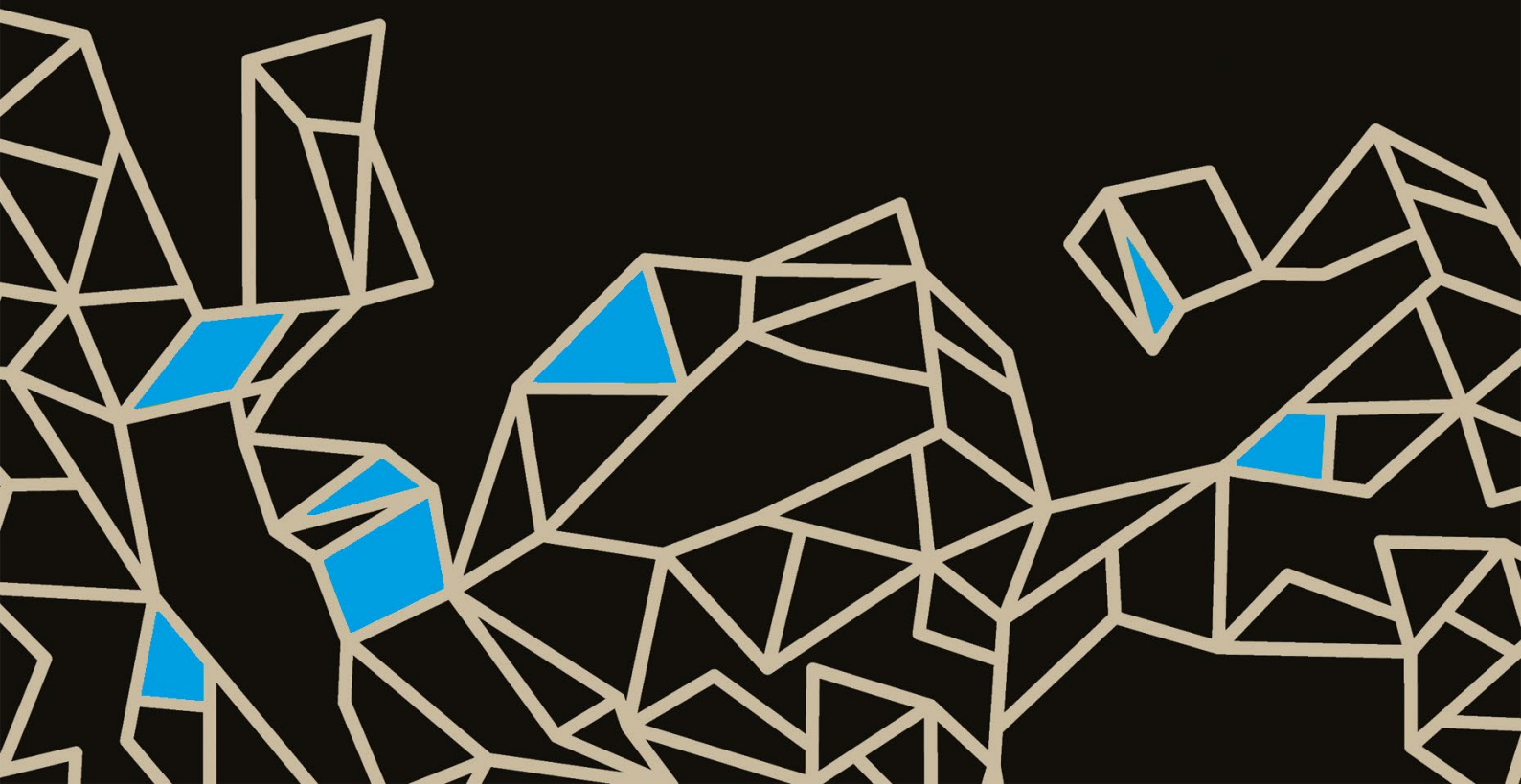


Críticas em fac-símile publicadas no jornal Estado de S. Paulo

Mariângela Alves de Lima

Mariângela Alves de Lima |
Pesquisadora e crítica de teatro.



As Boas (1981)

TEATRO/Crítica

'As Boas' provoca e incomoda

Mariângela Alves de Lima

Especial para o Estado

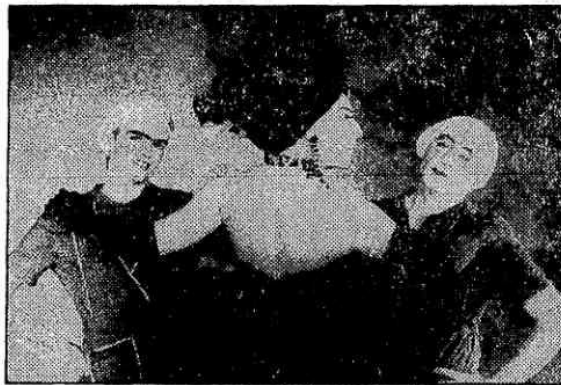
De volta ao palco, depois de anos de exílio intermitente, José Celso Martinez Correa impulsiona para o primeiro plano da cena a marca de origem da sua geração: o teatro social. Na liderança artística do Oficina José Celso oferecia aos espectadores uma crítica implacável do seu desempenho coletivo. Mas, durante os anos em que ficou ausente do palco, o entorno teatral mudou bastante. Tornaram-se mais visíveis, na superfície da vida teatral, as questões da linguagem e das leis internas que regem a feitura do espetáculo. Há razões complexas para isso, e uma delas é a suposição de que teríamos chegado ao fim da história ou, na versão mais apocalíptica, ao fim dos tempos. O espetáculo, vivendo no efêmero e apostando na fruição, resumiria toda a possibilidade do teatro. Preso a essa trama de conceitos resta ao artista a linguagem, sua obsessão primordial.

É um teatro que não pode ser belo porque expulsa deliberadamente as idealizações. Não comporta a piedade porque considera o que vivemos como produção humana. É isso que *As Boas* de José Celso põe em cena, com extraordinária fidelidade à formação do encenador.

José Celso escolheu a parceria de Jean Genet, um autor cujo tema central é o desempenho do papel na engrenagem social. Tanto para o encenador quanto para o dramaturgo o desempenho social é um modelo de onde deriva a produção simbólica. Para ambos o teatro é, antes de tudo, o lugar onde se engrandecem os conflitos e as determinações do social. Por isso a cerimônia executada pelas criadas de Genet não é uma metáfora (o que permitiria ao espectador operações analógicas) mas um espelhamento.

As Boas é um espetáculo concebido para repropor, sem ambigüidade, a trama das relações entre o senhor e o escravo. Regido pelo mecanismo da dominação, o espetáculo não permite ilusões sobre os papéis desempenhados no palco ou fora de cena, pelos próprios espectadores. À maneira de Brecht, José Celso mostra que o público não está lá para ser iludido ou acariciado. A única sedução que o espetáculo comporta é a presença de Madame. Ansiada e temida, a aparição de Madame, interpretada por Raul Cortez, é uma aterrorizante efígie do poder. Como as criadas, o público está à mercê de Madame.

Bastaria esse terror sem sombras, iluminado pela consciência crítica, tomando irrelevantes as categorias do gosto ou do bem-feito, para justificar a força do espetáculo de José Celso. Entretanto, há ainda outras coisas querendo entrar em cena, elementos indistintos que perturbam a função demonstrativa do espetáculo. Quando isola um espectador na platéia, escolhendo-o como alvo de sua fala, o ator José Celso rompe o caráter



Montagem fiel ao autor e à formação do diretor

coletivo da cerimônia que concebeu como encenador. Faz, ele mesmo, a identificação das "criadas" ou das "madames", tomando-se, nesse momento, escravo da subjetividade que quer descartar do teatro. Por um instante o espetáculo abre uma brecha para o deboche.

A contradição maior se localiza na última cena, em que aparece o desejo, ainda que invertido, de um happy end. Incluindo Madame em uma hecatombe final José Celso realiza o rito do teatro, e não o da sociedade, separando o que, para ele mesmo, seria indissolúvel. Genet ganha de Zé Celso porque mostra que se pode combater o senhor em efígie, mas não vencê-lo dessa forma. Também o uníssono que encerra o espetáculo, que deveria harmonizar artistas e público, contraria tudo o que o precede. É evidente que José Celso quer agregar alguma coisa à lucidez crítica que o caracteriza. Mas isso está ainda à margem do seu teatro. Fazia imensa falta a presença de Zé Celso no palco. O espetáculo que faz nos torna incapazes de olhar sem ver. Suas contradições nos mandam para fora do teatro discordantes, mobilizados. E o que quer pôr em cena, mas ainda não conseguiu, é, talvez, o que precisamos ver e ainda não divisamos.

**ESCOLHA
O PONTO DA CARNE:
HADDOCK LOBO,
ALPHAVILLE
OU MORUMBI.**



A CARNE NO PONTO CERTO.

As Boas — De Jean Genet. Centro Cultural São Paulo — Sala Adoniran Barbosa (Rua Vergueiro 1.000, ☎ 270-4577)

DMB

Ela (1997)

Zé Celso seduz pela força da representação

Poucos encenadores são capazes de produzir ilusões tão eloqüentes quanto o diretor

MARIANGELA ALVES DE LIMA
Especial para o Estado

A representação da representação tem sido, desde 1968, um dos temas privilegiados pelo Teatro Oficina. As representações criadas pelo autoritarismo mereceram tanta atenção quanto seu inverso, aquelas sensações produzidas como rito benigno de aproximação com o outro. Sem ignorar que está diante de uma potência, o Oficina traz a discussão para o plano da ética.

O paradoxo de criar ilusões e desconfiar delas é intensamente vivido por esse grupo que aspira à "comunhão dos corpos". Poucos encenadores são capazes de produzir ilusões tão eloqüentes quanto as que proliferam sob a batuta de José Celso Martinez Corrêa. E nenhum outro entre nós se aproxima tanto do ponto em que a representação é substituída por uma manifestação vital de público e dos atores. É dessa dialética da comunicação que trata agora o texto de Jean Genet.

