

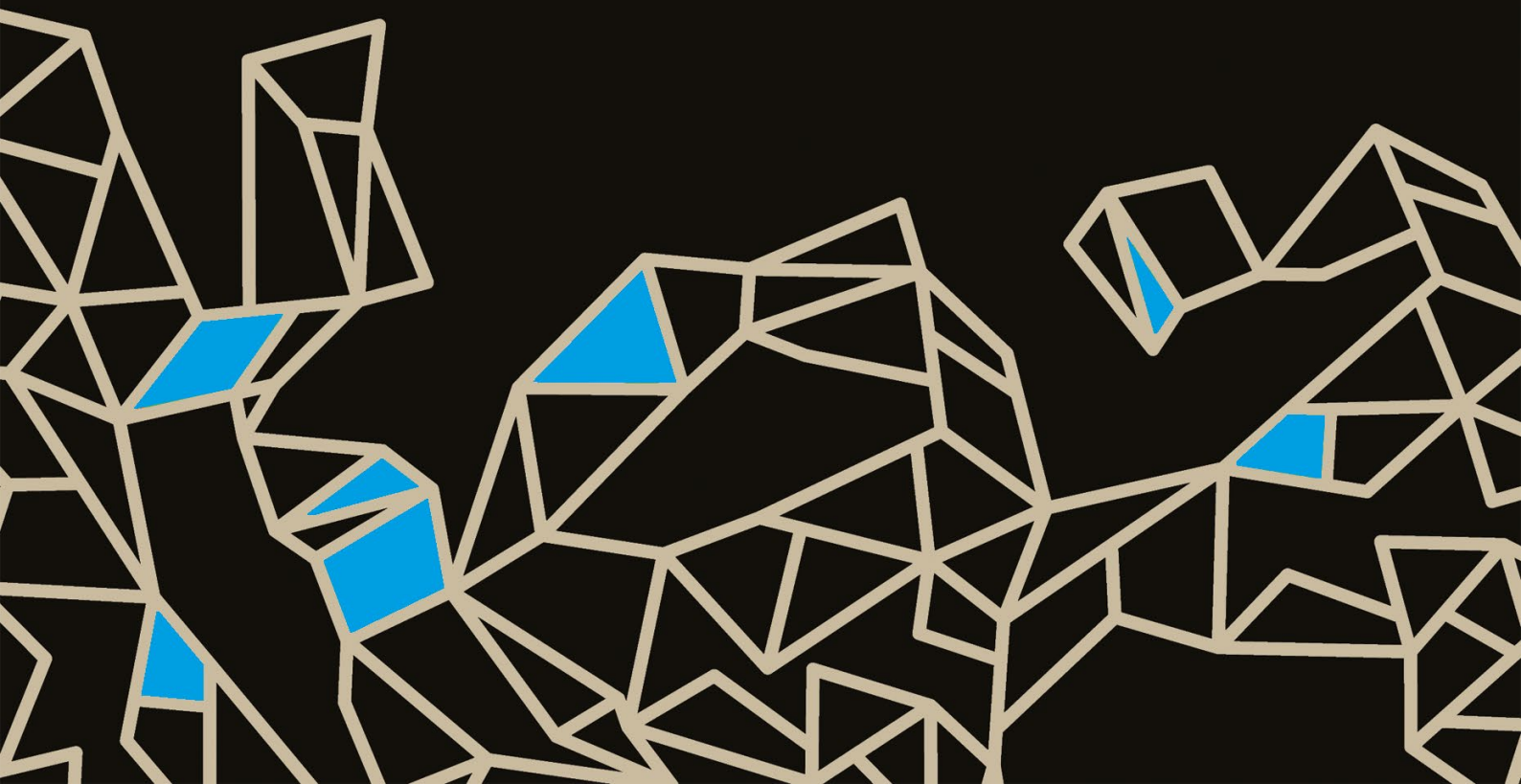


sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p1-3

EDITORIAL

Luiz Fernando Ramos &
Sílvia Fernandes



Depois de 20 anos de trajetória ininterrupta, a revista *Sala Preta* lança seu último número. Para concluir o ciclo e celebrar este final com o devido júbilo, os editores homenageiam o experimento mais longo, singular e potente da teatralidade brasileira: o Teatro Oficina, hoje renomeado Uzyna Uzona.

O Oficina cumpriu uma trajetória absolutamente única, não só no país, mas mesmo em termos mundiais. Há mais de 60 anos liderado por Zé Celso Martinez Correa, encenador, dramaturgo e ator, fez vários ciclos criativos sempre de modo vital e transformador, numa espécie de revolução permanente da arte vida. O ciclo mais recente, iniciado em 1994 com a estreia de *Ham-let*, no novo/velho espaço do grupo, projetado pela italiana Lina Bo Bardi, culminou com *Os Sertões* (2002-2007), a partir do livro de Euclides da Cunha, em cinco encenações antológicas apresentadas tanto na Europa como na região árida a que remete a obra. Mas o arco virtuoso prosseguiu nos anos seguintes em muitas outras produções impactantes, até agora, em 2021, com uma segunda montagem de *Esperando Godot* (a primeira foi no ano 2000), contida só temporariamente pela pandemia da Covid-19.

Nesses últimos 27 anos, como um “anarquista coroadado”, Zé Celso liderou a legião de jovens artistas que, naquele “terreiro eletrônico”, constituíram o império do coro. Neste, há em comum uma consciência aguda que rechaça o entendimento do teatro e da teatralidade como cultura, ou como um assunto culto. Por isso, o Oficina parece imunizado de tratar as influências e correntes estrangeiras como modelos a copiar ou desenvolver, ou mesmo de pensar a cena como problema estético. Há ali encarnada uma vontade de saber que é prática, sempre atualizada nos corpos atuantes, e que percebe a vida como devoração, na inspiração da antropofagia de Oswald de Andrade, e rejeita o teatro metafísico, idealizado e espiritualizado, o teatro como ideia ou como expressão estética autônoma.

Esta opção foi crucial para o futuro Uzyna Uzona, desde quando desbravada, já no início dos anos 1970, com *Gracias Señor*, e o é até hoje, 50 anos e uma dezena de espetáculos memoráveis depois. Foi mesmo uma ação coletiva que devorou ali a teatralidade ocidental e projetou um “trabalho novo” ou novas arte e vida indissociáveis, para além dos individualismos e em busca de uma ação radical, fazer do teatro “te-ato”. E tudo isto com a graciosa contradição de ser proposto por um mesmo condutor, lúcido e

alucinado, mas encenador ímpar, que agregou Artaud e Brecht, Beckett e Grotowski, Wagner e João Gilberto, teatro e performance e que nunca se cansou de ser moderno.

Para dar passagem a todas as possíveis dimensões que uma reflexão sobre este objeto tão complexo ensejasse, esse presente número especialíssimo da Sala Preta organizou-se em três partes. *Oficina pelo Oficina* reúne colaborações de artistas protagonistas da história e da obra deste coletivo. O abre alas, Zé Celso, retribui a homenagem da revista com uma louvação afetuosa que muito honra os editores. A seção *O Oficina* apresenta ensaios especulativos de alguns dos pesquisadores brasileiros que se detiveram sobre este objeto. *Oficina pela crítica* é, ao mesmo tempo, uma homenagem à crítica que acompanhou de forma mais sistemática a saga do Oficina, Mariângela Alves de Lima, e a reunião da sua fortuna crítica sobre o grupo, agora aqui disponível e organizada.

Impossível não agradecer, nesta última edição da revista, a todos os editores, autores, consultores e leitores que nos últimos 20 anos colaboraram a que ela se tornasse uma publicação relevante no campo dos estudos e das práticas artísticas no país.



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p5-8

O Oficina pelo Oficina

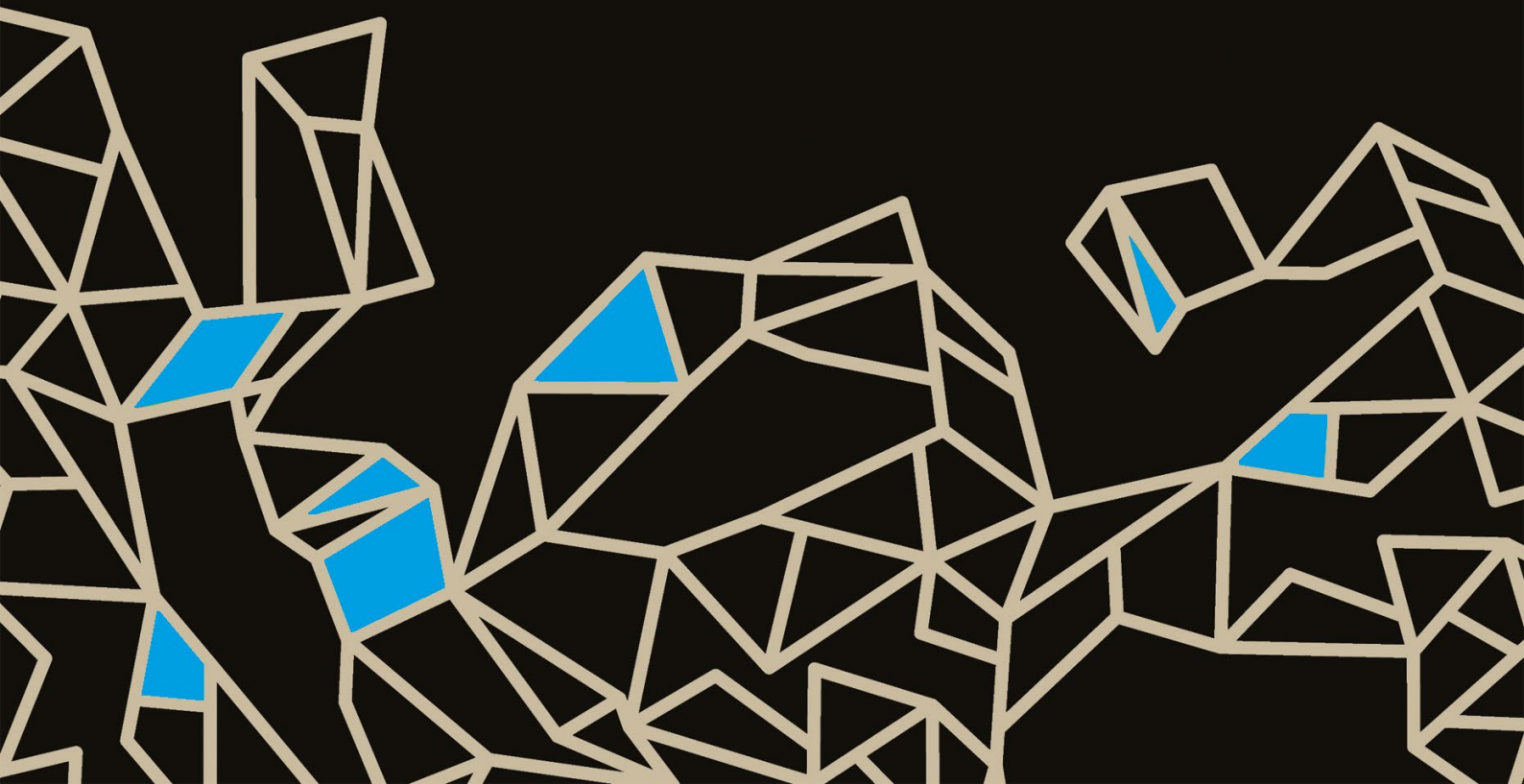
Zé Celso como abre alas da Sala Preta

Zé Celso as forerunner of Sala Preta

Zé Celso

Zé Celso |

Zé Celso é ator, dramaturgo e encenador. Um dos fundadores do Teatro Oficina, dirige o grupo desde 1958.



**OFICÍNAUZYNAUZÔNNA Y O ADEUS AMOROSO DA ETHERNA
SALA PRETA**

**DO MEU LAP- “OFICÍNA EM CASA”,
CONFINADO HÁ -10 MESES Y...????**

GRÁVIDO DE GÊMEOS:

“ESPERANDO GODOT” Y “HELIOGABÁLO”

FECUNDADOS NO ZOOM Y NO SKYPE

COM GUILHERME CALZAVARA –WLADMIR-MARCELO DRUMMOND-

ESTRAGÃO-POZZO- PASCOAL DA CONCEIÇÃO, LUCKY-DANILO

**GRANGHEIA , ARQUITETA CÊNICA MARÍLIA PIRAJU, FIGURINOS SONIA
USHIAMA**

PRODUZIDO PELA DUETO PRA CINEASTA MONIQUE GARDENBERG

**FILMAR A PEÇA DE BEKETT COM 4 CAMÊRAS NO TEATRO OFICINA
SEM PÚBLICO.**

Y MEU PARCEIRO NA TEATRALIZAÇÃO DO LIVRO DE ARTAUD

“O ANARQUISTA COROADO” FERNANDO DE CARVALHO.

**COM 5 JULIAS Y O INFINITO, CAMINHANDO PRA VIRAR UMA PEÇA DA
TRAGYKOMÉDIORGYA DOS NOVOS TEMPOS.**

LUIZ FERNANDO RAMOS CRIADOR DA REVISTA DE TEATRO DA USP:

“SALA PRETA”, NESTE Q SERÁ SEU ÚLTIMO NÚMERO,

TOTALMENTE DEDICADO AO TEAT(R)O OFICÍNAUZYNAUZÔNNA;

NUM MOMENTO EM Q NÃO PODEMOS FAZER TEATRO AO VIVO

POR CAUSA DO CORONA, NEM NOS JUNTARMOS NA RUA PRA

DERRUBARMOS O BOLSONAVÍRUS;

NOS PREPARAMOS PRO TEAT(R)O QUE NÃO MORRE-

PÓS-VACINADOS, SEM SABER COMO ESTAREMOS,

MAS DE UMA COISA TENHO A CERTEZA:

TUA VIDA, LUIZ FERNANDO, NOSSA VIDA TEATRAL, RENASCE DO FIM

DESTE NÚMERO DA SALA PRETA.

FOI VOCÊ, AMOR, QUE DIRIGIU A PRIMEIRA TENTATIVA DO OFICINA

VOLTAR AO TEATRO. FOI DEPOIS DO FIM DA “ABERTURA”, no Dia 14 de

Março de 1990: O Nome da “Coisa” - “90’ UMA COISA INOFENSIVA”

No TEATRINHO SERGIO CARDOSO, Havia uma grande pressão pra q

Oficina voltasse à Cena.

Mas retomo o mais Importante.

JÁ ESTAVAMOS EXATAMENTE NA VÉSPERA DA POSSE DO COLLOR. ÉRAMOS O JOVEM ESTREANTE, MARCELO DRUMMOND, A DIVA NEGRA DENISE ASSUNÇÃO, A ESTUDANTE DA EAD JOANA ALBUQUERQUE Y EU NO PIANO TOCANDO Y DIZENDO UMAS COISAS...MARCELO INSISTIA COM LUIZ FERNANDO PARA FINALIZAR A PEÇA NU COM UM TRAVESSEIRO COBRINDO SEU CARALHÃO. O DIRETOR LUIZ FERNANDO PROIBIU, MAS MARCELO DESOBEDECEU Y CANTOU assim mesmo, como queria: “PRO DIA AMANHECER FELIZ” DO CAZUZA.

APLAUSOS.

MAS EU NÃO APARECI PARA AGRADECER. NÃO CONSEGUIA ME MOVER DEITADO NO CAMARIM. PEGUEI UMA ERIZIPÉLA NA PERNA ESQUERDA Y NÃO CONSEGUI ME LEVANTAR DEITADO NO CAMARIM DO SERGIO CARDOSO.

LUCIANA DOMSCHKE MÉDICA-ATRIZ ESTAVA ASSITINDO. ME LEVOU AO PRONTO SOCORRO. ENCESSARAM MINHA PERNA SEM LIMPAR DIREITO.

NO DIA SEGUINTE, ASSISTINDO A POSSE DO COLLOR PELA TV, MINHA PERNA “EXPLODIU” COMO A FERIDA DE FILOTECTES NA GUERRA DE TROIA. PERNA DE MENDIGO. FUI PARA SANTA CASA NO INFERNO, NA ALA DOS INDIGENTES, CERTO DE ESTAR COM AIDS...PLÍNIO MARCOS CONSEGUIU MINHA TRANSFERÊNCIA PRO HOSPITAL DAS CLÍNICAS. UM MÉDICO UM DIA ME ACORDOU, ERA JOVEM Y LINDO, Y ME FALOU: “VOCÊ NÃO ESTÁ COM AIDS!”

E AÍ NASCERAM AS 900 PÁGINAS DE “CACILDA!!!!!!!!!!!!!!” Q ESTE ANO FAZ 100 ANOS DIA 6 DE ABRIL.

MAS QUERO MESMO É LOUVAR ESSE GRANDE PENSADOR DE TEATRO: LUIZ FERNANDO RAMOS.

O FIM DA SALA PRETA É O RECOMEÇO DO OFICINA Y DESTE GRANDE PENSADOR DO TEATRO, CRÍTICO AMANTE DE GORDON GRAIG. NA RESSUREIÇÃO DO TEATRO DEPOIS DA VACINAÇÃO DE TODO MUNDO.

*DIGO, LITERALMENTE, DE TODA GENTE DO PLANETA TERRA INTEIRO: RENASCERÁ O TEATRO MUNDIAL, A ATIVIDADE MAIS IMPOSSÍVEL AGORA DURANTE A PESTE, TAMBÉM, DE **ALL THE WORLD**. DEPOIS DA TRAGÉDIA DA PESTE, ESTA EXPERIMENTADA POR TODOS NÓS, Q NOS AGUÇOU PRO CAMINHO SEM VOLTA DE UM OUTRO MUNDO Q NÃO TEM MAIS NADA A VER COM O **CAPITALISMO RENTISTA\$\$\$**, **Q TERÁ DE SER DERRETÍDO** Y O TEATRO RETORNARÁ AOS SEUS GRANDES MOMENTOS, INSPIRADO NA DESCOLONIZAÇÃO DO CORPO QUEER, NA ONDA DO MOVIMENTO INDÍGENA, ANTI RACISTA, NA SABEDORIA DE UM MUNDO Q SOUBE ATRAVESSAR A MAIOR NECROFILIA DESTES SÉCULOS. E LUIZ FERNANDO RAMOS VAI SE REENCONTRAR COM A LUZ IN SI PRA LÁ DE GORDON GRAIG Q EXISTE DENTRO D'ÊLE Y O TEATRO DE REVISTA: AQUELE DA PRAÇA JULIO DE MESQUITA Q LUIS FERNANDO ADORAVA NA SUA JUVENTUDE Y SÓ EXISTE NA MEMÓRIA AFETIVA DÊLE. "SALA PRETA" ADEUS, NESTE INSTANTE EM Q REVISITO ESTA REVISTA Q ME INSPIRA À ETERNIDADE DE TUDO Q É MORTAL.*

ZÉ CELSO

"SAMBANDO IN OUTRO CARNAVAL COM NOSSA ARTE Q É IMORTAL..."

SAMPÃ PARAISO 28 D JANEIRO D 20

21

MERDA

MS.

S

ZÉ

BOTO FÉ – 26 de janeiro de 2021 – ADEXHEGARÁ MERDA

Autor convidado



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p9-12

O Oficina pelo Oficina

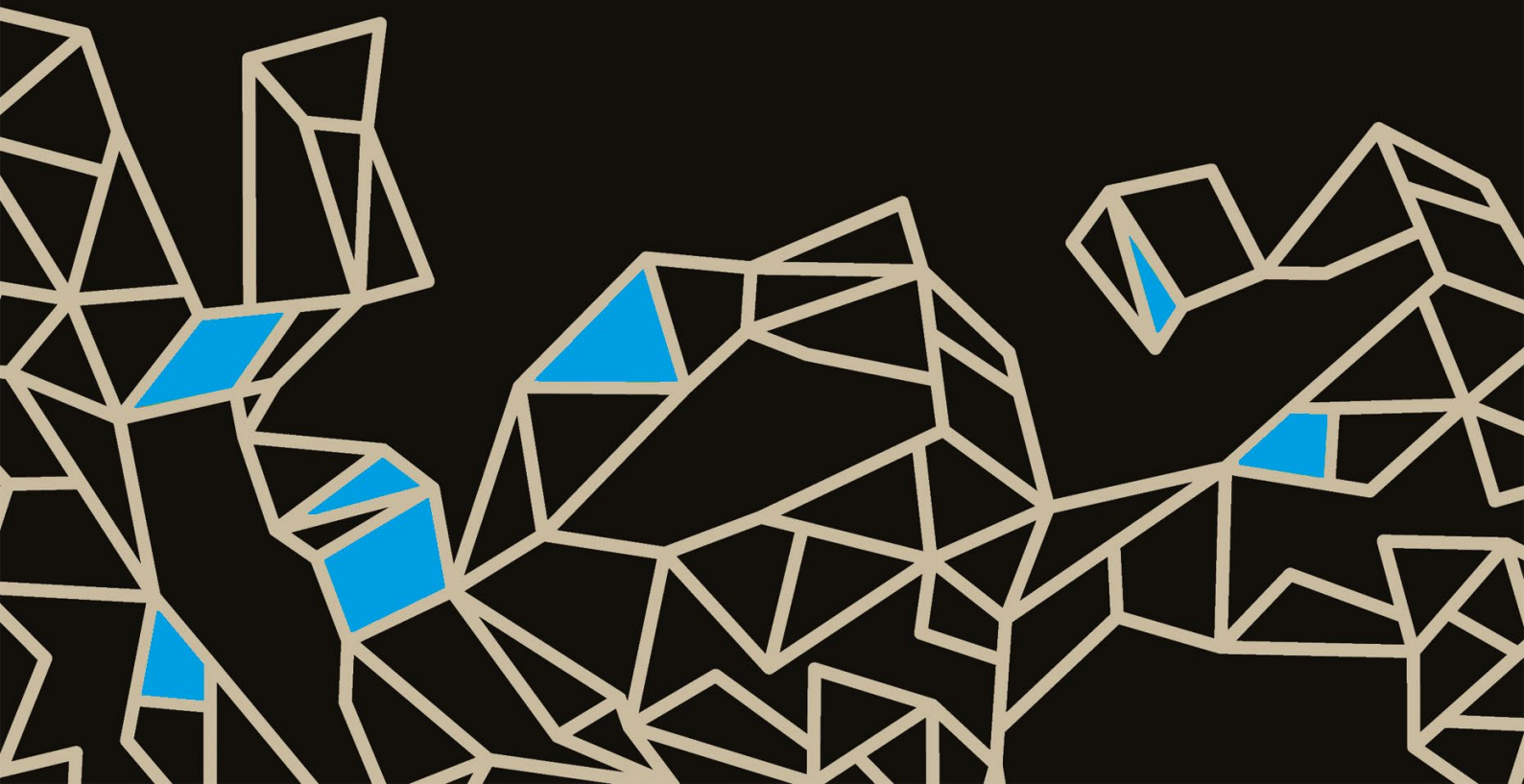
Ser ator no Oficina

To be an actor in Oficina

Marcelo Drummond

Marcelo Drummond

Ator e encenador do Teatro Oficina



Como escrever um texto sobre ser ator no Oficina? Não sei. Alguns me chamam de primeiro ator do Oficina, um título que me foi dado porque o Oficina, de fato, entrou em cena de novo junto comigo, na época um jovem que não sabia nada contracenando com Raul Cortez e Zé Celso, ou fazendo o Hamlet (uau, que pecado!) e desde então fiquei à frente como ator/produtor e, às vezes, diretor, mas nunca sozinho com Pascoal da Conceição, Camila Mota, Sylvia Prado e muito mais gente porque é um trabalho coletivo, com isso quer dizer que ninguém é mais estrela que ninguém na hora do trabalho e também sempre é bom lembrar que um ator da moda e com o maior sucesso agora pode estar no ostracismo num futuro não muito distante.

Cheguei no Teatro Oficina em 1986, vim pra fazer o deus do teatro Dionysios (na grafia que usamos), claro que isso é uma pretensão! Mas foi isso mesmo, não a pretensão, mas o fato. Tive dois mestres, por assim dizer, porque nunca os chamei de mestres e eles não aceitariam, o Zé Celso, que é público, e Catherine Hirsch, que me ensinou o teatro como rito onde se nasce e morre pra nascer novamente, as muitas vidas que se pode ter no teatro, me ensinou mais ainda. Tudo que sei do fazer teatral aprendi no Oficina, com os “mestres” e outros atores-diretores-produtores e críticos mestres também. Não fiz, não me interessei em fazer uma “carreira de ator”, correndo atrás de um espaço na televisão, (agora *streaming*) pra ficar conhecido, rico e poder produzir o que quer ou simplesmente ficar empregado... preferi ser criador e trabalhar pro que eu quero. E até agora quero o Teatro Oficina funcionando, produzindo peças, filmes, música, *podcast* e lives.

Todo o trabalho do Oficina Uzyna Uzona, antes da pandemia, foi guiado por Dionysios-Bacantes, nesse momento ensaio Esperando Godot, esperando a vacina e apreensivo pelo teatro que virá depois da pandemia. Ainda não sabemos por quanto tempo não poderemos fazer o teatro que fazíamos antes da pandemia, acredito que nos próximos anos não; a proximidade e a participação ativa, de corpo presente, do público, aglomerado nas arquibancadas, galerias invadindo a pista, as mais de 60 pessoas circulando pelos camarins apertados, dividindo bancadas, banho, maquiagem, copo, respirando pertinho... em cena um coro cantando a menos de dois metros de uma pessoa do público, fora os abraços, beijos, zselfie, bares e tudo mais que envolve a orgia da Tragicomediorgia. O que me motiva a fazer teatro é o acontecimento, o rito, a peça, o público, a bilheteria, a magia do teatro.

O teatro é um lugar de incorporação, assim como as religiões de incorporação, são outros métodos, já vi e vivi no Oficina a personagem ali, na tua frente, atores incorporados, entregues aos próprios delírios. No Brasil tem cultura de incorporação, dionisismo é religião de incorporação, como é a umbanda, que é superteatral, aquelas “entidades” incorporadas, com cantos, dança, comida e bebida; os rituais com Ayahuasca, as mirações, até nos cultos evangélicos, onde tem sempre alguém que “recebe” o demônio. As Bacantes de Eurípedes, que foi escrita na Macedônia, onde se exilou com o amigo (talvez amante) Agatão, ali ouviu e registrou os cantos de terreiros de uma antiga religião dionisíaca. Quando fizemos a primeira temporada de Bacantes, em 1996, bebíamos ayahuasca, porque sabemos que o vinho que era servido nos rituais há 2.500 anos não é o mesmo vinho que bebemos na mesa com a comida, era muito mais forte e devia provocar alucinação como a da Agave, que arranca a cabeça do filho Penteu confundindo com leão, e como a ayahuasca provoca. Queríamos encontrar em nós a origem do teatro, nosso corpo, no nosso sistema nervoso, queríamos origem do teatro porque é disso que trata a última das tragédias, precisávamos reinventar o teatro aqui e agora.

