

Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina

Edelcio Mostaço *

Resumo: *Na Selva das Cidades*, encenação do grupo Oficina em 1969, resumiu todos os procedimentos antropofágicos desenvolvidos desde 1967, quando da montagem de *O Rei da Vela*. Tais procedimentos, levados a um alto grau de síntese e potência, evidenciavam interfaces com o projeto construtivo brasileiro, especialmente o neo-concretismo. A montagem ostentava os seis axiomas que a identificam com o *environmental theatre*, tal como estudados pelos estudos performáticos. Conhecer tais procedimentos, bem como seus vínculos com o contexto social, é uma chave discursiva para o entendimento de boa parte da produção teatral no Brasil daquele momento.

Palavras-chave: antropofagia, neo-concretismo, estudos performáticos

Abstract: The production of *In the Jungle of Cities* by Oficina theatre in 1969 resumed all anthropophagical resources developed since *O Rei da Vela* production in 1967. These procedures get employed as a great synthesis and potency and were related with the Brazilian constructivism artistic project, especially *neo-concretismo* principles. The stage and the production also presented the six axioms with performance studies identify the environmental theatre. To know these procedures and its context links is a key to understand the discursive ways of Brazilian theatre at this moment.

Keywords: anthropophagic manifesto, concrete art, performance studies

Como domar um touro e matar um leão?

Encenando *Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht.

Semi-destruída pelas grandes obras de escavação que originaram o Elevado Costa e Silva – conhecido como Minhocão -, via expressa leste-oeste cortando a cidade, São Paulo parecia, naquele 1º de setembro de 1969, data da estréia, ter sofrido bombardeios e padecido os revezes de uma guerra traumática. O regime militar havia endurecido: para fazer frente à guerrilha e à luta armada, com o lançamento de um derradeiro ato institucional em 13 de dezembro de 1968, o AI-5, significando, na prática, a decretação do estado de sítio e a permissão para que os órgãos de repressão agissem sem obstruções da justiça e sem o alarde dos meios de comunicação. Como parte dessa escalada contra a resistência organizada o líder Carlos Marighela foi brutalmente assassinado numa emboscada em pleno centro da cidade, no dia 4 de novembro. Em todos os cantos e esquinas de Sampa, o caos, a destruição, o pavor.

* Edelcio Mostaço é dr, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

Síntese tropical

Desde *O Rei da Vela*, montado em 1967, o Teatro Oficina passara à condição de vanguarda absoluta na cena teatral brasileira, galvanizando e inspirando o tropicalismo, movimento que coloria com matizes berrantes a desafinada realidade nacional. Cada nova estréia de José Celso Martinez Corrêa era aguardada como um novo escândalo. Assim havia sido com *O Rei da Vela*, em 1967, *Roda Viva* e *Galileu Galilei*, em 1968 e, agora, nessa nova produção pinçada entre os textos do *jovem* Brecht.

Jovem em todos os sentidos, uma vez que o texto pertencia a seu passado expressionista, antes de se envolver com o marxismo e desenvolver o teatro épico e dialético, do qual *Galileu* era um dos mais consagrados exemplos. Mas jovem era também o espírito da época, no pós-68, quando moços e moças de todo o mundo lideravam movimentos de protesto, como ocorria nas principais cidades brasileiras daqueles anos. *Seja realista, peça o impossível* era apenas um dos muitos slogans gritados aqui e ali, ao som de guitarras elétricas, longos cabelos esvoaçando ao vento e – pela voz de Caetano Veloso – o mais esfuziante de todos: *é proibido proibir*.