Em *Ela*, em cartaz no Teatro Oficina Uzyna Uzona, um fotógrafo está a postos para captar e reproduzir a figura de um papa. Frente sem fundo, aparência sem essência, e objeto a ser fotografado deseja e teme a captura da máquina fotográfica. "Esta potência, esta realidade, me vem da minha imagem; eu vivo esta contradição sem síntese",



Bob Wolfenson

Papa: desejo e temor de ser capturado pela máquina fotográfica

dirá o papa. O poder pontifical — sugere Genet — repousa sobre a capacidade de idealizar, fixar e estimular o consumo de uma imagem.

Não fosse Genet um grande escritor e José Celso um encenador de igual porte, estaríamos

diante de um truísmo já exaurido pela crítica aos meios de comunicação de massa. No entanto, as figuras da peça são, além de belas alegorias, a expressão de uma competente demonstração argumentativa. Nessa peça, Genet filia-se a uma tradição de



Bob Wolfenson

Marcelo Drummond: exagero no personagem da peça de Jean Genet

teatro francês de não poupar aos espectadores o desafio de uma boa discussão intelectual. Como uma irrisão, pequenas frestas da vida "real" tentam imiscuir-se na ficção. Indicam uma aspiração verdadeira de escapar da representação e são

pobres como a realidade.

No espetáculo, o Oficina realiza com o mais absoluto rigor conceitual a grandeza ilusória da imagem e o exame de seu mecanismo interno de produção. Afastados uns dos outros, ocupando uma linha que per-

corre a extensão do teatro, os personagens aparecem como abstrações, longínquos e evocativos. Têm, porém, de modo visível, algum ponto inacabado ou algum exagero indicando uma aparência produzida.

Os diálogos claros — uma vez que discutem a potência figurativa — atravessam a distância e chegam ao espectador com a clareza e a inteligência necessárias para que se possa compreender os termos do paradoxo. Somos em igual medida seduzidos e esclarecidos pela força da representação e pelos conceitos que a destroem.

Clamor — A essa crítica de caráter fenomenológico, o Oficina acrescenta o seu grão de sal. Seu espetáculo termina com um vigoroso brado clamando pela consciência histórica e pela nossa atenção à espantosa realidade do presente. Há alguma coisa em marcha, fora de teatro, à qual é preciso estar atento. Ainda assim a tarefa do teatro é representar e, por essa razão, é Antônio Conselheiro que entra em cena simbolizando esses milhões de vozes e rostos que nunca integrarão as imagens criadas pelo poder.

Ela. Texto de Jean Genet.

Tradução de Zé Celso e Catherine Hirsch. Direção de Zé Celso. Com Marcelo Drummond, Fransórgio Araújo, Vadim Nikitin. Hoje e amanhã, às 21 horas; domingo, às 19 horas. R\$ 20,00 (estudantes pagam meia). Teatro Oficina Uzyna Uzona. Rua Jacaguai, 520, ☎606-2818

Cacilda 2 (1998)

Oficina invoca Cacilda em tempo de desesperança

Encenação vigorosa de Zé Celso usa o exemplo da grande atriz, que nunca viu sua vocação, para falar de entusiasmo e de ânimo às platéias de cenho franzido e pensamento nos indicadores econômicos

MARIANGELA ALVES DELIMA
Especial

O Teatro Oficina de São Paulo completa este ano sua quarta década e, na platéia desconfortável e insólita da sua casa própria, espectadores encanecidos ombrream com jovens. Há uma geração que cresceu e amadureceu procurando no teatro alguma coisa que esse grupo nunca deixou de oferecer. O crítico francês Bernard Dort definiu certa vez, como uma qualidade, a vocação do Oficina para fazer o "teatro da insurreição". Estava certo. De diferentes formas, nem sempre acertando na mosca, o grupo encarnou invariavelmente o lado inconfor-

miستا da arte. Foi preciso mudar muito para preservar esse caráter insurreto. Propostas que, a seu tempo, significaram um desafio ao sistema político e aos costumes vigentes tornaram-se assimiláveis com o tempo. Quando isso ocorria, eram des-

cartadas como incúas. O poder de atrito sempre foi essencial para a formulação da sua linguagem. Dessa forma, ao longo da história recente do País o Oficina criticou o servilismo da burguesia ao modelo estrangeiro, a ignorância da classe média, os desmandos da ditadura militar e a abulia erótica da civilização de consumo. Seu foco temático alterou-se a partir da observação direta dos fatos mais importantes da história social e do seu entorno. Como um teatro declaradamente de função social, as formalizações que adotou foram sempre enraizadas numa crítica da existência concreta.

Nem tudo o que fez foi igualmente bom e pode-se dizer que, em uma determinada época, não ficou imune a uma idealização quase folclórica do popular. Poderia ter submergido na imitação subserviente de uma fonte cultural que não é, por origem de classe, a sua. Por vezes exasperou-se e acrescentou aos seus espetáculos uma irreverência malandra, o que

também não é o modo mais adequado de expressar a ira. Mas submeteu cada uma dessas etapas à crítica interna. Nunca foi de fácil assimilação; suas obras resistem ao efeito dissolvente da pizza depois do teatro.

A encenação que marca agora o seu quadragésimo ano de trabalho mostra que o grupo liderado por José Celso Martinez Corrêa e Marcelo Drummond continua auscultando, sobretudo, a respiração da sociedade no tempo presente. Procura diagnosticar qual é a nossa falta coletiva mais grave, contra a qual é preciso insurgir-se como corpo social. Não falamos de pecado, porque o Oficina assume a si mesmo como secular, mas de uma falta, alguma coisa pela qual somos todos responsáveis e que poderemos suprir, se assim o desejarmos.

Falta-nos ânimo. Por essa razão o Oficina invoca a figura de uma atriz que ouviu o chamado da vocação e não se distraiu dele, não ouviu o canto das sereias que podem afastar o ser humano do seu atributo mais precioso. *Cacilda!* foi escrita por José Celso Martinez Corrêa com uma estrutura semelhante à dos autos religiosos, em que uma alma caminha em direção à salvação e à imortalidade. Sua peça não poderia ser, está claro, sobre a imortalidade da alma ou da obra. A alma não interessa a um artista que adota sempre o mote sartreano de que a existência precede a essência. Tampouco a duração pode fascinar um homem que experimenta a efemeridade da cena e revisa, a cada criação, todos os seus procedimentos. O que o interessa em *Cacilda!* é provar que há um movimento ascensional nos artistas e, de um modo geral, em todas as pessoas que renunciam ao conforto em nome do desejo.

Sutilezas – Sua personagem, em contraste com artistas menores, resiste a tentações. Há a tentação do casamento, da vaidade, da prosperidade e do repouso. Todas indicadas com muita sutileza, às vezes por imagens sugeridas fora do texto, para que se configure a espessura do mundo do qual é preciso desprender-se. Não há lições de moral, mas uma empatia tão grande com esse espírito exaltado e livre da protagonista, que somos conduzidos, por meio dela, a um despreendimento e a uma aventura maior do que as que poderiam proporcionar as tentações vencidas. Mesclando à biografia da atriz Cacilda Becker as suas reflexões sobre a arte e as falas das personagens que representou, a peça não se restringe ao ânimo singular de uma intérprete desmedidamente talentosa. Torna essa figura o emblema de uma força coletiva cujo ponto de partida remoto é o mito. Da era mitológica ao tempo histórico, a arte vem produzindo esplêndidas expressões da coletividade e do indivíduo. A personagem Cacilda apropria-se delas para contar a si mesma e, inversamente, essas maravilhas do engenho humano ganham vida porque a atriz, sem nenhuma reserva, empresta-lhes seu corpo e sua voz e se funde a elas. A mútua fertilização da obra de arte



Bete Coelho e Marcelo Drummond em cena de *Cacilda!*; lembrança da montagem de *Esperando Godot*



Giúlia Gam no espetáculo do Oficina: grupo quarentão existe para fazer o teatro da insurreição



Zé Celso: procurando diagnosticar qual a falta coletiva mais grave

e da vida é uma das mais esplêndidas e fortes impressões que o espetáculo provoca.

Ao mesmo tempo que nos fala do poder de apresentação do teatro – ouvimos as vozes de Beckett, de Schiller, de Nelson Rodrigues – a peça nos mostra como essa experiência alheia se faz carne. Cada incidente da vida pessoal de Cacilda Becker se amplia, ganha um sentido coletivo e uma imensa força de repercussão, por meio das personagens que ela atravessa como uma aventura e que a atravessam como uma revelação de si mesma. A ténpera de Cacilda-personagem encontra eco na herança histórica

do teatro e parece possível que outros indivíduos, dotados da mesma vontade e da mesma entrega, encontrem nesse legado a sua narrativa, uma narrativa igualmente grandiosa de um destino singular.

Contudo, é preciso escolher. O arbítrio, a escolha e a idéia de que somos os responsáveis por nosso destino atravessam, de formas diferentes, todos os momentos da narrativa. José Celso inicia sua peça no território do mito, em que Perséfone faz um pacto com Hades para que, periodicamente, a natureza se renove. Também a história, para o Oficina, impõe a renovação periódica desse pacto. Quan-

do a sociedade não divisa utopias no horizonte, quando a fala coletiva não se levanta além de um murmúrio queixoso, é hora de renovar o pacto.

Há muitas outras coisas nessa vigorosa comemoração da meia-idade do Oficina. Mas, para começar, é preciso reconhecer que, uma vez mais, o Oficina toca onde dói. Fala de entusiasmo – e de como ainda é possível entusiasmar-se – a uma coletividade de cenho franzido, com os olhos no chão e o pensamento nos indicadores econômicos. Pobre assunto para quem herdou a Terra e as tragédias de Sófocles!

“Minha irmã era uma mulher multifacetada”

CLEYDE YACONIS

Especial

Nossa infância, minha, de Cacilda e Dirce, foi muito pobre e muito feliz. Foi marcada pela união e o amor entre três filhas e uma mãe, uma mulher extraordinária, valente e corajosa.

