vão além da simples adaptação espetacular, concebeu um inédito projeto arquitetônico nunca visto em nenhuma parte do mundo: um teatro em forma de cilindro que, conseqüentemente, necessitava de um novo modo de interpretação. Para concretizar a ideia, o encenador contou com a fundamental contribuição da empreendedora Ruth Escobar que asseverou sua concepção arquitetônica de transformar, literalmente, parte de seu teatro (plateia e balcão) para destruir e construir a estrutura de ferro de vinte metros de altura para a encenação d'*O Balcão*.

Para executar o projeto arquitetônico arrojado em formato cilíndrico, Ruth Escobar, “durante cinco meses [viveu] o inferno das dificuldades. [Vendeu] tudo que pudesse ser considerado excedente. A casa ficou reduzida ao

indispensável” (ESCOBAR, 1987, p. 134). O ato de vender os próprios bens, a fim de gerar recursos financeiros para a construção arquitetônica e cenográfica do espetáculo aponta para um alto investimento para a produção d’*O Balcão*. Somente o projeto cenográfico concebido por Vladimir Pereira Cardoso “custou 250.000 cruzeiros novos” (O BALCÃO, *Revista Veja*, dez. 1969) no qual foi necessária uma grande equipe de “dezoito pessoas e eu [Wladimir] trabalhamos durante cinco meses, 20 horas por dia, para realizar o cenário d’*O Balcão*. Todos dormíamos no Teatro Ruth Escobar, distribuídos até pelo teto, e instalamos um fogão, para que uma cozinheira, que chegava às 7 horas da manhã, fizesse lá mesmo a comida” (CARDOSO, *Revista Veja*, 19 dez. 1969). Somando operários, o elenco e a equipe técnica, Ruth Escobar contratou cerca de 50 pessoas que ficaram envolvidas nesse processo de construção e produção do espetáculo e, para isso, eram necessários recursos financeiros vultosos.

Em relação à cenografia de Wladimir Pereira Cardoso, novamente a produtora Ruth Escobar intercedeu a seu próprio favor. Para baratear os custos do investimento, conseguiu “as sobras da construção da Praça Roosevelt, dadas pela Rossi Engenharia” (FERNANDES, 1985, p. 86). Esses restos serviram para construir grande parte do cenário d’*O Balcão* o qual necessitou de aproximadamente 86 toneladas de ferro e nove meses de intensa produção para conceber o espetáculo *O Balcão*, um verdadeiro período de gestação.

Sob o comando de Wladimir Pereira Cardoso, a equipe desenvolveu um espaço teatral inigualável, os espectadores ficavam sentados em arquibancadas em forma de espiral. No primeiro ato, havia uma plataforma circular transparente que preenchia todo o espaço interno da estrutura cilíndrica na qual se deslocava em sentido horizontal, parando em diversos níveis. Esta plataforma translúcida possibilitava aos espectadores que estavam sentados abaixo da estrutura, a visualização da ação das personagens na parte superior. Isso era possível, porque a iluminação era projetada de baixo para cima, facilitando a observação das cenas. No segundo ato, esse cenário era substituído por duas gaiolas-elevadores, que traziam uma atriz em cada uma e também se deslocavam no sentido vertical no interior dessa estrutura cilíndrica. No terceiro e último ato, descia uma rampa metálica em formato de espiral que servia para o desfile realizado pela Madame Irma.

O espetáculo estreou em 29 de dezembro de 1969, com um elenco de aproximadamente quarenta pessoas com três horas de duração. Para o crítico Yan Michalski “*O Balcão* é o primeiro espetáculo brasileiro que constituiu, segundo tudo leva a crer, uma inovação radical de âmbito mundial² na concepção do espaço cênico” (PEIXOTO, 2004, p. 151). Além de ser uma importante revolução espacial cênica, *O Balcão* foi um imenso sucesso de bilheteria, “no segundo dia de espetáculo, com duas sessões, os ingressos se esgotaram tão logo a bilheteria se abriu” (FERNANDES, 1985, p. 89).

² Único espetáculo brasileiro a fazer parte do livro que reúne importantes experiências que revolucionaram o teatro, a saber: BABLET, D. *Les revolutions sceniques du XXe siecle*. Societe Internationale d’Art XXe Siecle, 1975. [Grifo do crítico].

Com o sucesso de público e crítica, a temporada do espetáculo durou exatamente um ano, sete meses e 19 dias, encerrando-se em 16 de agosto de 1971. Nessa obra teatral, “Ruth Escobar nunca chegou a uma conclusão de quanto gastou na produção/ manutenção do espetáculo” (FERNANDES, 1985, p. 92). Segundo a própria produtora, “durante dois anos fiquei pagando dívidas, porque o cenário, ao permitir apenas 208 lugares, amortizou lentamente os custos da produção” (ESCOBAR, 1987, p. 135). Após a temporada do espetáculo, toda aquela estrutura de ferro e cimento foi destruída, consagrando o trabalho de Ruth Escobar, pois “seria impossível me superar nos meus delírios faraônicos de produção” (ESCOBAR, 1987, p. 134). Inebriada com o sucesso, a produtora não se fez de rogada e tentou realizar a mesma produção em Nova Iorque, em parceria com o diretor John Papi, mas a complexa logística para executar a construção de um teatro vertical não permitiu que o projeto fosse concretizado.

Ruth Escobar foi responsável por executar uma obra teatral que colaborou de forma decisiva para a renovação da cena brasileira. A audaciosa iniciativa da produtora, em derrubar seu próprio teatro para construir uma estrutura vertical para abrigar um espetáculo, tornou-se um marco na revolução espacial e interpretativa.

A produtora via, nessa relação profissional com Victor Garcia, a possibilidade de ampliar sua reputação como agente cultural que extrapolou os limites da produção teatral. De um lado, um encenador-arquiteto que vislumbrava pôr em prática seus excêntricos projetos espaciais, de outro, uma produtora audaciosa que apostava em concepções renovadoras, oxigenando os velhos métodos utilizados pelos artistas brasileiros.

Indiscutivelmente, a presença da empresária Ruth Escobar, na década de 60, proporcionou a produtores, grupos e artistas outra dinâmica no fazer teatral. Sua posição política, perante as atitudes governamentais ou ditatoriais da época, foi exemplo de luta pelo teatro; a produtora buscou por meio do intercâmbio, experiências cênicas que oxigenassem os grupos de teatro brasileiros.

O que impressiona em Ruth Escobar foi sua capacidade de transformar os obstáculos em resultados efetivos, seja pela produção de espetáculos arrojados que afrontavam as autoridades, seja pela necessidade de estabelecer novos contatos com grupos e encenadores do exterior. É válido lembrar que durante os anos de 1960 havia muitas dificuldades para estabelecer contato com outras experiências internacionais; no entanto, a empresária abdicou diversas vezes de seus bens para buscar diálogos para a renovação da cena teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRABAL: **o pânico no palco**. Revista Veja, São Paulo. v 1, n. 1, pp. 123-124, set. 1968.

BABLET, D. **Les revolutions sceniques du XXe siecle**. Societé Internationale d'Art XXe Siecle, 1975.

ESCOBAR, Ruth. **Maria Ruth**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
CARDOSO, Wladimir Pereira. **O arquiteto**. O Estado de São Paulo, São Paulo. 19 dez. 1969.
FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência**. São Paulo: Global Editora, 1985.
O BALCÃO das ilusões. **Revista Veja**, São Paulo. ed. 65, p. 59, 3 dez. 1969.
PEIXOTO, Fernando (org.) **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.