Os ensaios da nova montagem se iniciaram quando o Oficina apresentava *Galileu* em Curitiba, em excursão pelas principais capitais do país. Pela manhã realizavam vários tipos de lutas, como kung-fu, capoeira, karatê; além de treinamento corporal baseado na bioenergética, estes comandados por Eloá R. Teixeira, uma pioneira incursão do grupo pelas técnicas de Wilhelm Reich para o desencouraçamento muscular. Alongamento e novas abordagens oriundas de Reich ficaram por conta de Jura Otero, assistente do psicanalista Ângelo Gaiarsa. Os laboratórios para descoberta e aprofundamento das personagens procuraram inspiração nos ensinamentos de Jerzy Grotowski, embora a partir do livro escrito por Eugenio Barba e sem que ninguém tivesse tido algum contato ou assistido alguma encenação do mestre polonês. Tudo corria por conta da intuição; assim como as leituras em torno do segundo livro de Stanislavski, que expõe o método da gestualidade e das ações físicas.

Foram seis meses de preparação, destinados a quebrarem o “bom mocismo” do grupo, a alavanca-lo da consolidada posição de melhor *ensemble* nacional para a de mais ousado elenco sobre os palcos do país.

Na Selva das Cidades surgia para denunciar a opressão urbana sobre o homem e, principalmente, sobre aquele que vem de centros menores do país. [...] A peça trata do vampirismo do homem pelo homem. Não podíamos ser piedosos conosco. Na Selva das Cidades era um grito de socorro – em muitos momentos até conformado – mostrando uma grande impotência frente a uma realidade tão dura (NANDI, 1989: 134-135)

registrou Ítala Nandi, principal figura feminina do elenco. Em outra direção, o ator Renato Borghi acrescenta:

Às vezes havia um clima mágico. Certa vez, durante um improviso em que Othon Bastos e eu ficávamos frente a frente num combate final, envolvendo vinte e um dias às margens do lago de Michigan, lutando, resistindo, tendo fome, frio, e comendo peixe podre para não morrer e nos abrigando de um temporal debaixo de uma cabana feita de galhos, recordo-me de ter ficado assustado e ao mesmo tempo convicto da minha fé nos deuses do teatro: fora do Oficina caiu uma enorme tempestade com trovões, raios, muita água e inundações. Othon e eu, escondidos debaixo das folhagens, tivemos a certeza de que tudo aquilo existia, não só de uma forma realista mas através de uma poética cênica que raras vezes tive a oportunidade de experimentar novamente (BORGUI, 2008: 169).

Esse ambiente desconcertante, proveniente da realidade externa, violenta e conturbada, somava-se com aquele interno, fruto da nova teatralidade que estavam desenvolvendo, impostando esse período de buscas estéticas em sintonia com as investigações propostas pelo neo-concretismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica. De Paris, em 1968, a artista escrevera para o amigo:

Pela primeira vez o existir consiste numa mudança radical do mundo, em vez de ser somente uma interpretação do mesmo. Tenho tido vivências dramáticas: vejo uma escuridão total e o homem no começo das coisas, como um primitivo, captando seu próprio corpo, recompondo-o, redescobrimdo o gesto, o ato, o mundo como um outro planeta, estranho, selvagem. [...] Para mim o objeto desde o Caminhando perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais, por exemplo, é para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo o que faço há realmente a necessidade do corpo humano que se expressa ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira (CLARK, 1980).

Em resposta à carta, Hélio destaca o contexto onde está se dando a participação do espectador/participador nas obras propostas por ambos. Mais adiante, cita trechos de suas leituras de Herbert Marcuse e toca na questão da posição do artista naquele momento:

Quando digo 'posição à margem' quero algo semelhante ao conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição perfeitamente crítica, a desmistificação dos mitos das classes dominantes, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à 'psichê' de cada um, são a 'mais repressão', e tudo o que envolva a necessidade da manutenção dessa mais-repressão (CLARK, 1980).

O tropicalismo, como um todo, vinha explorando essas interconexões entre arte e vida há muito tempo, e um mesmo circuito contra-cultural era compartilhado pelos seus diversos integrantes. Hélio, que havia apresentado *Tropicália*, em 1966, fez os cenários e a capa do LP de Gal Costa (*Legal*, 1969), assim como assinou a ambientação cênica para o show do grupo baiano realizado na boate Sucata, no Rio de Janeiro, onde se destacava sua famosa bandeira em homenagem a Cara de Cavalo, marginal morto pouco tempo antes e seu amigo na Mangueira. Fecha-se assim, ao que parece, uma linha de fuga entre proposições estéticas afinadas em suas buscas e inter-conectadas em suas proposições. Idéias e obras que circulavam por todo o grupo, uma vez que eram freqüentes os encontros entre essas figuras-chave do tropicalismo.