Ela conversava conosco de igual para igual. Quando mudamos para Santos, perguntou se queríamos comer, vestir ou estudar. Optamos por estudar e, por vezes, passamos um banquinho de quatro pernas. Nenhuma delas poderia falhar.

Éramos muito unidas. Até hoje me espanta que três irmãs de personalidades tão diferentes pudessem manter uma relação afetiva tão forte. Cacilda era a líder, seu ritmo era de 320 por hora. Arguta, inteligente e mandona, era ao mesmo tempo uma mãezona. Talvez por ser a mais velha das irmãs, tinha um instinto de proteção muito grande. Com apenas 12 anos de idade ajudava a pagar nossos estudos. Ela dançava nos espetáculos de fim de ano da escola e, com isso, conseguia amortizar as nossas mensalidades.

Dirce, ao contrário, era extremamente tímida. Casou cedo, com o primeiro namorado e tornou-se

uma dona de casa extraordinária, muito carinhosa. Parece ter nascido para ser esposa.

Demônios – Eu sempre fui muito quieta. Minha mãe dizia que chegava a esquecer que tinha uma terceira filha. Falava baixo, era calada, introvertida. Até hoje sou assim, não gosto de entrevistas, o que chamam de divertimento me aborrece, prefiro o recolhimento. Só no palco solto meus demônios.

Nunca pensei em fazer teatro. Queria fazer medicina. O teatro aconteceu por acaso. Quando cursava o terceiro ano científico, Cacilda fazia *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams, sob direção de Luciano Salce e, sempre que podia, eu ia assistir ao espetáculo. Vi inúmeras vezes. Sua atuação era extraordinária.

Num dado momento, Nydia Lícia ficou doente e não pôde atuar. Eu sabia o texto de cor e a substituí.

Imagine, eu, a ostra, no papel de uma espanhola extrovertida. Atuei durante 15 dias, Ziembinski assistiu e depois convidou-me para atuar em *Pega-Fogo*, contracenando com Cacilda.

No palco, Cacilda era generosa. Mais tarde contracenamos na peça

Mary Stuart, ela no papel de Mary e eu no de Elizabeth I. Na célebre cena do jardim, nos digladiávamos num embate feroz. Ao fim da apresentação, conversávamos sobre quem tinha vencido o embate. Ora era eu, ora ela. Era um jogo aberto e limpo entre duas pessoas que se amavam.

Cacilda aglutinava pessoas ao seu redor. Enquanto, para mim, mais de seis pessoas já formam uma multidão, Cacilda queria sempre 20 ou 30 ao seu redor. Era generosa e sua generosidade não se limitava ao aspecto profissional. Estava sempre ajudando os amigos, se necessário, até fi-

nanceiramente. Envolvia-se em assuntos pessoais, intermediava namoros e separações. Enfim, preocupava-se com os amigos, quer tivessem dor no pé, quer tivessem dor na alma.

Eu chamava a casa de Cacilda de Casa da Mãe Joana. Ela abrigava hóspedes durante meses. Na época da repressão, escondeu gente perseguida e não saía do Dops. Tirou diversas pessoas da cadeia naquela época, até mesmo eu.

Batizada – Um aspecto pouco conhecido de Cacilda era sua religiosidade. Era muito católica. Discutia a *Bíblia* com os monges dominicanos. Era a única de nós batizada no catolicismo, por opção dela, pois nossos avós eram da Igreja Metodista.

Extrovertida, audaciosa e corajosa era ao mesmo tempo muito frágil. Possuía uma extrema fragilidade emocional como mulher. Cacilda era uma apaixonada. Era paixão pura. Um mulher multifacetada, o que fazia dela uma pessoa muito particular. Até hoje, sem substituição. Insubstituível como gente – “perdemos nossa mãe” – disse Plínio Marcos. E como atriz – “Cacilda se jogava nos papéis sem rede de segurança” – definiu Antônio Abujamra.



Cleyde: companheira de palco



Acima, Cacilda e Cleyde em *Mary Stuart* e, ao lado, as três irmãs, Cacilda, Dirce e Cleyde, na infância, que na peça são vividas por Bete Coelho, Giulia Gam e Renée Gumiel (Cacilda); Mika Lins (Cleyde) e Yara Jamra (Dirce): “Optamos por estudar e, por vezes, passamos fome”, conta Cleyde Yaconis

Cacilda 3 (2009)

A estrelinha almejava a constelação

Peça do Oficina explica muito bem como energia e instinto acompanhavam o início de carreira da grande atriz Cacilda Becker

crítica

MARIANGELA ALVES DE LIMA
ESPECIAL PARA O ESTADO

No programa da peça, bem instrutivo, há, entre muitas outras coisas interessantes, o brado guerreiro com que o Teatro Oficina Uzyna Uzona desafia os empreendimentos artísticos comidos: "Atravessando heroica, doída e prazerosamente a era da ditadura dos monólogos." Como tudo o mais no espetáculo, o lema é o incitamento poético à generosidade. Na verdade, este resistente coletivo teatral está sempre de ouvido colado nas pulsações da cultura brasileira e, portanto, ciente de que vive em meio a outros projetos teatrais igualmente desdenhosos da prudência empresarial e artística. Mas, talvez porque venha exercitando há décadas a proposta de atribuir ao coro o protagonismo da criação artística, a formalização espetacular do Oficina parece ter sempre uma dimensão superlativa. Contra a pequenez do monólogo de conveniência, ergue-se um verdadeiro macaréu.

Estrela Brasileira a Vagar – Cacilda! talvez movimente em cena um número de intérpretes igual ou inferior ao de outros espetáculos produzidos por grupos teatrais, mas a impressão é a de que há uma multidão atlética, veloz, emergindo da frente do teatro, dos fundos, do subsolo e das paredes, evoluindo em sincronia com a música e com o aparato cenotécnico para preencher a totalidade do espaço e fazer ferver ao ponto de ebulição a capacidade da plateia de absorver estímulos sensoriais.

Em abundância proporcional desdobra-se a trama de signos visuais rigorosamente fundados em pesquisas da iconografia e na documentação escrita sobre o período histórico circunscrito pela biografia da atriz em que a peça se inspira. Cada personagem e figurino respectivo, cada mudança de espaço ou tempo, cada trânsito entre diferentes poéticas teatrais vivenciado pela protagonista tem o seu emblema próprio, cujo referente é uma ocorrência no plano da história das pessoas ou das ideias. Transtornados, decantados pelo tratamento poético ou crítico da ficção de José Celso Martinez Corrêa, ainda assim esses elementos simbólicos remetem à época e às realizações de três gerações de criadores, homenageiam os artistas do passado enquanto sugerem a genealogia do teatro contemporâneo. São imagens e cenas de articulação interna complexa, engenhosas e genuinamente poéticas em razão da capacidade de síntese, a um só tempo informativas e indicativas de um universo paralelo. Pa-

SÍMBOLOS REMETEM ÀS REALIZAÇÕES DE TRÊS GERAÇÕES DE CRIADORES

ra quem tem vocação para hermenêutica, o programa do espetáculo dá pistas esclarecedoras. Porém, os que preferem o voo livre, estão bem amparados por vestígios documentais suficientes e incitações a uma leitura criativa e pessoal. Espectadores fiéis, por exemplo, serão particularmente vitimados pelo golpe de teatro que faz emergir



CACILDA (ANA GUILHERMINA) – Diferentes estéticas, tradições e técnicas

J.F. DIÓRIO/AE

de um ovo dourado, agora no papel de Sérgio Cardoso-Hamlet, o jovem ator Ariclenes Barroso. Pois não é que vimos o menino crescer? Pois esse laço tribal, íntimo, entre um grupo de meio século e seu público, também integra a rede significativa de encenação.

De qualquer forma, a julgar pela possibilidade que o espetáculo oferece de transcender o particular, a hagiografia não é vocação do Oficina e a estrelinha que preside este espetáculo, embora vague pelos céus do País ainda como partícula, aspira ao todo maior da constelação.

TRAMA DE SIGNOS VISUAIS RETRATA RIGOROSAMENTE O PERÍODO HISTÓRICO

O estranho, aparentemente errático e, sobretudo, livre caminho percorrido por Cacilda desde os sarau santistas da infância até as companhias profissionais cariocas, passando pelo teatro comercial e pelos grupos amadores de vanguarda, tem, na perspectiva do espetáculo, o ímpeto da energia pulsional. Enquanto não distingue, não separa e age movida pela sedução do desconhecido ou pela convicção de um destino artístico, a protagonista experimenta a multiplicidade, encontra diferentes mestres. Mais tarde, tornando-se figura de proa do moderno teatro brasileiro, a atriz que inspira o espetáculo levará consigo como um enxoval, na interpretação que dela faz o Oficina, uma mescla única e uma abertura singular para todas as vertentes

da cena. Para a fulguração estelar convergem diferentes cartilhas estéticas, tradições e técnicas que a mocinha dos anos 40 absorve e leva adiante como o "cordão de ouro" que alinhava os episódios dessa narrativa e tem, em sua composição, três cores primárias e todos os matizes possíveis.

Há muito tempo – basta dizer que foi antes que os baianos o fizessem – o Oficina introduziu nos palcos da classe média culta a discussão séria sobre os temas da cultura de massa e da indústria cultural. Distinguiu tendência dentro desse campo, fez alianças até então improváveis, separou criticamente as noções de "massa" e "popular" e malhou o que, de um ou de outro lado da arena cultural, julgava impositivo e, portanto, uma forma de "imperialismo."

