

Flavio Império na selva de São Paulo

Flavio Império in the jungle of São Paulo

Rogério Marcondes Machado¹

Resumo

Neste texto abordamos, principalmente, a transformação da linguagem do teatro político no final da década de 1960. A documentação utilizada consiste num conjunto de seis cartas, escritas por Flavio Império, no segundo semestre de 1969. Também utilizamos artigos de jornal, escritos por Luiz Carlos Maciel, no mesmo período. Esse recorte preciso nos permitiu desenvolver uma crônica relatando como as ideias de Artaud e Grotowski, naquele contexto político, favoreceram o declínio do realismo no teatro.

Palavras-chave: Flavio Império; *Na selva das cidades*; *O profeta da fome*; Teatro Político; Tortura.

Abstract

This text analyses the transformation of the poetic language of Brazilian political theater in the late 60s. The documents used are a set of six letters written by Flavio Império in the second half of 1969. We also used newspaper articles written by Luiz Carlos Maciel, from the same period. This precise time frame allowed us to develop a narrative that describes how the ideas of Artaud and Grotowski, in that political context, contribute to the decline of realism in the theater.

Keywords: Flavio Império; *In the Jungle of Cities*; *The Prophet of Hunger*; Political theatre; Torture.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP, Brasil. rogerio@amadomarcondes.com

Em abril de 1969, Flavio Império² e um grupo universitário amador de atores, o TUSP, participam do Festival Mundial de Teatro de Nancy, na França³. Nesse festival entusiasmam-se com as apresentações do grupo Bread & Puppets e do diretor polonês Grotowski. A viagem se estende por outras cidades e o grupo conhece novos artistas. Em Besançon, assistem às montagens de *Antigone* e *Paradise Now*, do grupo americano Living Theatre (TUSP, 1969). Reencontram amigos, como o ator David José, que estava morando em Paris, estudando ciências sociais. Império, assim que volta a São Paulo, corresponde-se com David José, relatando o seu dia a dia nessa cidade. São os conteúdos dessas cartas que analisaremos em seguida.

Império está interessado no trabalho de Grotowski. Na primeira das suas cartas (Império, 1969a), ele recomenda a David: “por que você não dá um pulo à Polônia para ver o Grotowski? Ando lendo suas experiências, que me parecem por demais interessantes de se ver. Penso em programar uma viagem, bem pensada, sobre o teatro político” (ibidem). Naquele momento, a linguagem do teatro político no Brasil precisava ser transformada. A censura e a repressão oficial já estavam implantadas desde dezembro do ano anterior, com a decretação do AI-5.

Logo após sua volta a São Paulo, Império (1969a) ainda testemunha momentos de liberdade de imprensa. Os jornais noticiam o festival de *Woodstock* – “o rock pela América o turumbamba todo” (Império, 1969a) – e as ações da guerrilha urbana: “terrorista em capítulos novelescos, num clima que lembrava muito novembro do ano passado. Foi uma semana agitada na qual vendeu tanto jornal como nunca [...]” (Império, 1969a). Mas isso dura pouco, pois “a voz do Gama [e Silva, Ministro da Justiça] se fez ouvir e os diretores de jornal tiveram as orelhas puxadas” (Império, 1969a). A partir de então foi “ordem, planos governamentais de investimento em todos os setores, inauguração da televisão educativa, morte e enterro de Cacilda [Becker, atriz], transformada em nome de auditório da TV do governo Abreu Sodré [governador do Estado de São Paulo] etc., etc. ...” (Império, 1969a).

Nesse período ele realiza a cenografia e os figurinos para a montagem de *Ato sem perdão* – *Antígona*, uma versão da tragédia de Sófocles escrita por Millôr Fernandes, “a última peça política que se pode fazer” (Império, 1969b), teria dito o diretor José Renato. Império (1969c) não ficou satisfeito com a montagem – “só eu salvo” –, ele acredita, opinião não compartilhada, porém, pelo crítico Sábado Magaldi, que lhe teria dito que o seu cenário “não comunicava”, ao que Império reagiu retrucando: “não ser ele [o cenário] um telefone e mesmo se fosse estava arriscado a ter problemas com nossa surda e muda telefônica” (Império, 1969c). Nessa mesma carta ele desabafa:

2 Cenógrafo, figurinista e professor universitário, formado em 1961 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Império contribuiu para a consolidação da linguagem cênica do Teatro de Arena – SP, de 1958 a 1967. A partir de 1962 trabalha também para o Teatro Oficina – SP. Como arquiteto, foi responsável, junto com Rodrigo Lefèvre, pelo projeto de reforma desse edifício teatral, logo após o incêndio ocorrido em 1966.

³ O TUSP (Teatro dos Universitários da Universidade de São Paulo)

existiu de 1967 a 1969 e era composto principalmente por estudantes dos cursos de arquitetura, ciências humanas e engenharia. Sua primeira montagem foi a *Exceção e a regra* (Brecht), dirigida por Paulo José. A segunda e última foi *Os fuzis da Senhora Carrar* (Brecht), dirigida por Flavio Império. Sobre a montagem de *Os fuzis* ver: MACHADO, Rogerio Marcondes. Flavio Império e a montagem de *Os fuzis* de Sra. Carrar (1968). Sala Preta, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 113-124, 2014.

Continuo no afã desesperado de trabalho, cenografando cada vez melhor, e cada vez mais convencido que eu já sou bastante maduro pra tocar pra frente. Me falta um conjunto de gente-igual tipo ex-tusp pra me animar. As pessoas do nosso meio estão inteiramente desgastadas e velhas, chatas e mudas (Império, 1969c).