Numa entrevista sobre a montagem, explica José Celso Martinez Corrêa:

Ela foi deflagrada pela superação de um certo tipo de teatro, o chamado “teatro engajado”. O próprio desgaste do teatro didático, que informa e ensina a platéia, acabou nos levando para o teatro de inspiração, o teatro que inspira a platéia. Esse tipo de trabalho é o único plausível hoje em dia. Os únicos autores que me tocam são os autores de obra aberta. A arte para mim só está completa quando ela desperta em que a vê um processo re-criativo. Assim, um quadro só me impressiona se eu, ao vê-lo, elaboro quase um outro em minha mente. Uma peça, então, só presta, só atinge seus objetivos quando quem a assistiu vai para casa com uma interpretação pessoal, ou, melhor dizendo, vai para casa com a sua peça. Na Selva das Cidades, por exemplo, é um texto difícil, as pessoas se cansam, se identificam com uma passagem, não se identificam com outras, mas vão para casa com a sua explicação do que viram. [...]

O problema dos atores tocarem no público é uma coisa que, no meu entender, não tem nada de mais. Não vejo qual o risco que corre uma pessoa ser tocada por outra. É apenas um preconceito. Um preconceito do século XIX e que numa sociedade futura deve acabar completamente. Num mundo altamente industrializado, num mundo lúdico, como o que tende a ser o nosso, deve acabar até o conceito de ator. Todos vão fazer arte em todo lugar. O local determinado para se “fazer teatro” é outro erro que precisa terminar (CORRÊA, 1998: 148).

São essas as coordenadas gerais que permitem situar a montagem de *Na Selva das Cidades* como a mais acabada síntese proposta pelo tropicalismo no teatro, fazendo convergir um jogo de tensões estéticas e sócio-culturais em alto grau de coesão e em explosivo formato. Sua qualidade única enquanto realização artística atingiu vários limites, entre eles o coroamento do percurso efetivado pelo Oficina ao longo de dez anos; ponto e marca de uma dissensão interna que levou ao seu esfacelamento e, na seqüência, dissolução enquanto conjunto artístico.

Engajamento versus desbunde

Constituiu-se fato consensual, hoje em dia, que a década de 1960 tornou-se o desaguadouro de ao menos dois projetos culturais de relevância: o primeiro, chamado de engajado, reuniu as forças que lutavam, ainda no vácuo do trabalhismo e com a progressiva aliança de classes preconizada pelo Partido Comunista, conformando um projeto de revolução que tinha na 3ª Internacional o seu norte; e um segundo, sem um nome aglutinador mas que, congregando as forças dissidentes do primeiro e as demais correntes de opinião menos identificadas com a política, impostava-se como vinculado às vanguardas artísticas e culturais.

O primeiro, apontado como “nacionalista, intuitivo e populista” e o segundo como “vanguarda construtiva”, num texto famoso de Ronaldo BRITO (1975), digladiaram-se com afinco nos anos finais da década de 50 e, sobretudo, após 1960, quando da fundação do Centro Popular de Cultura. O primeiro acreditava numa revolução camponesa/operária e sua estética, consoante esse ideário, privilegiava as formas toscas e primárias da cultura popular (ainda que banhadas de um indispensável teor revolucionário), enquanto o segundo, apostando no desenvolvimentismo, na aceleração industrial e urbana, no salto dialético das vanguardas, antevia o futuro repaginado por um novo *design*.