Na trajetória do grupo, só agora essas partículas em suspensão começam a amalgamar-se em uma espécie de camada sedimentar. Outras Cacildas se somarão a esta, promete o programa do espetáculo, e é possível que novos veios insurreccionais irrompam para transtornar o inconsciente desejo de harmonização desta fase de noviciado. Enquanto isso, com uma tonalidade pouco usual na trajetória do Oficina, esta encenação parece contemplar amorosamente a harmonia dos contrários. Pode ser que, de uma vez por todas, tenha passado o tempo em que era preciso deparar e fazer uma canja com os restos mortais de Zé Carioca. ●

Serviço

● *Estrela Brasileira a Vagar – Cacilda!* 300 min. 16 anos. Teatro Oficina (350 lug.). Rua Jacaguai, 520, tel. 3106-2818. Sáb. e dom., 18 h. R\$ 40. Até 15/11

Os Sertões. A Terra (2002)

'Os Sertões' faz apelo à consciência

E grupo de Zé Celso domina como nenhum outro a plasticidade do espaço teatral

MARIANGELA ALVES DE LIMA
Especial para o Estado

O Teatro Oficina faz coincidir a "encarnação teatral" da primeira parte de *Os Sertões* com a comemoração do centenário da publicação da obra. Em vez de sobrepor palavras sobre palavras, a encenação torna presente – e é marca do Oficina enfatizar o caráter de apresentação do teatro – as palavras de Euclides da Cunha. Leitores que "atravessam correndo ou desistem no caminho da leitura do livro" terão a oportunidade de ouvir e sentir a potência escultórica da escrita dessa primeira parte da obra. São trechos do livro, às vezes em uníssono, musicados ou assumidos por personagens singulares que amparam solidamente as camadas geológicas de significado histórico, sociológico e estético que a interpretação dos criadores do espetáculo erigiu sobre esse alicerce monumental. As atualizações e adaptações a que o grupo habitualmente submette os textos clássicos com o intuito de evidenciar possibilidades analógicas, cederem lugar, desta vez, ao

**TEXTO DE
EUCLIDES SEDUZ
ATÉ QUEM NÃO
LEU LIVRO**

resgate oral de uma escritura por natureza tão íntegra que talvez não suportasse a exploração de hiatos entre significante e significado. É uma decisão sábia porque quem não conhece o livro sairá do espetáculo seduzido pela força e pela beleza do texto.

Além disso, um extraordinário esforço de transliteração dramatiza a morfologia do território abarcado pela obra, desde a forma capilar dos veios aquíferos até o relevo, a vegetação e as variações climáticas. Uma das operações fundamentais do texto, que é a de nos fazer ver, prender o leitor por meio do estímulo sensorial, é resumida pelo espetáculo que encontra signos teatrais concisos, impactantes e sedutores em cada etapa do percurso.

Quem quiser se aproximar desse espetáculo pela vereda marginal e serena da fruição passiva, terá com que se ocupar por um breve tempo. Nos seus mais de 40 anos de trabalho, esse grupo liderado por José Celso Martinez Corrêa aprendeu a dominar como nenhum outro a plasticidade do espaço teatral exterior à caixa italiana, a organizar e tornar dramáticos os materiais mais simples e a tirar partido do valor alegórico da figura humana. Tudo é bonito nessa encenação, com aquela qualidade peculiar e pungente do efeito estético arrancado, pela força da imaginação, às substâncias elementares como a água, o fogo, o espaço aéreo e a própria paisa-



Imagem da peça que põe no palco a primeira parte do livro

gem urbana que divisamos através das aberturas do edifício para a cidade. Nada se perde; nem o sol poente nem o céu nublado do Beixiga. O entorno faz parte de uma rigorosa logística espetacular que associa o texto centenário ao meio ambiente desse tempo e desse lugar. A ordem de grandeza que Euclides conferiu ao sertão por meio da escrita é ressignificada pela grandeza do nicho onde se encaixa, fisicamente comprimido, o Teatro Oficina, mas de onde se pode entrever a vastidão da cidade.

Dura pouco a placidez contemplativa. Uma vez estruturada essa representação da morfologia da cena, propondo uma relação permanente entre dentro e fora, entre o passado e o presente, a dramaturgia criada pelo diretor, se liga, também com impecável lógica, ao procedimento construtivo adotado pelo autor de *Os Sertões*. É no prólogo a *O Homem* e *A Luta* – tendo antes nos advertido que se trata da denúncia de um crime – que Euclides da Cunha pega pela mão o seu leitor e o instrui e seduz para enfrentar a dimensão terrível do episódio que vai reconstruir. Do mesmo modo, os intérpretes envolvem o público,

amaciando o contato por meio de um convite ao relaxamento e vão exibindo um pouco dos seus instrumentos de criação. São o vocabulário e a sintaxe do teatro que se tornam instrumentos familiares por meio desse intróito: a preparação corporal, as vocalizações humanas que se tornam aos poucos simbólicas, passando a indicar os ruídos dos animais, da vegetação, da água, do dinamismo dos elementos que atuam sobre o clima. A convivência pacífica, tornada afetuosos pela presença de crianças no elenco, funciona, por assim dizer, como glossário do léxico teatral e convite para prosseguir em direção ao território inóspito do sertão e ao morticínio de Canudos. Figura sobre figura, a recepção que o espetáculo dá ao público também se ampara no significado do texto original: "Acredita-se que a região incipiente ainda está preparando-se para a vida; o líquido ainda ataca a pedra, fecundando a terra."

Sobre essa suspensão de juízo contida no "acredita-se", a encenação vai sobrepondo imagens da aridez e da esterilidade violada alternadamente pela ação modulatória dos fatores externos como a chuva e o vento, pela estratégia das raízes, pelo modo como o sertanejo resiste e aprende a reconhecer e a aproveitar o que há de propício à sobrevivência. Os cantos e os momentos de confraterni-

zação do elenco com o público celebram essas vitórias esporádicas da vida sobre a morte. Depois de um desses momentos, circula entre o espaço cênico e a platéia uma cuia de chá de jurema, trânsito simbólico do projeto de imersão ritual que o Oficina retoma em todos os seus espetáculos. A violação da terra pela economia extrativista, a correspondente violação dos espaços de germinação cultural pelos macroempresários da comunicação são exem-

plos dos sentidos entrelaçados, anulando a seqüência cronológica e tornando presentes a denúncia desses métodos de desertificação e o apelo feito por Euclides da Cunha à consciência dos cientistas e governantes. Falando do aqui e do agora o Oficina apela à consciência de cada um de nós. A idéia de polis que se desenha ao final desse espetáculo parece não ter centro. Estamos assim preparados para o protagonismo coletivo de *O Homem*.

SERVIÇO

'Os Sertões'. De Euclides da Cunha. Direção José Celso Martinez Corrêa. Duração 3h30. Sábado e domingo às 18 horas. R\$ 30,00; segunda, às 14h30, sessão extra, R\$ 10,00. Teatro Oficina. Rua Jaceguai, 520, tel. 3106-2818. Até segunda

sênior plus: banco bradesco • banco itaú • br distribuidora • grupo cms energy • ministério da cultura • prefeitura do município de são paulo • secretaria de estado da educação • visa do brasil • sênior: accor • banco bba creditanstalt • bankboston • diário de são paulo • dpz • ernst & young • folha de s.paulo • gazeta mercantil • incentive house • pires serviços de segurança • rm sistemas • valor econômico • pleno: abril • bloomberg do brasil • cma • cpm • eurofarma genéricos • fundação roberto marinho • grupo predial • grupo vr • itaú seguros • lemos editorial • levy & salomão advogados • petroquímica união • ripasa s.a. celulose e papel • secretaria de estado da cultura • secretaria municipal da cultura • shopping jardim sul • sodexho pass • master: american express foundation • bm&f • camargo corrêa • carta editorial • cia. suzano de papel e celulose • dm9ddb • ecentry • editora d'ávila • faber-castell • gusmão & labrunie - propriedade intelectual • ibmec • linklaters&alliance • ornare • pirelli • rádio cbn • shoppings paulista - west plaza - plaza sul - pátio higienópolis • souza cruz • tufani, reis e soares • vedacit • votorantim • white&case • patrocínio de exposições: deutsche bank • itautec philco • petrobras • pricewaterhousecoopers • telefônica • patrocínio de espaços: bayer s.a. • itaú personalitê • shopping villa-lobos • patrocínio do baile de máscaras: credicard • cyrela • grand hyatt hotel • apoio cultural: actech • alpha vision • alves tegam • century consulting • chandon • clear channel outdoor • consulte arte &

decoreação • dtcom direct to company • flores online • graphbox caran • hines • itaú cultural • kpmg auditores independentes • mckinsey&company • paulista s.a. empreendimentos • publicron • rádio bandeirantes • rádio eldorado • revista de higienópolis • revista cult • revista simples • sejabixo.com • seven english espanol • shopping center norte • skill inglês-espanhol • sul america • tintas internacional • unibanco • usina sonora • vinhos salton • yázigi • parceiros institucionais: apae de são paulo • assembleia legislativa • caps - centro de atenção psicossocial • casa de saúde de são joão de deus • cecco • derdic • instituto avisa lá • policia militar do estado de são paulo • secretaria de segurança pública • universidade são marcos.

hoje o mam vai expor os seus agradecimentos.

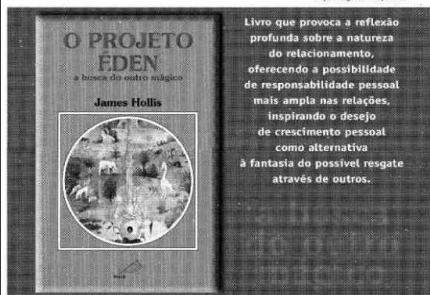
obrigado aos parceiros do mam, que, durante o ano de 2A2, possibilitaram o acesso à arte para mais de 3AA,AAA pessoas. um exemplo de cidadania e de incentivo à educação e cultura deste país.

museu de arte moderna de são paulo
parque do itaquera, pontos 2 e 3

mam

PSICODINÂMICA do Relacionamento

"O desafio lançado por James Hollis é cheio de compaixão e inspiração. Ele quer que tenhamos sucesso."
Psychologist Perspectives



www.paulus.com.br • vendas@paulus.com.br • (11) 5084-3066

Os Sertões. O Homem (2003)

'O Homem' envereda pelo caminho da atualidade

Tiago Queiroz/AE

Aspecto poético da obra de Euclides da Cunha ganha ênfase em peça que evoca a memória

MARIANGELA ALVES DE LIMA

Especial para o Estado

Trata-se de um livro e não de teatro. Feita a uma certa altura do espetáculo encenado agora no Teatro Oficina, a afirmação, em tom jocoso, brinca com as refrações da tarefa a que se propôs. Centenário, glorificado e ainda inacessível para a maior parte dos brasileiros, o livro de Euclides da Cunha é, do mesmo modo que outras obras emblemáticas da cultura universal, um monumento. Como todas as exegeses contemporâneas feitas no âmbito dos estudos acadêmicos, a teatralização tem implícito o objetivo de popularizar *Os Sertões*. Ainda que fora de moda, o termo popularizar – onde se embosca a idéia de que o povo são os outros – sugere a ambição de dividir alguma coisa que só os privilegiados possuem. E esse livro tem sido, como tantas outras coisas belas que a cultura brasileira produziu, privilégio dos letrados. Atravessemo-lo, provoca o Oficina. É nosso.