Entrei em cena no início dos anos 1990, sempre quis estar dentro de um “movimento cultural” (a tropicália marcou muito a minha infância nos anos 1960), o Oficina, quando cheguei, era completamente desacreditado, muito diziam que nunca ia voltar a cena... mas, quando estreamos, e principalmente com o Ham-let, que abriu o Teatro Oficina como é hoje, não existia nada parecido com o que estávamos fazendo e isso provocou uma série de preconceitos, alguns perduram até hoje, mas também da minha parte não ficou barato, também criei preconceitos, um deles era ao chamado teatrão, o que acho hoje em dia uma bobagem, em qualquer teatro há a criação, ela pode ser diferente da minha, só isso, e alguém, com certeza, gosta mais daquele teatrão do que do teatro que produz, mesmo sendo esse um grande trabalho artístico, como o caso do Oficina, que pode-se dizer um dos melhores do mundo. Acredito no trabalho que realizamos e por isso nunca saí do Oficina, mesmo com toda a dificuldade de grana pra manter o teatro, a companhia, a mim mesmo e a falta de um reconhecimento popular, me mantenho à frente deste trabalho por tanto tempo. Quando digo me mantenho à frente, sei que nunca foi sozinho ou que não é mérito só meu o Oficina ocupar o lugar

que ocupa, foi dessa associação – não chamo de grupo porque são muitos grupos, de gerações diferentes que se ligam criando uma rede que faz o trabalho acontecer.

No Oficina não escolhemos papéis, somos de certa forma escolhidos pelo papel, principalmente depois da década de 2000, quando veio um geração nova de artistas que participaram de *Os sertões*, as peças ficaram mais musicais – sempre teve um capricho em trilhas – mas o canto em coro ganhando cada vez mais a protagonização, o coro aumentou, com mais vozes as canções ganharam espaço e as peças viraram óperas de carnaval, a maioria das canções são composições originais trabalhada em roda nos ensaios, cantar não é o meu forte, mas com o trabalho em roda afinei, não posso dizer que canto, só consigo entrar no tom e no tempo da música, e quase sempre acerto na trave. Agora essa geração que fez *Os sertões* já é madura e outra geração, outro coro, sobre as mesmas bases, porém com as percepções da época, se formou e aqueles que sempre estiveram ganharam autonomia e vamos aumentando a rede e fazendo o Oficina novo de novo.

E tão importante como o canto, a dança, é a luta que o Oficina trava com o Grupo Silvio Santos, essa personagem que esteve presente, senão em todas, em quase todas as produções que realizamos. São 40 anos de uma luta única que motivou e certamente atrapalhou, pois são poucos os que encaram um grupo que luta contra um dos maiores magnatas da especulação vídeo-financeira, que tem um braço imobiliário que quer transformar o Bixiga, um bairro popular, com construções da primeira metade do século XX, em um bairro cheio de torres e, com isso, expulsar os moradores de um bairro central pra periferia. Já viram esse filme? Enquanto aguentarmos, vamos à luta.

Autor convidado



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p13-29

O Oficina pelo Oficina

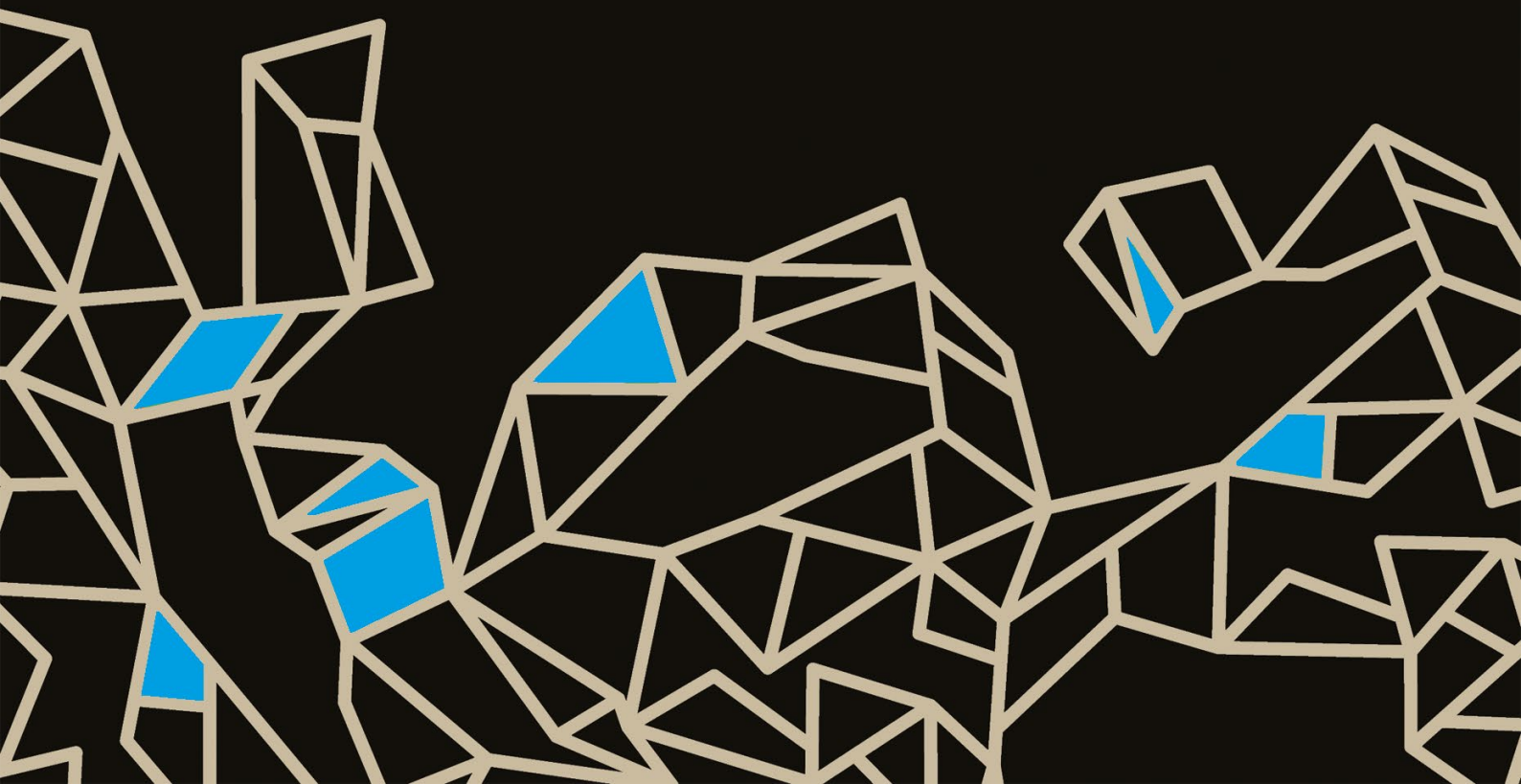
A afinação de coro no Teatro Oficina

The tuning of the choir in Teatro Oficina

Letícia Coura

Letícia Coura

Letícia Coura é artista, atuando como cantora, compositora, atriz e preparadora vocal. Mestre em Artes Cênicas pelo PPG-AC da USP.



Se eu tivesse que escolher apenas um dentre os grandes aprendizados dos anos que passei no Teatro Oficina, sem dúvida um forte concorrente seria a consciência de que um espetáculo – e isso vale para qualquer outra “obra” de arte – nunca está pronto. Que ele pode – e vai – sempre mudar.

Só não esperava que isso fosse valer para a música também. Canções. Uma canção nunca está engessada. Ela pode mudar sempre. Mesmo uma canção de outro compositor, mesmo canções já gravadas, mesmo criações de compositores consagrados como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paul Hindemith ou Villa-Lobos. Tudo pode ser antropofagiado naqueles ensaios de dez, doze, quinze horas de duração. Se for para melhor contracenar com a dramaturgia, dialogar com ela, elucidá-la, enriquecê-la, ultrapassá-la, nada estará pronto. Tudo pode – e vai – mudar.

O problema é trazer essa prática para a música. Para uma canção a ser cantada por um coro de atores, geralmente bastante heterogêneo em sua relação e prática com a música. Penamos a aprender uma passagem de uma composição de Paul Hindemith para o espetáculo *Acordes*, de Bertolt Brecht¹, para muitas vozes, com intervalos difíceis de cantar até para um cantor lírico experiente. Aí chega o diretor, não gosta da nossa interpretação, “muito dura”, e resolve mudar o ritmo da música, experimentar outro gênero, mudar o andamento. Ou começa a primavera, e o diretor – que muitas vezes é também o dramaturgo – resolve acrescentar alguns versos a alguma canção do repertório aprendido a duras penas por todos, mudando a melodia, trocando a harmonia para melhor adequá-la ao que o novo texto está pedindo. Isso a alguns minutos de dizermos o MERDA! e abriremos as portas do teatro para o público entrar.

E o que num primeiro momento parecia impossível de se fazer – mudar uma melodia já existente, ou já criada e ensaiada – é feito. Muda-se a melodia, ou a letra, ou a harmonia, ou tudo junto, e naquele dia o espetáculo, mais uma vez, não poderá ser feito no automático, teremos que estar totalmente presentes e ligados na música e uns nos outros, para conseguirmos cantar a nova versão da música, com a nova intenção proposta pelo diretor. E juntos, em coro. Temos com isso um coro sempre ligado no aqui agora, na interpretação

1 Dirigido por José Celso Martinez Corrêa nas temporadas de 2012 e 2013 do Teatro Oficina.

de hoje, para o público que foi hoje ao teatro, e merece a melhor atuação de todos os tempos. E todo dia tem que ser assim.

Fui parar no Oficina para trabalhar o coro do espetáculo *Bacantes*, de Eurípedes, em 1999, com direção de Zé Celso. Na época o Zé² queria alguém que trabalhasse a música da peça com o coro, alguém que aprendesse todas as canções, pudesse e tivesse a vontade – e a paciência – de passar para e com todos. Teríamos pouco tempo de ensaio – depois entendi que quase sempre seria assim –, e o Zé queria conseguir afinar um pouco o coro. Naquele momento ainda nem sabíamos quem faria parte dele. Provavelmente a maioria dos integrantes não conheceria o repertório, e grande parte deles não seria muito familiarizada com o universo musical.

Naquele momento – de *Bacantes* de 1999 para o de 2000 – o objetivo era afinar, mesmo que minimamente, o coro. Anos – e muitos espetáculos – depois ouvi do mesmo Zé que o coro estava soando afinado demais, “classe média”, que estava careta. Entendi que o coro poderia estar soando um pouco uniforme demais, com pouca interpretação, meio chapado, sem nuances rítmicas. Sem nuances de timbre. Seriam os arranjos vocais? Os arranjos da banda? Cansaço de uma mesma fórmula repetida muitas vezes? Cansaço dos nossos próprios timbres? Uma mistura de tudo isso?

O ator cantor e/ou vice-versa

Para o Zé (e para quem não?), o ator tem que interpretar o que canta. Saber o que diz. Sempre me impressionei com atores que cantam. E cantores que realmente interpretam o que diz a letra. Um problema que tínhamos sempre nos ensaios de música do teatro era a impaciência do diretor para o aprendizado de uma canção. Saber a melodia. Saber ouvir a harmonia.

Sob o ponto de vista (e de escuta) de um músico, a melodia é como o texto para o ator. Quantas vezes ensaiamos um ator cantando uma canção, e a atenção e o tempo dados ao texto não eram dados também à música, à compreensão, à sua absorção, à escuta da harmonia. E aprendizado também

² José Celso Martinez Corrêa, diretor fundador do Teatro Oficina; durante este artigo, quase sempre quando me referir a ele será como Zé, do mesmo modo como ele é chamado nos ensaios.



da melodia, sem tabu com o verbo aprender. Mas para o Zé – que é um ótimo cantor e compositor, toca piano, tem facilidade de improvisar dentro da harmonia, mas não tem a mesma relação tranquila com os músicos em relação ao ritmo, porque está muito mais ligado no ritmo da cena, que muitas vezes não coincide com o ritmo pedido pela banda –, a música tem que ser intuitiva, “brotar do ator”, deve servir à compreensão do texto. Deve desvendá-lo.

Passados alguns anos de parceria, chegamos num embate em relação ao trabalho com o coro. Durante todo o processo d’*Os Sertões*³ de que participei, de 2002 a 2007, e que considero a gênese de um processo meu com o coro do Teatro Oficina já experimentado nos processos anteriores para gravação dos DVDs dos espetáculos *Bacantes* e *Ham-Let* em 2001, o trabalho com a voz juntamente com o de percepção musical do coro casou perfeitamente com as aspirações do diretor em relação à qualidade musical do coro. Conseguimos dar um salto na questão básica da afinação geral do elenco e chegamos a bons resultados no que diz respeito ao ritmo e a uma percepção maior da harmonia. Chegamos mesmo a compor muitas canções em grupos grandes, o que talvez tenha sido a nossa maior e mais original conquista, uma raridade pela dificuldade em reunir tantos elementos com uma disponibilidade inventiva e interpretativa, de escuta, de tentativa e erro. Horas em cima de uma canção, Zé dando direções de interpretação, ampliando conteúdos, caminhos para a composição, um ou mais músicos e muitos atores juntos, com diferentes níveis de familiaridade com a música e diferentes influências, compondo em coro uma mesma canção. Cada um improvisando a partir de seu universo musical, dialogando com referências musicais completamente distintas, e criando a partir desse encontro composições originais, estranhas, fáceis, difíceis, gostosas de cantar, ou nem tanto, mas principalmente canções que dialogavam diretamente com os atores, que se reconheciam nelas.

3 *Os Sertões*, adaptação do clássico de Euclides da Cunha pelo Oficina, de 2000 a 2007, resultando em cinco espetáculos: *A Terra, O Homem I – do nascimento à revolta, O Homem II – da revolta ao trans-homem, A Luta I – 1ª, 2ª, e 3ª. Expedições*, e *A Luta II – o desmassacre*, com apresentações no Teatro Oficina em São Paulo, turnês por Canudos (BA), Quixeramobim (CE), Recife (PE), Salvador (BA), Berlim, Alemanha, e participações nos festivais EnCena no Rio de Janeiro, NO FEAR em Recklinghausen, Alemanha, e São José do Rio Preto (SP). As pouco mais de 26 horas dos espetáculos d’*Os Sertões* pelo Teatro Oficina estão disponíveis online, no canal de YouTube TV Uzyna com legendas em português e inglês. Disponível em: <https://bit.ly/3ar42vJ>. Acesso em: 2 fev. 2021.

Dando um salto no tempo, já depois de outras criações e espetáculos, ouvi do diretor que o coro estava soando afinado demais. Como uma crítica. “Afinado demais, careta demais, classe média demais.” Tirando todas as implicações particulares e circunstanciais da questão, esse embate me fez pensar, me questionar, e me instigou a aprofundar a minha percepção do que era a música no teatro, especificamente no Teatro Oficina e nas nossas criações. Quanto mais fundo chegava nas minhas reflexões, mais parecia concordar e discordar ao mesmo tempo do diretor.

Toda a minha defesa da música como fator determinante para atingirmos esse grau dionisíaco – buscado incansavelmente no Oficina – referia-se a esse lugar da música um pouco além da compreensão cognitiva.

A palavra age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente a partir daí sobre o sentimento; e de maneira bastante frequente ela não alcança absolutamente, pela distância do caminho, o seu alvo. A música, por outro lado, toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte (NIETZSCHE, 2005a, p. 65-66).

Cada vez mais eu estava encontrando resistência no diretor aos aquecimentos de voz voltados à afinação do coro, a uma maior qualidade na percepção musical dos atores, a uma maior familiaridade com a linguagem musical, necessários para o desenvolvimento de uma maior liberdade em sua relação com a música. Estávamos a cada nova montagem – com diferentes diretores musicais – enfrentando desafios musicais maiores, divisão de vozes, harmonias sofisticadas. E o Zé insistindo que a palavra era o mais importante, o sentido do que se cantava, e não a música propriamente dita, não a melodia exata, as notas “certas”. E agora, José? Como prosseguir?

Para falar do ator cantor, ou cantor ator, vamos unir conceitos que não estão – ou ao menos não deveriam estar – separados. Como separar o teatro da música, a música da dança, a dança da cenografia, a cenografia das artes plásticas, as artes plásticas das artes visuais, e tudo isso da tecnologia, das novas linguagens que vão se criando e se modificando a cada dia? Mas vivemos essa separação, talvez pela imposição de um mercado das artes, do *show business*, para orientação do público, dos patrocinadores ou dos guias de cultura que vão se extinguindo e virando propaganda de entretenimento.



O que acontece na prática é que tudo se mistura, a arte total, já presente em tantas culturas com seus diversos ritos; a esse respeito, nossos povos originários têm muito a nos ensinar sobre sua relação singular com a arte, que muitos nem a denominam desse modo. Sem o conceito de arte, a vida é toda arte, sagra-se tudo, qualquer fenômeno, ação ou objeto, tudo é sagrado e parte do tudão.

Mas, voltando ao ator cantor e vice-versa. Fui parar no teatro por causa da música, e na música sempre me considerei de teatro. Um sem o outro não existe. Um intérprete – como o nome já diz – que não interpreta, que não atua, não será um cantor, e um ator que não canta – se não música, mas que não consiga fazer do texto música – será ator?

Porém, na prática, como unir as duas linguagens? Temos exemplos na Música Popular Brasileira de grandes cantores intérpretes que navegaram bem em águas distintas: Carmen Miranda na música, no Teatro de Revista e no cinema; Elis Regina com seus shows teatrais; a atriz Marília Pêra com seus espetáculos musicais; Elba Ramalho no teatro e no cinema; Vicente Celestino e Grande Otelo no circo e no cinema – para ficar apenas nos já considerados clássicos.

Apolo & Dionísio

Normalmente vemos as divindades gregas Apolo representando a música e Dionísio, o teatro. Já que estamos unindo teatro e música, o mais óbvio então é juntar os dois. Mesmo porque, quando se fala nos rituais dionisíacos, a música está sempre presente. Há uma certa ordem na música sob a ótica apolínea que é necessária quando levamos a música para o teatro. Precisamos, então, entender a música a partir de uma linguagem matemática, pensando numa certa exatidão, para conseguirmos cantar em coro e junto com uma banda ao vivo, que, ainda por cima, toca instrumentos de harmonia temperados⁴, o que já é outro assunto.

4 O “temperamento igual” é uma forma europeia criada artificialmente para possibilitar uma padronização de afinação de instrumentos musicais e que resultou na utilização da harmonia como a conhecemos hoje, a partir de uma “ajeitada” na afinação natural, e à qual nossos ouvidos já estão acostumados, mas que não corresponde exatamente ao que poderíamos entender como harmonia genuína, pensando na física do som. Não terei como desenvolver esse assunto aqui, o que não tira sua relevância para um maior aprofundamento dessa questão a que chegamos, de uma possível música intuitiva, que seria mais próxima a uma ideia de uma música de pulsão dionisíaca.

O músico Murray Schafer, no seu livro *The Soundscape* (1994), nos dá a seguinte definição da relação das duas divindades gregas com a música:

No mito dionisíaco, a música é concebida como som saindo do peito humano; no apolíneo é o som externo, mandado por Deus para nos lembrar da harmonia do universo. Na visão apolínea a música é exata, serena, matemática, associada a visões transcendentais da Utopia e da Harmonia das Esferas. É também a *anāhata* dos teóricos indianos. É a base das especulações pitagóricas e aquelas dos teóricos medievais (na qual a música era ensinada como parte do *quadrivium*, ao lado da aritmética, geometria e astronomia), assim como o método de composição das doze notas de Schoenberg. Seus métodos de exposição são teorias dos números. Procura harmonizar o mundo através de um desenho acústico. Na visão dionisíaca música é irracional e subjetiva. Emprega expressivos dispositivos: flutuações de tempo, sombreamentos de dinâmica, coloridos tonais. É a música da cena da ópera, do *bel canto*, e sua voz magra e aguda pode também ser ouvida nas Paixões de Bach. Acima de tudo, é a expressão musical do artista romântico, prevalecendo ao longo do século XIX e até o expressionismo do século XX. Também dirige a prática do músico atual. (SCHAFFER, 1994, p. 6, tradução nossa)⁵

Mas a cada nova tentativa de entender um possível embate com o diretor na forma de trabalhar o coro, sentia um pouco inútil, ou no mínimo aquém do satisfatório, ir buscar numa abordagem teórica da dicotomia entre Apolo e Dionísio a chave de uma possível explicação para as nossas dificuldades com (e divergências quanto à maneira de trabalhar) o coro a partir das características e diferenças das duas divindades gregas, em sua relação com a música. Nossas dificuldades aconteciam num nível muito prático, de busca de

5 No original: "In the Dionysian myth, music is conceived as internal sound breaking forth from the human breast; in the Apollonian it is external sound, God-sent to remind us of the harmony of the universe. In the Apollonian view music is exact, serene, mathematical, associated with transcendental visions of Utopia and the Harmony of the Spheres. It is also the *anāhata* of Indian theorists. It is the basis of Pythagoras's speculations and those of the medieval theoreticians (where music was taught as a subject of the quadrivium, along with arithmetic, geometry and astronomy), as well as of Schoenberg's twelve-note method of composition. Its methods of exposition are number theories. It seeks to harmonize the world through acoustic design. In the Dionysian view music is irrational and subjective. It employs expressive devices: tempo fluctuations, dynamic shadings, tonal colorings. It is the music of the operatic stage, of *bel canto*, and its reedy voice can also be heard in Bach's Passions. Above all, it is the musical expression of the romantic artist, prevailing throughout the nineteenth century and on into the expressionism of the twentieth century. It also directs the training of the musician today." (SCHAFFER, 1994, p.6)



resultados concretos. Não estávamos divergindo estética nem teoricamente. Não era um debate de uma ideia acerca do coro, e sim das práticas diárias e dos resultados obtidos. Formas de ouvir.

A explicação que mais ilustra a diferença entre Apolo e Dionísio no que se refere à atuação do coro como entendi que era a nossa busca no Oficina a partir das direções do Zé – e que não está tratando exatamente da música –, fui encontrar n’*O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche (2007), não sem uma ponta de misoginia, mas que como imagem é bem clara:

O ditirambo distingue-se de qualquer outro canto coral. As virgens que, com ramos de loureiro na mão, se dirigem solenemente ao templo de Apolo e, no ensejo, entoam cânticos processionários, continuam sendo o que são e conservam os seus nomes civis; o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais (NIETZSCHE, 2007, p. 57).

Mas a nossa questão prática, o nosso maior desafio em relação à música, a partir da minha escuta, não era ser ou não ser dionisíaco ou apolíneo. A busca não era teórica. Nem estética. Era simplesmente (e que longo caminho até chegar ao que é mais simples) conseguir cantar junto para tornar palavras compreensíveis ao público. E, então, era como preparar um coro para conseguir cantar junto algumas canções a serem acompanhadas por um arranjo musical contendo certa harmonia – e suas regras como as conhecemos e seguimos hoje –, ritmo marcado e instrumentos temperados.

Ao final da tragédia *Bacantes*, na montagem do Teatro Oficina, Apolo e Dionísio se reencontram no Olimpo e reinam juntos e felizes. No dia a dia do teatro, talvez eles estejam em constante embate, o que só torna a busca estética mais instigante. Talvez sejam dois caminhos que levem ao mesmo lugar. O interessante aqui é justamente refletir a partir da prática, e como conseguimos fazer dialogar essas duas linguagens.

O grande desafio é um ator cantar em coro, seguindo apenas sua pulsação dionisíaca, e conseguir contracenar na mesma linguagem com a banda, que tem uma familiaridade com a música que poucos de nós ali do elenco tínhamos durante o processo d’*Os Sertões*. A saída foi tentar preparar

musicalmente o grupo, praticar incansavelmente, diariamente, exercícios que nos colocassem minimamente em uma mesma sintonia fina com a música, para assim conseguirmos cantar juntos no mesmo ritmo uma mesma melodia, acompanhados por uma banda, com entradas e saídas para soarem em coro. Essas eram as condições essenciais para fazer compreensíveis as palavras cantadas – implícito aqui que os atores já teriam estudado o texto e conheciam o conteúdo do que seria cantado.

Temos exemplos de culturas muito antigas que têm na música cantada em coro sua forma principal de contato com o mistério. Realizam seus ritos através da música, com canto e dança. Faz parte da cultura a prática de cantar junto, e todos estão familiarizados a isso desde criança. Vão conhecendo as cantigas de tanto ouvir cantar os mais velhos e cantar junto. Não é o nosso caso no teatro. Parte do elenco já está agora acostumada a cantar junto como coro por ter participado de vários espetáculos da companhia, contracenando repetidas vezes com as mesmas pessoas. Mas, sempre tem gente nova chegando, cada um com uma história particular de contato com a música. E estamos fazendo espetáculos, mesmo que sejam espetáculos que se aproximem da linguagem ritual. O público comparece para assistir – ou ao menos é o que eles pensam que vão fazer.

Digo isso porque para cantar em coro pensando no espetáculo, na apresentação, a própria linguagem exige uma preparação dos atores para cantar uma mesma melodia, saber usar as próprias vozes, conseguir ouvir a harmonia, saber o que é que se vai cantar. Com os ensaios diários e uma prática musical constante, conseguimos um nível básico de afinação e, com o tempo, uma crescente capacidade de cantar dividindo vozes. Mas, pela falta da prática musical na nossa educação formal, e por muitos de nós não termos de costumes e tradições nos quais se cultiva o hábito de cantar com frequência, normalmente temos um bom caminho a percorrer até conseguirmos cantar em coro, minimamente afinados, no mesmo ritmo, acertando as entradas e saídas das vozes.

Como conseguir uma qualidade musical digna de um espetáculo a ser apresentado, e que ao mesmo tempo não soe careta, afinado demais, “classe média demais”? Esse é o desafio. Hoje, depois de tantos anos cantando no teatro, tentando preparar diferentes vozes e coros para cantarem junto,



conhecer um pouco mais a própria voz, ter boas noções de ritmo, de harmonia, só posso chegar à conclusão de que a prática é o segredo. E que cada caso é um caso. Cantar junto cada vez mais para que o cantar junto fique bom para quem veio ouvir. Não tem milagre. Um ou outro gênio da música pode aparecer, e isso é sempre bem-vindo. Apenas pela presença, ele é capaz de elevar o nível musical do grupo inteiro. Ao mesmo tempo, pode ser que ele não consiga cantar em coro, que não tenha paciência de ensaiar com todos, que sua voz sobressaia demais, o que por outro lado interfere numa possível maior dificuldade de timbragem do grupo.

Ou seja, são muitas nuances, muitos detalhes. Só trabalhando grupo a grupo. Praticando. Só mesmo cantando para saber.

Voltando aos deuses, Zé Celso vê, ouve, cria e interpreta a música dionisiacamente. Ator experiente que é, usa a música com desenvoltura e com ela amplia os sentidos do texto. Compõe música tendo a intenção do texto e da interpretação como guias e sabe interpretar cantando, aproveitando nuances, improvisando dentro da harmonia. Livre. Briga com Apolo se nos atemos ao ritmo. Apesar de sempre valorizar o coro, o ator Zé integra-se com dificuldade ao coro cantante porque não ouve a música pelo ritmo. Ouve muito mais a harmonia, e nela navega livremente, criando facilmente melodias de improviso. Mas derruba primeiro o percussionista e em seguida a banda toda, que acaba tendo que acompanhá-lo no ritmo só dele, que canta no ritmo da cena.