O Oficina sempre se identificou com a segunda corrente. Desde seus primórdios, no Lgo. São Francisco, o existencialismo e o vanguardismo dividiam espaço no ideário do grupo, nascido na classe média e, com justiça, promovido à condição de “filhos prediletos” da *intelligentzia* desde meados da década de 1960. Até estrear *O Rei da Vela*, em 1967, ele chegou a flertar com o Arena algumas propostas conjuntas, mas os projetos artísticos de ambos definitivamente não se coadunavam. De modo que, a partir do tropicalismo, um fosso cada vez mais fundo passou a dividir as duas propostas, colocando o Oficina numa trilha radical e sem volta, no sentido de assumir a “vanguarda construtiva”.

Oriundo do concretismo paulista e do neo-concretismo carioca, o tropicalismo enriqueceu-se com a baianidade do grupo de compositores e cineastas que, no bojo desse movimento, havia reciclado em Salvador todo o projeto da vanguarda. A face cênica do movimento – que teve em José Celso Martinez Corrêa seu maior destaque – foi grandemente impulsionada pelo sentido de *environment*, uma vez que as cerimônias tropicalistas exigiam multidões e, em meio ao público, encontravam sua razão de ser (festivais da canção, recitais em teatros, danceterias, gafieiras, o programa do Chacrinha, o programa de TV *Divino Maravilhoso* gravado com platéia presencial etc). Se o carnaval era sua *summa*, a festiva praia

de Ipanema tornou-se seu cotidiano eufórico, tal qual ocorria no palácio de Vieira, flagrado por Glauber Rocha em *Terra em Transe*.

É nesse sentido de escalada, cada vez mais intensa, no rumo do desbunde, da provocação e da agressividade – Anatol Rosenfeld destacou *Roda Viva* como o auge da estética de agressão – que a montagem de *Na Selva das Cidades* significou o cume de um processo artístico, síntese poderosa e galvanização de procedimentos estéticos nos limites dos estertores.

Sobre sua encenação, declarou José Celso:

É o fim definitivo de um certo tipo de teatro e um mergulho arqueológico no trabalho do Oficina: quebrar tudo, virar a mesa, espatifar as cucas e se preparar para destruir dez anos de 'Oficina', que ameaça se transformar em instituição. Quebrar tudo e se preparar para aceitar o desafio que é agora, e não em 1964 (CORRÊA, 1998: 142).

Numa entrevista, prossegue ele:

Todo artista é um radical. O artista que compactua, que faz média, não faz nada. O artista tem que se dar ao luxo de viver em revolução permanente. Ele se dá ao esporte de não levar nada a sério, de jogar com as suas idéias, com seus desejos, com seu sexo. Ele é um cara que se dá ao esporte de se pôr em xeque a cada minuto. Ele não pode ser estático. Assim, eu sou um artista radical.(CORRÊA, 1998: 150).

Percebe-se, portanto, uma postura programática no trabalho do Oficina, afinada com o projeto construtivo, em sintonia com uma arte que almejava, sobretudo, atingir e tocar o espectador através de estímulos que não apenas os intelectuais ou determinados pela causa e efeito. Essa redescoberta do corpo, que implicava viver uma experiência de criação radical, decorria tanto no neo-concretismo quanto da antropofagia, através de um projeto voltado para um teatro de envolvimento.

A cena do caos

Ao invés de uma cenografia, Lina Bo Bardi forjou uma arquitetura cênica para a montagem. Dialogando com a dilacerada realidade externa ao teatro – o Minhocão passava exatamente em frente ao Teatro Oficina -, o que se via era entulho, lixo, ruínas de quarteirões e grandes buracos escavados no solo. O projeto de Lina incorporou tudo isso: o interior do teatro foi inteiramente remodelado, permitindo a instalação de espectadores em vários pontos do espaço, sobretudo em duas platéias opostas ladeando um ringue de boxe. Pela natural

elevação, era esse o espaço cênico privilegiado; mas dispositivos diversos foram construídos aqui e ali, como uma betoneira vomitando cimento em cena.