Pertence-nos e não é um monumento cuja finalidade se esgota

na contemplação. O modo como o espetáculo se aproxima da segunda parte do livro, *O Homem*, é de da sedução. Envolvido por uma roda, acomodado carinhosamente no entorno da cena e animado pela música, o público ingressa no espaço cênico em estado de relaxamento. A proposta inicial é de convívio e identificação. Grande parte do texto se expressa por um canto coral e os resíduos da música regional, transfigurada e modernizada, evocam a experiência do espectador com a diversidade do País. Um instrumento, uma certa linha melódica repetida, ritmos familiares vão funcionando para a introdução do tema da formação étnica das diferentes regiões do País.

De um modo que só o teatro pode fazer, convidando à participação, o espetáculo evoca a memória comum para subsidiar uma narrativa cujo cerne é o destino da coletividade. E essa é uma operação crítica deliberada sobre o fetiche do livro ou do livro como fetiche. Enquanto investigação pioneira, ousada, profundamente erudita, quase um compêndio do conhecimento do século 19, a

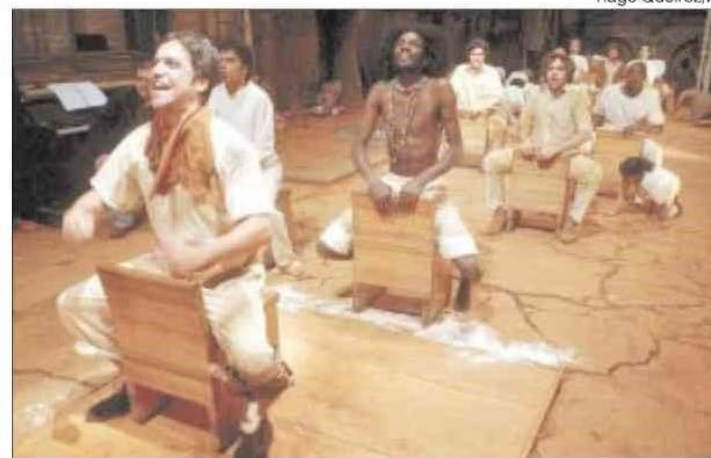
obra literária abriu caminho a outras que a negaram, confirmaram, dialogaram com ela e fizeram avançar, por força desse confronto, o conhecimento sobre o País. Há coisas que sabemos por efeito dessa instigação primeira e é esse saber que o espetáculo evoca para consubstanciar a dramatização do estudo. Com a sua extraordinária competência para o aliciamiento, o elenco convoca a participação dessa presciência coletiva sobre a morfologia, as etnias e as



Crítica

etapas históricas da formação da nacionalidade. Alguma coisa sabemos sobre o gaúcho e o paulista, a paisagem dos gerais, o efeito dos contrafortes montanhosos sobre o clima, as regiões pantanosas e as florestas tropicais. Tudo o que de algum modo a cultura de massas e o ensino regular tornaram familiar é reaproveitado para a "instalação" de uma atmosfera de saber compartilhado. Com a sua experiência de mais de 40 anos, o Oficina não presume a ignorância dos espectadores.

Só então o espetáculo vai quebrando aos poucos nozes mais duras da precisão e da beleza literária com que Euclides da Cunha re-



'O Homem': acúmulo gradual de tensões, tal como na obra literária

veste suas descobertas e intuições. Também ele foi manipulador da "metaquímica sonhadora" que produziu alguns "precipitados fictícios" e esse caráter de experimentalismo, fascínio pelo objeto de estudo e resultados incertos é aproveitado para enfatizar o aspecto poético de *Os Sertões*. A constituição histórica e étnica de cada região, as interações entre a geofísica e a cultura são em primeiro lugar planos gerais. Arma-se a paisagem por meio das palavras e dos movimentos, insinuam-se os processos de aculturação por meio da música e promove-se a síntese com a figuração de um rito peculiar da região a que o texto se refere.

E o espetáculo traduz também, como não poderia deixar de fazer, o fascínio pela imagética que contamina até os leitores deliberadamente "científicos". A bromélia incrustada no chapéu sertanejo nas raras ocasiões festivas, o jo-

go da argolinha como reminiscência dos combates das gestas medievais, as caracterizações diversas do modo de cavalgar do Sul e do Nordeste, o aboio e o estouro são, na perspectiva do espetáculo, representações da beleza desafiadora do meio de cada região e da inventividade das populações. Cenas celebrizadas pela sua competência técnica como a do "estouro da boiada" são teatralizadas como ilustrações criativas e bem-feitas. Em outras, o espetáculo desprende-se do suporte literário e envereda por uma significação contemporânea autônoma. Do mesmo modo como se liberta, às vezes com ironia, de afirmações etnocêntricas, a encenação se subordina mansamente aos trechos que considera insuperáveis. A letra rigorosa e o espírito especulativo de Euclides da Cunha são igualmente bem servidos.

Nessa segunda parte de uma sa-

ga teatral em capítulos, o Oficina percorre a primeira parte de *O Homem*. Estão delineadas nesse espetáculo as duas forças para o embate da última parte do livro. Norte e Sul com suas diferenças explicitadas no campo da história e da antropologia aprontam-se dramaticamente. Desenhou-se também "como um palimpsesto, a consciência imperfeita dos matutos...". O espetáculo abre alas para a entrada de Antonio Conselheiro, único personagem individualizado do espetáculo,

uma vez que Euclides da Cunha (representado por Marcelo Drummond) exerce a função de condutor do jogo e de observador neutro do universo que criou. José Celso Martinez Corrêa representa essa figura central da comunidade de Canudos.

Com certeza, há uma preocupação logística justificando essa aparição, considerando-se que o espetáculo é cuidadosamente organizado em aproximações panorâmicas, recortes sobre particularidades e acúmulo gradual de tensões, tal como o plano da obra literária. Por isso, a entrada do Conselheiro parece-nos uma antecipação de outro espetáculo.

SERVIÇO

Os Sertões. Direção José Celso Martinez Corrêa. Dur. 4h30 (sem intervalo). Sáb. e dom., às 18h. R\$ 10. **Teatro Oficina.** R. Jaceguai, 520, tel. 3104-0678. Até 9/11

Os Sertões. O Homem 2 (2004)

‘Sertões’ solicita atenção e reverência

Na peça, há lugar tanto para o antagonismo real e baseado em documentos das ações da Igreja e do governo quanto para as interpretações de Euclides da Cunha para as celebrações religiosas

MARIANGELA ALVES DE LIMA
Especial para o Estado

O Teatro Oficina apresenta agora o terceiro espetáculo baseado em *Os Sertões*. Seguindo de perto a estrutura narrativa do livro, o grupo transpõe para a cena a segunda parte de *O Homem*. É o trecho em que, no texto, depois de esclarecidas as variáveis étnicas e históricas que confluem para a constituição da população brasileira, Euclides da Cunha aborda o episódio histórico do Arraial de Canudos. Precede à luta a biografia de Antônio Vicente Mendes Maciel e a sua transformação em líder religioso dos sertões nordestinos. Recorrendo a documentos e relatando com astúcia narrativa ímpar a multiplicação lendária de incidentes singulares, essa fusão do indivíduo no meio – e inversamente a multidão projetando em um homem seus desejos e carências –, a estratégia da obra literária coincide ponto por ponto com a poética teatral do grupo.

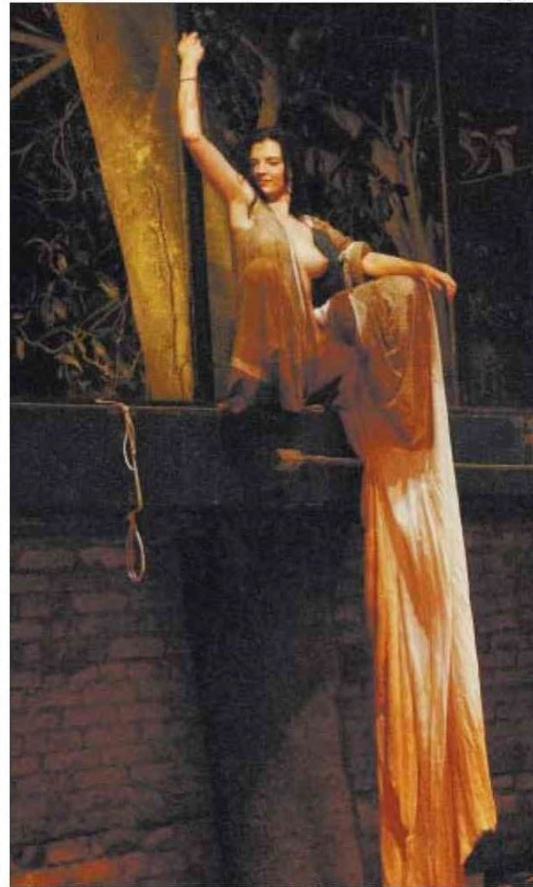
Desde os anos 70 do século passado, esse veterano conjunto teatral dirigido por José Celso Martinez Corrêa vem trabalhando com a ideia do protagonismo do coro. Outros movimentos teatrais, inspirados em Nietzsche ou no coletivismo marxista, percorreram a mesma trilha durante o século 20. Regendo-se pela primeira dessas cartilhas, o Teatro Oficina regressaria ao lugar de origem sagrado da cena. Canudos tor-

nar-se-ia, desse modo, a celebração de um mistério trans-histórico de exaltação e sacrifício. Se, em vez disso, o coro, adotando-se um viés histórico-crítico, simbolizasse apenas a vitimização dos desvalidos, ficaria desqualificado o espantoso empreendimento social da comunidade de Monte Santo. Foram massacrados os conselheiros e, sob a perspectiva da crítica histórica, prevaleceria o martírio como elemento dramático fundamental.