Surge, porém, um trabalho que vai entusiasamá-lo, a realização da cenografia e do figurino para o filme *O profeta da fome* (1970), dirigido por Maurício Capovilla⁴.

Esta é, para Império, uma atividade nova, que o instiga a refletir, comparando-a com a sua experiência teatral.

Numa das cartas (Império, 1969b) ele registra sua opinião de que o espetáculo teatral costuma ser uma “grande coincidência” (Império, 1969b). Segundo ele, o grupo teatral “passa meses se acostumando à coincidência, que acaba por ser um hábito” (Império, 1969b). Numa filmagem, porém, a coincidência surge de modo repentino, “cada acontecimento é sempre novo – e haja olhos para ver e ouvidos para ouvir – ou se tem uma excepcional presença de espírito ou não se faz cinema” (Império, 1969b). Para ele, o cinema trabalha com “potencialidades, nunca com resultados” (Império, 1969b). Nos ensaios teatrais, ele explica, aquilo que é conquistado pelo grupo transforma-se em “matéria-prima”, sedimenta-se num processo contínuo de criação. No cinema a instabilidade é maior e “as filmagens são alguns poucos pontos de referência com os quais se tem que continuar trabalhando o universo fluido e instável das relações possíveis” (Império, 1969b), o que lhe parece desgastante, pois se “no teatro o esforço se acumula e se concentra, no cinema consome-se em cada cena e se dilui” (Império, 1969b). Império sintetiza: “uma peça pronta é uma coincidência elaborada, um filme, um milagre de probabilidade” (Império, 1969b).

Essa obra de Capovilla é uma produção que se insere entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal Paulistano. Em um dos episódios, alguns personagens atravessam uma paisagem sertaneja onde encontram um cantor cego andarilho que, cantando, narra a disputa por um pedaço de pão entre o faquir e o domador de leões, interpretado por Mauricio do Valle. Essa cena é apresentada de modo semelhante à luta entre os personagens Antônio das Mortes (também interpretado por Mauricio do Valle) e Corisco, no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. O manifesto de Glauber Rocha, *A estética da fome*, foi também uma referência importante para a concepção do roteiro (Mattos, 2006). Para Glauber (1965), a fome – como metáfora da nossa cultura – “constrange” o brasileiro, mas alimenta a “nostalgia do primitivismo” (Rocha, 1965) para os europeus. O cineasta baiano propõe que a “fome” sirva como detonador de um cinema político, agressivo e violento, de modo que o europeu colonizador possa “compreender, pelo horror, a força da cultura que ele

⁴ O filme é composto por dez episódios, cujos títulos se assemelham aos das parábolas bíblicas. Cada episódio explora um tipo de linguagem visual, de acordo com os fatos narrados. O filme conta a estória de uma trupe de circo que passa fome e acaba por comer seus próprios animais. O protagonista é um faquir, interpretado pelo ator Jose Mojica Marins (já então conhecido como o Zé do Caixão), que, na tentativa de melhorar a situação, cria espetáculos cada vez mais ousa-

dos. Após o incêndio do circo, o faquir, sempre faminto, vai para uma pequena cidade e depois para uma metrópole, onde, enfim, encontra o sucesso. Cenas das filmagens estão registradas no prólogo que Carlos Reichenbach fez para o filme *Audácia* (1969), em que podemos ver Flávio Império maquiando os atores. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ntuK4_aSW2o>. Acesso em: 1 jun. 2014

explora” (Rocha, 1965). No filme de Capovilla a fome é o tema central, mas o conflito e a violência a ela vinculados são apenas circunstanciais, pois ao final ela surge, ironicamente, como um bom negócio. Depois de tanto sofrer de fome, o faquir cria um novo espetáculo, no qual faz longos jejuns, deitado sobre uma cama de pregos, conquistando assim sucesso e dinheiro.

O filme, portanto, possui um caráter reflexivo com relação à produção e ao debate teórico estabelecido pelo Cinema Novo. Ao mesmo tempo, ele se insere na iniciante corrente do Cinema Marginal Paulistano, pelo uso do grotesco, da valorização do *trash* e pela intertextualidade (Ramos, 2000). Ao final do filme temos a inserção de cenas típicas de telejornais: um gol de Pelé, desembarque de tropas militares e a chegada do homem a Lua. Esse filme marca, assim, um momento de transição de linguagens.

O diretor atribui a Flávio Império e ao diretor de fotografia Jorge Bodanski a responsabilidade pela definição da expressão visual do filme (Mattos, 2006). O trabalho de Império teve que ser desenvolvido com pouquíssimos recursos, utilizando as possibilidades oferecidas nos locais onde ocorreram as filmagens. “Estou fazendo cenário de lixo – de palhas – de bambu – de merda” (Império, 1969b). E prossegue: “eu procuro ‘falar’ por todos os poros do campo. Vi todos os copiões feitos até agora e acho que estou conseguindo o que queria – quase um documentário” (Império, 1969b). Essa sua preocupação realista nos remete a uma longa crítica que Império publicou em 1968 (marcada pelos seus estudos de Brecht) sobre o filme *O Evangelho de São Mateus* (1964), de Pasolini, cuja cenografia, elaborada por Luigi Scaccianoce, também foi desenvolvida a partir da manipulação dos elementos presentes na paisagem e nas locações das filmagens.

