

A roda, a engrenagem e a moeda: espaço cênico e vanguarda no Teatro de Victor Garcia, no Brasil

Newton Armani de Souza

Universidade Federal de Goiás. Professor Assistente de Montagem de Espetáculo e Pedagogia do Teatro.

Mestre pelo Instituto de Artes da UNESP.

Resumo: Entre 1968 e 1973, o encenador argentino Victor Garcia atuou no Brasil, sendo responsável por montagens que ganharam notoriedade, em particular, com relação ao uso inovador do espaço cênico, levando em conta os padrões vigentes no país até então. *Cemitério de automóveis*, a partir de textos de Fernando Arrabal, antecipou a montagem de *O balcão*, de Jean Genet, um dos espetáculos mais arrojados dentre as experiências modernas e contemporâneas. Seguiu-se a frustrada experiência enfeixada sob o título de *Autos Sacramentais*, de peças de Calderón de La Barca, em temporada internacional pelo Oriente Médio e Europa. A trajetória de Garcia reflete o desvio do cerne da experiência teatral, colocando em segundo plano a relação entre ator e espectador, em favor da espetacularidade, o que confere à experiência caráter conservador, quando analisada à luz dos conceitos de desumanização defendidos por Bertold Brecht e Ernest Fischer.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, espaço cênico, vanguarda, Victor Garcia.

Em 31 de dezembro de 1969 estréia o único espetáculo brasileiro selecionado por Denis BABLET (1975) dentre as Revoluções Cênicas do Século XX: *O balcão*, de Jean Genet. O responsável, o encenador argentino Victor Garcia (1934-1982), já havia causado impacto em 1968, com *Cemitério de Automóveis*, do marroquino Fernando Arrabal. Em ambas, destaque especial ao espaço cênico, não reduzido a um *decour* singular, mas criando um ambiente cênico na qual o espectador era literalmente imerso.

Em *Cemitério*, duas oficinas mecânicas situadas na Rua Treze de Maio, no Bairro da Bela Vista em São Paulo, tiveram uma das paredes demolida tornando-se um único galpão, no qual foram amontoadas e penduradas, carcaças de automóveis e peças mecânicas sucateadas. A ação se dava em todo o ambiente; em alguns momentos de forma simultânea, de forma que a hostilidade circundante oferecia total coerência à crítica sarcástica de Arrabal, denunciando o paradoxo entre os preceitos cristãos de bondade e tolerância e a prática de violência e opressão exercidos em nome dos mesmos preceitos. A fonte de Arrabal, o fascismo espanhol, encontrava correspondência direta com o militarismo que explicitara sua truculência através do Ato Institucional nº 5, no Brasil.

Encontramos o questionamento às forças institucionais, também na dramaturgia do francês Jean Genet. *O balcão*, retrata o simbólico como essencial à manutenção do poder concreto. O texto reduz o sujeito a um títere, um mero suporte para a representação de instituições, igualmente falsas, cuja *raison d'être* é preservar um quadro de poder e exclusão. A concepção de Garcia para este texto fundou-se na monumentalidade, resultando num espetáculo de inegável arrojado formal, exigindo a desmontagem completa da

sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar. A estrutura se erguia do antigo porão ao teto, provocando um impacto atemorizante na plateia.

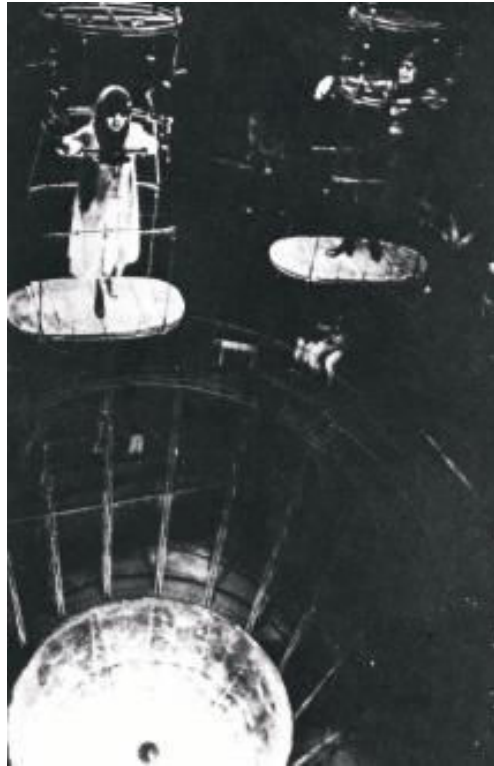


Foto 1 – Célia Helena (esq) e Ruth Escobar. Cena de *O balcão*, de Jean Genet.