Com mão de gato, a transposição cênica do livro extrai desses dois brasileiros as fagulhas que interessam para acender a “felicidade guerreira”. O protagonismo coral, ou a “farândola” que peregrina pelo sertão atrás do Conselheiro e funda a comunidade

em Monte Santo, emerge no espetáculo a partir da história da representação, incorporando como uma força as diferentes formalizações que o teatro engendrou ao longo do tempo. A primeira formalização a ser superada é a do drama, já aneado por ressonâncias épicas. Encena-se a luta familiar de dois clãs, um episódio moldado sobre a peça de vingança do período elizabetano.

Antônio Maciel, menino introspectivo e delicado, surge de um dos clãs e recebe a investitura de outras reminiscências históricas como a ambigüidade sentimental e erótica do teatro poético do final do século 19. Seguem-se outras cerimônias de iniciação: o melodrama



Divulgação

Poética teatral do grupo coincide com a estratégia da obra literária

circense, análogo às lendas que circulavam sobre a história progressiva do Conselheiro e, finalmente, a fusão do psiquismo individual na aspiração coletiva de bem-estar. O protagonismo coral torna-se, assim, um processo histórico de subli-

mação, em vez de um retrocesso indiferenciado à origem. Antes de ser vitimado, o povo de Canudos criou, com alegria e inteligência, a cidade nova.

Todas essas operações encontram suporte de *Os Sertões* e há lugar tanto para o antago-

nismo real e baseado em documentos das ações da Igreja e do governo da Primeira República quanto para as interpretações que Euclides da Cunha dá às celebrações religiosas, considerando-as “desvairamento irreprimível”. A valoração cênica, está claro, não é a mesma.

Na semântica do espetáculo, a “farândola” retoma sua acepção original de dança alegre. Não há a histeria dos nervos distendidos, mas o relaxamento alegre da comunidade de corpos e da partilha das coisas materiais. O impulso erótico de juntar-se, procriar, ter paz e comida governa a coletividade de Canudos e impulsiona-a para o estabelecimento de uma ordem cujo objetivo é, mais do que a transcendência, a fruição. É esse grupo harmonizado que transpõe em determinado momento a moldura do livro e inicia um avanço para a terra “improduzida” que circunda o teatro. Atores e crianças que moram no bairro e integram o espetáculo propõem, desse modo, fundamentar a representação em uma analogia. Canudos teve uma fundação mítica, foi sonhada como a Cidade de Deus do sertão. Também o sonho da expressão artística pode conduzir à fundação mítica de “um teatro de estádio para multidões”.

Enquanto a comunidade sertaneja se organiza teatralmente sob os olhos do público, a “conselheira” da modernidade, encarnada na arquiteta Lina Bo Bardi, lidera o cortejo das projeções contemporâneas do desejo da “farândola”.

Todo o espetáculo é, aliás, permeado por procedimentos analógicos entre o contemporâneo e o histórico.

Com a urgência de quem se dispõe a uma tarefa monumental, o Teatro Oficina pôs nesse espetáculo muitas maravilhas. Há uma inteligência extraordinária na dramatização dos episódios e nos signos visuais que se referem ao passado e ao presente. Nesse sentido, o espetáculo solicita tanto a queima de fosfato cerebral – é preciso estar atento – quanto poros abertos para se deixar seduzir pela energia vital do coro. Diante dessa dupla exigência, é preciso confessar que os momentos de interação com o público se prolongam demais no segundo ato. O mito edênico, a beijação e o “hetairismo infrene” são significativos da aliança que o coro representa exemplarmente, mas prolongam-se em demasia em uma narrativa que não quer perder o fio da meada.

Por último, o mais importante: as crianças do Bixigão que fazem parte do elenco. Em todas é visível a coordenação e a disciplina para desempenhar as funções que o espetáculo reserva a elas. Ao mesmo tempo, o significado do desempenho se apóia no conhecimento e na experiência da infância. O corpo ágil e leve, a curiosidade real pela plateia, a interpretação compreendida como jogo – nas crianças estratégia simultânea de adquirir conhecimento e sentir prazer – são alguns dos maiores encantos das três etapas de *Os Sertões* já percorridas pelo Oficina.

SERVIÇO

Os Sertões. De Euclides da Cunha. Direção José Celso Martinez Corrêa. Duração: 5 horas (com intervalo de 20 minutos). Sábado e domingo, às 18 horas. R\$ 20,00. Teatro Oficina. Rua Jaceguai, 520, tel. 3104-0678

Os Sertões. A Luta (2006)

Oficina, uma aventura intelectual sem paralelo

Impossível não destacar a investigação, com inteira liberdade, de *Os Sertões*, a monumental obra de Euclides da Cunha

Mariangela Alves de Lima
ESPECIAL PARA O ESTADO

Foi-se o primeiro quinquênio do século XXI e Canudos não se rendeu. Na soma final do ano em uma cidade tão grande como São Paulo o filtro da memória de cada espectador separa, em meio ao que foi possível ver, um punhado de coisas boas retido na peneira por onde passaram muitos espetáculos. Para cada observador do panorama há uma ordem variável de importância definida pelas circunstâncias de acesso às obras, pelo critério misterioso do gosto, por uma identificação vocacional com este ou aquele tipo de teatro. De qualquer forma quem quer que tenha acompanhado, por ofício ou prazer, a vida teatral da cidade nos últimos anos, não ficará indiferente à proeza do Teatro Oficina ao encenar, este ano, o último episódio de *Os Sertões*. Por uma questão de justiça, antes de tudo, é preciso reconhecer que este conjunto teatral que é a um só tempo emblemático da arte aguerrida e da feição aventureira da investigação puramente estética realizou, de 2002 a 2006, uma aventura intelectual sem paralelo no nosso panorama teatral. Reapresentou ao seu público uma obra literária que o ensino formal, por razões que mereceriam tratados, não conseguiu difundir. Não se curvou, admirado, diante da estatura monumental do trabalho de Euclides da Cunha, e investigou, com inteira liberdade, a diferença entre as matrizes da ciência social e da arte no final do século XIX e os novos movimentos sociais e artísticos do início do século XXI. José Celso Martinez Correa, aplicando sobre o texto o rigor exegético

dos filólogos, comprovou no teatro o vínculo de necessidade entre o estilo de Euclides da Cunha e a intenção militante da obra. É de tal ordem a complexidade da formalização dos espetáculos do Oficina que, mal encerrado o ciclo, começam a ocorrer na historiografia teatral, o lugar proeminente que o livro ocupa na história literária. Em se tratando do Oficina, contudo, é pouco provável a transfiguração do bode orgiástico em mansa vaca sagrada.

Não por acaso outro sertão peçúgoso e causticante foi cenário, este ano, das aventuras de D. Pedro Diniz Quaderna, protagonista de *A Pedra do Reino*. Também longamente meditado e desejado por Antunes Filho, o espetáculo é a apresentação cênica de uma das obras primas da literatura do século pas-

BR-3 FOI PENSAMENTO MAIS AVANÇADO SOBRE O ESTADO DO NOSSO PAÍS

sado. Posto na seqüência cronológica, o livro de Ariano Suassuna apresenta o terceiro “grande sertão” da nossa literatura. Dialogando com a obra documental de Euclides da Cunha o romance de Suassuna é, tal como o de Guimarães Rosa, a paisagem introjetada de onde brotam as miragens da cultura rural e provinciana. Sob a ótica do Centro de Pesquisas Teatrais do SESC a narrativa do protagonista é epopéia, e não drama. O espetáculo rememora a formalização essencial em que um ator dá voz e evoca as imagens da história que quer contar. Teatro feito com pouca matéria e



ERNESTO RODRIGUES/AE

A LUTA – Ao público, a obra que o ensino formal não conseguiu difundir

muitas palavras o espetáculo do CPT é uma espécie de retorno à origem do teatro ocidental realizada por um grupo que mobilizou por muitos anos, para a construção dos seus espetáculos, signos visuais derivados do repertório inconsciente.

Não é a primeira vez que o CPT se refere ao modo de operação do livro, o que não é a mesma coisa que adaptar um livro para o teatro. Em *Gilgamesh*, espetáculo de 1995, a escrita correspondia, no espetáculo, à busca de permanência do herói épico. É um tema que o teatro de agora, não sabemos ainda se por saudosismo ou confiança sincera na resistência da cultura letrada, celebra de modo insistente. Além do Oficina e do CPT veio do Rio de Janeiro um dos melhores trabalhos do panorama paulista, uma meditação profunda e ao mesmo tempo cheia de invenções teatrais so-

bre *Utopia*, o esplêndido livro de Thomas More que dormitava entre outras celebridades desconhecidas pelos jovens leitores de hoje. Dirigido por Moacir Chaves o trabalho da trupe Péssima Companhia apoiava-se, antes de tudo, nas possíveis formas de enunciação de um texto. Também do Rio veio outro dos mais bem-sucedidos espetáculos do ano, o delicado *Leitor por Horas*. No caso desta peça escrita pelo dramaturgo espanhol José Sanchis Sinistera as personagens definem-se pelo modo como concebem a literatura. Da trama entre esse “ser” literário e a ação cênica depreende-se a riqueza inesgotável de uma aliança que quase chegou a ser considerada anacrônica. Talvez exista por sob esse interesse renovado pelo livro como tema, e não mais como fonte de inspiração para a dramaturgia, uma solidariedade de ambienta-

lista. Ameaçada de extinção pela linguagem icônica e pelos grunhidos da comunicação eletrônica (rápida e utilitária) a linguagem literária encontra agora no teatro um paladino. Antes o teatro era, como o cinema, um freguês do imenso estoque de uma arte da qual desejava desprender-se de uma vez por todas.