Para Império (1968), a fabulação adotada por Pasolini era mitificadora e desprovida de dialética, como acontece nas tradicionais representações de passagens bíblicas. “No caso dos evangelhos a fabulação é a forma tradicional religiosa de referenciar as abstrações divinizantes. Optar por elas, sem interferir, é aceitar seus conteúdos” (Império, 1968, p. 37). Para Império, Pasolini teria falhado ao não apresentar referências que permitissem ao espectador situar historicamente a fábula, como fazia Brecht, que utilizava a “técnica de afastamento para maior comprometimento individual da plateia, que fica em melhores condições de perceber a lógica imanente das situações” (Império, 1968, p. 37); desse modo, espera-se que o espectador tenha “maior dificuldade de projetar idiosincrasias do [seu] comportamento individual” (Império, 1968, p. 37) com relação à estória narrada. A linguagem de Pasolini, Império analisa, assemelha-se ao do neorrealismo, mas apenas na forma, e não no método. “O neorrealismo italiano, do pós-guerra, encontrava, à sua disposição na paisagem, referências históricas muito marcantes e de fácil identificação pelos muros, pelas calçadas, pelas ruínas” (Império, 1968, p. 38). Para Império, eram os cacos de uma sociedade e de cidades estilhaçadas pelo fascismo e pela guerra o retrato de um desastre. “Intestinos para fora, de um organismo aparentemente normal, embora doente. Qualquer ficção cinematográfica seria sempre mais fraca ao esbarrar com esta realidade latente” (Império 1968, p. 38). Essa latência, para o autor da crítica, não está presente na paisagem registrada por Pasolini, que teria preferido “contornar o problema” (Império, 1968, p. 40), não alimentando a cena com novos conteúdos. “O

seu espaço, embora carregado de particularidades realistas, não chega a formar um quadro preciso de uma realidade temporal. Permanece pelas indicações generalizantes” (Império, 1968, p. 40). Império conclui: “Por mais pedras que haja em cena, por mais rugas que cubram os rostos, por mais calos que surjam das mãos, isso tudo não basta para historicizar um processo social e humano” (Império, 1968, p. 40).

O Profeta da fome, tal como o filme de Pasolini, foi rodado em locações abertas, na cidade de São Luís do Paraitinga e em bairros periférico de São Paulo, Itaquera e Vila Formosa. Para Império (1969b), esses lugares revelam uma São Paulo estranha, um mundo “suburbano, precário e pobre como Jó, de riqueza a pó [...]” (Império, 1969b). Ele procura comunicar-se por meio de todos os elementos possíveis dentro do campo visual da câmera.

O imaginário “cenográfico” se dissolve nos cenários naturais – e vice e versa – nunca juntei tanto cacareco na minha vida, a cenografia é quase um monte de lixo. Só se filma com 9.8 e com 90⁵ – daí um universo realista muito estranho no qual a lente é quase tanto cenografia quanto o espaço a ser filmado (Império, 1969b).

Império não se aprofunda na descrição do tipo de realismo que desejava praticar, mas podemos especular sobre isso. Villela (2014)⁶ recorda-se que, naquela época, “nosso mestre do realismo no cinema era Guido Aristarco”, crítico italiano marxista, editor da revista *Cinema Nuovo*. “Foi através dele que conhecemos melhor o neorealismo italiano e quando estivemos por lá, em 1969, nos abriu a porta com grande atenção” (Villela, 2014)⁷. Em 1963, o grêmio estudantil da FAU-USP, onde Império lecionava, publicou o texto *Seis parágrafos sobre realismo e o cinema*, de Aristarco. Nessa obra ele apresenta uma distinção entre os termos naturalismo e realismo, que se coaduna com as observações manifestas por Império em seu artigo sobre o filme de Pasolini. Diz Aristarco:

O naturalismo encerra-se na descrição do fenômeno, no presente; o realismo revela a essência do fenômeno, indica o “onde” e o “quando”; o naturalismo se satisfaz com a reprodução daquilo que é cotidiano; o realismo aspira à máxima profundidade e compreensão, indaga, penetrando o mais possível em profundidade, aqueles momentos substanciais escondidos debaixo da superfície, e não os representa de modo abstrato, separando-os e contrapondo-os aos fenômenos, mas justamente representa aquele vivo processo dialético para o qual a essência transforma-se em fenômeno, revela-se no fenômeno [...] (Aristarco, 1962, p. 20).

⁵ Referência aos tipos de lentes usadas por Bodanski; a 9.8mm é uma grande angular e a 90mm uma teleobjetiva mediana.

⁶ Moacyr Villela era estudante de arquitetura na USP e foi um dos fundadores do TUSP, junto com seu colega André Gouveia. Fizeram parte do elenco de *Os fuzis* e conviveram intensamente com Império, durante o processo de criação dessa montagem e durante a temporada em Nancy.

⁷ Villela também se recorda de quando Império lhe explicou a diferença entre o realismo de Luchino Visconti e o de Michelangelo Antonioni. “Segundo me lembro ele teorizava da seguinte maneira: havia, entre os atores de Visconti e os objetos de cena, uma relação mútua e o conjunto de interpretação e ce-

nário é que expressava o que deve ser dito (por isso a montagem de cenários completos em que cada detalhe aparentemente naturalista é cuidadosamente estudado e a cena filmada por várias câmeras simultaneamente, porque era a única, e o cineasta tinha que capturar aquele momento que não se repetiria mais). Em Antonioni a montagem no quadro ou no plano sequência é que expressa o que deve ser dito. É como se os personagens e os cenários fossem independentes uns dos outros. A personagem de *Deserto Rosso* caminha por uma rua solitária. Ao fundo, no céu, passa um avião que a câmera segue sem relação com a cena da caminhada da atriz” (Villela, 2014)

Utilizando essa distinção, entendemos que Império, ao montar a cenografia do *Profeta da fome*, teria tido como premissa evitar o enfoque naturalista, abstrato, que ele identificou na obra de Pasolini, desejando construir uma obra realista dialética, como defendida por Aristarco, em que a imagem desvela um acontecimento de maior complexidade. Essa dualidade conceitual, marcante para o pensamento da década de 60, será posta em xeque naquele período e é Império, entusiasmado, que nos apresenta isso, ao analisar o novo espetáculo do grupo Teatro Oficina: *Na selva das cidades*, de Brecht.