Como se isso não bastasse, para confundir um pouco mais:

O aprofundamento da separação entre a música apolínea e a dionisiaca a favor da primeira provocará, com o tempo, a estabilização de uma hierarquia em que, assim como a música se subordina à palavra, o ritmo se subordina à harmonia (já que o ritmo equilibrado é aquele que obedece a proporções harmônicas em detrimento dos excessos rítmicos, melódicos e instrumentais da festa popular). Pode-se dizer, considerando a concepção harmônica do ritmo, tal como vigora em Platão, que este, por si só, *não dá logos* (assim como se diria, por outro lado, que *o logos não dá samba*) (WISNIK, 1989, p. 104, grifo do autor).

Então agora virou tudo ao contrário, o ritmo é apolíneo, e estamos cantando acompanhados por uma banda que usa instrumentos temperados, com canções compostas segundo uma lógica (!) da música como a entendemos hoje.

Não pretendo me aprofundar nos aspectos apolíneos ou dionisíacos segundo este ou aquele autor, de Nietzsche a Schafer, passando por nosso parceiro compositor José Miguel Wisnik. Não será na definição do que é apolíneo ou dionisíaco que encontraremos o caminho. Nossa questão encontrará respostas na prática.

Melhor então falar da nossa prática diária e da briga que temos entre a turma do ritmo e a da harmonia, dos afinados contra os desafinados – pensando na harmonia como a entendemos e praticamos hoje e no acompanhamento de uma banda –, dos que cantam em coro e dos que preferem solar sempre – aqueles que preferem sentir que sua voz se destaca, seja pelo timbre, pelo volume, pela intensidade ou pelos truques de prolongar as frases para além de todos, de exagerar no vibrato e outras travessuras mais de integrantes do coro que não apreciam tanto as delícias do trabalho coletivo e a sensação de se perder no coro sem órgãos.

Procurei nos conceitos de dionisíaco e de apolíneo explicações para nossos conflitos no teatro em relação ao coro, à nossa preparação para o canto. Relacionamos o teatro a Dionísio; o Oficina é conhecido pela sua abordagem dionisíaca não só do teatro, mas também da vida. O apolíneo estaria relacionado à música em seu sentido matemático, por isso o ritmo é tido como de característica apolínea. Isso já me confunde em relação à minha própria percepção, pois sempre senti o ritmo, a repetição, a vibração dos tambores – ou mesmo o ritmo da fala ou o implícito na música sem base instrumental rítmica – como responsável por nos levar a um estado alterado, muito importante para possibilitar que o coro consiga cantar junto e pulsar numa mesma vibração, mas, para além disso, num estado para além do racional, um estado de compreensão em um nível mais sutil. Uma pulsação comum que nos possibilite uma comunicação pelo movimento, pelo olhar, por uma energia comum que se forma, um fenômeno físico, invisível para nossos sentidos comuns, mas, pela prática constante, quase visível ou tocável pela intensidade da presença. Percebia que depois de um tempo dançando e cantando juntos – ou mesmo falando – a partir de um ritmo marcado, um ritmo comum a todos, alcançávamos um estado de coro, uma compreensão e uma comunicação além da racional.

Quanto mais utilizávamos ritmos mais quebrados e que proporcionavam uma dança mais solta, de corpo inteiro, mais livres de condicionamentos



ficávamos e mais nos predispúnhamos a diferentes e novas interpretações. Outra prática que nos deixava disponíveis e mais abertos a sair de nossos papéis cotidianos, era cantar e cantar e cantar. Juntos, durante uma hora ou mais, em roda, ligados na e pela música. Às vezes cantávamos uma mesma canção repetidamente, quando no levantamento de alguma cena, ou apenas para chegarmos a uma compreensão da música no tocante a sua melodia e harmonia ou da interpretação exigida pela cena. Essa prática nos coloca num estado de prontidão não apenas em relação à música – a possíveis improvisações, criações de novas melodias, novos encaixes de letra e música –, mas também em um estado de prontidão para a compreensão dos sentidos do texto.

A música é uma linguagem, assim como a escrita ou a linguagem dos signos, as imagens. Aprender a melodia de uma canção é como decorar um texto. Para aprender uma melodia, você entra numa outra sintonia, a sintonia da música, abre os ouvidos, percebe o som, sente no corpo como emitir a voz para repetir aquele som, percebe onde o corpo vibra, sente onde a voz é formada, que movimento o corpo faz para emitir aquele som. Sem muita racionalidade, é físico, é corporal. É uma linguagem do corpo. Com uma melodia já memorizada, é mais fácil trabalhar sentidos, entonações, compreensões e interpretações. Por que não dar o tempo devido a esse aprendizado? A essa compreensão? Por que a música tem que ser obrigatoriamente intuitiva, mesmo para alguém que não tem familiaridade com a linguagem musical? Essa sempre foi uma questão para mim durante os processos de criação no Oficina, presente nos ensaios e motivo de embates com o diretor. E, como a maioria dos embates, sinto que durante anos foi uma contracenação muito produtiva e que resultou em melhor qualidade musical do grupo. Uma busca incessante cujo objetivo era sempre valorizar a cena, chegar em sua potência máxima.

Depois de muito tempo preparando tanto o coro do Oficina como outros grupos para cantar, cheguei à conclusão de que o mais importante é mesmo cantar e, além disso, cantar junto. Os exercícios vocais são importantes para cuidar da voz, para conhecer um pouco do próprio instrumento para não o forçar e assim poder contar com ele sempre. Um aquecimento básico quando sabemos que vamos usar muito a voz é um bom começo.

Os exercícios de percepção musical são importantes para que a linguagem musical vá se tornando mais familiar ao ator. E, principalmente, para se

preparar um coro, é importante que se chegue a um patamar comum de familiaridade dos componentes com a música. Quando percebemos um ponto fraco no coro, podemos trabalhar determinados exercícios com esse mesmo coro para resolver falhas pontuais.

Se o ponto fraco é afinação, caprichamos, por exemplo, nos vocalizes com escalas e notas longas com vogais. Se o ponto fraco é cantar junto, é preciso acertar entradas, fazer textos compreensíveis pelo encaixe das palavras na música e caprichar nos exercícios rítmicos e de articulação. Se o ponto fraco é a percepção da harmonia, podemos focar em exercícios com pequenas improvisações melódicas a partir de harmonias simples que podem ir se complexificando. E, a partir das harmonizações com divisões de vozes e dos exercícios que tornam perceptíveis os intervalos musicais que soam bem juntos, desenvolver a capacidade de ao mesmo tempo emitir um som e ouvir outro diferente que “combine” com o seu.

No entanto, o grande segredo vai ser cantar junto pelo prazer de cantar. E praticar sempre. Cantar canções que dialoguem com o grupo, que tenham algum sentido de ligação entre as pessoas, que falem diretamente ao momento presente, que ativem a imaginação.

O samba como aquecimento

... a bacanal heroica que era o Carnaval de outrora... Quando o Morro descia sobre a cidade, com seus sambas, suas inconfundíveis canções, suas baianas monumentais, seus porta-estandartes e balizas. Era a Grécia, a Grécia no seu grande sentido nietzschiano. O senhor conhece Nietzsche? É um filósofo alemão que descobriu a outra Grécia, não a de Renan e a de Bilac... A Grécia de Baco, pai do Rei Momo... (ANDRADE, 1996, p. 118)⁶

Praticando – e estudando – algumas técnicas de meditação na vida diária assim como em diferentes processos de criação, pude perceber resultados práticos de percepção muito significantes e traçar paralelos com nossas experimentações com a música no teatro. Sem me alongar nesse assunto, que merece estudos aprofundados, quero apenas salientar que, por exemplo,

⁶ Oswald de Andrade em crônica publicada pela primeira vez em 2 de março de 1944, para a seção “Telefonema” do jornal carioca Correio da Manhã.



com a meditação, ao atingir um estado mais profundo de consciência, temos condições de perceber sentimentos, emoções, acontecimentos e imagens com um certo distanciamento, “como eles realmente são”, o que possibilita não nos identificarmos com eles – quase um distanciamento brechtiano, só que aplicado a nós mesmos enquanto personagens da vida. E com a capacidade de vê-los sem paixão e sem identificação, podemos analisá-los, entender de onde vêm, quais são suas causas e, se necessário, ou se esse for o objetivo, nos livrarmos deles. Não fugindo, evitando ou negando, mas reconhecendo, olhando-se num espelho muitas vezes nada favorável e, a partir do que vemos, decidirmos então o que fazer.

A religião e a arte (e também a filosofia metafísica) se esforçam em produzir a mudança da sensibilidade, em parte alterando nosso juízo sobre os acontecimentos (por exemplo, com ajuda da frase: “Deus castiga a quem ama”), em parte despertando prazer na dor, na emoção mesma (ponto de partida da arte trágica) (NIETZSCHE, 2005b, p.79).

O samba traz em si essa sabedoria. Para além do ditado sempre lembrado, “quem canta os males espanta”, que já é uma bênção muito concreta, o samba tem em comum esse passo a mais, central para o paralelo que faço com a técnica de meditação e que passa pela visão: olha-se para as emoções, para os sentimentos, mas a partir de um estado de consciência alterado, mais profundo, o estado que alcançamos quando estamos cantando. É como se puséssemos um holofote naquele sentimento que mais queremos esconder ou simplesmente fingir que não existe.

Muitas vezes compostos em tons menores, o que em senso comum implicaria em estímulo para estados melancólicos da alma, os sambas estimulam um cantar vigoroso e com tônus no corpo inteiro devido ao seu ritmo sincopado. Temos muitos exemplos de sambas que relatam dores profundas, acontecimentos trágicos, que cantamos como um ritual de cura, como se estivéssemos indo a fundo na dor para então ultrapassá-la. “Reconhece a queda e não desanima, levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima...”, como diz o samba do compositor e zoólogo paulista Paulo Vanzolini. Choramos bastante, e então rimos de nós mesmos, de nossa condição patética de seres humanos tomados por paixões perturbadoras e que nos levam ao fundo do poço do

sofrimento da miséria humana. Nos reconhecemos nessas misérias, cantamos o bode, rimos de nós mesmos, e assim nos curamos, nos libertamos de dores que nem nos pertencem, das dores do mundo. “Como um samba deve ser, pra cantar a noite inteira e se curar no amanhecer”, diz a letra do samba *Só eu só*, que escrevi à margem de um texto de alguma peça que ensaiava no Oficina e que depois musicamos juntos, meus parceiros de Revista do Samba⁷ e eu, num ensaio ali mesmo no teatro [*#Só eu só*].

Cantar sambas foi parte de nosso aquecimento de voz durante anos no Teatro Oficina. Me lembro das primeiras vezes em que atuei junto ao grupo, no espetáculo *Bacantes*, e só o que cantávamos antes de entrar em cena, para mim, já era suficiente para me dar vontade de estar ali. Sambas de Jackson do Pandeiro, Edgar Ferreira, Noel Rosa, Assis Valente, sucessos de Carmen Miranda, Isaurinha Garcia, Trio de Ouro, e as marchinhas de carnaval mais debochadas, em honra a Dionísio... Cantávamos uns para os outros, interpretando e brincando com as letras, contracenando com um mesmo texto que ia e vinha, ar que passava de boca em boca, pulmão em pulmão, palavras que contavam histórias, provocavam, faziam confissões, que cantávamos juntos e em pequenos diálogos provocativos. Canções de duplo sentido, muitas hoje banidas de muitos repertórios pela carga preconceituosa das letras, mas cantadas ali viradas ao avesso, tabu em totem, ressignificando possíveis xingamentos, transformados em exaltação: “olha a cabeleira do Zezé, será que ele é, será que ele é...bicha!”⁸, e outras, com muito orgulho.

Além do aquecimento da voz, da afinação, da timbragem e do entrosamento, com o samba desenvolvemos uma percepção rítmica de coro muito além do básico na música. Pelo sincopado do samba, pela marcação no contratempo, desenvolvemos uma esperteza rítmica na voz, no encaixe das palavras na melodia, no cantar junto, que da voz ia para o corpo todo, ou do corpo que sambava para a voz, deixando o coro num estado de prontidão e fazendo vibrar todos numa mesma pulsação requebrada. Cantando em roda, um vendo o outro, dançando junto, rebolando, e mantendo a roda – na pista do Oficina mais para ovo do que roda –, uma distância equilibrada entre um

7 O violonista Beto Bianchi e o percussionista Vítor da Trindade, ambos também compositores e meus parceiros no trio Revista do Samba. Para mais informações, cf.: <http://bit.ly/3pLJZi2>

8 Marchinha de João Roberto Kelly e Robert Faissol, sucesso do Carnaval carioca de 1963.

e outro, sem buracos, sem quebra de fluxo, no ritmo da roda. E as letras dos sambas, verdadeiros tratados de filosofia, psicologia, sociologia, que preparavam o ator atleta afetivo para atuar em coro na tragicomediorgia.

“Sambar é chorar de alegria é sorrir de nostalgia dentro da melodia...”⁹. A prática constante do samba – seja nos aquecimentos vocais diários anteriores aos ensaios, seja como preparação para entrar em cena com os espetáculos em temporada –, atua ampliando a percepção musical dos atadores, observada no aumento de possibilidades rítmicas da fala e em uma maior organicidade entre a fala e os movimentos e gingados do corpo. E, em um nível mais inconsciente, traz toda uma tradição ligada à gênese do gênero musical que, além de marcante característica festiva e da forte religiosidade, traz em seu cerne a tragédia da diáspora de diferentes povos africanos arrancados de seu lugar de origem e transportados para serem escravizados além-mar. Melodias e ritmos africanos misturados às muitas misturas que se operaram ao longo dos anos de colonização das terras de Pindorama, de diferentes povos originários às diversas musicalidades de invasores europeus. Cantos de trabalho, cantos de lamento, de saudade, de dor, de alegria. “Tire o seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor”, canta Nelson Cavaquinho em sua parceria com Guilherme de Brito. Uma tradição que se faz presente também na dramaturgia do Oficina, com trechos de sambas misturados às palavras de Euclides da Cunha, Eurípedes, Oswald de Andrade e tantos outros poetas dramaturgos levados à pista.

E o jeito de interpretar as letras dos sambas, com influências de cantores diversos, cantos meio-falados, degustando as palavras, interpretando os sentidos, deixando subtextos e duplos sentidos abertos à imaginação dos ouvintes. Tudo isso somado, e praticado incansavelmente no Oficina, resultou em interpretações únicas, fortes, musicais, ritmadas e de conteúdo trágico mesmo na alegria. “A felicidade do povo é uma felicidade guerreira”, já dizia Oswald de Andrade “de 1929 para trás”, no livro *Serafim Ponte Grande* (2007, p.). “A alegria é a prova dos nove”, disse também na mesma época, no “Manifesto Antropófago”, de 1928.

9 Trecho do samba *Feitio de Oração*, música de Vadico para letra de Noel Rosa, de 1933.

Daí minha conclusão depois de anos criando, cantando e sambando no Teatro Oficina, de que a maior contribuição minha ao coro do teatro foi ter incorporado e fortalecido oficialmente o samba aos aquecimentos de voz e às apresentações diversas, na maioria das vezes acompanhada por meu cavaquinho, um instrumento harmônico e rítmico, fácil de carregar pela pista do teatro e pelas pistas das ruas das cidades. Para estimular uma afinação das vozes para além das harmonias conhecidas: uma afinação da voz com o corpo, dos corpos com o ritmo, afinação da alma e da mente com a tragédia, o cenário sonoro para a catarse, e “a transformação permanente do tabu em totem,” mais uma vez como disse Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago” (2001, p. 69). O samba, em seu ritmo, suas melodias, suas interpretações, seus conteúdos e suas requebradas opera em grau máximo para colocar o coro de prontidão também para o prazer, fator determinante para a sedução do público, que no Teatro Oficina é constantemente convidado a ultrapassar o papel de simples espectador para a assumir o de ator. Assim como a música, para além de decolonizada, é a própria decolonização incorporada. Com muita ginga.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, O. **Telefonema**. São Paulo: Globo, 1996.
- ANDRADE, O. **A utopia antropofágica**. 3a. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 2007.
- NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude**. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- NIETZSCHE, F. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHAFER, M. **The soundscape**: our sonic environment and the tuning of the world. Rochester: Destiny Books, 1994.
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Autora convidada



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p31-37

O Oficina pelo Oficina

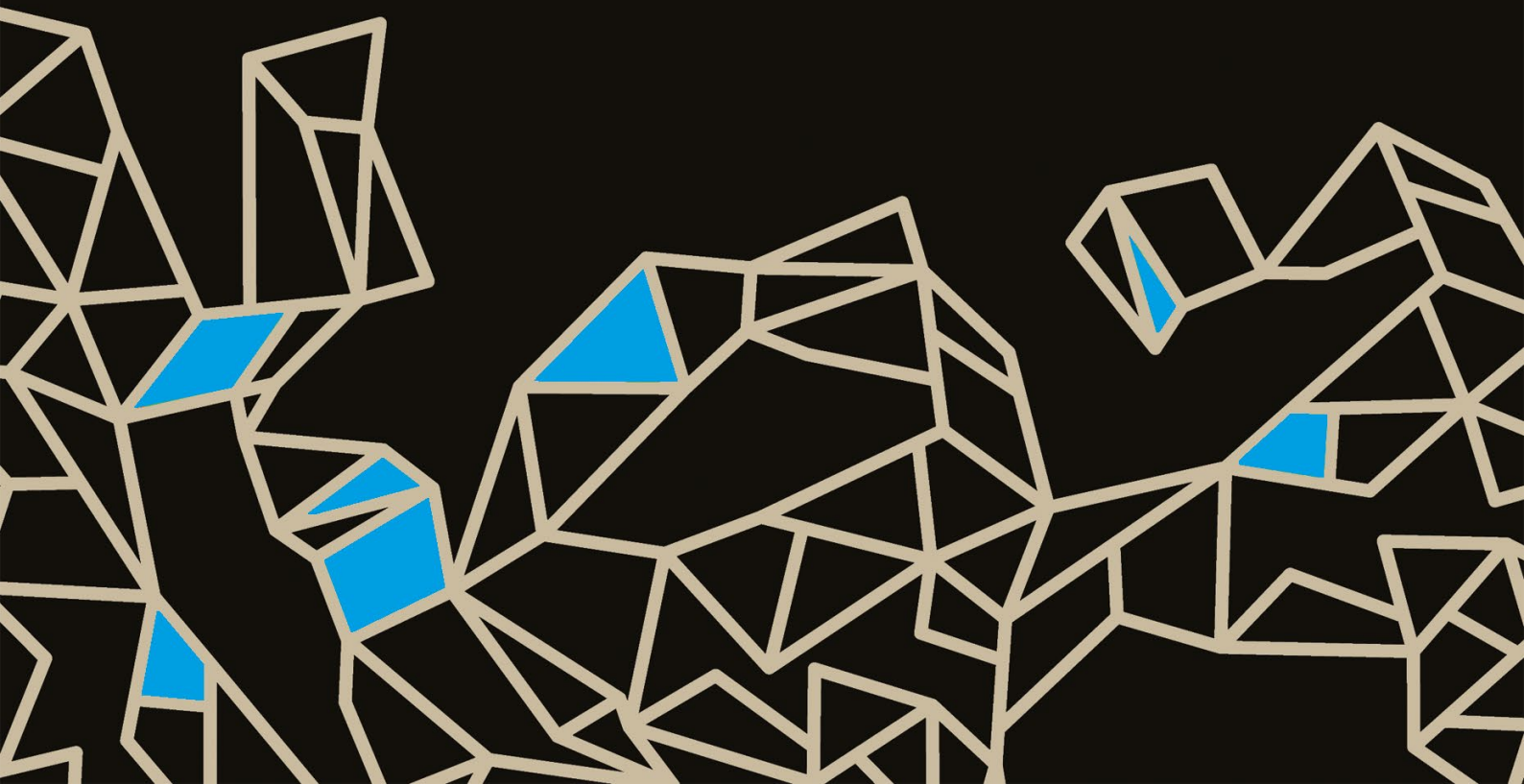
Memórias de uma atriz do Oficina

Memories of an Oficina's actress

Camila Mota

Camila Mota

Atriz, dramaturga, diretora, produtora, compositora e artista visual. Trabalha na Cia Teat(r)o Oficina desde 1997.



7 de junho de 1988 – teatro João Caetano no Rio de Janeiro, entrega do prêmio Mambembe 1987 – 14 anos de idade e a emoção de estar presente nesta cerimônia.

no final, um cara sobe no palco pra receber uma homenagem e grita:

*– acendam todas as luzes! luz para lu(i)z! acendam todas as luzes!
luz para luís!!!*

era Zé Celso, com a emoção quente, fervendo, pelo brutal assassinato de seu irmão, Luís Antônio Martínez Corrêa. Essa cena, e Marlene cantando “Geni”, foram as que ficaram grudadas na memória. Foi teatro. vivo. ao vivo.

minhas primeiras experiências com o teat(r)o oficina foram no papel de público.

me apaixonei pela Cia assistindo a *Ham-let* no Parque Lage no Rio, em agosto de 1994.

vi umas três vezes e totemizo até hoje aquela casa maravilhosa na floresta, possuída por energia, tesão e *science*...

em dezembro de 1995, passei uma semana no Candomblé, e conheci Vera Barreto Leite – muitos trabalhos na preparação da festa de Santo Nós fizemos juntas.

a companhia voltou ao Rio em 1996, com *Bacantes*, e a Bacante Vera me chamou pra ir a São Paulo.

fui e comecei a trabalhar ainda morando no Rio, inventando ideias mirabolantes,

querendo montar *Bacantes* em um porta-aviões da marinha...

mas ainda bem inexperiente e incapaz de produzir essas obras.

liguei e pedi asilo teatral ao Zé, que me disse pra ligar pra Marcelo Drummond, começavam um trabalho novo.

Marcelo disse:

– chega aí e vamos ver o que é que rola...

eu, jovem atriz, eletrificada pela energia produzida por aquela uzyna uzona, finalmente percebia o deslimite entre arte e vida e, em junho de 1997, partia pra são paulo disposta a encarar a transformação radical me entregando ao desconhecido.

estreei num vexame histórico da cia, o *rala o grelo* – programa de auditório comandado pelo chacrinha marcelo drummond, encerramento do *sesc babel*, um evento acontecido nos restos de um posto de gasolina q foi abaixo para dar lugar ao *sesc pinheiros*. música, teatro, artes visuais, diversidade sexual, transgêneres – uma babel de 15 dias.

o *rala o grelo* deveria conter tudo isso numa sucessão de números musicais, teatrais, muito improvisado, comandado por marcelo.

e foi o q aconteceu. uma excepcional experiência de descontrole q começou com cinco mil pessoas assistindo e, cinco horas depois, terminava com 30.

o cordão dourado da uzyna uzona, q em 1993, corifeado pelo príncipe ham-let reabriu o teatro oficina, o terreiro eletrônico projetado por lina bo bardi e edson elito, logo após essa experiência, saía da companhia.

não era um rompimento litigioso, mas se desligavam do trabalho diário de teatro.

e teatro acontece assim, no dia a dia.

então, essa jovem atriz, 15 dias depois de sua chegada, encontrava uma terra devastada, participando de difíceis reuniões q marcam fins de paixão.

era um tanto assustador, e mesmo disposta ao desconhecido, nunca imaginei q o primeiro movimento q encontraria era um êxodo.

fiquei.

nessa época, lenise pinheiro, sempre presente naquele inverno, me alimentava com sopa e alegria. muito sabida, ela reconhecia a importância dos cabaços.

jovens atores e atrizes doidos sem técnica são fundamentais no ciclo da arte do teatro de companhias: alimentam as uzynas com seus desejos e são vorazes na fome do conhecimento da arte.



fui a criancinha daquele momento e fiz minha cabeça no teatro, como uma iniciação no candomblé, raspando minha cabeça em cena nos espetáculos de *pra dar um fim no juízo de deus* em recife, no teatro apolo.

a seca me fortaleceu e hoje compreendo a riqueza desses momentos de morte coletiva, q possibilitam as viradas estéticas.

no fim de 1997 montamos, pra comemoração dos 10 anos da eternidade de luís antonio martinez Corrêa, *taniko, o rito do vale*, um nô japonês – última peça realizada por luís.

ali se formou um jovem coro cordão dourado – eu já não era a única criança. éramos tão cabaços e, ao mesmo tempo, tão delicados.

o coro de *taniko* virou o coro de *cacilda!* um coro muito jovem, cabaço mesmo,

que contracenava com a Beth Coelho, uma maravilhosa atriz mais experiente. e isso era a própria matéria da peça, principalmente do segundo ato, que era baseado em *a gaivota*, de tchekhov. zé celso queria que cacilda becker tivesse

feito arcadina em uma montagem no oficina, mas ela fez *esperando godot*, de

beckett, e acabou morrendo. cacilda vem da tradição maravilhosa do teatro brasileiro de comédia, o TBC, e das companhias derivadas de lá formadas por grandes atores daquela geração, mas que foram balançadas pelo surgimento de grupos como oficina e arena, que propunham trabalhar de outra maneira.

em uma das cenas de *cacilda!!!!!!*, que não chegou a ser montada ainda, ela e walmor dizem que os atores desses grupos não sabiam andar direito no palco, nem usar um figurino, mas que o teatro deles vivia lotado, enquanto o deles não.

por isso, o segundo ato de *cacilda!* traz no cerne essa relação de cacilda, como arcadina, com o teatro de grupo que surgia naquele momento. e o conflito real entre o coro jovem e uma atriz mais experiente era muito rico e zé o incentivava, porque era justamente disso que se tratava a peça.

o coro de *cacilda!* virou a protagonização de *boca de ouro*
os protagonistas de *boca de ouro* encararam os sertões

e aí, no meio da multidão, já não sabíamos mais quem éramos.
aquela célula era só uma informação preciosa,
um código de dna em meio a tantos.
nos perdemos, apodrecemos, fomos malhados na bigorna.
canudos foi uma terra ocupada por uma multidão heterogênea,
com objetivo comum de cultivo. isso era pressuposto antropofágico
da cidade,

a terra exigia muita gente no cultivo produtivo, então juntava puta com
beata com vaqueiro com ladrão... a beata continuava beata se quisesse, a puta
também – aniquilação de diferenças não fazia parte do plano diretor de canudos.
pra encenar o livro, a companhia precisava encarar essa mistura.

e realmente aconteceu uma coisa milagrosa, inventamos uma economia
pra trabalhar com 90 pessoas. subvertemos completamente o discurso do
teatro viável economicamente, que só permite monólogos, ou peças peque-
nas, com cenário de cadeiras. economia escraviza a estética.

trabalhar com 90 pessoas, crianças do bairro, reinterpretando nossa
vida a partir do livro de euclides da cunha, não foi uma atitude social, foi,
antes de tudo, uma atitude estética.

a confluência de misturas acontece no trabalho de ensaio, corpo a corpa.

em 2010, com as dionisíacas, descobrimos o luxo de fazer as oficinas
uzynas uzonas em cada cidade. eram ensaios com alguns objetivos, e um de-
les era reinterpretar sempre e sempre as peças, e a cultura de cada porto nos
libertou mais e mais pra interpretar tudo de novo. também demos um salto
de qualidade nos ensaios. pois eram ensaios com público e isso muda tudo, ati-
ça nosso duplo, derrete o superego. somos uma companhia de repertório, e um
trabalho não consegue ter uma longevidade tão grande como a nossa, se não
existe transmissão de tecnologia, produção de conhecimento, troca.

as viagens das *dionisíacas* nos revelaram isso, percebemos com clareza
a necessidade da universidade antropófaga – existir transmitindo e recebendo
conhecimento. é um detalhe fundamental na maneira de trabalhar, de ensaiar,
de receber novas pessoas... e principalmente de lidar com a contribuição mi-
lionária de todos os erros.



esses processos intensíssimos produziram novos êxodos: o fim dos *sertões*; a renovação da companhia pós *dionisíacas*... o fim dos quatro férteis anos da primeira dentição da universidade antropófaga depois da *odisseia cacilda!!!!!!!!!!*, em 2013 e 2014, e o êxodo forçado da pandemia, que deixa o teat(r)o oficina fechado desde março de 2020...

vivi cacilda becker nas montagens da *odisseia*, dividindo-multiplicando a personagem com sylvia prado, também parte da célula-tronco coro de cacilda! em 1998. e talvez por encarnar uma entidade muito ligada à morte, q transita entre céus, terras e infernos, uma perséfone – passei a desejar os abismos desconhecidos q nos trazem os êxodos – a possibilidade de nova mudança estética.

saquei como nunca, um texto q eu mesma dizia em cacilda! em 1999, fazendo o papel de silvinha nina jovem atriz:

– *nasço e morro há muitos comas
tenho sempre a frescura da recém-morrída*

essa elasticidade da transição entre a vida e a morte é um ponto nevrálgico na criação de coros. a entrada ou saída de uma única pessoa transforma radicalmente o coro. pra nós, uma companhia de repertório, em que espetáculos são recriados, esse conhecimento não pode ser desprezado.

era inevitável a transformação sofrida pelo coro de *bacantes* nos últimos 25 anos, e essa diferença pode ser percebida nas gravações da peça de 2001 e de 2016 presentes no canal do youtube do teatro oficina. é a mesma linha, muitas vezes o mesmo desenho de cena, mas a interpretação completamente diferente, atuada por pessoas ligadas no tempo presente, fazem muita diferença.

nesse momento pandêmico, o isolamento social atinge diretamente a linguagem da companhia. conseguimos sobreviver à imposição econômica da era dos monólogos, mas ainda não conseguimos vislumbrar um futuro presente próximo pra existência em coro, que é, por princípio, aglomerada.

antes da pandemia estourar, estávamos em cartaz com *roda viva*, o espetáculo que trouxe pra tropicália o coro grego. *mutação de apoteose*, espetáculo que dirigi na FLIP, e era uma pororoca de coros diversos, entraria em cartaz.

essas peças não conseguem nem se aventurar nos OAVNIS – objetos audiovisuais não identificados das transmissões por zoom.

talvez, depois da pletera de alegria de uma vacinação em larguíssima escala, os coros retornem e, com eles, o prazer inigualável de se dissolver na multidão.

camila mota babel bacante joana d'arc yamabushi nina celeste timóteo sineiro cabo stanislavski rainha mabe diadorim pagu cacilda becker deusolinda joão-dos-divãs juliana arquivo mangue, janeiro de 2021, antropofagiando o tempo presente e alguns escritos de outras eras.