Ao lado disso a modernidade da linguagem cênica, desde o rompimento com as variações dramáticas do século dezoito, continua sendo uma atração para os nossos encenadores. Vários desses pontos altos da renovação dramaturgica do final do século dezoito e do século vinte entraram em cartaz por meio de espetáculo à altura das provocações textuais. *Esperando Godot*, ótimo trabalho dirigido por Gabriel Villela, foi executado com a gravidade cerimonial de um réquiem e esse andamento solene descobriu, sob a descensão, a beleza da poesia elegíaca.

O Tapa levou à cena *Camara-dagem*, peça de August Strindberg em que se desenha a insubordinação da narrativa e a fragmentação de espaço e tempo que se tornaram características do modernismo. Dirigida por Eduardo Tolentino de Araújo a encenação é tecnicamente perfeita como são todas as produções do grupo. Mas, mais do que isso, trata-se de um teatro excepcionalmente inventivo nos recursos que usa para radiografar os costumes e revelar, sob eles, o masculino e o feminino.

Zona de Guerra, uma das peças marítimas de Eugene O’Neill é a terceira produção de um corajoso coletivo teatral dirigido por André Garolli. Também este grupo, constituído dentro do Tapa, segue um percurso

semelhante de trabalhar textos axiais em profundidade até que revelem o máximo de possibilidades estéticas.

São Paulo recebeu, durante o ano, a visita de prestigiadas companhias estrangeiras. Dirigido por Peter Brook a narrativa sul-africana *Sizwe Banzi est mort* cativou até a exaltação idólatra um público saudos das coisas simples. E o programa de intercâmbio Brasil-Rússia trouxe-nos cinco espetáculos tão bons que, pela sua simples existência, desmentem os clichês com que a imprensa até hoje mimoseia os ex-soviéticos. Sociedades que são capazes de produzir e sustentar espetáculos onde se manifestam inteligência, bom gosto, apuro técnico e ousadia conceitual estão fazendo alguma coisa que vale a pena imitar.

Pois são os visitantes russos que sugeriram o mote amargo deste balanço. Nós, paulistanos, não conseguimos manter sobre a água o barco de um dos mais importantes empreendimentos teatrais do país. *BR-3*, espetáculo longamente preparado pelo Teatro da Vertigem e que foi, sem dúvida alguma, o pensamento mais avançado e perturbador sobre o estado do nosso país em particular (e de todos os países pobres de um modo geral) ficou em cena por apenas dois meses e pode ser visto por pouca gente. E era o espetáculo que a cidade precisava ver para sentir melhor a si mesma, para compreender-se e para, talvez, começar a desprezar as coisas que passam a amar as que não passam. Deixamos sangrar e dissolver-se no mesmo rio que continuamente poluímos o que há de melhor em matéria sensível e de poder de realização. ●

Taniko (2008)

MAURICIO SHIRAKAWA/DIVULGAÇÃO

Celebração comovente do Oficina

Com o belo *Taniko*, grupo incorpora 50 anos de trajetória ao tema da imigração

CRÍTICA

MARIANGELA ALVES DE LIMA
ESPECIAL PARA O ESTADO

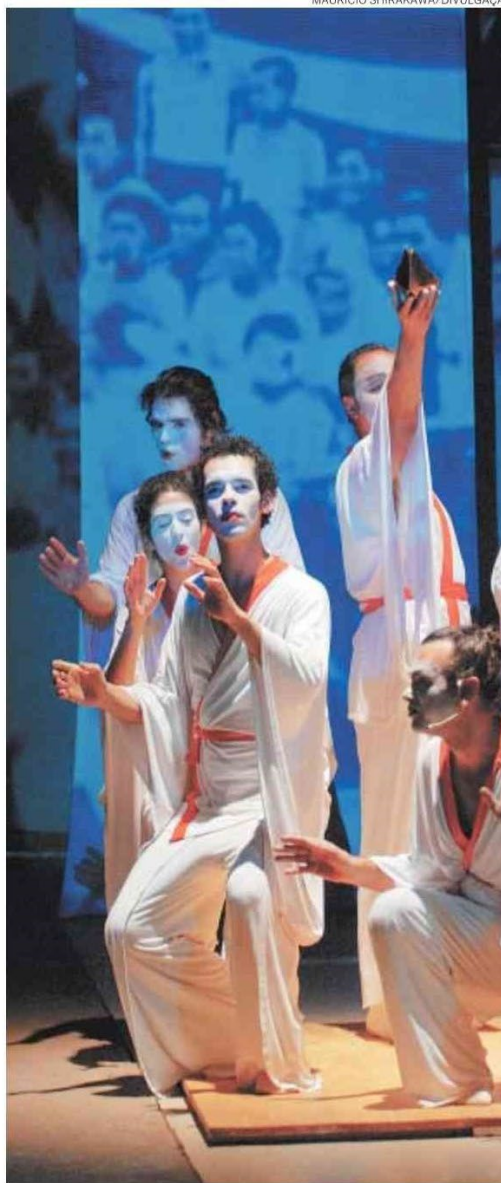
Ainda enervado no Bixiga, semi-oculto pela sombra de um viaduto que não existia quando se instalou no bairro, ameaçado pelo proeminente shopping centre que pretende colar-se na janela lateral desfigurando, assim, um primoroso projeto arquitetônico, o Teatro Oficina completa este ano meio século de protagonismo no teatro brasileiro. Seus antagonistas ao longo dessa trajetória temporal, mais longa do que a média para grupos de ação cultural, foram poderosíssimos: a classe dominante (quando havia burguesia), a ditadura militar, o poder civil, o conservadorismo manifesto ou oculto sob diferentes ideologias e, por fim, as mil e uma formas de rendição aos apelos sedutores da acumulação capitalista que corroem o coração e a mente dos jovens. Todas essas forças se transmutaram em signos oportunistas, intimamente ligados à pulsação coletiva do bairro, da cidade, do País. São quase incontáveis as teses projetadas a partir dessa reflexão crítica que se enraíza no tea-

tro, mas que se expandiu pela arquitetura, inspirou projetos de urbanização, fomentou ações de agitação e propaganda, repercutiu na música, nas artes plásticas e sobre a teoria da arte cênica. Teatro social na prática na teoria, o Oficina é também um centro de formação de artistas multimídias.

Apesar dessa vocação para o combate, faz parte da celebração da meia-idade um espetáculo quase pacífico. Não inteiramente pacífico no que diz respeito às intenções, mas apaziguado por uma formalização respeitosa que homenageia uma das formas do teatro clás-

“TRANZÊNICO” É UMA BOA DEFINIÇÃO PARA ESSE TRABALHO FRONTEIRIÇO

sico japonês. Sempre atento aos fatos e às redes tramadas entre o acaso e a vontade consciente, o grupo soma à celebração da sua efeméride íntima uma outra memória, a da chegada dos primeiros imigrantes japoneses ao Brasil. Do mesmo modo que absorveu, em espetáculos anteriores, os ritmos e os mitos das culturas regionais, desta vez recorre à geometria



DELICAZEZA - Geometria sutil de uma fábula do teatro nô

delicada de uma fábula do teatro nô. Talvez tenha faltado, no repertório destes 50 anos, a prospecção da cultura transformada pela chegada dos imigrantes europeus e asiáticos no século 20. Por esse ou por outro motivo, *Taniko*, narrativa inspirada no repertório de textos clássicos japoneses é, além de um diálogo imaginário entre conceitos antitéticos – coisas que o Ocidente nasce sabendo –, uma celebração cênica do modo como o teatro oriental representa o elemento trágico. “Tranzênico” é mesmo uma boa definição para esse trabalho fronteiriço.

APESAR DA VOCAÇÃO PARA O COMBATE, GRUPO ENCENA OBRA QUASE PACÍFICA

Bertolt Brecht, entidade protetora do grupo, recorreu a essa mesma fábula para exemplificar a potência transformadora do pensamento crítico aplicado ao direito consuetudinário. Com procedimento semelhante, também extraindo da fábula uma moralidade, esta encenação propõe uma reconciliação entre pedagogia e gratificação sensorial que o teatro político do século 20, em grande parte motivado pela teoria brechtiana, relegou ao plano das preocupações secundárias. É evidente que a nova aliança repousa sobre uma fundação conceitual diferente. Na perspectiva do Teatro Oficina, o motor de transformação possível é agora o vínculo amoroso. A lei emanada do costume pode ser revogada quando o acordo feito no passado impede a felicidade presente. Com esse mote, o espetáculo sublima a necessidade e a transforma na metáfora do desejo. E é assim que se processa em cena a migração dos monges em um longo percurso pelos mares do planeta até chegar ao Porto de Santos. Em vez

de ser apenas um exílio forçado (embora esse componente não seja omitido da narrativa), a viagem dos monges é também uma peregrinação aventureira e, por fim, um meio de contaminação cultural.