Império acompanha os ensaios. Em uma de suas cartas para David José, ele anexa um recorte do jornal carioca *Última Hora*, com a coluna *Vanguarda*, de Luiz Carlos Maciel⁸. Nesse artigo (Maciel, 1969b) o jornalista noticia que alguns atores não estavam aguentando o esforço físico exigido para essa montagem e pediram demissão. Teriam declarado “que adoram experiências de vanguarda na interpretação, mas o que o Zé Celso está fazendo já é demais” (Maciel, 1969b). Império (1969c) também fica impressionado com a ação física e com os impactos entre os corpos e os objetos de cena, “feitos de madeira crua super reforçados, que se arrebrantarão diariamente em uma enorme rede de proteção ao público para não quebrar a cabeça de nenhum espectador” (Império, 1969c). Comenta que a atriz Ítala Nandi, “vítima de uma mesa”, quebrou o braço e que, “estando grávida [...], logo terá que usar uma rede de proteção individual” (Império, 1969c).

Sobre a cenografia de Lina Bo Bardi, Império diz que “é genial, uma arena de box montada no meio da plateia e uma arquibancada de madeira no lugar do palco” (Império, 1969c), lembrando-lhe “a velha forma do Oficina” (Império, 1969c) – ou seja, a configuração arquitetônica anterior ao incêndio de 1966, quando o palco ficava entre duas plateias. Ele aponta a presença de uma infinidade de elementos “de quase lixo pelo espaço inteiro e as paredes revestidas de madeira de obra onde serão pichadas várias frases de ordem” (Império, 1969c).

Maciel (1969g) noticia que o lixo também está presente no programa da peça, vendido dentro de sacos plásticos onde se encontravam três impressos: uma espécie de jornal com notícias sobre o espetáculo e o elenco, um caderno com frases de Brecht intitulado *O livro vermelho do jovem Brecht* e, por fim, um texto crítico de Robert Brustein sobre a peça de Brecht. Junto aos impressos havia um vidrinho com amostra de perfume e, envolvendo tudo isso, lixo: “um pouco de terra, baganas de cigarro, fósforos queimados, pedrinhas e etc.” (Maciel, 1969g).

Após a estreia, Império (1969d) escreve analisando o que viu:

É simplesmente maravilhoso. Tem todos os defeitos que esperávamos. Cinco horas de teatro da mais alta teatralidade que já foi visto por estas plagas. Duas horas e meia cada parte fora os intervalos. Um tema e uma interpretação diretiva e executiva da mais alta negatividade. O palco é um ringue coberto de sangue e de sofrimento real dos atores, que quase se matam de desespero e de violência física (Império, 1969d).

⁸ Formado, em 1958, no curso de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Maciel atuou como editor, jornalista e diretor teatral. Contribuiu para o resgate da obra de Oswald de Andrade, o que resultou na histórica montagem de *O rei da vela* (1967) no Teatro

Oficina. Foi um importante e influente divulgador da obra de Sartre e do pensamento contracultural no Brasil.

Império ainda observa que os movimentos dos atores são contundentes: ninguém pega simplesmente um objeto, “mas arranca, atira, despedaça tudo contra as duas paredes laterais ou contra o chão. Todas as cenas round são montadas de maneira sempre nova e extremamente estimulante quanto à linguagem” (Império, 1969d). Todas as ações são verdadeiras, “estupros, trepadas, também. O nu é linguagem e muito bem feita” (Império, 1969d).

A comunicação com a plateia não é fluida e o espetáculo busca uma “verdade gestual nova e mais verdadeira que a forma convencional da interpretação mais imediata” (Império, 1969d). Estabelece um “clima angustiante que reduz a plateia a uma leitora meio gagá e destreinada de um alfabeto esquisito” (Império, 1969d). Um espetáculo de “difícil execução e de mais difícil apreensão. Raramente gratifica as nossas expectativas comodistas” (Império, 1969d).

As situações realistas engendradas pelo Brecht escapam sempre a uma reposta emocional da circunstância [grifo de Império]. Os atores estão sempre além das circunstâncias simples e limitadas. Estão sempre referidos ao geral social. Cada instante é uma catástrofe, cada reação um pequeno apocalipse. A problemática individual de cada ator está contestada sempre, por cada ataque de cena. Nunca vi nada tão exagerado. Só o Living [Theatre]. O teatro sem referências políticas precisas, isto é, sem vínculos com uma vanguarda e uma retaguarda política fica reduzido a um universo de culpas, urgências desesperos, únicos referentes dos males sociais (Império, 1969d).

Para Império, a falta de referência política direta é justificada, pois estávamos vivendo “sem imprensa, sem nenhuma publicação política, sem circulação de ideias que não sejam as da propaganda oficial mais débil, [o que] reduz o artista quase a suicida” (Império, 1969d). A censura ao teatro faz com que sua linguagem tenda à abstração e “inevitavelmente se emocionaliza (sic)” (Império, 1969d). Para ele, o Oficina se apresenta como o único reduto de contestação: “seus atores parecem sacerdotes, o espetáculo um rito (sem o modismo da ritualização), um sacrifício quase real, só faltam morrer de verdade” (Império, 1969d).