Autora convidada





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p39-55

O Oficina pelo Oficina

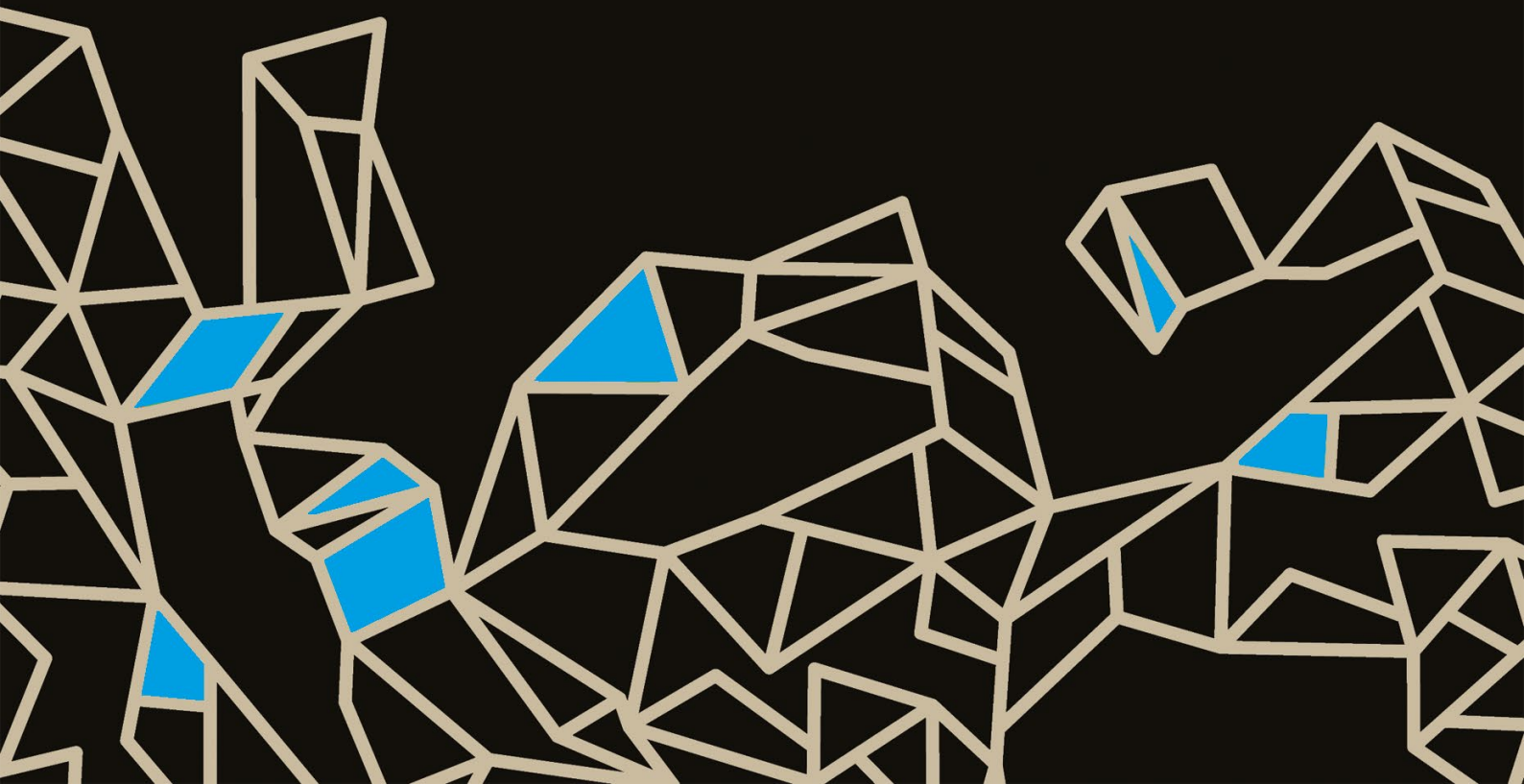
Bixigão

Bixigão

Sylvia Prado

Sylvia Prado

Sylvia Prado é atriz forjada na bigorna da Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, multiartista e mãe.



Puxo o fio da escrita embalada pelo axé recebido de Lina, no rito dos 40 anos de luta pelo chão do terreiro eletrônico, pois é isso, tudo se trata de um grande rito, a vida é um grande rito pra alguns, pra outros um grande mercado, um *mall*, um *good business*...

O axé passado por Lina, atriz mais jovem do Teatro Oficina, filha de Roderick Himeros e de Fernanda Taddei, me leva pra outros episódios em que as crianças me guiaram pela vida e me fazem entender o porquê de ter sido convidada pra escrever esse relato.

Sempre andei guiada pelas mãos de crianças, Ibejis, Cosmes, Damiãos e Doums...

No terreiro da eterna Mãe Estela, no Ilê Axé Opó Afonjá num início de ano na Bahia, crianças me tiraram do banco onde esperava ser recebida e pelo olhar delas entrei no ritos; entre corridas e risos, vi as casas de santo, entrei na Casa de Oxossi, fui Mãe Estela numa apresentação brincada de gira, no que me pareceu a mais real das incorporações. Por elas, meu corpo sempre balançou e perdeu as linhas rijas da adultisse, por elas, fiz, como Lina Bo Bardi, o impossível ficar factível, atravessando as paredes pelo ato de derrubá-las, assim como muros, empecilhos e impedimentos que dizem mais sobre quanto perdemos de nossa espontaneidade do que quais são as reais demandas de um mundo ADULTO, pois no fundo é assim. Seguir a vida sem perder o poder de *homo ludens*, sem se desligar da possibilidade de reverter realidades e inventar novas possibilidades, mais humanas, mais comuns a todos, mais ligadas à terra, ao bem comum, à falta de barreira que as crianças têm.

O Movimento Bixigão é isso, nasceu disso, e traz na simples pronúncia de seu nome tudo isso de volta.

A missão é dura, e de cara peço que a leitura desse relato seja um impulso pra que todas as mãos que construíram esse projeto se somem e acrescentem suas visões ao que escrevo, sintam-se invocadas, nomeadas, agraciadas, pois é impossível falar totalmente de um movimento construído a tantas mãos, a tantos corpos, tantas pulsões.

Escolho uma via, deixo espaços em branco, como se fosse passado a quem lê o direito legítimo de completar as frases, os quadros, e esse trabalho

passa da esfera do recebimento para a camada da construção conjunta, como um desenho interativo, um jogo infinito, aberto...

...

Ogum d'Angola e a falange de Oxum agô iê das criança Cosme Damião e Doum...

Ogum d'Angola e a falange de Oxum agô iê das criança Cosme Damião e Doum...

Nesse canto, peço licença para começar a falar desse FENÔMENO,

O Movimento Bixigão cronologicamente nasce em 2002, porém sua semente é plantada muito antes. Uma espécie de pólen lançado pelas aves migratórias, num trabalho de companhia que desde a sua fundação tem na Cultura, nas bases Oswaldianas da Cultura, a necessidade do teatro popular, a prática da arte como ponte de vida.

Não me refiro à trágica PONTE PRO FUTURO, slogan do Golpe, ponte que nos trouxe ao presente catastrófico onde estamos hoje. Uso uma ponte outra, a do Teatro Nô, a madeira pela qual as personagens entram e saem. Uma metáfora de transformação de tudo, da maneira como se atravessa os fatos, da forma como se criam outros mundos.

Foi a eterna filosofia de transformar Tabu em Totem que a meu ver deu início ao Movimento Bixigão.

Nós, a trupe de Zé Celso, estávamos num momento glorioso de atuação, num trabalho com Tadeu Jungle e a turma da publicidade, que transformava em DVD quatro de nossas obras. Toda a parafernália do audiovisual baixou nas terras do Bixiga: geradores, guas, luzes, carrões.

E nessa, nós, filhos daquele solo, iguais na estrutura sertaneja, fomos vistos pelo entorno como diferentes. Como um outro de quem se pudesse tirar algo.

Pois a realidade é essa, a gula patriarcal que nos gesta, a vergonhosa desigualdade que assola a cidade e o país – o que o resultado da eleição



municipal mostra ser o desejo da maioria em ser mantida –, essa diferença absurda entre acúmulo e ausência, só podia e pode produzir um instinto de violentas reparações pessoais...

Enfim, essa ilusão gerada nos transformou em alvo de tais reparações, e nas noites de gravação dos DVDs os carros das pessoas que trabalhavam ali e estacionavam nos arredores começaram a ter seus vidros quebrados, pertences furtados...

O que podíamos fazer?

Chamar a polícia?

NÃO, sem querer generalizar, mas a POLÍCIA não nos interessava e não nos interessa como INSTITUIÇÃO parceira.

O que poderíamos fazer para reverter o quadro?

Como agir na raiz...sem mais VIOLÊNCIA?

Deco, percussionista de *As Bakantes*, conhecia Pedro EPIFÂNIO, um cara do Bixiga, e nessa sorte do destino Pedro Epifânio virou nosso mestre-sala de entrada, nosso *host*, nosso mestre de cerimônia, o mais galante, cheiroso, e sorridente homem que já pousou na porta do teatro, ou seja, NOSSO EXU!

Imediatamente a mudança se deu, pois Pedro conhecia todo mundo, todo mundo o conhecia, e assim entendeu-se que éramos da mesma espécie, da mesma laia, e como irmão não fura olho de irmão, os furtos cessaram.

Mas o caso foi além da resolução do “problema”, pois esse Exú tinha muita história de luta, de vida: sobrevivente do massacre do Carandiru, 11 filhos, professor de Capoeira dos quilombos do Rio Saracura, esse homem bruto e doce, pela ginga de Elisete Jeremias, guardião do terreiro, foi aos poucos formando um cordão dentro da companhia. E, quando vi, estávamos nós nas flexões e nos polichinelos que precediam as aulas de capoeira, requebrando o corpo pra fugir de seus chutes. Desse encontro, dessa proximidade suada e física, foi brotando uma parceria e, quando a guarda caiu, Pedro nos convidou pra visitar o trabalho dele no estacionamento da Vai-Vai num domingo de sol.

Fui.

Cheguei cedo, cedo demais, mas lá estava já um menino, cabelo cortado em cuia, traços fortes de pintura de Tarsila, escrevendo na mão em caligrafia japonesa!

Logo gostei daquilo, perguntei seu nome.

- UGA, ele respondeu.

Entre silêncios e frases de aproximação, perguntei o que escrevia, e ele me disse que era o nome da menina que gostava, riscado em outra língua pra que ninguém soubesse!

Achei aquela arte de uma sagacidade sem fim.

Mas era só o começo. De repente, crianças de todos os tamanhos brotavam na quadra, ruidosas, de roupinha branca de capoeira. Esse movimento se deu num volume assombroso. Quando vi, o estacionamento estava cheio, lotado de crianças. Pedro chegou com aquele sorriso maroto, olhinho apertadinho, e numa ação instantânea, pois as palavras dele organizavam em segundos aquele cardume, numa palavra dele, toda aquela algazarra de crianças juntas se verteu numa linha atravessada na diagonal do espaço em ordem de tamanho, uma linha que se desdobrava nos comandos:

- daqui até aqui, ginga;

- daqui até aqui, tesoura;

- daqui até aqui, estrela;

- aqui, aú;

- aqui mortal!

De repente, como um quadro semelhante a uma Ópera de Pequim, a um treino acrobático do Circo du Soleil, o espaço se transformava num caldeirão de impulsos elétricos. Parecia o poema “Camelôs” de Bandeira, brinquedos de todas as cores e movimentos.

Tomei uma lição de infância!

Fui inundada por um maravilhamento, desses que reconectam você a sua alma, essas coisas que quebram sua perna...

Percebi imediatamente que me somaria àquela empreitada.

Pedro Epifânio era o exemplo a ser transformado, perpetuado. Toda sua trajetória, toda sua luta para sobreviver num país racista e capitalista como o nosso, fazia daquilo uma missão...

Era importantíssimo para ele que as condições daquele trabalho se expandissem, se regulamentassem. Ele queria ter carteirinhas, uniformes, ele queria o melhor, mudar na raiz a realidade perversa a que tinha sido submetido desde criança.

Topei na hora. No domingo seguinte cheguei com minha máquina fotográfica, uma Olympus Pen, e comecei a fotografar rostinho por rostinho...

Figura 1



Foto: Sylvia Prado

Olhem para esses rostos.

Sacamos que o caminho era escrever projetos. Pedro ia para minha kit no Copan e passávamos a tarde criando, falando besteira, e nessa troca nasceu o primeiro logo:



Foto: Sylvia Prado e Pedro Epifânio

Uma mistura de minha paixão pela Física com uma cópia direta do *Homem Vitruviano* de Da Vinci e já uma percepção afrofuturista da potência daquela ancestralidade negra, guerreira, na figura líder quilombola de Pedro. Não por acaso, encarnou nele o anteu Pajeú na montagem que nos uniu por cinco anos.

Pedro pegava tudo que produzíamos e imediatamente revertia para o todo, para o comum. Na semana seguinte à criação do logo, estavam as crianças vestindo as camisetas já “silkadas,” e seguíamos.

Fomos juntos para uma conversa com a diretoria da Vai-Vai num dia de ensaio na quadra. Nem sei descrever o que vivi naquela sala. No meio do Ouro Negro, com TODOS os líderes da escola de samba, batalhando por espaço, condições, parceria para que entendemos então ser um projeto social que já tinha outros artistas da companhia envolvidos, como Flávio Rocha, Fioravante Almeida, Leticia Coura...

Do lado de cá do morro, na rua Jaceguai 520, o movimento corria paralelamente. A cia iniciava os estudos de *Os Sertões* de Euclides da Cunha,



Zé Celso era nomeado cidadão paulistano pelo presidente da Câmara Municipal José Eduardo Cardoso. Nesse dia, 27 de março de 2002, dia do Circo e do Teatro, lançávamos o *Manifesto Cidadão Bixigão*, um jornal que trazia o histórico de 22 anos de luta encabeçada pelo Teatro Oficina. No texto, além do histórico, a proposta de REVERTER A GRANA QUE SERIA USADA PARA A CONSTRUÇÃO DE UM SHOPPING pelo grupo SS para a CRIAÇÃO de UM CENTRO PRODUTOR DE CULTURA, onde diversas áreas do saber, guiadas por uma obra teatral, formassem uma universidade POPULAR!

Como todos sabem, essa proposta foi recusada, mas decidimos começar mesmo sem verba. Na verdade, já tínhamos começado, e a força daquela ação era irrefreável.

Em junho de 2002, exatamente no dia 13 de junho de 2002, dia de Santo Antônio, fizemos uma fogueira no teatro, uma enorme panela de paçoca de guerra, e abrimos as portas para que o coro de crianças com as quais estávamos trabalhando lá no estacionamento da Vai-Vai conhecessem o Teatro Oficina, Zé e a Cia. E vice-versa.

Foi um improviso de circo-teatro, número que repetimos na apresentação de o “Homem II”, as portas da Jaceguai se abriram, e uma festiva invasão se deu, uma sequência acrobática fulminante.

NESSE DIA SELAMOS O PACTO DE ESTARMOS JUNTOS. NESSE DIA INICIAMOS PUBLICAMENTE A PRÁTICA DA UNIVERSIDADE PROPOSTA NO MANIFESTO,

guiada pela transcrição de Os SERTÕES.

NESSE DIA NASCE O MOVIMENTO BIXIGÃO!!!

NESSE DIA NASCE A MONTAGEM HISTÓRICA DO OFICINA! (Na minha opinião).

O time todo do Oficina se juntou em mutirão: Mariano, Ito, Camila, Tommy, Zé de Paiva, Marcelo, Veronika, Gui, Otávio, Salahab, Aury, Fernando Coimbra, Karina, Fiora, Ana Gui, Fredinho, Liz, Wil... Carlos Caçapava, muita gente, como Pedro sempre dizia: “muitas cabeças pensam bem melhor que uma”

Eu fui para mesa de produção, não era boa em dar aulas, fui escrever projetos para viabilizar essa parceria.

Escrevi o Comunidade Bixigão, que Zé levou para as mãos de Lula. Mas foi nas mãos de Raí que o projeto aconteceu. O presidente da ONG Gol de Letra, trabalho de base na comunidade da Vila Albertina, entendeu a importância de nossa batalha, abraçou a causa e deu o primeiro passo para conseguirmos decolar. A produtora Roberta Koyama poderia falar aqui das maravilhas que fizemos com esse apoio: oficinas, livros de *Os Sertões* para todos, dicionários, instrumentos, materiais, comida, abundância, alegria!!!!

Figura 3



Somávamos, crescíamos, e a mulher mais importante do movimento se filiou a nós, FLÁVIA LOBO DE FELICIO – artista plástica, ativista, mãe, liderança feminista e com um olhar único pra questão social do mundo, Flávia merecia um artigo sobre ela. E certamente seria uma pessoa indicada para escrever esse relato, pois NADA, absolutamente nada, teria acontecido se essa mulher não se somasse a isso. Foi a dupla com quem mais produzi na vida, a viga mestra do Bixigão! Ela e Letícia Coura. Alicerces desse movimento.

Foram cinco anos de *Os Sertões*: “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”, formando um coro mirim de atadores, alguns compondo o elenco em todos os espetáculos, outros compondo as cenas corais. O coro do Bixigão!

Tínhamos oficinas de tudo: leitura, estudo de texto, coreografia, música, teatro, circo, desenho, fotografia *pinhole* e, nas tardes-noites, ensaiávamos, dirigidos por Zé.

As crianças moravam nos arredores, na Ocupação da rua Abolição comandada por Carmem Silva, e nas cercanias da Vai-Vai, rua Almirante Marques Leão, rua Santo Antônio. Essa proximidade facilitava tudo e o tempo se dividia entre escola e teatro-rua. A grande sacada do Bixigão foi esse processo lúdico de aprendizagem, esse caminho de mergulhar numa das principais obras da literatura e da história do Brasil sem ser pelo viés da leitura obrigatória, da prova e tal. A linguagem do teatro e principalmente do Teatro Oficina, em que tudo acontece ao mesmo tempo, em que se aprende o tom da música enquanto se rebola, com o pé na tábua, já jogando com o outro, e ligado aos Urânidas... esse processo tudo-junto-misturado de trabalhar foi a grande pegada para o sucesso disso, pois seria impossível apaixonar, criar com essas crianças do Bixiga, se nosso processo fosse um processo didático, curricular, erudito. A maneira como as formações geognósticas díspares se fundiram aos corpxs, o modo como os oxímoros Euclidianos se desenrolaram em cantos, toda a transcrição da literatura em ação teatral fez do fio condutor, a absorção dos conteúdos, um mergulho sem volta. Sem barreiras. Era possível ouvir um texto de Euclides pronunciado nas ruas do Bixiga na passagem de um menino pedalando sua *bike*. Vivi Jaqueline Braga chegando no teatro aos berros dizendo que naquele

dia tivera a aula sobre a cena que tínhamos ensaiado na noite anterior. O surgimento do brasileiro, tipo abstrato que se procura.

A matéria fazia parte do corpo e chegava ao intelecto não como tijolo retórico, como anotação desinteressada, mas vinha de um processo cardíaco.

Nós nos irmanamos nisso, produzimos o que Euclides coloca em suas linhas na construção de Canudos – uma consanguinidade cardíaca de amor, éramos muitos, muito diversos, mas isso não nos afastou, isso nos sedimentou, nos uniu.

E, para nós, paulistas, urbanos, se dava a troca com os filhos dos sertanejos, herdeiros do legado dos últimos sobreviventes descritos na página do massacre, o quarteto diante dos quais rugia a multidão criminosa de soldados. O coro do Bixigão trazia a semente ancestral de tudo isso. No corpo deles, se via a falta de raquitismo exaustiva dos mestiços neurastênicos do litoral, eram o coro do Ta-i-tá, o balé que passa da total preguiça ao desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias. Eram não, são!

Aneliê Schinaider, Ariclênes Barroso, Gilmário Júnior (Beijo), Cíntia Ingrid, Débora Santos, Edísio do Santos, Edna do Santos, Edilson Eduardo dos santos, Geni de Lira, Isabela Santana, Ivan Cardoso, Jacqueline Braga, Jhonatha Ferreira, Juliane Lira, Laene Santana, Luna Oliveira, Talita Martins, Thiago Martinho, Xandy, Elenildo de Moura Uga, Francisco Rodrigues Rato, Ingrid de Melo Torres, Talita Martins Souza, Mariana Silva de Souza, Mariana Oliveira, Izabela Boulhosa, Laene Santana, Tainá Aparecida, Yasser Lamarca Mariguela Narciso da Silva, Diego da Costa, Keller Cristina dos Santos, Deyvison Leandro Corrêa, Vanessa Rodrigues da Silva, Gisleide Glória da Silva, Rosângela Amorim, Viviane Santos Santana, Thamires de Souza, Rafaela de Jesus Nunes, Ricardo Domingues da Costa Silva, Gisele Beltrão da Silva, Luna de Oliveira, Carolina Almeida...

Passamos por toda a obra juntos, e cada enredo desenhava a participação do coro do Bixigão. As oficinas eram estruturadas pela demanda de cada montagem, mas, na base de tudo, estava o teatro. O Oficina era um pomar vastíssimo, sem dono, as estruturas de ferro, um enorme trepa-trepa



que fundia a coragem ao risco, o espaço que alguns veem ainda como um gigante de concreto e ferro se abria para as crianças como a caatinga se abria para o sertanejo. Eles devoraram a arquitetura de Lina Bo Bardi, passavam com máquinas, armas de madeira, coturnos, sandálias, em algazarra, como se tudo fosse um enorme pega-pega.

Um grande jogo!

Tenho ressaltado aqui só as maravilhas, mas não se enganem, tivemos percalços, erros, confrontos – e muitos. Poderia falar “kilometricamente” sobre eles, mas não quero. Talvez no final, como no livro, para que esse texto possa ser, além de um relato, uma reflexão que fomente nosso desejo de continuidade.

O processo gerou um campo de re-existência e afetividade que transcendeu o Bixiga. Pudemos viajar por quatro cidades do Brasil e duas na Alemanha. Alguns artistas do Oficina chegavam antes do elenco, descobrindo nas periferias das cidades quais eram as entidades locais que tinham um trabalho semelhante ao do movimento, e as crianças, num processo de auto coroação, eram as mediadoras das oficinas que realizávamos pra formação do coro mirim das cenas. Um intercâmbio guiado pela obra de Euclides, pelo teatro. Salvador, Recife, Rio de Janeiro, Quixeramobim, Recklinghausen, Berlim. Trocas memoráveis, mas vou ressaltar aqui o encontro entre o coro do Movimento Bixigão e o coro das crianças do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) de Quixeramobim.

Enfim, pensem o que foi para esse coro toda essa possibilidade de troca...

Passamos cinco anos nessa vertigem. Iniciamos o ciclo em São Paulo com a estreia de “A Terra” em 2 de dezembro de 2002 e terminamos o ciclo apresentando o último capítulo de “A Luta” em Canudos, no dia 2 de dezembro de 2007, exatos cinco anos depois. Sim,

em CANUDOS! Sertanejos encontraram sertanejos!

...

Poderia acabar o relato aqui, e já teria valido, mas houve mais. Leticia Coura escrevia e aprovava um novo projeto, o Revista Bixiga Oficina do Samba. Bixigão, Trio Revista do Samba, Vai-Vai, Bixiga e Teatro Oficina se somavam

para produzir um disco, um *song book*, um DVD com direção de Tommy Pietra e um show encenado por Marcelo Drummond, trabalhando sobre sambas antigos do Bixiga. Na época, alugamos uma sede, construímos e compramos instrumentos, tínhamos nomes como Carlos Caçapava, Vitor da Trindade, Oswaldinho da Cuíca, aulas de cordas com Adriano Salahab, um processo luxuoso, fino e humorado feito Letícia. Esse material existe, pode e deve ser visto por quem tiver chegado até aqui.