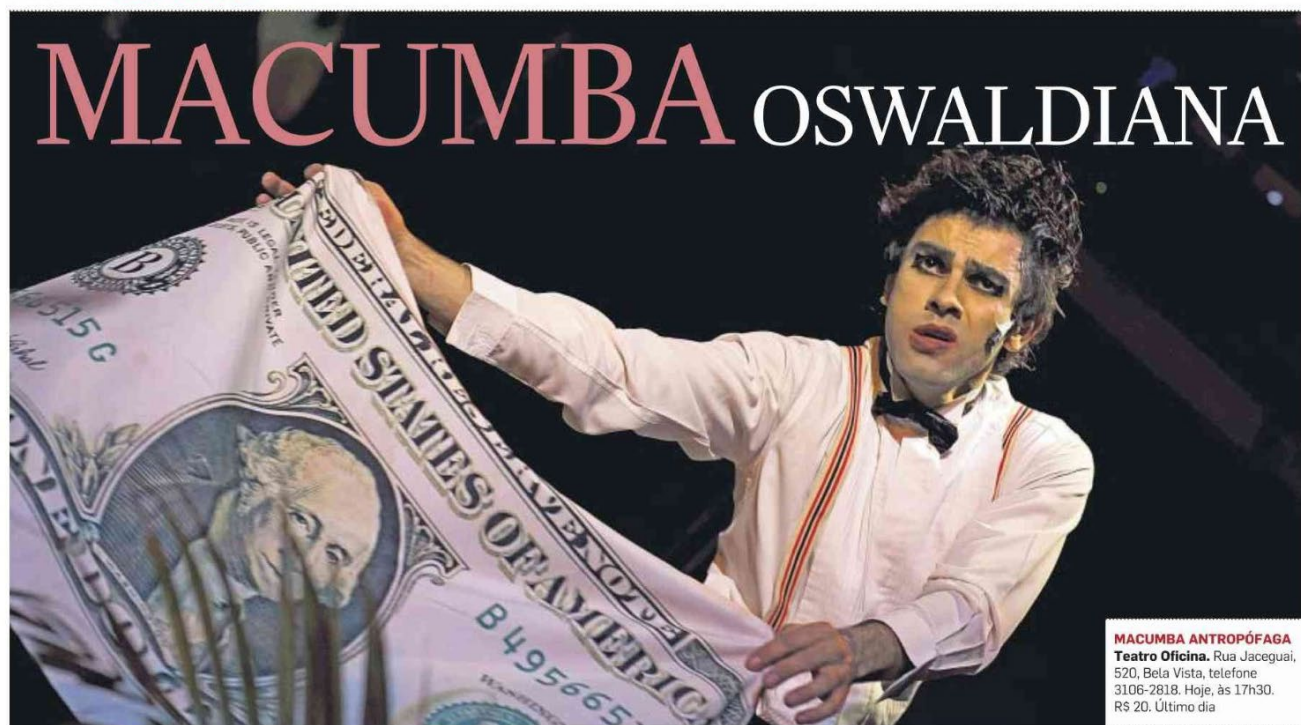
Sem dúvida, a divindade despedaçada e renascida é mito fundador da cultura ocidental e a memória das celebrações alegres, que ocorrem depois do rito sacrificial, é uma oportunidade para que o espetáculo misture à limpidez da linguagem oriental aos ritmos musicais e as formas coreográficas do nosso mexidinho habitual. Antes desse final multiculturalista, contudo, a encenação articula conexões a um só tempo lógicas e estéticas entre as convenções espaciais e temporais do teatro nô e as práticas da cena contemporânea. O próprio edifício, formatado como lugar de travessia, torna-se figuração ampliada da ponte da cena japonesa. Outras coisas do espetáculo serão, provavelmente, referências a pesquisas minuciosas com que este grupo de estudiosos cerca cada uma das suas produções. Mas, para quem só tem a experiência livresca da cena oriental, não há estranhamento. Entre nós a economia de elementos cênicos, a nitidez das cores primárias, o dualismo complementar das figuras corais são artifícios espetaculares há longo tempo incorporados à linguagem do texto. O que há de especialmente bonito e também comovente neste espetáculo é a evocação explícita do lugar de origem desses empréstimos que, incessantemente, temos feito sem a intenção de saldar a dívida. Tomie Ohtake é nossa e essa satisfação matreira embala, talvez como interlúdio, o devaneio de um guerreiro cinqüentão. ●

Serviço

● **Taniko – O Rito do Mar**, 90 min. 16 anos. **Teatro Oficina** (350 lug.), Rua Jaceguai, 520, Bela Vista, 3106-5300. 6.ª, 21 h; sáb. e dom., 18 h. R\$ 20. Até 22/6

Macumba Antropófaga (2011)

Teatro. Em Cartaz



CLAUDE JAVIER IUSTILOGO

MACUMBA OSWALDIANA

MACUMBA ANTROPÓFAGA
Teatro Oficina. Rua Jaceguai,
520, Bela Vista, telefone
3106-2818. Hoje, às 17h30.
R\$ 20. Último dia

* **Crítica:**
Marianela Alves de Lima

Se a alegria é a prova dos nove, *Macumba Antropófaga*, espetáculo que encerra a temporada no Teatro Oficina, passaria pela prova com distinção e louvor. A moçada que se junta ao coro de intérpretes no desfile do espetáculo pelas ruas do Bexiga decorou a melodia e a letra das canções que acompanham o movimento peripatético e, mais do que isso, aprendeu o complexo arranjo que harmoniza as vozes do coral. Parte do público, e não a menor, está revisitando o espetáculo pelo prazer de participar e essa transformação da experiência singular em cerimônia ritual é um dos desejos explícitos de uma encenação que considera o teatro um lugar sagrado “que não pode ser vendido nem comprado”. Há uma simpatia fácil, provavelmente de relação consolidada, entre o cortejo formado por atores e público e os habitantes de um bairro que sustenta a maior escola de samba da cidade. Esse elo forjado pela convivência e pela analogia entre dois formatos artísticos refluí para o

espetáculo como um humor às vezes empático e às vezes condescendente e irônico.

No episódio representado diante de uma das residências de Oswald de Andrade, por exemplo, entra em cena uma cabrinha encarregada de ligar o poeta ao simbolismo da deglutição. É a bem-humorada colaboração de uma moradora do prédio que enriquece a trama convidando para a cena um gracioso e desinibido papagaio. Algumas crianças aproveitam a oportunidade de exibir acrobacias e, acomodados nas mesas dos bares, estão também os críticos improvisados comentando isto ou aquilo. Enfim, nada de novo para cidades habituadas ao teatro de rua, mas, para os paulistanos, um formato teatral cada vez mais impossível em uma metrópole cujos espaços de convivência mingam diariamente. Este é um dos sentidos que o Teatro Oficina Usyna Uzona recria de modo vigoroso nesse trajeto inicial do espetáculo baseado no *Manifesto Antropófago*. O teatro para multidões deve invadir

ruas, ser impregnado pelo que a rua oferece de modo distraído e deixar (se for bem sucedido) um rastro fulgurante na memória dos espectadores ocasionais.

Nisso, como nas cenas que se seguem ainda fora do edifício, o roteiro de José Celso Martinez Correa é fidelíssimo ao pensamento do autor do célebre manifesto publicado em 1928. Na dramaturgia, na crítica e nos comentários esparsos sobre a arte cênica, o traço genérico que Oswald de Andrade partilhava com futuristas de outras correntes estéticas era o desejo de romper com o formato acanhado da cena italiana e comunicar-se na mesma escala gigantesca dos acontecimentos esportivos. Com persistência e enorme esforço de mobilização social, o Teatro Oficina procura a amplitude geográfica adequada a essa dimensão imaginária e o rompimento físico “edifício em direção à rua” é, por si só, um transbordamento que faz da cidade o teatro.

Os episódios seguintes referem-se às circunstâncias estético-históricas do modernismo brasileiro e às figuras importan-

A cena invade as ruas na evocação da antropofagia feita pelos atores do Oficina

tes para a arte e para a vida afetiva de Oswald de Andrade. Biografia e fragmentos de outros escritos sinalizam com o passado e a ruptura com o passado e a classe social de origem de Oswald de Andrade e de sua companheira Tarsila do Amaral. “Eu me jogo semina de minha posição social abaixo”, exclama a animadora do Poeta na peça *A Morta*. Na transposição espetacular, o fascínio pela estética da burguesia é recriado para que a “queda” na alteridade proposta no *Manifesto* seja igualmente impressionante. O luxo sugerido pela tenda almodada, a bebida servida sobre a bigorna dourada, o som de jazz para ouvintes cultos antecedem o choque e imersão no “país da Cobra Grande”. Em surdina a princípio, o ritmo do coro indignado vai expulsando da cena a cultura refinada do hemisfério norte e

o público caminha para a parte da encenação diretamente inspirada no *Manifesto Antropófago*.

Embora o público continue alegríssimo, são de outra ordem os prazeres proporcionados pela dramatização dos parágrafos do *Manifesto*. Sempre escrupuloso em relação às fontes textuais que adota para seus espetáculos, José Celso não exclui sequer uma das combativas afirmações do manifesto. Nem todas as assertivas dessa verdadeira sùmula cultural são expostas com clareza e há alguns acréscimos cuja ligação com a fonte principal do espetáculo não ficam muito nítidas. Personagens, falas e situações de outras peças de Oswald de Andrade, por exemplo, deixam a impressão insatisfatória de que falta o resto da cena. Em particular a iconografia católica perdeu a importância na civilização brasileira na primeira metade do século 20. Verônicas e Círculos talvez necessitem contextos explicativos para ter algum efeito cômico. Invocar o Papa, o imperador-presidente da França, e um juiz da “Vara de Família” para simbolizar as instâncias autoritárias herdadas e ainda vigentes é um procedimento ilustrativo em perfeito acordo com as tes-

ses antropófagas. No entanto, o estilo predominante no espetáculo é o da celebração oficiada por um coro e o tratamento farsesco dado a essas personagens não tem o mesmo brilho e requinte dos cânticos de louvação.

Por outro lado, outras associações entre os axiomas do manifesto e fatos análogos na arte e na história têm uma conexão lógica rigorosa e, por essa razão, estimulam o exercício intelectual de reconhecer no tempo presente os mesmos fatos sob roupagens ligeiramente diferentes. As devoções “antropófagas” nos campos da arte e da ciência se desdobram em um tecido ao mesmo tempo coerente e muito bonito, que seja sob a forma do rap e do mungue beat quer se manifestada através das figuras dos intelectuais franceses que compreenderam e se enamoraram das civilizações indígenas e dos africanos desterrados no nosso território. Em outras épocas, reverenciando o gênio tutelar da Antropofagia, os artistas do Oficina reafirmavam o caráter “forte e vingativo” da nossa mescla cultural. Hoje, ao que parece, exibem uma relativa serenidade para tentar “acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas”.