Império compara essa montagem com um filme de Luchino Visconti: “o consumo daquela família interiorana pela selva da cidade tem seu tema muito próximo [ao] de *Rocco e seus irmãos*”, mas o “filme parece um documentário perto desta montagem” (Império, 1969d). A encenação é mais contundente: “nunca vi melhor configuração da violência do sistema. Cada jogada de interesses é um bombardeio que destrói os pequenos mundos ingênuos dos setores desprovidos de poder” (Império, 1969d). Os personagens que representam os donos do poder “são amorais”, interessados apenas em manter seu domínio, diferentemente do que acontece noutra peça de Brecht, *Santa Joana do Matadouro*, em que “existe um sistema de valores capitalistas que explicam as jogadas patronais” (Império, 1969d). Já aqui não, as ações se justificam apenas pela “necessidade imanente de poder” (Império, 1969d), por isso alienado, irracional e vazio. Os poderosos e o povo pobre estão sós “num jogo que ninguém inventou, mas no qual estão todos em campos diferentes. A condição desgraçada do homem jogada numa circunstância social pré-determinada, na qual ou se

é açougueiro ou se é carne” (Império, 1969d).

Os comentários de Império retratam uma nova forma de se fazer teatro. Maciel (1969d), no Rio de Janeiro, observa essa mesma tendência, identificando-a com o resgate das ideias de Antonin Artaud e nos mostrando como estas estavam sendo absorvidas naquele momento:

Para Artaud, o teatro não deve falar a linguagem da literatura da civilização europeia, isto é a linguagem da palavra e do conceito, mas a linguagem primitiva de estímulos físicos e sensoriais, a linguagem das formas, cores, sons, movimentos e imagens. Talvez o refinamento máximo do teatro conceitual tenha sido a relação “distanciamento” preconizada por Brecht e sua abordagem dialética da matéria bruta da cena. O ponto de vista de Artaud é sua antítese, uma volta radical às origens do teatro [...] (Maciel, 1969d).

Para Artaud, podemos complementar, o evento teatral é como um ritual de passagem, que deve afetar os participantes durante a sua apresentação, um acontecimento autônomo, encerrado em si, e não um evento que procura representar algo que esteja fora do edifício teatral⁹. Notamos que é esta a característica cênica que é descrita na carta de Império. A montagem de Zé Celso mostra a violência, apresenta a disputa de poder, mas não se preocupa em revelar os mecanismos que estão por trás dessa situação social e política, como acontece na teatralidade associada a Brecht. É uma renovação de teatro político porque põe em xeque, de modo amplo, a representação simbólica dominante, seja de esquerda ou direita. Essa é uma tendência internacional (p. ex., Living Theatre) que, no Brasil, assume uma importância particular, pois a produção simbólica dominante, naquele momento, está sendo imposta de modo militar. O espectador é mobilizado em seus afetos, na sua reação física, mesmo que permaneça estático na poltrona. Para que isso realmente aconteça, o trabalho corporal dos atores tem que ser desenvolvido de uma nova maneira, com outra intensidade e profundidade. É essa a importância de Grotowski, cujos fundamentos se aproximam aos de Artaud e que desenvolveu propostas de exercícios corporais para atores. Esses exercícios foram praticados pelos membros do Oficina durante os ensaios de *Na selva das cidades*¹⁰.

Maciel (1969c) nos apresenta, resumidamente, de que modo os exercícios de Grotowski se diferenciavam do método de Stanislavski e das propostas de Brecht:

Em primeiro lugar, eles exigem uma preparação muscular mais rigorosa que em Brecht e, ao mesmo tempo, um envolvimento pessoal do ator mais profundo do que em Stanislavski. Seus exercícios plásticos são psicofísicos. As associações musculares do corpo do ator devem ser também associações de emoções e sentimentos (Maciel, 1969c).

⁹ Quilici (2004) esclarece: “Artaud gastou grande parte de seus esforços para atacar a ‘representação teatral’ entendida como processo que submete a cena a uma ideia que lhe é exterior” (Quilici, 2004, p. 71). Essa ideia, no caso, era o texto dramático que então condicionava a encenação teatral. Quilici continua: “para Artaud, criticar o teatro predominante será um caminho para atacar procedimentos que estão difusos em toda a cultura. Como diz Derrida, Artaud ataca a ‘representação’ como procedimento geral, presente em várias esferas da cultura (política, jurídica, religiosa etc.)” (Quilici, 2004, p. 71).

¹⁰ Império (1969c) comenta: “quanto a Grotowski, fizeram exercícios durante um dos meses de ensaio e logo seguiram adiante na base do laboratório realista de interpretação mais ortodoxo. Diz Zé Celso que Grotowski é muito católico pro seu gosto” (Império, 1969c). A atriz Ítala Nandi (1969), numa entrevista, diz: “tivemos conhecimento do teatro de Grotowski. Tentamos fazer a montagem em laboratório stanislavskiano. Daí a peça ter Grotowski, Brecht, Stanislavski e nós, que somos brasileiros” (Nandi, 1969). Maciel (1969c), íntimo do grupo Oficina, relata: “Jose Martinez Correia faz um laboratório de interpretação com o elenco do Oficina, com vistas a encenação de Na Selva das Cidades, de Brecht, utilizando os famosos exercícios de Grotowski” (Maciel, 1969c).