As paredes internas foram forradas com tábuas de sucata da construção do Minhocão, exibindo sua dura e áspera superfície. Os móveis, cadeiras e demais objetos de cena foram também construídos com esses materiais reciclados – entre o lixo e o *ready-made* – para permitirem não apenas outra visualidade como, sobretudo, suportarem a violência da encenação: tudo era quebrado a cada noite.

Grafites destacavam-se nessas paredes: desde slogans de propaganda até frases de amor ou ódio. Uma grande faixa cruzando por cima o ringue de boxe dizia: “A São Paulo, a cidade que se humaniza”, ironia para com o slogan oficial que estava determinando a destruição da cidade. Por todo o espaço cênico lixo, restos de entulho, detritos e mau-cheiro, uma vez que peixes mortos eram diuturnamente macerados em cena e, com o tempo, produziam um odor característico.

Como destaca Mateus Bertone da Silva:

A construção do espaço físico de cada um dos 11 quadros – 10 rounds – era feita em cena pelos próprios atores auxiliados pelos maquinistas do Teatro Oficina que, nesse ponto, mais do que explicitarem os mecanismos teatrais, revelavam o dispêndio de trabalho humano na construção de todas as coisas. O esforço de construir para que logo em seguida tudo seja destruído – esse era o movimento geral da peça: continuamente construir e destruir, fazer voar pelo espaço do teatro mesas, cadeiras, colocando o público a todo o momento em uma posição frágil e desprotegida (SILVA, 2005: 39).

Nota-se, portanto, o intento de produzir um grande envolvimento do público nesse espaço. Ou seja, a montagem visava muito mais propiciar uma vivência ampla que produzir um simples espetáculo visual, embora ostentasse forte teatralidade. Esse tipo de impoção afina-se com a proposta de Richard SCHECHNER (1994: XIX-XIV) para o que denominou *environmental theatre*. Segundo ele, seis axiomas orientam essa estruturação, divididos em duas escalas: primária (entre os performers; entre os membros da platéia; entre os performers e a platéia) e secundária (entre os elementos da encenação; entre os performers e a encenação; entre o total da encenação e o espaço onde ela ocorre).

Todos esses postulados estavam contemplados em *Na Selva das Cidades*. No eixo primário temos o árduo trabalho corporal e a intensa troca de energias entre os intérpretes; assim como deles para com os membros da platéia e esta, tanto quanto possível, entre si. No segundo, as relações mostravam-se ainda mais implementadas: a arquitetura cênica conformava um espaço ritual aberto às interações entre dispositivos, inclusive com

deslocamento dos intérpretes e do público; o que reforçava, a todo o momento, o manuseio não apenas de objetos e apetrechos cênicos como seu uso disseminado pela totalidade do espaço cênico; atingindo desse modo uma pletera funcional, visual e material.

O crítico Yan Michalski bem apreendeu esse conjunto de sentidos, ao registrar:

Assistir à Selva não é divertir-se: é trabalhar, é suar a camisa, é prestar dolorosa atenção, é sentir-se cansado, é interrogar-se, é tentar conquistar, com o esforço ativo do intelecto e da sensibilidade, o direito de penetrar na convenção daquele crispado e histérico universo de imagens. O direito, também, de emocionar-se diante de uma beleza e poesia diferentes daquelas a que estamos acostumados: uma beleza e poesia cujos elementos componentes abrangem a sujeira, o lixo, as ruínas, o suor e o mau cheiro (MICHALSKI, 1985: 40).

Trabalhar com uma estética da aspereza e promover uma vivência crispada parece terem sido os objetivos de José Celso Martinez Corrêa ao dar forma a essa fábula do jovem Brecht, ao criar uma cena que visava atingir não apenas a racionalidade da platéia, sua capacidade de decodificar uma linguagem simbólica e metafórica organizada mas, sobretudo, ultrapassar tal dimensão, atingindo igualmente seu estômago e vísceras. Ou seja, trabalhar na direção de uma *rasaestética*, mesclando sabores e apelando para os cinco canais de sensibilidade do público (SCHECHNER, 2006: 333-367). Não sem razão Artaud e Rimbaud – o desregramento de todos os sentidos – forneceram ao encenador suas mais fortes inspirações poéticas para a construção da cena.