Engatamos. Flávia e eu conquistamos o edital de Pontos de Cultura, com o projeto EM UMA COISA EXISTEM MUITAS COISAS, A LUTA DO MOVIMENTO BIXIGÃO NO TEATRO OFICINA. O título, inspirado na obra de Brecht *Horácios e Curiácios*, refletiu nossa nova era. Criado pelo saudoso ministro Gilberto Gil e o então vereador Celio Turino, o projeto previa a possibilidade de fomentar a cultura local de espaços, dar luz aos griôs, às comunidades quilombolas do país, um edital poético e preciso, e que na escrita nos parecia o caminho ideal para a solidificação do Movimento. Mas não foi. Tivemos três anos de prática transformados em cinco, por excessos de burocracias, atrasos, números...

Começo a descrever aqui o processo de declínio de nossa curva auspiciosa. Pois, apesar de termos realizado obras fundamentais e importantes, como montagens e oficinas; apesar de termos criado uma pequena universidade com estudos de jardim, cozinha, vídeo, música, artes da computação, voz, corpo, teatro, tecelagem, alfabetização teatral; apesar de termos somado nomes importantes da cultura e da arte brasileiras: Pascoal da Conceição, Lala Martinez, Raquel Coutinho, Elaine César (*in memoriam*), Luciana Brites, Fabio Delduque; apesar de tudo isso, mesmo assim fomos nos distanciando do cerne de nosso nascimento. Aqui as questões estruturais da cidade, do humano, incidiram diretamente na questão.

A ocupação guiada por Carmem Silva na época de *Os Sertões* fora esvaziada, seus ocupantes ganharam cartas de crédito e foram expulsos para as periferias da cidade. As crianças do Bixigão cresciam, já eram base do orçamento familiar, não era possível que continuassem no projeto sem receber salários, como recebiam na época de *Os Sertões* quando a companhia era patrocinada. As ajudas de custo do projeto já não valiam. Lembro de uma

reunião com os pais dos “Edisios”, irmãos que participaram do coro mirim de *Os Sertões*, em que essa realidade cruel caiu como um tijolo sobre nossos sonhos de continuidade. A verba do projeto era espaçada, presa a uma série de aquisições de equipamentos, prestações, lentidões, repartições... nosso processo se desligava do processo da companhia, apesar do trabalho dos artistas envolvidos.

E por fim, o selo do Ponto de Cultura, do qual nos orgulhávamos, não ampliou a rede de parcerias. Nossas conquistas, um piano e um biblioteca, não salvaram os “bixiguentos” da saída do projeto para o ingresso no mercado do subemprego. O Estatuto da Criança e do Adolescente escorria pelo ralo. Direito à formação? Ao aprendizado? À cultura? De que abstração começávamos a falar num país sem reforma nos processos de base?

Ainda assim, concluímos o projeto transformando os fatos: fizemos a montagem de *Cypriano e Chan-ta-Lan* e *O Bailado do Deus Morto*, a formação de novos coros, novas áreas de atuação. Mas, quando faço o balanço final desse período, vejo o engessamento nos moldes de uma estrutura já existente inadequada a nós, contabilizo a imensa pilha de reveses e um punhado de glórias. Do punhado de glórias: todas as crianças e jovens que passaram por lá, a parceria com o movimento Dulcinelândia do Rio de Janeiro de Freddy Allan e Acauã Sol, e nossa conquista de um novo prêmio. Com ele, realizamos uma série de ações de artes gráficas e corpóreas, ocupando os “baixios” do Minhocão em frente ao teatro nos fins de semana, um trabalho com os passantes e curiosos que saíam do sacolão. Produzíamos material *stencil*, “silkávamos” as camisetas de quem passava, um jeito leve de espalhar o movimento depois dos anos fechados na casa.

Todas essas ações contínuas nos faziam repensar o movimento, para recriar sua evolução. No ano seguinte, enquanto o Oficina viajava pelo Brasil, ocupamos as tardes do teatro com quatro oficinas voltadas para o bairro e para todos os interessados, concentrando o trabalho específico com crianças nas artes circenses, que se mostraram para nós, depois de todo o processo do Ponto de Cultura, o caminho mais coletivo e agregador do coro. Nossa musa da estação era Veronika Tamaoki e sua dupla Anne Loeckx. Foi um trabalho caprichoso. Lembro fortemente do raiar dos dias, da maneira como

Veronika recebia as crianças, num despertar felliniano. Lembro da ética aplicada por Anne como base de tudo.

Veronika e Anne foram figuras centrais nessa fase do processo. Formaram um time com artistas circenses brilhantes: Kiko Marques, Maluh Morenah, Pedro Levy, Luan Frank, Will Feitosa, artistas que se revezavam na pista ensinando saltos, tecidos, malabares, parceria, frutos da sororidade, dos entendimentos desse Matriarcado. A evolução do time era rápida. Os mais audazes serviam de modelo para os mais novos e em pouco tempo tínhamos um coro concentrado, potente. Esse coro se apresentou nas escolas da região. Saíamos numa kombi espalhando O CIRCO BIXIGÃO pelo bairro. Esse processo mambembe, da tradição passada de geração a geração, nos deu fôlego para mais três anos de atividades. O picadeiro se reconfigurou sobre a rua Lina Bo Bardi. O espaço foi preenchido com aéreos, tivemos o frio na barriga dos voos de trapézio ocupando as alturas do edifício de Lina Bo Bardi e Edson Elito, uma lona de circo foi montada no terreno, o elenco fazia espetáculos a noite e o coro do Bixigão fazia apresentações de circo nas manhãs de domingo.

Nos religávamos à origem do projeto, um mutirão socioeducativo. Estávamos em nossa menor dimensão, mas podíamos sentir nas ações simples o retorno às bases do primeiro Bixigão. Os lanches depois das atividades, um banquete de frutas, meu momento predileto do dia, revelava o íntimo de tudo. As crianças se abriam, contavam todos os casos e coisas, depois tínhamos ainda os banhos de mangueira no quintal do terreno, diminuindo o calorão do centro, a caminhada pelo bairro recebia sorrisos. Tudo era simples, mas vital.

Apesar dessa alegria, os editais já não existiam, organizávamo-nos com pequenas verbas, conseguidas aqui e ali, na Secretaria de Habitação, numa parcela de verba da companhia voltada a nós. Era apertado, mas dávamos um jeito... Mas a sequência de improvisos não se sustentou por muito tempo de forma edificante.

Passam-se um, dois, seis meses venturosos, derivados da exuberância da terra, até que surdamente, imperceptivelmente, num ritmo maldito,

se despeguem, a pouco e pouco, e caíam, as folhas e as flores, e a seca se desenhe outra vez nas ramagens mortas das árvores decíduas...

como no livro de *Os Sertões*, a variante trágica se aproximava... e assim como sertanejos nós a adivinhávamos pelo ritmo singular como se desenca-deava o flagelo...

O desmonte anunciado da Cultura, que o corpo teatral havia aprendido a passar como o homem do sertão, as agruras que enfrentaríamos em nos-sos corpos, não seriam sustentadas pelo corpo lúdico das crianças...

Eu gestava Ian, seria mãe, tinha sido mãe, muitas vezes madrastra má, de um coro de quase mil crianças naqueles 13 anos de trabalho, mesmo sem nenhum processo pedagógico de preparação, tendo ganhado ali, na presen-ça e na contribuição milionária de todos os erros, meu título de coordenadora do movimento. Eu, gestando meu primeiro filho umbilical, entendia com uma certeza fulminante a importância da continuidade dos processos de formação da infância, sacava os buracos irreversíveis que a intermitência e as falhas num processo educativo fazia... naquela gestação nutria a ciência de não le-var adiante um sonho onde não pudesse conduzir as crianças envolvidas no projeto até o outro lado da ponte...

Pela primeira vez, decidimos parar.

Lembro agora da letra de Karina Buhr, que também foi parte dessa história,

...dorme logo antes que você morra.

Colocamos o Bixigão para dormir para que entrasse em estado de so-nho e não visse o abismo onde a Cultura seria colocada nos anos seguintes...

Nossa ação não aplacou as tragédias da vida. Três perdas nos fulmina-ram: Pedro Epifânio encontrado enforcado em sua casa, Tiago Silva, acometido por uma doença fulminante, e Edilson Eduardo dos Santos nos deixou ano passado, na minha leitura, não resistindo ao golpe de ter sido apartado da arte.

Na retomada deste relato, outra perda se deu, Ivan Cardoso, jovem do Bixigão que passou pelo *Os Sertões*, pelo Ponto De Cultura, e inclusive trabalhou no Oficina na casa de produção, infartado.

A eles, ofereço esse texto, a eles e a todos que fizeram parte disso. Agradeço, me desculpo e somo forças para a luta pela Criação do Teatro Parque do Rio Bixiga, que será também o renascimento desse MOVIMENTO. Que possamos, mesmo diante de todo o caos que nos cerca, nos firmar em alianças potentes, em mutirões forjados na felicidade guerreira, para que isso se reconstrua, se perpetue. Como martírio do homem se liga ao martírio secular da terra, o Teatro Parque do Rio Bixiga trará replantado em seu solo as sementes guardadas desse movimento.

Minha saudação a todos que fizeram parte disso!

Salve os Ibejis

E um salve a Carol Castanho, que sem esperar pelo Parque pegou o bastão disso tudo e já sacode o bairro, força re-nascente do Bixigão na Casa 1.

Axé

25 de janeiro de 2021

Autora convidada





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p57-83

O Oficina pelo Oficina

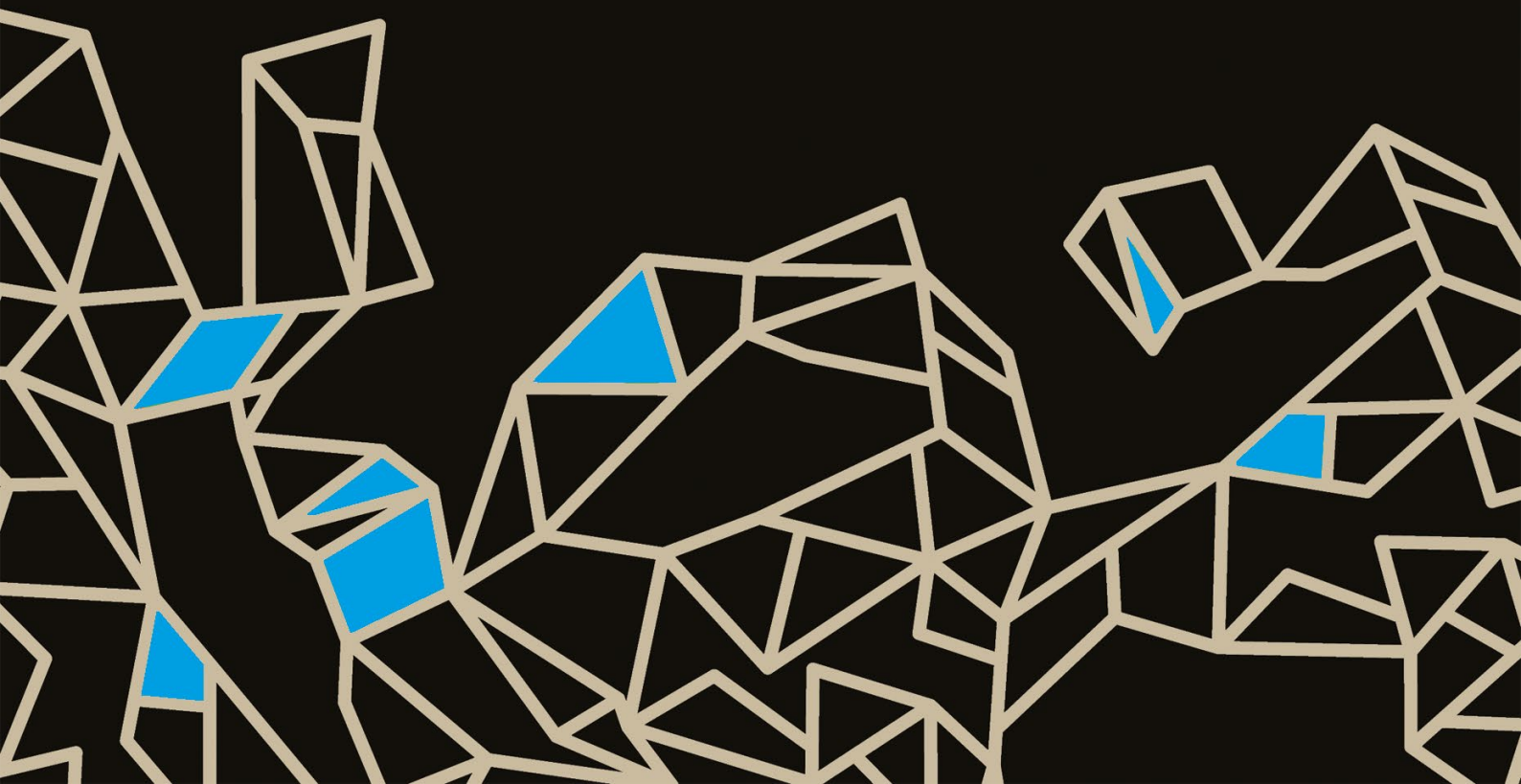
A Luta pelo espaço do Oficina

The Oficina's Fight for a space

Tommy Della Pietra

Tommy Della Pietra

Fez parte da Associação Teat[r]o Oficina Uzyna Uzona de 1998 a 2013.
Atualmente é assistente na Gerência de Ação Cultural do Sesc São Paulo



Em luta surda, cujos efeitos fogem ao próprio raio dos ciclos históricos, mas emocionante, para quem consegue lobrigá-la através dos séculos sem conto, entorpecida sempre pelos agentes adversos, mas tenaz, incoercível, num evolir seguro, a Terra, como um organismo, se transmuta por intuscepção, indiferente aos elementos que lhe tumultuam a face.

Euclides da Cunha, "A Terra," *Os Sertões*

Será que é possível fazer os que seguem entusiasmados com a globalização-menos entenderem que é normal, que é justo, que é indispensável querer conservar, manter, garantir o pertencimento a uma terra, a um lugar, a um solo, a uma comunidade, a um espaço, a um meio, a um modo de vida, a uma profissão, a uma habilidade? Reconhecer esse pertencimento é justamente o que nos mantém capazes de registrar mais diferenças, mais pontos de vista e, sobretudo, de não reduzir sua quantidade.

Bruno Latour, *Onde Aterrizar?*

O que estamos vivendo pode ser a obra de uma mãe amorosa que decidiu fazer o filho calar a boca pelo menos por um instante, Não porque não goste dele, mas por querer lhe ensinar alguma coisa. "Filho, silêncio." A terra está falando isso para a humanidade. E ela é tão maravilhosa que não dá uma ordem. Ela simplesmente está pedindo: "Silêncio." Esse é também o significado do recolhimento.

Ailton Krenak, *O Amanhã Não Está à Venda*

Estratoporto, torre horizontal de lançamento para outros mundos terrenos. Por maior que seja a porta dupla, na maioria do tempo pintada de azul, embora uma ou outra peça possam ter o privilégio de fazer a cor mudar, e por mais vezes que tenha ganhado o valor de primeiro e único portal para dimensões desconhecidas, em tantas entradas e tantas saídas que marcam as passagens de cena nas encenações que ali se realizam, o pedestre desavisado passa, olha e não a vê. Um ou outro interrompe sua caminhada ligeira e breca. Se tivesse o impulso de entrar ali, haveria quem lhe realizasse o desejo prontamente, porteiras e porteiros que formam, com outros trabalhadores, uma história à parte: 60 anos de zeladoria. Na ponta da pista, o observador incauto tentaria compreender a visão fragmentada à sua frente, no claro-escuro de um túnel indecifrável. Se percorresse um pouco mais o declive nem tão suave por nada mais do que 25 longos passos, estaria no centro, pisando o tampo do buraco que abrigou tanto os últimos combatentes de Canudos quanto a pira de Zeus. Sendo alguém que saiba um pouco das

coisas, o espaço o obrigaria a realizar um giro completo com o corpo, em que o olhar contemplasse não somente a tomada panorâmica à altura dos olhos, mas, em movimento de *tilt*, para cima e para baixo, toda a intensa verticalidade, somente equiparável à horizontalidade dos pontos de fuga definidos pela porta azul e, de frente para ela, um muro, um buraco, ou duas pequenas portas em arco, como passagens medievais. Mais do que a apreensão visual, entraria pelos buracos desse visitante imaginário a sensação que escorreu de uma realidade torcida num tempo e espaço imensuráveis, em que somente podem-se “escolher pontos e inventar soluções” (BO BARDI, 2018).

No ponto temporal demarcado pelo octogésimo ano do século XX, o ponto espacial era só a casca, três paredes definindo o perímetro alongado daquele lote típico do bairro do Bexiga, onde os negros formaram seus quilombos modernos para fugir da serventia dos brancos da alta sociedade capitalista, que viviam no espigão da Avenida Paulista. Depois os italianos ergueram casas comunais, riscando as plantas baixas dos cortiços – o Navio Parado, no vale do Rio Bexiga, foi um dos maiores – diretamente no chão onde seriam construídos, para explorar com aluguéis baratos pagos por aqueles que precisavam permanecer próximos ao coração da cidade, conformando-se assim a principal periferia central de São Paulo e o umbigo cultural a ligar o país com seus antepassados no samba, na culinária, na vida comum das ruas e nos teatros.

Não havia teto no número 520 da Rua Jaceguay naquele momento e as ações de teatro que ali se realizavam a céu aberto mostram, em vídeos preciosos, que elas devem ter sido as grandes inspiradoras para que se mantivesse, depois, o contato direto com o céu, com o horizonte da cidade, com a paisagem que cerca o endereço.

Havia duas décadas que o Teatro Oficina se constituía por estudantes na Faculdade de Direito do Largo São Francisco e ocupara aquele ponto, então um teatro espírita – o Teatro Novos Comediantes. A primeira comédia dos novatos foi encontrar o espaço pelado de seu equipamento interno, que eles imaginavam que seria deixado pelo antigo grupo. Aproveitaram para realizar a primeira arquitetura cênica pelas mãos do arquiteto Joaquim Guedes: palco central, duas plateias íngremes, em sanduíche, para acolher maior número de público. Essa disposição cênica, que durou somente



seis anos, foi o palco de obras que marcaram definitivamente a história do teatro, dentre elas *Os Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki. Quando em 1966 um incêndio, que se suspeita tenha sido criminoso, perpetrado por paramilitares, queimou as paredes e as arquibancadas, Guedes comemorou: “Caiu a Casa dos Pequenos Burgueses!” e o grupo tinha novo espaço para avançar em suas pesquisas cênicas.

Flávio Império e Rodrigo Lefèvre projetaram a nova arquitetura, erguida em menos de um ano. Com palco giratório muito próximo à primeira fila de cadeiras e um corredor no meio da plateia, *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, e principalmente *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda, quebrariam a quarta parede pela força de seus coros e não pelo distanciamento brechtiano. O público levantava-se das cadeiras durante as cenas e atores ocupavam toda a extensão da plateia. Junto à nova arquitetura cênica, já estava proposto um programa extenso: apresentação do repertório, ações de pesquisa e formação, cantina, cinema, espaços de convivência e outros que se pretendia erguer no entorno ou em algum outro local apropriado.

O Ato Institucional nº 5, decretado pelo presidente Costa e Silva em 13 de Dezembro de 1968, além de fechar todas as casas legislativas e extinguir todos os direitos políticos dos cidadãos brasileiros, decretava expressamente em seu artigo 5º a “proibição de frequentar determinados lugares” com o intuito de atingir diretamente os teatros. Tornou-se impossível seguir com os trabalhos e, assim como muitos outros artistas, o Oficina passou a viver em comunidade, morando no próprio teatro. Era uma comunidade multimídia, composta também por jornalistas que instalaram ali a redação clandestina do periódico *O Ex* e saíam somente para fazer as apurações nos orelhões das calçadas, receosos das escutas em telefones fixos, depositando tubos de fichas nos aparelhos públicos quando as conversas se alongavam.

O teatro foi invadido pela Polícia Federal e, em 1974, o diretor Zé Celso e outros integrantes foram presos e torturados, obrigando-os ao exílio em Portugal, França, Moçambique e Inglaterra. Com o início da abertura do regime ditatorial brasileiro, a partir de 1978, o grupo voltou carregado com a experiência da Revolução dos Cravos e, inspirado por ela e por uma viagem de ácido em que desenharam uma mandala na parede do fundo e, ao apontarem o centro do desenho, viram-se transportados para o outro lado. Abriram

assim as portas do Oficina para que ele fosse ocupado principalmente pelos imigrantes nordestinos e por um público diverso, que se reunia em noitadas de forró, de cabaré e de comida na cantina da alagoana Zuria. Tinha início uma nova engenharia de produção, a Uzyna Uzona, em trabalhos empíricos da ocupação de um Terreiro Eletrônico, para o que em muito colaborou o prêmio – televisores e uma câmera de vídeo da Sharp – recebido pelo filme *Caderneta de Campo*, vencedor do primeiro festival Videobrasil. O grupo açodava o prédio. Catherine Hirsch, que viera do exílio com o grupo, considerada, com justiça, diretora do diretor da Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona até os dias atuais, estava apaixonada pelo espaço e liderava as pequenas demolições internas que se iniciaram então.

Dois textos de Oswald de Andrade serviam de guia e base para os trabalhos: *O Homem e o Cavalo*, peça épica de 1934 na linha de Gropius e de Maiakovski, cujo argumento demole no entreguerras o idealismo remanescente do século XIX em cenários tão díspares e amplos quanto o céu, a Barca de São Pedro, o interior de uma estratonave e uma pista de corridas de cavalos; e *Do Teatro que é Bom*, crônica em que o autor lançara a ideia de um teatro para a paixão das multidões, como o futebol, um Teatro de Estádio, como o Oficina passou a chamar esse vislumbre.

No dia 30 de março de 1979, primeiro aniversário de Zé Celso depois da volta do exílio, o pedreiro Pompílio quebrou a primeira parede que separava o antigo palco da parte dos fundos do teatro e no dia 1º de janeiro de 1980 ele quebrou a janela dos fundos, revelando a todos a topografia natural de um anfiteatro, onde poderia estar o Teatro de Estádio. No centro da cena, cobertas por frágeis telhados de zinco, em vez da Barca de São Pedro, kombis brancas do Baú da Felicidade, programa de sorteios e recompensas que distribuía utensílios domésticos àqueles que pagavam religiosamente em dia as folhas de um carnê parrudo, estavam estacionadas. O Baú da Felicidade era uma das principais atividades do tipo caça-níquel que o grupo empresarial de Silvio Santos, o camelô que se tornaria um dos homens mais ricos do Brasil, realizava e promoveria em rede nacional de televisão, a partir do ano seguinte, quando o último presidente da ditadura concederia ao grupo empresarial o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Sob as kombis do Baú passava um rio, que com o Itororó e o Saracura, formam o

Anhangabaú, na região atual da Praça da Bandeira. Todos três tampados, todos três escondidos, há quase cem anos.

Alguns meses depois, no mesmo 1981, o Grupo Silvio Santos (GSS), que já cercava o teatro com a posse de grande parte dos edifícios do entorno, tentou comprá-lo do então proprietário, o senhor Luiz Coccoza Sobrinho, que foi obrigado a oferecer a venda prioritariamente àqueles que o ocupavam há tanto tempo e pagavam o aluguel com a mesma diligência dos adeptos do Baú, sob a fiscalização severa da atriz Maria Alice Vergueiro. É certo que a compra fazia parte dos planos do grupo empresarial em obter a maior área possível no quarteirão, demolir tudo, e erguer um empreendimento que talvez não estivesse definido. De qualquer forma, ainda que um ou dois imóveis viessem a servir de depósito para os prêmios do Baú, todo o resto poderia ser, como seria, demolido, transformando-se de ativos a passivos perfeitos para a especulação imobiliária que os valorizaria em cálculo exponencial enquanto serviam de estacionamento, num verdadeiro processo de desertificação.

O Oficina correu atrás do dinheiro para a compra e a iminência do despejo fez com que artistas das mais diversas linguagens – entre eles, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, o mestre cirandeiro Surubim Feliciano da Paixão e a forrozeira Sandy Celeste, a Billie Holiday do sertão – junto ao público e à companhia criassem um movimento de solidariedade, que cresceu ao ponto de arrecadar em shows beneficentes no Parque do Ibirapuera 1.250.000 cruzeiros que, somados a 1.000.000 provenientes de fundos públicos de cultura, serviriam de entrada para o financiamento de outros 6.750.000, somando o total de 9.000.000 de cruzeiros. Os bancos, no entanto, não aceitaram, pois o Oficina não conseguia garantir, por óbvio, que honraria com as parcelas adiante. Não seria nessa ocasião que as instituições financeiras saberiam dar – ou receber – o devido valor pecuniário dos trabalhos artísticos.

O Oficina então investiu parte do dinheiro arrecadado na compra de uma câmera de vídeo U-Matic, trazida da Flórida na bagagem de Fernando Meirelles, futuro cineasta de *Cidade de Deus*. O capitalismo videofinanceiro do SBT e do GSS teria ao lado o núcleo cinematográfico O Homem e o Cavalo, filmando praticamente todas as ações artísticas e investidas políticas, o que já era uma prática da companhia mesmo nos tempos da película. Graças a essa nova engenharia, que percebia este núcleo tecnológico

e de comunicação como a ponta de lança do grupo, tornou-se mais fácil e fez-se possível ao público acompanhar, desde então, uma luta épica, muitas vezes mal compreendida.

O movimento desencadeado pela ameaça de desaparecimento ou desterro do Oficina causou, logo em seguida, em uma confluência com a entrada do geólogo Aziz Ab'Saber na presidência do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), o tombamento do teatro como bem material, o que, somado à subsequente desapropriação pelo estado de São Paulo, em 1983, garantiria a permanência do grupo no espaço.

O tombamento baseou-se em parecer de Flavio Império que defendia a necessidade de que o equipamento interno do Oficina não se congelasse e pudesse se transformar conforme os trabalhos que viriam. Essa noção, diante de procedimentos resultantes de um patrimonialismo arraigado em um país colonizado, era por si uma revolução. De lá para cá, muito se mudou e é de se supor que tenha havido uma importante contribuição da própria luta do Oficina para um avanço que se faz cada vez mais urgente. Os dispositivos dos órgãos de patrimônio são obsoletos, o tombamento incide somente sobre o bem material e apenas há poucos anos passou a ser possível fazer um registro de bens imateriais, sobre o qual incide uma proteção ainda menos definida do que aquela no Livro Histórico de Tombo. Ou seja, a imanência dos espaços criados e transformados pelo trabalho do teatro contemporâneo brasileiro simplesmente não existe para estas entidades, o material e o imaterial estão desassociados, como se isso fosse possível de conceber.