A mesma qualidade de ação corporal dos atores, que Império destaca em *Na selva das cidades*, ele também observa no espetáculo *O assalto*¹¹.

Essa peça apresenta um bancário que decide permanecer no escritório depois do expediente, tendo como interlocutor o faxineiro, para o qual ele realiza um discurso catártico, com dramáticas consequências. Sobre essa peça, Império (1969d) escreve: “Todos gritam, choram, morrem de angústia, se despem num apelo ao sentido mais simples do ser humano: um corpo e uma consciência” (Império, 1969d). Mas, ele continua, a redenção individual não resiste à influência destrutiva da “sociedade constituída”, que não é nada além do “conjunto desses mesmos seres simples que, pelo jeito, quando se reúnem em grupos, e estabelecem sistemas de relações, só conseguem é criar um mecanismo de destruição” (Império 1969d). A soma dos indivíduos resulta em horror, diríamos. Império está descrente e afirma que as “deformações do mundo socialista” e a “falta de transformação dos sistemas capitalistas” (Império, 1969d) minaram nossa consciência e o uso da razão não mais garante a “possibilidades de transformação do real” (Império, 1969d), fazendo uma síntese daquele momento teatral:

A falta de representatividade das consciências mais sensíveis da pequena burguesia nas lutas radicais, seu confinamento vigiado pela imbecilidade policialesca do regime, sua nenhuma possibilidade de escape senão através do teatro tendem a fazer de cada autor um niilista fossento [sic] e de cada ator ou diretor um monge suicida. Rompem com o status e se oferecem em holocausto das próprias consciências. O homossexualismo, ambígua ou diretamente exposto, tema também comum a quase todos os “novos”, surge como verdade reprimida e se junta ao caos litúrgico dessa celebração selvagem como se bancários, virgens empregadas, limpadores de chão, enfim a terra toda estivesse num transe final e apocalíptico (Império, 1969d).

Destacamos que essas reflexões de Império, pondo em xeque a primazia da razão e conferindo novo status ao corpo do ator, não foram desabafos passageiros, pois elas vão se expandir amplamente ao longo do ano seguinte, 1970, com a vinda do Living Theatre ao Brasil, a ponto de incomodar o crítico Anatol Rosenfeld, que se apresenta como ferrenho opositor ao irracionalismo dessa nova linguagem teatral.¹²

A selvageria encontrada nessas produções teatrais está expandida por toda São Paulo. Império (1969c) descreve a cidade violenta que está surgindo, onde a população começa a se acostumar com os assaltos e com os cartazes estampando fotos dos terroristas procurados, espalhados em todos os lugares públicos. A imprensa, “com a proibição de fotos e manchetes muito sangrentas, inventou um novo tipo de noticiário de crimes”, camuflado, “no lugar de sangue surge um melodrama na base

¹¹ Texto de estreia do dramaturgo Jose Vicente, apresentado no Teatro Ipanema – RJ, em 1969. Dirigido por Fauzi Arap. No elenco, Rubens Correa e Ivan de Albuquerque. Cenografia e figurino de Marcos Flacksman. Numa resenha crítica, Maciel (1969a) reproduz uma declaração de Arap: “acho que o Zé [Vicente] utiliza o palco como a parede e um mictório público” (Maciel, 1969a)

– e Maciel interpreta: “as pornografias escritas nas paredes das privadas são, em geral, descargas agressivas em estado puro, raramente confessam seu verdadeiro objetivo; desprezam qualquer racionalização; e gratificam pela sua própria cegueira instintiva” (Maciel, 1969a).

do *Coração de mãe* [música de Vicente Celestino]" (Império, 1969c). Ele prossegue: "com isso a 'ordem pública' é uma lenda antiga e o 'far-west' reina em áreas marginais" (Império, 1969c). Não há informações, todos os cidadãos estão desorientados, diríamos. Para Império,

São Paulo é uma cidade bloqueada. Todas as avenidas e ruas e etc. estão cercadas por tapumes de construção da "nova São Paulo humana" e a gente pra circular segue tonto que nem formiga quando chutam um formigueiro. Na sessão de objetos perdidos deve haver um arquivo de gentes esperando, que seja, pelas santas almas do purgatório (Império, 1969c).

Nessa cidade confinada, observamos, os corpos dos cidadãos também mudam de status, pois alguns serão oficialmente torturados. Esse é o tema da última carta desse conjunto (Império, 1969f), escrita de forma alegórica. Logo no primeiro parágrafo, Império apresenta a chave para a leitura da carta:

Vivemos tempos borrascosos de Caraça. Os castigos medram a torto e a direito e deles não é bom falar [grifo de Império]. Quando eu era menino meu pai me ameaçava de Caraça¹². Eu nunca soube direito o que era [...], mas como era a ameaça mais braba, preferi achar que devia ser terrível (Império, 1969f).

Império então assume um tom debochado, faz referências sarcásticas ao movimento ufanista, ao controle das informações e ironiza dizendo que seus amigos na França, longe do ímpeto propagandístico que o governo patrocinava, ao regressarem ao Brasil "correm o risco de voltarem apátridas, destituídos dos mais belos sentimentos de nacionalidade" (Império, 1969f). Mais adiante ele retoma ao tema principal:

No meu tempo de menino não conheci ninguém que tivesse parente ou amigo no Caraça. Em minha adolescência não ouvi falar mais disso. Hoje está ficando cada vez mais comum, e tem-se como certo que não tarda ser usual cada família ter pelo menos um representante vivo estagiário no Caraça (Império, 1969f).