Digna de destaque, nessa concepção, era a cena do bordel chinês. Nela Schlink vai se encontrar com Maria, a irmã de Garga anteriormente currada e agora tornada prostituta de seu bordel. Lina criou, com véus vermelhos, um aparato cenográfico simples mas de alto impacto, inspirada nas lanternas chinesas. A cena recendia forte cheiro de incenso e a iluminação, coada pelos véus vermelhos, infundia uma tonalidade quente ao ambiente. No ápice do envolvimento dramático entre as personagens, Maria abria seu quimono e com singela pureza se desnudava, criando aquele considerado o primeiro nu frontal do teatro brasileiro. Diante da beleza da cena, nem a Censura teve coragem de cortar essa passagem.

Suma

Auge do tropicalismo no teatro brasileiro, *Na Selva das Cidades* constituiu-se num marco dentro do Teatro Oficina, a culminância de um processo de dez anos de trabalho conjunto que, nesse momento, começa a ruir.¹

¹ Desde a montagem de *Roda Viva*, com a incorporação dos jovens do coro a seu elenco estável, o Oficina vinha conhecendo contradições internas que dividiam o conjunto em dois. Tais contradições vão explodir

Galvanizando procedimentos originários do neo-concretismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica, a montagem levou às últimas conseqüências as propostas da vanguarda artística nacional, nesse momento mais agudo da ditadura militar. Período de fechamento institucional e alta vigilância dos mecanismos repressivos, a encenação optou pelos formatos metafóricos enquanto enredo e referências à realidade, mas sem deixar de ensinar ao público uma experiência presente e inovadora, como a proposta pela obra de arte.

Aos olhos de hoje, a montagem ostentava todos os procedimentos identificáveis do *environmental theatre*, um catalisador projeto de estímulos visando romper as tradicionais dicotomias que dividem o palco e a platéia ou o corpo e o espírito, investindo em novas alianças para equacionar as relações sociais. Procedimentos esses, aliás, já contidos e divisados no projeto antropofágico moderno, ele mesmo um paradigma de rasaestética que, a exemplo das tradicionais civilizações orientais, também havia tomado o holismo como um protótipo de sobrevivência num mundo múltiplo e vário, atravessado pelo interculturalismo.

Referências bibliográficas:

BRITO, Ronaldo. “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”, in *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Glória Ferreira (org). Rio de Janeiro. FUNARTE: 2006.

CLARK, Lygia. Carta a Helio Oiticica datada de Paris, 26 de outubro de 1968. In *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Catálogo da Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. Apresentação de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro/São Paulo. Instituto Nacional de Artes Plásticas: 1986/1987.

CORRÊA, José Celso Martinez. “Enquanto o teatro agoniza”, entrevista realizada por José Carlos de Mattos, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28/10/1969. In *Primeiro Ato. Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo. Editora 34: 1998.

_____. “Um jovem Brecht Desmunhecado e Enfurecido”, artigo para programa. In *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Ana Helena Camargo de Staal (org). São Paulo. Editora 34: 1998.

_____. “Enquanto o teatro agoniza”, *idem, ibidem*.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor: 1985.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena Oficina e Opinião*. São Paulo. Proposta: 1982.

durante a montagem de *Na Selva das Cidades*, interrompendo suas apresentações em Belo Horizonte, quando a atriz Ítala Nandi foi arremessada por seus colegas de cena em meio à platéia. Para detalhes, consultar MOSTAÇO (1982).

SCHECHNER, Richard. *Environmental theatre – an expanded new edition*. New York. Applause Editions: 1994.

_____. “Rasaesthetics”. In *Performance theory*. New York-London. Routledge: 2006.

SILVA, Mateus Bertone da. *Lina Bo Bardi – Arquitetura cênica*. São Carlos, Escola de Engenharia de São Carlos: 2005.