A inflexão que os anos 1980 significaram para o Oficina pode ser vista em quadro mais amplo. Ao mesmo tempo que as elites econômicas no mundo todo percebiam que seria impossível que o planeta sustentasse a realização completa do liberalismo global idealizado e começavam a preparar o engodo de 40 anos, misto de negacionismo e soerguimento de muros em que 1% da população garantisse para si o que tinha sido sonhado, o Oficina abria-se para o surgimento do terremoto que revolia o solo da propriedade privada, desenhando seu novo espaço integrado ao máximo à cidade, forçando todos os limites impostos pela lógica do capital. Desde então, por 40 anos, o resultado do negacionismo e da atribuição do ônus pela elite



obscurantista aos “outros” resultou na “extensão vertiginosa das desigualdades”, como escreve Bruno Latour (2020). E, desde então, o Oficina luta nesta zona de fronteira entre o interno e o externo, procurando desfazer os limites com seu poderoso arsenal estético e funcionando como uma antena que nunca se desligou da realidade brasileira e mundial. Zé Celso atribui o papel de musa inspiradora a Silvio Santos, considerando a luta que calhou ao Oficina a salvaguarda de uma possível alienação. Mas o apresentador e os sucessivos projetos que seu grupo empresarial teriam para a região do Oficina são mais sintomas e joguetes de uma realidade que teria se imposto ao grupo, onde quer que ele estivesse.

O rio que estava sob as kombis do Baú é o Rio Bexiga, hoje o protagonista da luta. E não deixa de ser a marca de um destino que ele deva liquidar o embate e as fronteiras definidas pelo indígena come-cabeças, a Rua Jaceguai, onde está a porta azul e o branco italiano que andou sobre as águas para salvar seu primo Plácido do afogamento, a rua Santo Amaro, no nível mais alto dos terrenos do entorno e a Rua da Abolição, essa que, depois de uma luta também épica e também longa, negras e negros brasileiros estão conseguindo fazer ver ao resto da população que é preciso completar.

Com o tombamento, a desapropriação, o Terreiro Eletrônico em funcionamento e a visada para a abertura da cena no espaço do anfiteatro ao ar livre no estacionamento do Baú, era necessário um novo projeto arquitetônico. Foi este projeto que Lina Bo Bardi então desenhou, ao lado de Marcelo Suzuki e Edson Elito, e que seria realizado parcialmente, delimitado ao espaço já ocupado, mas aberto ao entorno. “Galerias da Ópera de Milão dando para as catacumbas de Silvio Santos”, como previa Lina Bardi. As galerias lá estão. As catacumbas seriam, a partir dali reinventadas, ocupadas e desocupadas, inúmeras vezes, em um movimento repleto de significados, dos quais apenas alguns caberão neste texto.

Lina acompanhava de perto o Oficina desde o tombamento, quando insistiu para que o Condephaat, de alguma forma, propiciasse também a desapropriação dos terrenos do GSS. Ela fez então uma série de desenhos para o espaço, certamente inspirada por um projeto que já havia apresentado para o vale do Anhangabaú, anos antes. Assim concebeu a

pista de passagem, “teatro pé na estrada,” que se tornaria o novo Oficina. Elito transformou aquelas ideias e aquarelas em projeto técnico executivo, a ter sua construção iniciada em 1987 e completada depois da morte da arquiteta. Note-se que o segundo Oficina, desenhado por Flávio Império, levou menos de um ano para ser construído após o incêndio do primeiro, em 1966 e este, o terceiro, sob a ditadura civil-militar, levaria mais de uma década. Em 1993, o novo Oficina abria as portas azuis da Jaceguai, com *Ham-let* para receber o público. Estava praticamente terminada a obra e configurado o espaço que seria ocupado em permanente tensionamento de seus limites: à frente, paralelo a Rua Jaceguai, um trecho do que os paulistanos chamam popularmente de Minhocão, via expressa para carros construída no auge da ditadura e símbolo da urbanização corrupta e desastrosa que sempre assolou São Paulo; na lateral direita, dividindo paredes, um prédio residencial cujos moradores reagem ao barulho das encenações com o lançamento de ovos à pista nos momentos em que o teto retrátil abre o teatro para o céu da cidade; na lateral esquerda, um enorme janelão, atravessado pela árvore Cezalpina que Lina plantou e que avança sobre os terrenos do GSS. Ao fundo, afinal, o beco, o cul-de-sac, onde circularam como feras enjauladas as ideias para um cu que desate, uma abertura que se faça, análoga à porta principal, diante dela 50 metros à frente e permita que desça ao vale o que as tripas processam.

A nova arquitetura cênica estreou com *Ham-let*, em 1992. Um pouco antes, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, prêmio Pritzker de 2006, arriscou, a pedido de Zé Celso para uma apresentação pública nos 101 anos de Oswald de Andrade no dia 11 de janeiro, desenhar uma possibilidade de expansão da arquitetura cênica, contemplando o Teatro de Estádio ao fundo. Essa era a maior novidade da proposta, que ocupava também terrenos públicos, vestígios da implantação do Minhocão, com uma Torre da Memória para abrigar diversos acervos de companhias de teatro e um outro edifício para a administração do Oficina. No térreo deste, o arquiteto esboçou ainda um bar, na longa tradição dos bares que funcionam em teatros ou próximo a eles, onde o público pudesse ir, nas palavras de Mendes da Rocha, “ao que interessa”. No programa e no projeto, havia ainda uma ágora, nos baixios do viaduto, onde os habitantes do bairro pudessem se encontrar.

Talvez tenha sido esse o primeiro gesto projetivo que extrapolou os limites do lote já ocupado e dos terrenos pertencentes ao Grupo Silvio Santos, no sentido de buscar a vida pública do bairro e da cidade.

Em março do ano 2000, recém saídos da ameaça do *bug* do milênio e no primeiro ano de um século que parece ainda não ter se iniciado de fato, enquanto o grupo ensaiava *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, soube-se através da imprensa que o Grupo Silvio Santos havia conseguido autorização do Condephaat para erguer nos terrenos envoltórios um horrendo shopping center, projetado pelo arquiteto Júlio Neves, com o significativo nome de “Bela Vista Festival Center”. A proposta era assustadora não somente porque tratava-se de mais um shopping para a cidade, ignorando completamente as necessidades e realidade do bairro, mas também porque via-se o propósito de ignorar a existência do Oficina e sua relação de abertura e tensionamento dos limites com o entorno, transformando-o no que à época foi considerado pelo grupo, ingenuamente generoso, em uma casa de cachorro da grande propriedade. Estava patente que, embora não tivesse conseguido comprar e demolir o teatro em 1980, vinte anos depois o grupo ainda o faria se não tivesse então de enfrentar os órgãos de proteção do patrimônio. Vale dizer que o Oficina havia sido tombado também em esfera municipal, em 1991, pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp).

Estava de novo o Oficina erigido como a grande pedra no caminho a ser devastado pelos intuits lucrativos do GSS.

A luta, travada em três frentes, ficaria mais intensa a partir dali. As obras encenadas pelo Oficina trariam a realidade desta luta amalgamada à dramaturgia; além disso, seria discutido, em diferentes fóruns, e em grande parte com a mediação de mais de um Ministério Público (MP), o que significa ser tombado como patrimônio material e registrado como patrimônio imaterial para a proteção do bem imóvel e do trabalho que se realiza no endereço; e se buscaria o diálogo com o GSS para confrontar projetos para a área. Neste último campo, estariam frente a frente concepções de urbanização e de estética que se mostrariam, na maioria das vezes, antagônicas. Nessas horas, a propriedade privada falava mais alto e algumas performances da Oficina Uzyna Uzona se faziam necessárias a fim de mostrar uma tenacidade e um arrojo que surpreenderia os executivos do GSS.

Em 30 de março de 2001, a equipe que realizava oficinas de direção de arte para os movimentos iniciais de criação de *Os Sertões*, dirigida por Laura Vinci, fez da primeira parte da obra, “A Terra”, uma encenação laboratorial com a participação dos atores, na qual se encadeavam ações propositivas para soluções cenográficas e se narrava com roteiro próprio o primeiro capítulo do livro de Euclides da Cunha, que era lido desde o ano anterior por um grupo de mais de cem pessoas em coro. Ao final desta encenação, o coro de cenógrafos e atores fez de um tubo metálico, aríete e empunhou marretas para abrir em pancadas coletivas o primeiro buraco dessa nova fase do beco. A primeira personagem a atravessar o buraco foi um militar do exército republicano, em “A Luta”, que despencou sem querer alguns metros para baixo, no estacionamento, quebrando as telhas que protegiam os carros. Ressurgiu vivo e inteiro na porta da frente do teatro, tendo realizado a primeira volta completa.

A Sisan, braço imobiliário do GSS, intensificou no início dos anos 2000, a compra e demolição dos edifícios da quadra. Foram sendo derrubadas, uma a uma, as casas. Do janelão, observava-se o cenário de guerra que se conformava, ao mesmo tempo em que se expandia a dimensão da potencial ocupação da cena ao ar livre e começava a se afirmar, para o Oficina e para os urbanistas que se envolviam com a questão, a importância de se manter integralmente o vazio que se revelava no vale do rio, onde poderiam coexistir as ações de teatro com um novo espaço de convívio.

O buraco do beco fora fechado algumas vezes pela Sisan, e foi sempre reaberto pelo Oficina. Era um elemento de contracenação privilegiado, por onde eram passados bilhetes para o vizinho antagonista pedindo um gesto de grandeza e generosidade com a cidade, a doação da área para implementação dos projetos do Oficina. A saga de *Os Sertões* se completou com cinco peças, tendo como inspiração e material de trabalho a disputa de território, em muito identificada com a luta de Canudos. A imagem símbolo de “A Terra”, impressa nos primeiros programas, ainda em 2002, era o buraco do beco, recém aberto. Quando a última peça, *A Luta II*, estava pronta, o GSS havia decidido que era hora de fechar definitivamente o buraco e usou restos da demolição da primeira sinagoga de São Paulo, que funcionava na Rua Abolição, para tapar o buraco com uma parede espessa de concreto. Entre os detritos reutilizados, estava uma grande estrela de Davi intacta,



trançada com chapas metálicas, que a personagem de Antônio Conselheiro passou a usar como colar ao guiar o público, ao final de “A Terra”, para que estampasse de verde a parede do beco, como líquens que atacam gentilmente a pedra com suas mãos.

O fato de nunca ter se chegado ao ponto de estabelecer definições sobre a gestão dos diferentes projetos que o Oficina e arquitetas e arquitetos que o orbitavam passariam a propor e o fato de terem sido tantos e tão diferentes projetos foram muitas vezes usado como argumento para demonstrar uma suposta falta de objetividade nas contrapropostas do teatro. Na verdade, isso significa, de fato, bem o contrário: há uma miríade de possibilidades para a arquitetura cênica, para a configuração urbana e para a administração dos espaços que viessem a ser criados, e nenhuma delas poderia ser descartada ao longo de um processo de luta. Essas ideias se acumularam, se chocaram e amadureceram os propósitos, ao ponto de haver hoje, certamente, um dos maiores conjuntos de estudos e possibilidades para que o destino de um território de São Paulo, devastado pela iniciativa privada, possa ser de usufruto público, desde que haja medidas de órgãos públicos acolhendo esse imenso trabalho já realizado.

A Procuradoria do Meio Ambiente instaurou inquérito civil para apurar a aprovação preliminar concedida pelo órgão estadual de defesa do patrimônio estadual em 2000, além de mediar diversas conversas entre o Oficina e o grupo empresarial. Desde o início, a companhia passou a pleitear a presença do próprio Silvio Santos nas discussões. No final do ano 2000, foram apresentadas, no âmbito dessas discussões, duas propostas para a construção de ao menos parte do programa do Oficina, uma delas das arquitetas Cristiane Cortilio e Celia da Rocha Paes e outra de Edson Elito, ambas recusadas pelo GSS.

Enquanto Elito propunha o espaço do Teatro de Estádio ao fundo, como bacia em que desaguaria a pista do Oficina, cercada por ruas de pedestres que viabilizariam o atravessamento de todo o conjunto a pé, ressuscitando antigas vias, Célia e Cris reajustavam os vetores e faziam da pista, aberta na lateral do janelão e da árvore Cesalpina, uma *skené*, tendo à frente o palco para a orquestra, apropriando-se da conformação grega em uma topografia que realmente parece ajustada a ela. Estava projetado também o

erguimento de dois edifícios para abrigar as atividades complementares de formação, pesquisa e acervo que já constavam no programa. Dois anos depois, Cris desenvolveria ainda mais a proposta em trabalho de conclusão do curso de Arquitetura na FAU-USP, orientado por Ângelo Bucci.

No início de 2001, o Oficina soube que o projeto do GSS estava definitivamente aprovado, com assinatura do então prefeito, Celso Pitta, em seu penúltimo dia de mandato. Quando novamente as duas partes se encontraram, ao final de março daquele ano, fechou-se o diálogo e o caso no MP também seria encerrado. Havia aí um primeiro sinal da falta de transparência com que o grupo empresarial travava as discussões e da postura insidiosa com que pretendiam levar o assunto a termo. O Oficina passou a conclamar a presença de Silvio Santos, apelando para sua sensibilidade de artista e de comunicador para que o diálogo fosse retomado. Julio Neves ainda apresentou a Zé Celso, em encontro reservado, uma contraproposta para a construção de uma arena similar àquela que Mendes da Rocha havia esboçado, mas na Rua Japurá, mais além dos terrenos já pertencente ao GSS, afirmando que poderiam comprar e demolir os sobrados daquela rua e criar uma travessia subterrânea entre a pista do Oficina e essa nova área, o que foi prontamente negado pelo diretor do teatro, antigo morador de um daqueles sobrados.

Este embate, chamado por maus observadores de “novela”, “pendenga”, “querela” e outros termos que diminuem seu real significado, teve lances admiráveis. Com o mergulho da companhia nos trabalhos de realização de *Os Sertões*, um projeto antigo, ficou ainda mais claro que a definição daquela terra como o lugar em que homens e mulheres deveriam encampar sua luta de sobrevivência era inevitável. Por iniciativa de alguns integrantes do Oficina associados a uma importante figura oriunda da escola de samba Vai-Vai, o capoeirista Pedro Epifânio, criou-se o Movimento Bexigão, que reunia as crianças do bairro no teatro para aprenderem em diversas instâncias da produção teatral, da música à comunicação digital, passando pela atuação e atividades corporais. O Bexigão se tornou rapidamente também um coro das peças e chegou a excursionar com *Os Sertões* para a Alemanha, abrindo a temporada do outono de 2006 do Volksbühne, em Berlim.

O Bexigão e uma política de descontos nos ingressos das peças para os moradores locais fortaleceu a relação do Oficina com o bairro; no entanto,



sempre houve grande dificuldade em convencer os moradores dos arredores e mesmo o cidadão comum, e de bem, que haveria maior benefício na criação de espaços culturais e de convivência do que na construção de mais um shopping na cidade. Além disso, o GSS havia se apropriado do termo “cultura” e vendia ao bairro um “shopping cultural”, bem ao modo da “Broadway brasileira” com que certas classes procuram identificar não o Bexiga, mas a “Bela Vista”.

Um argumento, que há muito observamos nas soluções brasileiras, também ecoava: “já está degradado, pior não vai ficar”, sem que houvesse atenção para o fato de que os principais responsáveis por aquela situação eram justamente aqueles que agora surgiam como “revitalizadores”. Por isso, à época, era importante para os que lutavam com o Oficina chamar o que se pretendia de “revivescência” e não de “revitalização”. A vida do bairro estava intacta, ainda que soterrada. Não havia morte, mas encobrimento. A solução não viria com a gentrificação, com a definitiva expulsão dos moradores mais pobres, mas sim com uma guinada nos vetores de referência sobre o que é necessário fazer pela sobrevivência do planeta. Hoje, à distância de duas décadas, não parece exagero afirmar que a luta do Oficina contribuiu muito para que o atraso da tomada de consciência ecológica não fosse ainda maior.

“A Terra”, primeira parte d’*Os Sertões*, estreou em 2 de dezembro de 2002, aos cem anos da publicação do livro de Euclides da Cunha e depois de uma série de ensaios abertos ao público. Estes ensaios tinham propiciado a inclusão do público no coro dos estratos geológicos, rios, mares, bichos, que dançavam e cantavam a narrativa épica que Euclides criou para, em um voo de águia sobre o Brasil, chegar, afinal, em Canudos, na Bahia, território a se fundir no espaço e no tempo com o quadrante do Bexiga. Esses coros remontam ao outro cruzamento temporal desta história, o final da década de 1970 e início de 1980, quando a ideia da dissolução do palco e da plateia impulsionava as aberturas da arquitetura cênica que se desenhava. Ligando os dois pontos, o Oficina tinha a realização coreográfica, mas ainda precisava escapar da estreiteza da pista que espremia *Os Sertões*.

Em 2004, por intermédio do então senador Eduardo Suplicy e do psicanalista Contardo Calligaris, que publicou uma carta aberta a Silvio Santos na *Folha de S. Paulo* “como se fosse a carta de uma criança que lhe pede ajuda para que nosso melhor circo continue e cresça”, o apresentador finalmente foi

ao Oficina para uma visita. Este evento de “serendipity”, uma grata e inesperada surpresa como o etiquetou o senador, foi tão importante naquele momento – Zé Celso o via como uma possível revolução na cultura de São Paulo – quanto se mostraria ilusório em triste episódio recente. A cara de cera do apresentador televisivo desceu de um carrão preto que estacionou próximo à entrada do teatro e caminhou decidida em direção à porta azul da esperança, que uma atriz gentilmente abriu para ela. Dentro, em roda, o coro d’*Os Sertões*, quase surpreendido porque não houve antessala para a presença, disparou a cantar uma Ave Maria e as luzes do teatro brilharam enchendo de dourado o espaço que o vizinho de três décadas adentrava pela primeira vez. Silvio levou algum tempo para entender que estava dentro de uma cena dedicada ao poder de sua presença e procurava responder às palavras cantadas pelos atores até que recebeu das mãos de Zé Celso um exemplar de *Os Sertões*, foi carinhosamente abraçado pelo diretor e parabenizou o grupo com palavras do tipo “se vocês representam tão bem assim quanto cantam, estão de parabéns...”. Chegaram Eduardo Suplicy e seu filho Supla e juntaram-se ao grupo, que passou a realizar um tour em que o apresentador descobria espantado a dimensão e as perspectivas da “terra ignota” enquanto ouvia do diretor do Oficina as propostas para a expansão arquitetônica e ocupação de suas propriedades pela companhia. Era um programa amplo, definido a partir de diferentes projetos, a que outros ainda viriam juntar-se. A abertura de fé a um diálogo com o grande parceiro em potencial inspirava as palavras do diretor e a cena se assemelhou àquela em que padres em missão de persuasão foram guiados por Canudos e conheceram as obras da igreja nova que se erguia para ao fim sugerir a dispersão da comunidade. Mas, ao contrário, Silvio Santos se despediu prometendo levar as propostas do Oficina a Sisan e, mais importante, deixou a impressão de que agora o “artista” Silvio Santos tomara pé da realidade e das pretensões do antigo vizinho.

Em pouco tempo, o GSS contratou o escritório Brasil Arquitetura (BA) para elaborar novo projeto. A Brasil Arquitetura tem entre os sócios Marcelo Ferraz, que trabalhou durante 15 anos com Lina Bo Bardi e é considerado um de seus discípulos. A proximidade estética e a disponibilidade aberta pelo escritório para receber o programa com que o Oficina trabalhava naquele momento – o que aconteceu em uma única reunião no escritório da BA –

pareceu alvissareira para o teatro. No entanto, dois ou três meses depois, o projeto foi apresentado pelos arquitetos no Oficina e contemplava somente o programa da Sisan, a não ser por um teatro confinado no miolo de galerias de um shopping que o escritório insistia em comparar ao Conjunto Nacional, na Avenida Paulista, como exemplo de bom urbanismo. Ao final da apresentação, era necessário que o Oficina decidisse se aceitava que o projeto pegasse carona no trâmite de aprovação já encaminhado nos órgãos públicos de patrimônio e obras. Contardo Calligaris estava presente, chamou Zé Celso a um canto e disse: “eu fui sindicalista, sei quando é a hora de ceder, e essa hora chegou”. O Oficina aceitou que o projeto seguisse os trâmites burocráticos, mas ficou também o acordo de que novas rodadas de discussão seriam realizadas, para ajustar a proposta. Por fim, os próprios órgãos de defesa do patrimônio pediram alterações substanciais, já que o edifício projetado virava as costas para o quarteirão e ao final, em 2007, a construção foi judicialmente impedida.

2005 foi um ano de muita demolição. Entre elas, a da sinagoga que forneceu o material para o fechamento intransponível do buraco do beco, compondo a instalação que o Oficina passou a chamar de Auschwitz. Foi natural que a mira das ponteiros e dos martelos passasse então à parede lateral, sob o janelão, por onde passa a Cesalpina. Um outro buraco passou a ser aberto ali, em cena, quando os canudenses faziam o furo inaugural da Igreja Nova, templo e bunker que garantiu os dias finais da resistência de Canudos. Também o janelão, num esforço de cenografia e de arquitetura cênica criadas por Osvaldo Gabrieli para as duas partes de “O Homem” de *Os Sertões*, foi aberto em diversos quadrantes nos quais, a partir de plataformas de metal, era possível acessar o espaço aéreo do terreno lateral, que ainda servia como estacionamento, mas agora explorado por terceiros. A encenação de *Os Sertões* forçava ainda mais os limites das paredes e se apontava, com insistência, para o entorno do teatro como o vale do rio Vaza Barris, que circundava Canudos. Fogos de artifício explodiam sobre o estacionamento ao lado quando o meteorito Bendegó caía no centro da pista, primeiro evento a atrair os olhares dos forasteiros para o sertão baiano; um coro de canudenses abrigava-se nas plataformas entrelaçadas pelos galhos da Cesalpina para celebrar, em missa profana, atores

e público nus, um éden que fornecia tutti-frutti da consciência nietzschiana, além do bem e do mal; e um belo cavalo branco trazia da rua para a pista o Marechal Deodoro para dar o golpe que extirparia o “amor” da bandeira nacional, na proclamação da República.

Enquanto o Oficina levava *Os Sertões*, com suas cinco partes completas em mais de 24 horas de teatro, para Canudos, em 2007, apresentando a obra total em uma tenda no estádio municipal da cidade para 2000 pessoas, a Sisan convertia seu projeto em um condomínio residencial de três torres, com cem metros de altura cada e mais de 5000 apartamentos. Para além da pesquisa de mercado que pode ter orientado essa guinada, desde então o combate a esse projeto tornou-se mais difícil nos meios jurídicos.

O desfecho dos trabalhos de *Os Sertões*, que incluíram ainda a realização de cinco filmes a partir das peças, coincidiu com o cinquentenário do Oficina em 2008. Naquele ano, a companhia realizou o conjunto impressionante de seis peças ao mesmo tempo. Foram elas *Vento Forte para um Papagaio Subir*, de Zé Celso, encenada em 30 de março, dia de seu aniversário de 71 anos; *Taniko, o Rito do Mar*, pelo centenário da imigração japonesa no Brasil; *Cypriano e Chan-ta-lan*, de Luis Antônio Martínez Corrêa, que estava em cartaz desde o ano anterior; o *Bori Atropofágico*, no Sesc Avenida Paulista, primeira encenação do “Manifesto Antropófago”; *Os Bandidos*, de Schiller, que fez temporada até o final do ano; e, finalmente, o rito de encenação chamado *Labrynco Oficina 50*, este sim para comemorar especialmente o jubileu de ouro no dia 28 de outubro. O *Labrynco* durou em torno de 7 horas e foi um pot-pourri de todas as obras da companhia, com figurinos e adereços recriados a partir da impressionante memória de Zé Celso, em um “rito-rave-cyber-teatral” que mereceu ter seu registro em vídeo disponibilizado ao público na TV Uzyrna. Essa profusão revelava, em grande parte, o potencial de criação que talvez tenha se represado nos sete anos de dedicação total a *Os Sertões* e seria, de toda forma, impulsionadora de um movimento de expansão que aconteceria a partir de 2010 quando, para surpresa de todos, a companhia teria permissão para ocupar os terrenos envoltórios.

Em 2009, consolida-se um programa-manifesto para o que desejava o Oficina à época: criar, a partir da ocupação de seu entorno, a Universidade



Antropófaga, conjunto de ações formativas que abriria regularmente as atividades da companhia à participação de interessados em compor elenco e equipe técnica; a Ágora do Bexiga, lugar de encontro da companhia com os moradores do bairro para tratar das necessidades de seus habitantes; a Oficina de Florestas, que mantivesse a vegetação já presente nos terrenos e ainda os reflorestasse; e, por fim, o Teatro de Estádio. A esse programa estava dado o nome de AnhagaBaú da Feliz Cidade, apropriando-se do sentido caça-níquel do Baú e o invertendo. Apesar da morosidade com que seguia o diálogo, ainda era uma aposta da companhia que a parceria se concluísse em bom termo.

Três projetos arquitetônicos partiram deste programa, elaborados no curto espaço de tempo entre 2010 e 2012. Eles têm o valor de demonstrar a diversidade de partidos e perspectivas possíveis a partir dos desejos sempre móveis da companhia.

Jeremy Galvan (2017), à época um estudante de arquitetura da faculdade francesa Paris La Villete que cursava intercâmbio na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), deu início ao que viria ser o seu projeto de conclusão do curso, observando a viva interação dos moradores do Bexiga nas ruas onde moram e os cuidados que dispensam a elas, às calçadas e ao espaço comum. Ele pretendeu que essas características pudessem estar presentes na ocupação do Oficina e o resultado de seu trabalho abandonava certa monumentalidade que a própria concepção oswaldiana para o Teatro de Estádio carregava de Léger, Meyerhold, Gropius e Rodchenko.

Abraçando, com construções em escala próxima às das casas-tipo do bairro a escala maior do vazio conformado pela topografia natural, de acordo com o que ele chamou de “dupla escala do lugar”, e tendo o prédio do Oficina novamente funcionando como uma *skéné* atravessada nas pontas por galerias idênticas as já existentes no interior e que se estenderiam para abrigar o público e para ligar o edifício às novas construções que abrigariam ateliês. Este projeto trazia as primeiras ideias de uma concepção modular, leve e móvel, criando espaços de convivência nos interstícios.

O projeto cita Le Corbusier, em uma carta que o arquiteto enviara ao ministro Capanema, quando fazia projetos para o Brasil: “Senhor Ministro, não construa mais teatros com palco e plateia, deixe as praças, as ruas,

o verde, livres, só construa plataformas de madeira abertas ao público e o povo brasileiro as ocupará, improvisando com toda sua elegância natural e sua inteligência”.

Em sentido contrário, o escritório de João Batista Martinez Corrêa (JBMC ARQUITETURA & URBANISMO, 2011), irmão de Zé Celso, coordenado por João e por sua filha Beatriz Pimenta, elaboraria no ano seguinte um projeto de grande impacto visual e monumentalidade, principalmente devido à cúpula do Teatro de Estádio, embora de estrutura permeável e curva, inspirada na topografia de Canudos a partir do mesmo programa. Este projeto, que ganharia um prêmio na Quadrienal de Praga, ocupava área maior e distinta daquela prevista no projeto de Galvan, mas ambos se mantinham no lote formado pelos terrenos adjacentes ao Oficina pertencentes ao Grupo Silvio Santos.