Os que vão para o Caraça, Império esclarece, ao se despedirem da família "juram que a vocação é verdadeira" (Império, 1969f), mas depois de "ingressados nas santas paredes da piedade só Deus sabe o que ocorre no íntimo dos seus sacrários" (Império, 1969f). Império imagina um vestibular para aqueles que vão para Caraça. Depois de duros exames, ele diz, os candidatos que "foram reprovados e os excedentes", com muito custo, se "recuperam das surras que levaram pelo despreparo, e mesmo ignorância, nas matérias essenciais [...]" (Império, 1969f) e muitos ficam "assombrados com as provações a que se submetem, de livre vontade, os de verdadeira vocação" e

¹² Em 1970, o grupo Oficina, o Living Theatre e o grupo Lobo (argentino) se reúnem na tentativa de desenvolver um trabalho conjunto. Rosenfeld (1993) ironiza: "Ao que tudo indica, o relacionamento dos três elencos para o trabalho cênico comum, através do processo hipermoderino da 'dinâmica de grupo', veementemente defendido por Flavio Império, não está funcionando às mil maravilhas" (Rosenfeld, 1993, p. 220). Em seguida faz uma breve apresentação do Living e diz: "O início de tudo é, por isso, a transformação radical do ator

– transformação intelectual, moral, sobretudo também do corpo" (Rosenfeld, 1993, p. 221). Para uma análise mais ampla sobre esse tema ver CANDENGUE, Antônio Edson. Anatol Rosenfeld: quando a razão é legítima? Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto, n. 26, jul.-dez. 2007, p. 43-61.

¹³ Acreditamos que o pai de Império estivesse se referindo ao internato religioso do Caraça, em Minas Gerais.

aquilo que “sempre foi considerado horror surge como verdadeira santidade” (Império, 1969f). Império acrescenta:

Enfrentam tremendas provações, sabendo de início que o corpo é frágil para os pecados do mundo. Portadores da verdade vão até o fim. Arrostando a fragilidade de suas carnes, o pouco equilíbrio de sua sensibilidade psíquica, morrem sustentando um mísero trapo de verdade. Se um dia tivermos outra bandeira, ela será, sem dúvida, feita desses trapos (Império, 1969f).

Essa carta nos revela um elo entre o contexto artístico e social de Império e a necessidade de transformação da linguagem teatral. Para montar sua alegoria sobre a tortura, Império escolhe uma metáfora espacial, um lugar isolado e misterioso, o Caraça, do qual só temos informações imprecisas, não temos imagens. Tal qual o Caraça, a tortura política não produz imagens, ela não expunha os corpos torturados, como aconteceu com o corpo de Tiradentes, cujos fragmentos foram exibidos para a cidade, como um alerta, o que resultou numa imagem conhecida, o quadro *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo. Se o ufanismo oficial entope a paisagem com símbolos – e Império, irritado, nos fala sobre isto –, a tortura, ao contrário, cria uma *lacuna simbólica*. Mesmo se algum indício de tortura escapar, a censura o recolhe. A carência de imagens, somada ao controle, garante um vazio. É difícil relacionar corpo, tortura e cidade, sem haver um objeto, sem ter como identificar um lugar – uma fachada já seria útil para se ter alguma simbologia. Isso é desnorteador, pois se fica sem referente. Como se “as cidades estilhaçadas pelo fascismo e pela guerra”, como descreveu Império (1968) ao falar sobre o neorrealismo italiano, estivessem interditas ao diretor de cinema. Nesse contexto a linguagem realista perde potência.

Uma maneira de contornar essa *lacuna* é a criação de uma referência arbitrária, que é a alegoria, como Império realizou em sua última carta. Outra maneira de contornar – e este é o ponto que gostaríamos de sublinhar – é desenvolver uma linguagem que independa das referências externas, e é nesse sentido que as ideias de Artaud nos direcionam

Com Artaud, o espetáculo ganha autonomia, pois a realidade da montagem se sobrepõe ao realismo, ou seja, às tentativas de representar a realidade¹⁴. O trabalho dos atores não é o de caracterização de um personagem, seja de modo naturalista ou épico, mas o de conduzir um ritual e eles se apresentam como “monges suicidas” ou “sacerdotes, que só faltam morrer de verdade”, lembrando aqui os termos usados por Império.

O questionamento moral se sobrepõe ao debate político tradicional, que se mostra estéril e inviável. Quilici (2004) registra que Artaud “já apontava para as bases orgânicas da ordem social, para as ramificações microscópicas do poder” (Quilici, 2004, p. 49). Artaud afirmava que “não haverá revolução política e moral possível enquanto o homem permanecer magneticamente preso nas suas mais elementares e

¹⁴ Quilici (2004), sobre o teatro de Artaud, escreve: “o teatro torna-se ‘duplo’, não da realidade cotidiana e sensível, mas de uma realidade invisível, ‘perigosa e típica’. O teatro da crueldade pretende assim ampliar nossa experiência

do real. Agindo sobre a sensibilidade e intelecto, ele almeja um salto, que nos levaria à apreensão de uma realidade que se confunde com o drama da própria criação” (Quilici, 2004, p. 77)

mais simples reações nervosas e orgânicas” (Quilici, 2004, p. 49).