Se *Cemitério de Automóveis* guardou coerência entre as formulações do dramaturgo e criação do encenador, não é possível afirmar o mesmo em relação a *O balcão*. ROSENFELD assinala que a montagem fazia “uso e (...) mesmo a glorificação de recursos técnicos complicados no contexto de um espetáculo irracionalista (...). No fundo apetrechos sofisticados, ápices da racionalidade e da civilização, são empregados para agredir a civilização” (1993, p.175). Esse paradoxo, vem acompanhado de posições que denunciam o hermetismo da produção:

O texto, que é difícil, complexo e altamente significativo, e cuja barroca linguagem poética foi muito bem transposta na primeira tradução de Martim Gonçalves e Jacqueline de Castro, fica de tal modo ofuscada pelo impacto da encenação que é a primeira vista poderia parecer que Garcia seria capaz de realizar um espetáculo igual a partir de não importa que texto. Entretanto, mesmo que os acontecimentos da trama e o pensamento tortuosos e atormentado do autor permaneçam (...) quase inacessíveis ao espectador, não há dúvidas de que existe uma profunda identificação entre a sugestão ritualística claramente contida na peça e a desenfreada celebração teatral levada à últimas consequências por Victor Garcia, e se (...) *é uma pena, evidentemente, que o público saia do teatro (...) sem ter assimilado o sentido daquilo que Genet quis dizer na sua obra*, o fato não deve ser considerado como uma tragédia: este público absorveu ao menos o choque sensorial de um espetáculo que é tão insólito, belo e generoso que constitui por si só um

fenômeno estético, cultural e intelectual (...) quanto a própria peça (MICHÁLSKI, 1970, grifos nossos).

O glamoroso sucesso das temporadas de ambos os espetáculos, deixou na obscuridade a terceira experiência entre produções nacionais, mesmo por que tal empreitada teve como finalidade festivais internacionais, a começar pela cidade de Shiraz, no Irã. A complexidade mecânica e a monumentalidade passavam a ser uma marca registrada do encenador, empenhado desta feita em por em cena *Autos Sacramentais*, de Pedro Calderón de La Barca. A iniciativa redundou em fracasso, visto que o cenário, não ficando pronto a tempo de ser utilizado nos ensaios no Brasil, extraviou-se no percurso para Teerã, sendo avariado e abandonado após tentativas de recuperação. O fato, que acarretaria um profundo abalo em qualquer montagem teatral, no entanto foi revelador quando à primazia das soluções formais adotadas no espaço cênico em detrimento do fator essencial ao teatro: a relação ator/espectador. Para além da fatalidade, à qual qualquer experiência está sujeita, o conjunto da obra de Garcia no Brasil demonstra o lugar da obra de arte na lógica da mercadoria.

Exceto ROSENFELD, a crítica em geral, mesmo estabelecendo associações das mais diversas, assinalou valor intrínseco ao impacto formal de *O balcão*. Ocorre porém, que a análise aprofundada da trajetória de Garcia à frente de produções brasileiras revela a armadilha oculta na dissociação entre forma e conteúdo. Para tanto, nossa abordagem opera através uma análise dialética dessas produções, questionando o caráter de vanguarda da obra com base no pensamento de FISCHER.

Ernest FISCHER (1981), nega a concepção metafísica segundo a qual os fenômenos da natureza são orientados por um finalidade que as direciona para a perfeição expressa através da forma. Para demonstrá-lo toma, em princípio, exemplos da natureza inorgânica, em particular os cristais, entendidos como dotados de uma forma perfeita. A simetria e os padrões de semelhança encontrados nesses minerais são provenientes da composição de seus átomos, cuja estabilidade proporciona conservação de energia. Contudo, fatores externos, como temperatura, desempenham influência sobre esta estabilidade e levam à novas composições, cujo movimento de transformação é imperceptível na dimensão humana, mas revolucionárias na proporção sub-atômica. Nesse sentido, FISCHER afirma:

A relação dialética entre forma e conteúdo pode ser observada com muita precisão nos cristais, isto é, na estrutura da matéria sólida, ordenada. O que chamamos forma é o relativo estado de equilíbrio de uma determinada organização, numa determinada disposição da matéria: é a expressão da tendência fundamental conservadora, da estabilização temporária de condições materiais. O conteúdo incessantemente se transforma: às vezes imperceptivelmente, às vezes em ação violenta. O conteúdo entra em conflito com a forma, fá-la explodir, e cria novas formas nas quais o conteúdo transformado encontra, por sua vez, nova e temporária expressão estável (p.143)

A correspondência entre a tendência conservadora da forma e a mobilidade transformadora do conteúdo é devidamente transposto para a sociedade nos seguintes termos:

O conteúdo da sociedade é a produção e a reprodução da vida e resulta do simples fato de que os seres humanos precisam comer, beber, morar e vestir, necessidades que levam ao vasto rol dos instrumentos modernos, às máquinas e forças produtivas de hoje: o conteúdo da sociedade é a deliberada adaptação do mundo exterior às crescentes necessidades materiais e espirituais do *Homo sapiens* (idem, p.146)