No ano seguinte, em resposta ao projeto de JBMC, Guilherme Pianca (2012) realizou, também como trabalho de conclusão de curso da FAU-USP, nova proposta para o Anhangabaú da FelizCidade com orientação do urbanista Alexandre Delijaicov, que há anos se dedicava à pesquisa e revivescência da malha fluvial de São Paulo. O projeto de Pianca parte da hidrografia – os três córregos tributários do Anhangabaú – e do relevo específico que define o “umbigo do Bexiga” no limite do lote, ao final da rua Japurá, para implantar sobre o vale edificações que têm o Teatro de Estádio como elemento central. Outras premissas do partido são a manutenção da visibilidade do Oficina de Lina Bardi e a franca abertura ao bairro dos vazios já estabelecidos, que ganhariam a configuração de uma grande praça. O mais surpreendente é a proposta de escavação dos terrenos, trabalho que necessariamente se iniciaria no campo da arqueologia urbana, para devolver à área as características geográficas originais e criar o subsolo onde se implantaria o Teatro de Estádio, em uma “praça-sombra”, contraposta, mas ligada, à “praça-luz”, já citada. Isto resolveria uma contradição fundamental dos propósitos do Oficina: ser um terreiro onde se praticam mistérios que não devem ser guardados em segredo. Este projeto foi muito inspirado por algo extraordinário que aconteceu dois anos antes, em 2010.

Naquele ano, o Oficina excursionou por oito capitais de estados brasileiros, apresentando quatro peças de seu repertório em teatros montados em tendas que abrigavam em torno de 2000 pessoas por sessão.



As tendas eram montadas em praças públicas, geralmente lugares simbólicos, como a Praça XI no Rio de Janeiro, nascedouro do Samba, ou o próprio Eixo Monumental em Brasília, onde a turnê estreou, ou ainda em locais periféricos, como Peixinhos, em Recife ou a Barragem Santa Lúcia, em Belo Horizonte, com a expectativa de receber público diverso. Junto com as apresentações, havia oficinas, coordenadas pelos integrantes da companhia, sobre diversas instâncias da produção de teatro, que recebiam inscrições do público local interessado e se realizavam em outros espaços enquanto a tenda era montada. Esse longo trabalho, fruto de um convênio direto com o Ministério da Cultura, seu principal financiador, fez com que o grupo não somente conhecesse as reais possibilidades das encenações em grande escala, mas aprendesse a produzir aquelas ocupações e retornasse, ao final do ano, a São Paulo, pronto para ocupar os terrenos envoltórios do Oficina.

Em finais de junho, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tombou o Teatro Oficina, completando a devida proteção nas três esferas de estado: municipal, estadual e federal. No parecer da conselheira Jurema Machado, que embasou o tombamento, pode-se encontrar uma corajosa defesa do atravessamento dos limites entre material e imaterial. Ainda que juridicamente o tombamento dê-se sobre o patrimônio material, de que forma é possível estabelecer a intervenção e a proteção necessárias quando ele se transforma de acordo com o patrimônio imaterial que ali se cria, estabelecendo verdadeiramente uma “arquitetura viva”? Se os órgãos de patrimônio são os meios pelos quais o Estado pode interferir na propriedade privada – que ocupa uma posição inapropriadamente sagrada na Constituição brasileira, fruto de um patrimonialismo sanguíneo e perpetuador de misérrimas que nunca sofreu as ameaças de regulamentações previstas na carta de 88 –, como a função social da propriedade privada, por que não haveria a possibilidade de limitar a destruição dessa arquitetura viva perpetrada pelo mercado especulativo?

Havia, entre os conselheiros do IPHAN, a defesa de que houvesse somente o registro do teatro como bem imaterial, sem o registro no Livro de Tombo Histórico; no entanto, os argumentos da parecerista justamente levam ao tombamento de um bem material resultado do trabalho imaterial, como outro conselheiro, Dalmo Vieira Filho, havia argumentado anteriormente,

tomando como antecedentes, não coincidentemente, o tombamento do terreiro de Candomblé Casa Branca, em Salvador, e do Estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro. Nas palavras de Jurema:

Nesse aspecto, o que distingue o Oficina de todos eles [outros teatros antigos da região] é a continuidade. Não a longevidade, o que já seria muito, mas a permanência com renovação, permanência lastreada no vínculo com o presente, com o lugar, com a Terra – como em Canudos – e com a cidade. E nisso o edifício e sua inserção explicam muita coisa; são, ao mesmo tempo causa e consequência.

Ai estaria, também em parte, a razão do tema ter motivado o debate interno ao IPHAN sobre um eventual Registro do Teatro Oficina como patrimônio imaterial, provavelmente na categoria de Lugar, debate de forma alguma desprovido de sentido, mas que não encontra coerência com o previsto no Decreto 3551/2000, nem com as políticas e critérios que vem sendo adotados pelo DPI.

As considerações, presentes no dossier, sobre possível Registro do Oficina como Bem Imaterial tem, certamente, um lastro na constatação desse fenômeno, ou seja, de um espaço que somente se realiza mediante a ação, profundamente enraizado em um território que é São Paulo e que é o Bexiga e, sobretudo, de um espaço conformado pela imaterialidade da prática teatral. (ANHANGABAUDAFELIZCIDADE, 2012)

Na conclusão de seu texto, Jurema ainda elenca entre as decisões finais aquela

pela manifestação, ao Ministro da Cultura, de que o Ministério e o governo federal identifiquem mecanismos que viabilizem a destinação do terreno contíguo ao Teatro Oficina para um equipamento cultural de uso público, utilizando mecanismos tais como a aquisição, a desapropriação ou a conjugação destes com instrumentos urbanísticos a serem identificados em cooperação com o Município e com o Estado de São Paulo. (Ibid.)

Em um telefonema entre Zé Celso e Silvio Santos, logo após o tombamento, o apresentador aceitou o pedido do diretor para uma ocupação dos terrenos e as obras começaram em seguida, definindo o início de uma nova fase da disputa. Abriram-se integralmente os dois arcos do cu-desate e instalaram-se ali portas de vidro. Uma passarela improvisada passou a ligar a



pista aos terrenos mais baixos e armou-se a tenda das Dionisíacas para realizar as mesmas quatro peças que haviam excursionado pelo Brasil: *Taniko*, *Bacantes*, *Banquete* e *Cacilda!!*. Instalou-se ainda uma cantina, também em tenda, e assim deu-se início à uma ocupação exemplar, que duraria três anos. Depois das Dionisíacas, no ano seguinte, em 2011, a *Macumba Antropófaga* estreou com o principal objetivo de impulsionar a troca do terreno entre os entes públicos e o GSS, como solicitado no tombamento pelo IPHAN.

A encenação, uma transcrição da íntegra do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, tinha início na porta azul do Oficina, mas, em vez do público entrar por ela, ele era levado a uma volta pelas redondezas e presenciava cenas em algumas estações definidas: o antigo prédio onde morou Oswald de Andrade, o Teatro Brasileiro de Comédia e a Casa de Dona Yayá. Esta primeira parte itinerante durava cerca de uma hora e demandava enorme domínio do teatro de rua e da intervenção urbana. De volta ao teatro, o público seguia para uma grande oca de tecido e bambus erguida no terreno, o restaurante Troca-Troca, onde as personagens de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, ao comer rãs, descobriam a Antropofagia. Em seguida, o público era direcionado à pista e galerias do Oficina de Lina, entrando, pela primeira vez, pelas duas portas abertas no antigo beco sem saída. Depois da peça, o restaurante Troca-Troca se transformava em cantina, onde público e artistas podiam comer e beber muito bem e estendiam a duração da noite em conversas e danças.

No meio do enorme vazio, amontoava-se, alto, o entulho de demolições realizadas pela Sisan. A esse montulho, o Oficina atribuiu nome e valor: o Sambaqui, que passou a ser o totem de uma percepção dos terrenos por sua importância natural e geológica que demandam trabalho de arqueologia. Demarcaram-se os portais das Ruas Abolição, Santo Amaro, Japurá e Jaceguai, ampliando agora o tensionamento dos limites para a área fora dos lotes, ou seja, o bairro. Um resto exuberante de vegetação que as demolições tinham deixado intacto, próximo aos fundos do Oficina, passaram a ser estudados e cuidados, assim como novas plantações foram realizadas, tanto no Sambaqui quanto no seu entorno.

Mesmo com essa ocupação exemplar, a troca entre terrenos não saía, muito por ausência do grupo nas negociações tentadas com a ministra da

cultura à época, Marta Suplicy. Os órgãos de defesa foram aprovando a construção das torres residenciais do GSS, ainda que em 2014 tenha havido o registro do teatro como bem imaterial no Conpresp, o órgão municipal do patrimônio. Este ainda é o maior empecilho para as intenções do empreendimento imobiliário. Em 2012, numa coincidência infeliz, o autor deste texto ouviu da então presidente do Condephaat, em uma modesta festa de criança, que não daria aval para a “construção de uma arena para o ego do Zé Celso”. Esta manifestação privada tanto da incompreensão desta luta como da impotência que gestores enfrentam hoje nas posições de comando em órgãos de estado resultaria na aprovação das torres por parte do Condephaat pouco tempo depois (CORRÊA, 2013).

No entanto, a ocupação dos terrenos lançou a disputa no campo da cosmopolítica, tornando a questão ecológica, que parecia algo de fundo, o principal tema a ser tratado no momento de se pensar sobre o futuro daquele território.

O Oficina foi convidado a participar, em 2013, da X Bienal de Arquitetura de São Paulo, realizada de forma descentralizada em diferentes pontos da cidade. Dentro da plataforma *Modos Colaborativos*, as arquitetas do Oficina Marília Gallmeister e Carila Matzenbacher uniram-se a arquitetos belgas e sul-americanos pertencentes a coletivos e na residência denominada Bixiga realizaram, de forma condensada, todas as etapas e ações necessárias para, em 40 dias, elaborar uma nova proposta para o território, começando por encontros com habitantes, com representantes do bairro e com o próprio grupo Oficina para ouvir expectativas, desejos, necessidades e definir diretrizes. Após as primeiras sessões de escuta, estava definido um programa cultural e teatral e quantificadas as áreas mínimas para sua realização; porém, ficava evidente que sua implantação teria como resultado uma

ocupação do terreno de alta densidade e alto gabarito. A consequência, nesse caso, seria a perda das principais qualidades dessa área: o vazio em pleno centro de São Paulo, sua indeterminação, suas perspectivas visuais dissonantes e seu potencial de estabelecer-se como respiro e campo aberto. (X BIENAL DE ARQUITETURA DE SÃO PAULO, 2013, p. 38)

Partiu-se assim para uma identificação de terrenos na região, fora dos lotes do Oficina e do GSS, tendo como premissas a memória do Rio do Bexiga



e sua topografia de vale e a morfologia urbana original do bairro, pré-Minhocão. Houve ainda uma roda de conselho com arquitetos de notório saber, entre eles, alguns que já haviam se debruçado sobre as questões do território e foi apresentada a proposta de “explosão” do projeto para fora dos lotes e de preservação dos vazios.

Dois elementos resultantes do projeto devem ser destacados: a intenção de apoiar as pequenas áreas de uso e estar que a população fragmentada do bairro já tinha e a preocupação em incluir uma solução de moradia para as mais de 25 famílias que viviam sob as estruturas do viaduto.

O levantamento geológico realizado então começou a tirar o Rio Bexiga e seu vale escondido do mapa para que surgisse, em uma rede de vias para pedestres e em intervenções pontuais, que ligariam os resíduos da construção do Minhocão, revivescidos como jardins comunitários e viveiros para agricultura urbana, por exemplo. É claro que havia, do lado da companhia e do diretor Zé Celso, a preocupação de que a proposta se limitasse à uma grande intervenção de permacultura, deixando de lado as necessidades propriamente teatrais; no entanto, havia também no projeto as construções de ateliês e de espaços para administração, oficinas e inclusive uma creche, próximas ao Oficina, mas sempre em conexão com aqueles resíduos fragmentados nos arredores e com uma ocupação massiva dos baixos do Minhocão. Ao final, determinou-se um programa bem mais amplo e abrangente do que aquele até então definido pelo Anhangabaú da FelizCidade. E para o estádio de teatro previa-se o vazio, mantido íntegro. Este projeto teve o grande valor de escancarar os limites dos lotes, apresentando possibilidades de intervenção que em nada estariam desconectadas do Oficina, de forma que foi possível retornar a uma ideia de urbanidade que Lina Bo Bardi também tinha em mente quando projetou ao mesmo tempo o Oficina e sua intervenção para o Vale do Anhangabaú, soerguendo o trânsito de automóveis para recriar as vias de pedestres que conectassem diferentes pontos de interesse ao longo dos vales dos rios.

Nos anos que se seguiram, de 2014 a 2017, o Oficina teve de ser extremamente diligente na entrada de representações em diferentes setores e esferas dos Ministérios Públicos para impedir que o projeto das torres da Sisan fosse enfim autorizado. Em 2017, o vereador Gilberto Natalini, do Partido Verde, decidiu transformar a proposta de criação do Parque do Bexiga, a ocupar o

entorno do Oficina, em projeto de lei para ser votado na Câmara Municipal. A argumentação tramitou e foi marcado o dia da votação, quando algo muito significativo aconteceu. O vereador Fernando Holiday, *youtuber* negro, assumidamente gay e militante das causas LGBTQI+ e que havia conquistado seu mandato surfando a onda anticorrupção enquanto coordenava o Movimento Brasil Livre – um dos grandes responsáveis pela atual ascensão da extrema direita brasileira após o impeachment de Dilma Rousseff –, apresentou ao plenário um vídeo de *O Banquete*, de Platão, peça que o Oficina apresentava desde 2009, pretendendo que os demais vereadores soubessem que tipo de coisa se pretendia fazer no Parque do Bexiga, mesmo que ele próprio jamais tenha pisado a pista do Oficina. Na cena, Sócrates incarnado em Zé Celso, canta o “Soneto do Olho do Cu”, enquanto lubrifica o orifício anal de outra personagem e nele introduz o dedo anelar. A música é de Zé Miguel Wisnik, mas a letra é uma ode à “franzida e obscura flor” escrita a quatro mãos pelos amantes Rimbaud e Verlaine. Diz-se que, no momento preciso da penetração anal, o vídeo havia sido tirado de foco, quem sabe para evitar que o vereador sofresse uma acusação de falta de decoro. O escândalo paralisou a votação. Eduardo Suplicy fez questão de levar o Oficina ao gabinete de Holiday, em busca de conciliação. Lá, convidado a estar presente em uma das próximas encenações do grupo, o vereador declinou alegando que vomitaria, incapaz de suportar o que se apresentasse a ele. Essa pequena história revela quão mais embaixo está o buraco do cu-desate. Para completar o que se poderia definir como fim de um ciclo ilusório, em reunião com o GSS no SBT, mediada pelo então prefeito de São Paulo, João Dória, realizada com o intuito de buscar novas possibilidades de conciliação, Silvio Santos sugeriu, carregado de sua ironia chula, que fosse criado nos terrenos vazios um “crackódromo” para os dependentes químicos que perambulam pela cidade, desde que Prefeitura e Estado desistiram das políticas de redução de danos e desalojaram o fluxo, emendando ainda que era hora de Zé Celso “parar de sonhar, deixar de ser artista, porque ninguém, nem Prefeitura, nem Estado, nem União dariam a ele o terreno, assim, de mão beijada” (PARA VER A LUZ..., 2019).

O fim deste ciclo de ilusões significou, para o Oficina, o chamado de um novo ator político, o Terrestre, um atrator, como o define Latour (2020), para o qual será inevitável girar os vetores que sempre guiaram disputas similares

a essa. O abre-alas é o Rio Bexiga. A partir de 2018, estabeleceu-se um laboratório, escritório temporário coordenado pelo arquiteto Milton Massafumi e formado com as arquitetas do Oficina e com Marcelo X além de estudantes da Escola da Cidade. O propósito de abrir o rio, cujo vale está escondido há quase cem anos, passou a ser o principal. A partir da devolução do rio ao território, ao menos no trecho em que ele cruza os terrenos em disputa, elabora-se uma estrutura simples que permita o trânsito de pedestres pela área e a implantação de “teatros de estados,” bem servidos tecnicamente, mas aproveitando o desnível total de 14 metros desde a Rua Santo Amaro até o “umbigo do Bexiga,” ponto mais baixo do vale, para estabelecer as relações entre público e cena. Assim como a Cesalpina rompeu os limites da pista do Oficina e deu ao teatro a chance de realizar os mais férteis e profícuos encontros com o público enquanto ocupava os terrenos do entorno, o Rio Bexiga terá o papel de romper os limites dos terrenos que resultaram da especulação imobiliária de um grupo empresarial e apresentar ao bairro as novas possibilidades que se criaram em mais de 60 anos de existência – número de uma maioria que o Oficina alcançou em 2018, e que, ao expressar um ponto de virada na vida humana – os japoneses vestem-se de crianças quando se tornam sexagenários –, significará o momento do atrator Terrestre tomar conta dessa Luta.

O projeto de lei para criação do Parque Bexiga enfim foi aprovado pela Câmara Municipal, em fevereiro de 2020, mas seria vetado pelo prefeito em exercício, Eduardo Tuma, no mês seguinte. A Prefeitura alegou que a decisão extrapolava os limites da ação do Legislativo, que não havia vegetação remanescente do bioma Mata Atlântica que justificasse a criação do parque e que a administração municipal não teria os recursos necessários “para fazer frente à despesa de grande vulto decorrente da criação e manutenção do cogitado parque” (VIEIRA, 2020).

aos poucos, eis que sob o solo da propriedade privada, do monopólio das terras, da exploração dos territórios, um outro solo, uma outra terra, um outro território começou a se agitar, a tremer, a se comover. Uma espécie de terremoto, se preferir, com o seguinte recado àqueles pioneiros: Prestem atenção, nada será como antes; vocês pagarão caro pelo retorno da Terra, pela reviravolta dos poderes que até agora eram dóceis.

Bruno Latour, *Onde aterrar?*

Referências bibliográficas:

- ANHANGABAUDAFELIZCIDADE. Parecer de Jurema Machado – Tombamento do Teatro Oficina. **anhangabaudafelizcidade**, São Paulo, 19 abr. 2012. Disponível em: <http://bit.ly/3rMS2vp>. Acesso em: 12 fev. 2021.
- BO BARDI, L. [Contracapa]. In: FERRAZ, M. C. **Lina Bo Bardi**. 5a. ed. São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro, 2018.
- CORRÊA, J. C. M. Carta Aberta a Presidente do Iphan, Ana Lanna. **Blog do Zé Celso**, São Paulo, 26 set. 2013. Disponível em: <http://bit.ly/2Mml9a1>. Acesso em: 3 fev. 2021.
- GALVAN, J. [Portfólio]. **Issuu**, Palo Alto, 23 fev. 2017. Disponível em: <http://bit.ly/3u3d-vSW>. Acesso em: 12 fev. 2021.
- JBMC ARQUITETURA & URBANISMO. [Projeto para o Teatro Oficina]. São Paulo: JBMC Arquitetura & Urbanismo, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/3d85PZm>. Acesso em: 12 fev. 2021.
- LATOUR, B. **Onde aterrar?** Como se orientar politicamente no Antropoceno. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020
- PIANCA, G. **Teatro de estádio**: Expansão do teatro Oficina. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://bit.ly/2O3f2I5>. Acesso em: 3 fev. 2021.
- VIEIRA, B. M. Prefeito em exercício, Tuma veta criação do Parque Bixiga. **G1 São Paulo**, São Paulo, 174 mar. 2020. Disponível em: <http://glo.bo/3pg6jio>. Acesso em: 12 fev. 2021.
- X BIENAL DE ARQUITETURA DE SÃO PAULO. **Cidade**: modos de fazer: modos de usar: modos de colaborar. São Paulo: X Bienal de Arquitetura de São Paulo, 2013.

Autor convidado





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p85-93

O Oficina pelo Oficina

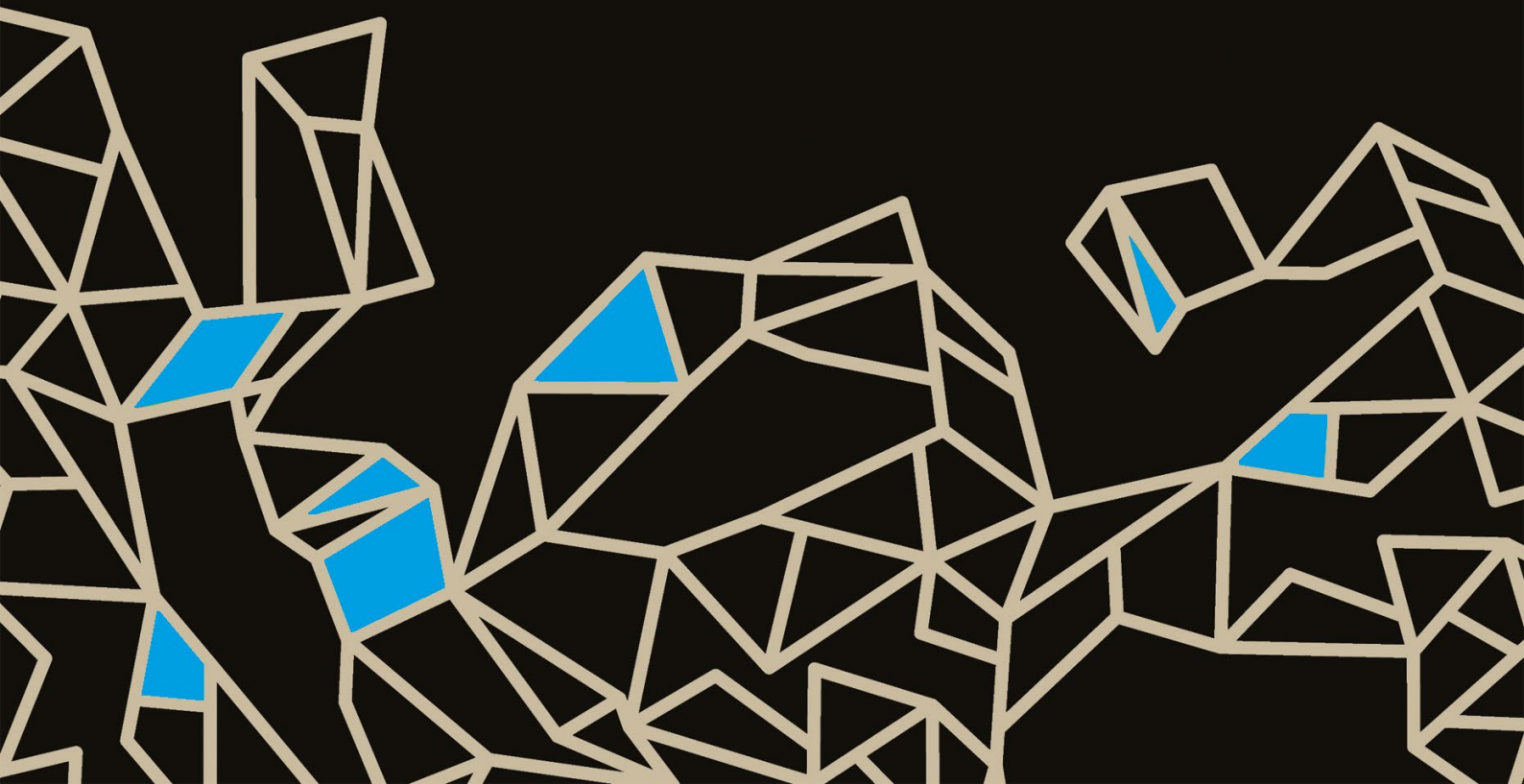
Debaixo do palco tem rio

Under the stage there is river

Cafira Zoé

Cafira Zoé

Cafira Zoé é poeta, multiartista, dramaturga, videógrafa artista visual e de teatro. Atua no Teat(r)o Oficina Uzina Uzona desde 2015.



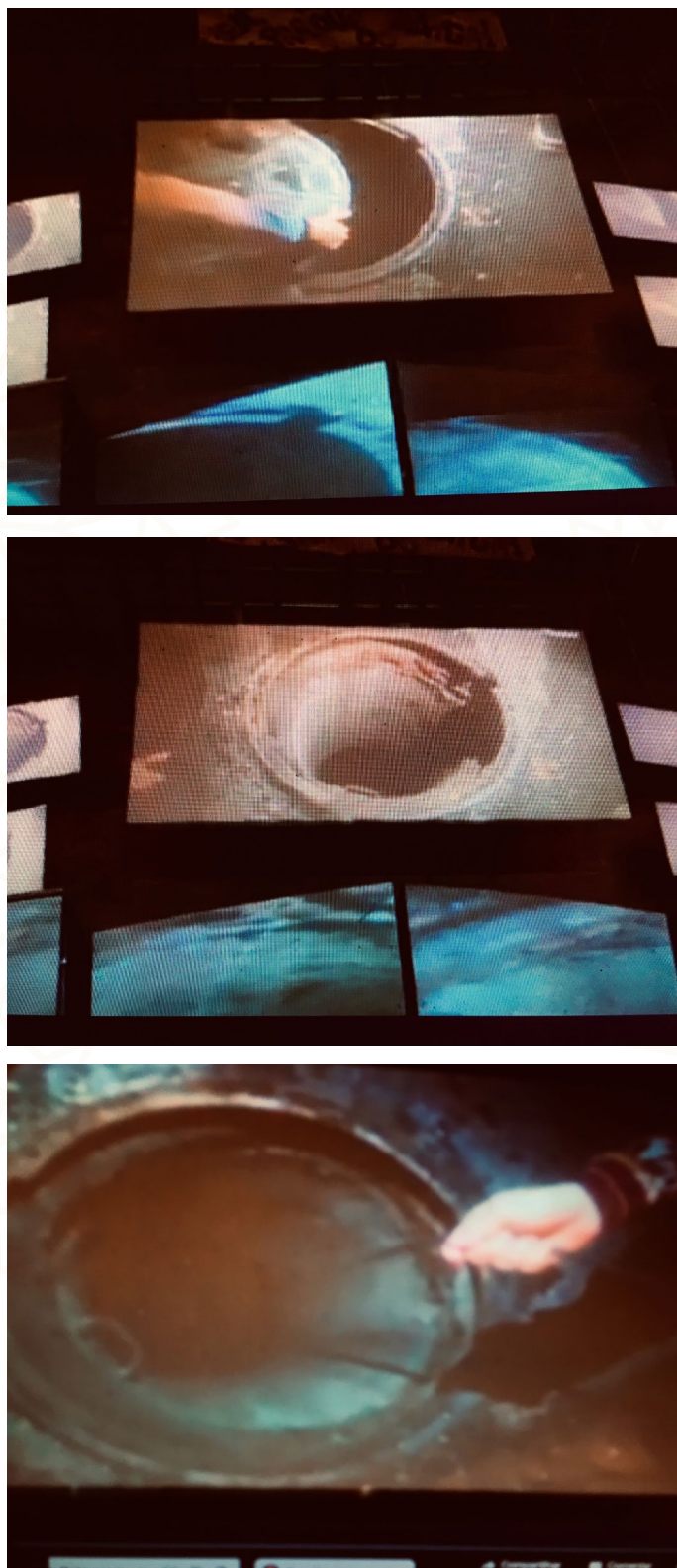


Figura 1 – Tríptico: abertura de galeria do rio do bixiga. a ação é parte dos movimentos pela criação do parque do rio bixiga e pela consequente revitalização do curso do rio que atravessa o território do parque, 4m abaixo dos pés – e das patas.