Semelhante posição – o questionamento moral como estratégia de ação política – encontramos no texto em que Maciel (1969e) registra o pioneirismo das propostas de Oswald de Andrade. Para o jornalista, Oswald de Andrade “já percebia que a família patriarcal, agrária, retrógrada, vigente no país cria, pela educação dos jovens, as formas caracterológicas adequadas à manutenção do sistema” (Maciel, 1969e), uma camisa de força. “Por isso a crítica de natureza moral, aparentemente limitada a interesses existenciais, é na verdade uma crítica global e profunda. Ela é capaz, inclusive, de iluminar a própria luta política” (Maciel, 1969e).

Esse questionamento moral, no caso de *Na selva das cidades*, manifesta-se por meio da ruptura formal da linguagem teatral, e não pela temática. Ao analisar essa montagem do Teatro Oficina, Maciel (1969f) faz um histórico dos sucessivos momentos de rupturas na linguagem teatral e conclui: “quando tudo isto aconteceu revela-se, no fundo, a consciência emergente de que a forma, e não o conteúdo, é a arma principal do sistema. A dissolução formal realizada por José Celso em seus espetáculos é resultado direto desta consciência” (Maciel, 1969f).

Naquele momento, pelo que destacamos nos textos de Império e Maciel, a pesquisa por uma linguagem realista encontra-se esgotada e a própria ideia de representação perde força frente à possibilidade de se fazer um teatro ritual. As estruturas formais e os condicionamentos corporais eram identificados como representação das ideologias dominante, sejam elas de direita ou de esquerda. O teatro político é, naquele momento, o teatro de ruptura formal cuja significação decorre – e se limita a isto – daquilo que está presente e manifesto durante a encenação.

Por fim, vale destacar que a montagem de *Na selva das cidades* também faz referência a um outro formalismo que se impõe: a reforma urbanística da cidade. Os objetos de cena, destruídos a cada apresentação, são diariamente coletados nos escombros da obra da via expressa que estava sendo construída na frente do Teatro Oficina. Império (1969c) também faz referência a essa transformação urbana: as avenidas estão cercadas por tapumes os moradores são levados a se manter em fluxo constante, desorientados, como “formiga quando chutam um formigueiro” (Império 1969c).

Mas romper efetivamente com a forma urbana dominante na cidade é tarefa ainda mais complexa do que no teatro.

Referências

ARISTARCO, Guido. *Seis parágrafos sobre realismo e o cinema* [1962]. São Paulo: GFAU, 1963.

IMPÉRIO, Flavio [1968]. Evangelho de São Mateus. *aParte*. São Paulo, n. 1 mar./abr. 1968, p. 37-41.

IMPÉRIO, Flavio [1969a]. Carta para David Jose. 22 jun. 1969, original datilografado.

IMPÉRIO, Flavio [1969b]. Carta para David Jose. 27 jul. 1969, original datilografado.

IMPÉRIO, Flavio [1969c]. Carta para David Jose. 30 ago. 1969, original datilografado.

IMPÉRIO, Flavio [1969d]. Carta para David Jose. 3 set. 1969, original datilografado.

IMPÉRIO, Flavio [1969e]. Carta para David Jose. s/d, original datilografado.

IMPÉRIO, Flavio [1969f]. Carta para David Jose. s/d, original datilografado.

MACIEL, Luiz Carlos [1969a]. Vanguarda. O Assalto- uma peça para indignar. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 17 maio 1969. Caderno 2 p. 2. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital>>. Acesso em: 1 jun. 2014.

MACIEL, Luiz Carlos [1969b]. Vanguarda. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 26 jun. 1969, Caderno 2, p. 2. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital>>. Acesso em: 1 jun. 2014.

MACIEL, Luiz Carlos [1969c]. Jerzy Grotowski – corpo e espírito unidos na arte do ator. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 18 jul. 1969, Caderno 2 p. 2. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital>>. Acesso em: 1 jun. 2014.

MACIEL, Luiz Carlos [1969d]. Artaud à solta (I) – Louco genial inventou o novo teatro. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 25 jul. 1969 Caderno 2, p. 2. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital>>. Acesso em: 1 jun. 2014.

MACIEL, Luiz Carlos [1969e]. Caetano e Gil (II) – Música dos jovens quer conhecer o mundo. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 30 jul. 1969, Caderno 2, p. 2. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital>>. Acesso em: 1 jun. 2014.

MACIEL, Luiz Carlos [1969f]. Peça de Brecht destrói o seu cenário todas as noites. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 11 set. 1969, Caderno 2, p. 2. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital>>. Acesso em: 1 jun. 2014.

MACIEL, Luiz Carlos [1969g]. Quem assiste peça do Oficina pode comprar lixo. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 24 set. 1969, Caderno 2, p. 2. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital>>. Acesso em: 1 jun. 2014.

MATTOS, Carlos Alberto. Maurice Capovilla a imagem crítica. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

NANDI, Ítala. Ítala Nandi só admite o nu sem apelação. Entrevista realizada por Maria Lucia Rangel. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 11 out. 1969, Caderno 2, p. 2. Disponível

em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital>>. Acesso em: 1 jun. 2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud – teatro e ritual*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.

RAMOS, Fernão. Cinema Marginal. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC/SESC, 2000.

ROCHA, Glauber. A estética da fome [1965]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/21/esticadafome.htm>>. Acesso em: 1 jun. 2014.

ROSENFELD, Anatol. Living Theatre e o Grupo Lobo. In: _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

TUSP volta com êxito. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 jun. 1969, p. 13.

VILLELA, Moacyr. Entrevista realizada por Rogerio Marcondes Machado. São Paulo, 2014.

Recebido em: 30/06/2014

Aprovado em: 22/08/2014