Essa afirmação, fundamentada em Marx e Engels, parte do princípio de que o homem é um ser que diferenciou-se da natureza por força do trabalho. Trabalho, por sua vez, é a maneira como o homem superou deliberadamente as limitações físicas, transformando aquilo que ele encontrava na própria natureza em favor da supressão de suas necessidades básicas de sobrevivência, mas também no campo da representação simbólica e artística. O domínio sobre a confecção de objetos marca, dessa forma, toda a organização coletiva do ser humano, da linguagem até a hierarquia social. Ocorre que o homem, contraditoriamente sendo parte da natureza e distinguindo-se dela pela força da Cultura, perde o nexo com o processo de transformação da sua existência individual e coletiva, aceitando as formas de organização e representação da sociedade como estáticas, ou conservadoras. À medida em que as demandas materiais e espirituais de parte dos indivíduos pressionam as engrenagens do sistema vigente, essa força abala a estabilidade e exige que as formas de organização da sociedade se transformem. Assim as formas de organização humana atendem ao princípio permanente de movimento, mudança e transformação.

Sob esse aspecto, notamos que o impacto formal em Garcia, esteve a serviço de um conteúdo conservador, na medida que atendia à inserção do espetáculo na lógica da mercadoria, logo, os temas, ou as fábulas das peças se tornaram secundárias. Temos a situação do encenador que adota o cenário em detrimento do ator; do artista que se torna diminuído por sua obra; de um sistema que descarta seus produtores. Tal ponto de vista corresponde ao que FISCHER (p.104-7) assinala como *desumanização* das relações no sistema capitalista no seu sentido geral, e do artista, em particular.

O produtor de mercadorias, a tudo estendendo a crescente divisão do trabalho, a dilaceração do trabalho, o anonimato de certas forças econômicas, destruiu as relações humanas diretas e levou o homem a uma crescente alienação da realidade social e de si mesmo. Em tal mundo, a arte também se tornou uma mercadoria e o artista foi transformado em um produtor de mercadorias. O patrocinador individual foi inviabilizado por um mercado livre no qual a avaliação das obras de arte se tornava difícil, precária, e onde tudo dependia de um conglomerado anônimo de consumidores chamado público. A obra de arte foi sendo cada vez mais subordinada às leis da competição. (idem, p.59)

Bertolt BRECHT percebeu isso e procurou não apenas renovar a forma de seu teatro, mas também converteu em tema, carregado de profundo significado, a transformação da atividade artística em produção de mercadorias. E mais, demonstrou como a situação do ator é ainda mais contraditória, pois sendo a sua atividade a fonte primeira da arte da representação, transforma-se ele próprio, o artista, em mercadoria; o que acompanhamos em *Os sete pecados capitais dos pequenos burgueses* (1990, pp. 237-51).

Nesses termos é que se apresenta o gigantismo de *O balcão*, frustrado em *Autos Sacramentais*, corresponde à *desumanização*. “Em um mundo alienado, no qual unicamente as coisas têm valor, o homem se torna um objeto entre objetos: o mais impotente, o mais desprezível dos objetos” (ibidem, p.105). Se, em termos gerais, a assertiva só venha a reiterar o que já foi dito, com a apresentação da dimensão essencial ao desenvolvimento do teatro, contida nas *relações de representação*: a disposição do público em relação à atividade do ator em todo e qualquer lugar. O pólo ativo do fenômeno é o homem, seja na fruição, seja na criação. O ambiente – a sala, um templo, uma capoeira, uma oficina mecânica ou uma sala de espetáculos- será fecundada pela manifestação humana: o homem é fator essencial ao teatro. Não é difícil verificar que tal valorização poderia ser encontrada na proposta de GROTOVSKI para que o espetáculo teatral fosse um ato de comunhão por meio de *representações coletivas* (1987, p.37). Se, no mundo capitalista, como afirma HAUSER, tudo se transforma em mercadoria, e FISCHER, assinala que essa transformação implica em *desumanização*, o teatro envolvendo essencialmente o encontro entre homens, ao se desumanizar, se anula, se extingue.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABLET, D. *Les révolutions scéniques du XXe siècle*. Paris: Société Internationale d'Art, 1975.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BRECHT, B. *Teatro Completo. Vol.4*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990.
- _____. *Estudos sobre o teatro*. [trad. Fiana Pais Brandão]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1978.
- BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- GARCIA, S. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas artísticas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GROTOVSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

MICHÁLSKI, Y. O balcão: teatro visto na vertical. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1970.

ROUBINE, J.J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, Editora da Universidade de Campinas, 1993.

SOUZA, N. *A roda, a engrenagem e a moeda: espaço cênico e vanguarda no teatro de Victor Garcia, no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2003.