**desta terra
nesta terra
para esta terra
e já é tempo**

Oswald de Andrade, *Obras Completas*

há 40 anos, celebrados no dia 30 de novembro do conturbado ano de 2020, um território de 11 mil m² no bairro do bixiga reexiste ao avanço da especulação imobiliária compulsória em são paulo. último chão de terra livre no centro da cidade, as terras entre as ruas jaceguai, abolição, santo amaro e japurá, onde habita o teat(r)o oficina – sentinela incansável atento aos movimentos e às ameaças –, são um vale fértil em que se atualiza, ao longo dos anos, uma luta cosmopolítica pela vida.

o cosmos e a política aparentemente não se misturam e, justamente por isso, será preciso operar a transubstanciação de um no outro. uma palavra lava a outra e cria um mundo a partir de uma fricção entre poros. é preciso que as forças cósmicas, potências da matéria, operem por desintoxicação da política como a conhecemos. no teat(r)o oficina falamos muito nessa língua. a política, esse pedaço de carne ferida, precisa de unguentos novos para cicatrizar machucados antigos, feitiços novos para funcionar de novo e em outras formas. se trata também de uma devoração e de um drible epistêmico. não abandonar a palavra, mas lutar por ela. como em alquimia existem as qualidades dos elementos, no candomblé existem as intensidades dos orixás, no teatro existem as forças das entidades, os cavalos que recebem os tremores da cena... em política será preciso limpar as toxinas da palavra para reativar as qualidades adormecidas no tempo:cosmopolítica.

capacidade de capturar, de antenar, de plugar, de ter ressonâncias com potências cósmicas que operem novas forças de poder e poder de transmutação das carcaças fraturadas. proposição de práticas para construir mundos, e mundos em comum, jamais para uma unificação estúpida, acachapante, mas em direção à potencialização dos encontros. conectar práticas no manque das multiplicidades, num dilatar das coisas para a amplificação total do que “política” nos diz. políticas de instauração contínua de cosmos, de perspectivas e de existências, não mais para segregar, mas para criar composições infinitas. cosmopolítica também são as mãos da minha mãe para cuidar



da terra; são as práticas do teat(r)o oficina na feitura das peças e na proteção do bixiga; é uma pausa de mil compassos *et cetera*.

no encontro entre humano e chão, chão e teatro, teatro e cosmos, cosmos e... pequenos brotos de abacate nascendo nas galhadas de um tronco-quase-seco derrubado pela tempestade, a tempestade e o balanço da árvore cesalpina, plantada pelas mãos de lina bo bardi, o balanço e a queda do muro que entremeava o dentro e o fora entre o tronco e a copa – um ato de acupuntura cosmopolítica para abertura dos espaços. esse território está situado em uma parte considerável da planície de inundação do córrego do bixiga, o que se traduz, ao longo dos anos – como em grande parte da cidade de são paulo, construída sobre rios – no comprometimento da permeabilidade dos solos e em outros declives dos processos de uma urbanização fissurada, como enchentes e inundações.

a 4 metros abaixo dos pés – e das patas –, no epicentro nevrálgico dessas terras, corre, confinado em galerias de concreto, o rio do bixiga, cuja bacia vem descendo desde o platô da avenida paulista até desaguar no vale do anhangabaú. é de 1893 o início das obras de retificação do canal, e consequente canalização do ribeirão do anhangabaú, seguidas por processos de canalização subterrânea (tamponamento) dos córregos a ele ligados (itororó, saracura e bixiga) e seus cursos – já na década de 1930 estavam todos totalmente soterrados em galerias.

o que se passa entre o córrego e a terra talvez tenha sido auscultado pelas aves que sobrevoam este espaço aéreo, construindo uma espécie de mapa vital através de rotas de reexistências: dos galhos secos do abacateiro caído, de onde nascem brotos-verde-fluorescentes, até a copa das árvores que vivem no bosque da casa de dona yayá, e de volta, à juba-cheia da cesalpina, fazendo ninhos no teto de vidro do teat(r)o oficina. se estamos atentos, dias imensos de *ornitologias*¹ serão capazes de captar vibrações dessa atmos-

1 Palavra entre ornitologia – estudo e observação de aves – e orgia – ETIM lat. *ōrgĭa, iōrum* ‘mistérios de Baco’. Nos processos de produção de pensamento do Teat(r)o Oficina, gestados nos ritos teatrais das palavras encarnadas no gesto, diz-se orgia: o carnaval, a multidão num estádio de futebol, o público num teatro de estádio, uma revoada de pássaros, o estouro da boiada, um cardume de peixes... qualquer atmosfera em que se pratique ser muitos, em metamorfoses coletivas. Os limites se confundem, as fronteiras são borradas. *Ornitologia*, assim, flerta com alguma coisa entre o devir-animal e as relações multiespécies: alianças não humanas; observação e incorporação de práticas de existir com, de fazer junto; a revoada dos povos; não é, portanto, termo relativo a prática de atos sexuais entre humanos e **pássaros, se porventura lhes ocorreu**.

fera, suas intensidades construindo mundos. num ofício minucioso-poético, imaginar e dar testemunho desses trajetos de fertilização da vida, de bio-multiplicidades – eis um trabalho a ser feito. rituais de coexistência, como em alquimia, apontam o percurso da luta neste sítio, encarnada no combate a um modo de vida capital-especulativo nas cidades. parque das terras do bixiga, teatro-parque, lina bo bardi, sítio arqueológico, roça do rio... do bixiga, de são paulo, de um cosmos, em relação com outros cosmos.

auscultar, do latim, *auscultare*: dar ouvidos, é um termo técnico para a escuta dos sons internos do corpo, que pode ser feita tocando diretamente um corpo com o ouvido ou através de um instrumento conhecido como estetoscópio. consiste em investigar os ruídos dos sistemas circulatório, respiratório e gastrointestinal: uma espécie de escuta dos fluxos subterrâneos, afinal.

no dia 5 de junho de 2019, um rito de acupuntura urbana – o 4º de grandes proporções na luta pela criação do parque do rio bixiga – lançou uma flecha em direção ao desmassacre desse território: num gesto vital, foi aberto pela primeira vez o bueiro que dá acesso às galerias de concreto que mantém confinado o rio do bixiga, entre as ruas japurá e bixiga, para auscultar² o seu pulso, seiva soterrada. em são paulo, segundo pesquisa do projeto *rios e ruas*, a qualquer ponto em que pisem os pés – ou as patas –, estamos a 150-200m de um rio. grande parte das ruas por onde vamos são cursos de rios soterrados pela sanha de uma urbanização descabeçada. no bixiga, três rios (saracura, itororó e bixiga) compõem uma bacia hídrica e correm em direção ao vale do anhangabaú, onde antes se formava uma planície fluvial, enterrada na construção da capital que agora sofre com inundações, com desequilíbrios urbanos e com impermeabilidade dos solos, efeitos dos cursos d'água confinados em galerias, asfixiados em canos de concreto ao longo dos anos.

assim como o ruralismo e o agronegócio, a mineração e as barragens, as madeiras e a exploração de combustíveis fósseis, a especulação imobiliária e a compulsão falocêntrica por torres de cimento que arranham o céu ferem de morte territórios, existências e ecossistemas vitais. a especulação imobiliária constrói cidades para necrose. são áreas ásperas, implantadas de maneira brutal, seja pela demolição desenfreada de construções humanas

² Para escutar o rio, cf.: RIO BIXIGA. [S. l.]: [s. n.], 2020. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Parque Bixiga. Disponível em: <https://bit.ly/3p2wLfm>. Acesso em: 8 fev. 2021.

e não humanas *que-já-não-servem-mais*, seja pela criação compulsória de uma arquitetura patriarcal violenta, de constante atualização colonial, especista, segregacionista, sem imersão, relação e simbiose alguma com as biosferas que modificam.

a especulação imobiliária não é um problema das cidades, ou fabricado por elas. a especulação imobiliária é o avanço de um modo perverso, hierárquico e supremacista de fabricar territórios para exploração e, ao mesmo tempo, de determinar os modos como cada vida capturada nos seus limites poderá ou não existir, e onde. ela é máquina de estraçalhamento de subjetividades e de territórios, como a mineração é máquina de comer montanhas inteiras, de forjar abismos secos onde antes existiam vales férteis, de fazer-desaparecer sem precedência picos, geologias e povos inteiros; como o garimpo come terra e florestas; como a monocultura do pensamento, da agricultura e dos modos de vida violam ecossistemas complexos e aniquilam biodiversidades do mangue às cidades; como o fundamentalismo político e religioso mastiga a força vital dos corpos e lhes injeta de volta a grande nódoa corrosiva dos extremismos, entupindo seus poros para a captação das subjetividades da mesma maneira em que soterram as águas urbanas.

a especulação imobiliária avança sobre o bairro do bixiga, em são paulo, avança sobre o território indígena no jaraguá, avança sobre os tupinambás em olivença, na bahia, avança junto com a mineração, sugando minas gerais: é preciso implantar torres de concreto e acabar com o ritmo, com a cultura e com as intensidades locais para receber os operários do massacre geológico e para inaugurar os novos estilos de vida que irão vigorar nas cidades esterilizadas. as cidades também sofrem os efeitos das devastações da ação antrópica na terra. choque séptico nos tecidos urbanos, humanos e não humanos, para espantar todas as potências da diferença. ceder à tara dessa forma de especulação da vida nas cidades e a esse modo de criar o que chamamos cidade é uma maneira de nos entregar às políticas de morte dos tecidos da cidade, da terra, e de nossos próprios corpos. não ceder é uma importante força de vida, potência miúda, talvez, mas que em série e em constelações seja capaz de produzir sinapses suficientes para a criação de tecnologias de lutar-junto, de fazer-junto, de povoar-junto as cidades a partir de um ponto de vida cosmopolítico.

a luta que se trava nas terras do bixiga, e o movimento que aspira a regeneração³ do rio asfixiado, é também uma co-movência, uma força de muitas espécies que se aliam à outras e a muitos outros territórios onde se praticam modos de existir que reexistem – como em guarani se luta: *tekoha*. são lutas pelo direito à cidade, são lutas dos direitos não humanos; são lutas de imaginação, e de uma imaginação cosmopolítica; são conflitos entre maneiras de existir; são lutas pelo direito de existir de outra maneira; são políticas pela vida; são invenções de mundos, de outras histórias; são fabulações de povos por vir, e que já estão.

mais de 40 territórios compõem a rede de parques de são paulo, que é uma simbiose em luta por áreas verdes-vitais na cidade. a luta dos povos guaranis de são paulo pela criação de um cinturão verde guarani é também uma luta do parque do rio bixiga e deveria ser de toda a cidade. a luta dos povos indígenas pela vida da terra e a marcha das mulheres indígenas, margaridas e campesinas em agosto de 2019, que tomou brasília e ecoou – *território: nosso corpo, nosso espírito* –, são lutas de aliança. muitas são as *tekohas*, lugares onde se praticam modos de existir que reexistem: como o *jaraguá é guarani*, como o *teat(r)o oficina* é território de luta, como o bixiga é território sagrado – do quilombo urbano do Saracura ao encontro dos povos que forjaram a sua história. denilson baniwa, artista visual e curador, com a sua força gráfica reivindica e instaura:

brasil, terra indígena; são paulo, terra indígena. os assentamentos da reforma agrária na grande são paulo e os grupos de consumo responsável, de comida de luta, que circulam a produção da agricultura urbana agroecológica, são lutas do parque do rio bixiga. os viveiros de sementes e as oficinas de compostagem, que povoam as hortas urbanas, são lutas do parque do rio bixiga. os tupinambás de olivença, na presença de casé angatu tupinambá,

3 No dia 5 de junho de 2019 foi presentificado um projeto, exercício de imaginação política construído a muitas mãos, para um parque do rio do bixiga. Aliança entre Teat(r)o Oficina, artistas + coro de arquitetura cênica, Universidade Antropófaga, Escola da Cidade, sociedade civil, Lina Bo Bardi, Edson Elito, Aziz Ab'Saber e arquitetos/pesquisadores dos córregos da cidade de São Paulo, entre eles Newton Massafumi e Tânia Parma. Nas palavras de Marília Gallmeister, arquiteta do Teat(r)o Oficina, “a grande contribuição desse projeto é levar em conta essa última camada, que, na verdade, é a primeira, a da terra”. O córrego é o protagonista, e fazendo eco com Massafumi: ele corta transversalmente o terreno, e, renaturalizado, será cercado de trilhas de terra, em processos de restauração da fauna e flora originais.



que sagraram o território do teat(r)o oficina e as terras do bixiga com sua dança e seu canto – *tupinambá vai te pegá vai te comê, tupinambá vai te pegá vai te comê!* – são lutas aliadas a luta pela demarcação do bixiga, patrimônio arquitetônico, arqueológico, artístico, cultural, humano e ecológico de são paulo. carcarás, suiriris, avoantes, papagaios, urubu, bem-te-vi, sabiás-laranjeiras, gavião-asa-de-telha, beija-flor-tesoura... são algumas das espécies que povoam o bixiga e criam rotas invisíveis de manutenção de ciclos vitais, de decomposição e de polinização pelo bairro. há movimentos atuando na restauração de rios, de córregos e de seus cursos na capital. as nascentes do bixiga também fazem parte da história e das riquezas desse bairro fértil do centro da cidade e precisam ser preservadas.

contra todo o confinamento da vida será preciso alegria e coragem, e também poetas, cogumelos e fungos – certas espécies têm a qualidade de acumular resíduos tóxicos e metais pesados em áreas de mineração, assim como em de radioatividade, evitando que os dejetos alcancem a biodiversidade florestal, as plantas, nós. contra toda a asfixia da vida imposta em épocas de políticas estúpidas, banhos de manjerição roxo, de alecrim, de guiné e de sal grosso, verdadeiras tecnologias para espantar os espectros do totalitarismo nos corpos. contra a especulação imobiliária, barricadas de árvores gestando florestas nas cidades. contra a monocultura fundiária e fundamentalista das cidades e do pensamento, será preciso chamar pelos trabalhos dos terreiros que seguram a terra, pelas rezas dos guaranis que seguram quase tudo, pelas palavras-fogo de david kopenawa e pela força da insurreição, onde quer que ela arda: irresistível, indomável. todas essas forças, todos esses povos, humanos e não humanos, os cursos d'água, estão, neste momento, sustentando o céu sobre as nossas cabeças. somos também nós. aqui, agora.

as forças não cessam de compor umas com as outras formas sempre inacabadas, sempre por se fazer, desfazer, destruir, criar, a ponto de um não fixar perene, a ponto de um sempre movediço que opera na fronteira dos contornos, um contínuo infiltrar-se, um incessante *fazer-com*, com donna haraway: *we are humus, not homo, not anthropos; we are compost, not posthuman*. a transformação que não se estagna, a agitação e o repouso, o pulso, a composição e a decomposição, o músculo cardíaco, as guelras dos peixes, a pele das cobras, as sístoles e as diástoles, um casulo... talvez a tudo isso se diga:

é a força vital. aqui, damos testemunho da construção de um mundo. contra soldados de concreto: matas ciliares! barricadas vegetais, minerais, animais, de povos, das mulheres, lgbtq+, indígenas, pretas/es/os, teatros, terreiros, crianças, quilombos, escolas de samba, de soltar pipa, de florestas... água também se planta.

que as forças bandeirantes finalmente cedam às forças da vida e sucumbam, levando junto a insanidade da destruição de São Paulo pelas mãos políticas de construtoras de concreto, abandono e morte.

que a monocultura do pensamento urbanista produtor de hierarquias e desigualdades históricas nos abandone finalmente e São Paulo se encontre com a sua ancestralidade. São Paulo é terra de misturas, de encontros e de uma capacidade de invenção e regeneração infinitas.

que os povos humanos se encontrem com os milhares de rios soterrados e sejam de uma só vez desmassacrados. que o Cinturão Verde Guarani seja reconhecido e preservado. que o Bixiga seja de uma vez por todas protegido das garras do violência imobiliária e tenha suas nascentes, culturas, memórias e povos preservados. que venha o Parque do Rio Bixiga e com ele um pomar urbano e o rio Bixiga a céu aberto para matar a fome a sede e a vontade de criar a vida com arte e teatro com os pés no chão e a companhia das estrelas.

que caiam os patriarcas, os empreiteiros, os falsos-democratas e toda ordem de sanguessugas da nossa adorada terra da garoa e da alegria, e que a eles não sejam mais rendidas nem homenagens nem praças.

Autora convidada



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p95-104

O Oficina pelo Oficina

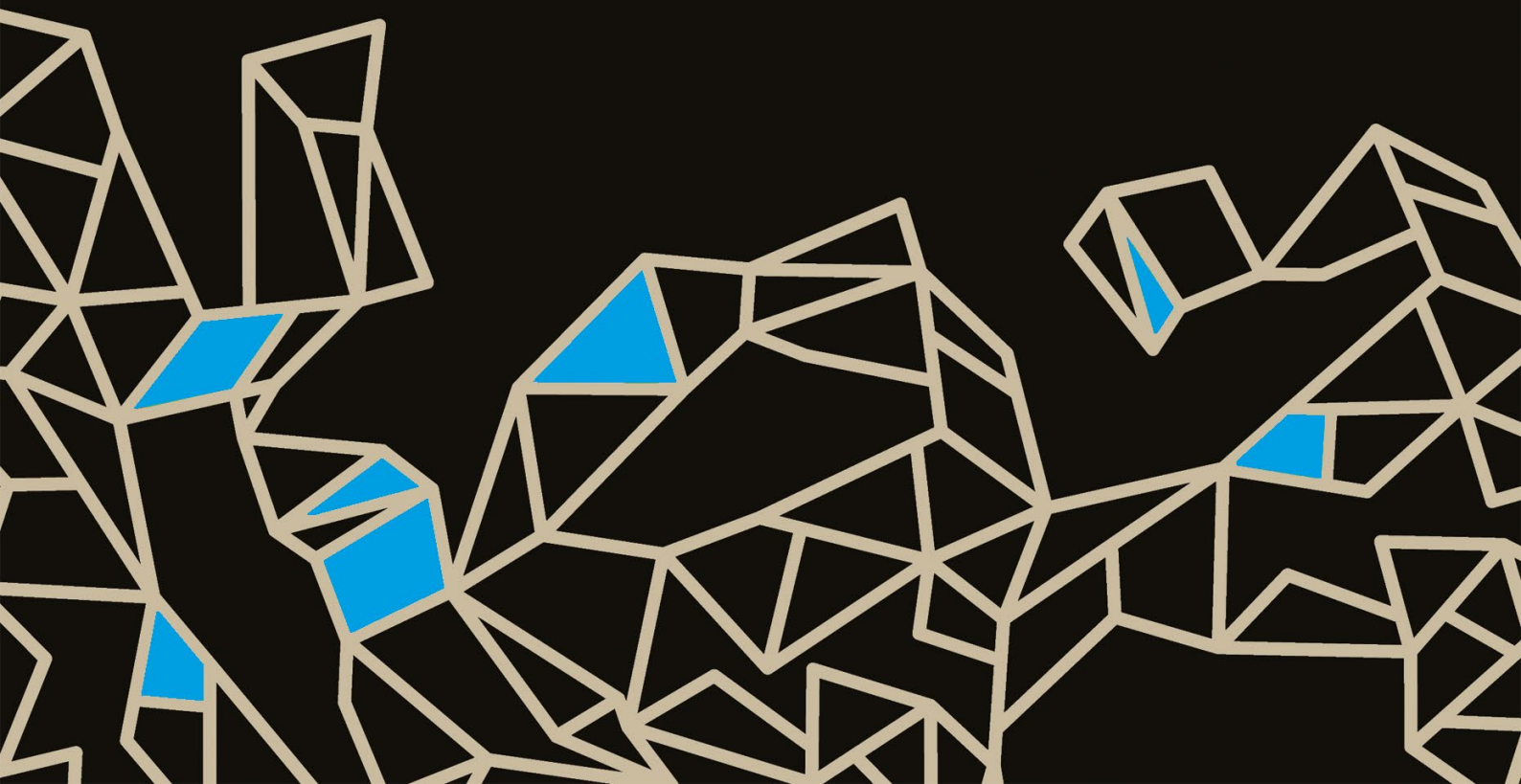
Over sim, cover jamais

Over-the-top? Forever. A cover? Never

José Miguel Wisnik

José Miguel Wisnik

Professor sênior de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo
(USP), compositor e ensaísta



Quando, em 1991, Zé Celso me convidou para atuar em *As boas* fazendo música ao vivo, era a sua volta aos palcos depois do exílio e do longo ostracismo em que permaneceu ao chegar no Brasil. A peça, com a sua *mîse en abîme* na qual, como queria Jean Genet, homens encenavam ser mulheres que encenavam ser empregadas domésticas que encenavam ser madame, vestindo em segredo as roupas dela, redobrava-se numa guerra de teatros que contrapunha Raul Cortez no papel de Madame (esplêndida!) e Zé Celso e Marcelo Drummond no papel das criadas – no caso as *boas* (tradução literal propositalmente “errada” do francês *Les bonnes*, “servicinho mal feito” de subalternas). Raul, ator colossal, era também uma espécie de alegoria do triunfante teatrão global e, como tal, fora atraído por Zé Celso para uma contracenação litigiosa e fascinante com as empregadinhas do Teatro Oficina. Nessa guerra intestina, a direção era do Zé, mas a estrutura de produção do espetáculo era do Raul. A certa altura da peça, as *boas* apresentavam em público o borderô da noite à Madame, numa alusão às posições desiguais de domínio e de subalternidade vigentes não só em cena, mas também nas internas da produção.

Engana-se quem pensar que Zé Celso promovia essa batalha teatral com ânimo ácido e destrutivo. Havia, nessa atração pelo embate, a essência de sua paixão pelo teatro como ação e encenação regeneradora da vida pública. Toda a primeira parte da peça transcorria como um excitante *Esperando Godot/Madame*, a qual surgia gloriosa e roubava a cena da parte central da peça, que não deixava de ser uma fricção luminosa e poderosa entre eles. Fazendo a música, com teclados movidos por disquetes de *samplers*, acompanhado de dois percussionistas, eu, quase no meio do público, podia acompanhar de perto a curva de excitação de uma plateia vidrada, que atingia o cume e depois se cansava e se desconcentrava na peroração final que Zé Celso primava por encompridar – motivo de meus eternos pedidos, em vão, de redução e síntese. Uma vez dissemos, eu e Bete Coelho, rindo e participando da plateia de algum dos espetáculos no Oficina, que ele descambava para o *over*. Ao que rebateu pronto: “*Over sim, cover jamais!*”

O fato é que, no último dia da temporada no Centro Cultural São Paulo, terminado o espetáculo, a empregada demitiu Madame: Zé Celso comunicou a Raul Cortez que ele não faria parte do elenco que participaria do Festival

de Teatro de Curitiba. Na cena de bastidores, Raul Cortez passa por mim pisando duro no salto alto, me diz, entrecortado mas elegante, que foi um prazer trabalhar comigo, e ouço seus passos subindo e sumindo pela escadaria da sala Adoniram Barbosa, numa inversão perfeita da aparição sublime em que descia os degraus da escada cênica no meio do espetáculo. Às vezes penso que toda a temporada foi arquitetada inconscientemente por Zé Celso para desembocar nesse ato teatral em que a subalterna assume o poder na contra-cenação com o teatro hegemônico. Mas para isso seria preciso distinguir Raul Cortez enquanto ator-vodu Madame, que integra com sua ambivalência a força originária do teatro, e Raul Cortez como ator da nova ordem neoliberal que impunha àquela altura, com as prerrogativas do estrelato global, suas condições de produção à partilha do palco. Se o ato final da temporada exacerbou essa dualidade, o ator que Zé Celso demitia não era o primeiro, mas o segundo.

Com o que íamos a Curitiba partindo quase do zero, sem Madame e sem os percussionistas, que também foram dispensados. Desde o começo, Zé Celso queria que eu me caracterizasse como madame entre os dois músicos vestidos de criadas, com o grupo musical espelhando, assim, o palco. Eu reagia dizendo que a redução da música à lógica de classes, que dominava o conflito central, roubava dela a força ritual que **atravessa** as classes (a peça terminava, de fato, com o encontro ritual, festivo e musical do trio *Cosme, Damião e Doum*). Sem medo de assumir minhas próprias fantasias, acrescentei que eu era um polaco chopiniano, um príncipe camponês que não ia submeter o seu mito ao teatro burguês de madame. Zé Celso considerou por um momento aquela declaração, dizendo a alguém ao seu lado (**à parte**, como numa rubrica de teatro): “Ele diz que é um príncipe”. E saiu-se com a solução vencedora: os músicos seriam então três marinheiros, remetendo ao Marinheiro da umbanda (entidade cuja imagem foi entronizada ao pé do meu teclado) e também, – ça va sans dire – a Querelle, de Jean Genet.

Feita para a peça, a canção *Soneto do olho do cu* musicava a tradução de Zé e Marcelo Drummond para o poema de Verlaine e Rimbaud. Uma espécie de *Gymnopédie* de Satie em feitiço de oração (“oculto, com pregas, humilde/ úmido ainda do amor cravo roxo”) que decola para um voo à la Lupicínio (“sempre caí de boca e língua nessa ventosa/ minha alma traí na foda material, invejosa”) e repousa no mantra final da letra “u”.

Guiado pela sabedoria de Catherine Hirsch, Zé Celso já sabia que a música de Madame seria a da ópera *Fidélio*, de Beethoven, na qual uma mulher travestida entra na prisão para resgatar seu amante (em correspondência com a peça de Genet, em que Madame está às voltas com a prisão do marido por crime de colarinho branco). Zé Celso me perguntava então qual seria a música das Boas. Eu levei a pergunta para Gilvanete Rocha Silva, que trabalhava e trabalha em minha casa, pedindo a ela que dissesse de que músicas gostava. Gilvanete levou a pergunta mais a sério do que eu imaginava; passou dias fazendo anotações num caderno e me apareceu com trinta e três canções coletadas de memória, com suas letras impecavelmente escritas à mão e, mais que tudo, cantadas por ela com uma voz inconfundível de baiana de Irecê (perto de Irará), marcada ainda por uma afinação íntegra e temperada por aqueles vibratos típicos de duplas sertanejas que ela sabe aplicar com encantadora propriedade. Ela tinha feito uma antologia pessoal de Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, Amado Batista e algum Roberto Carlos. No estúdio de Paulo Tatit, Gilvanete gravou doze faixas *a capella*, irretocáveis, de primeira. Músicos profissionais sempre repetem várias vezes ao gravar e ainda pedem, a certa altura, para fazer “a boa”, quando sentem que estão na iminência do melhor *take*. Gilvanete não tinha esse problema. Sua emissão já era sempre, e imediatamente, a **boa**.

Raul Cortez disse que sua dicção era notável; mais tarde, em outras circunstâncias, Gilberto Gil me disse que ela era daquelas pessoas que cantam sem o recurso ao ego. Não estou dizendo que Gilvanete fosse uma revelação de cantora a ser lançada no mercado. Muito ao contrário. Radicalmente avesso ao mercado, seu canto singelo e firme bebia nos sucessos do rádio, que viravam então uma espécie de cantochão íntimo na voz solitária de alguém cantando enquanto trabalha. Enquanto o público entrava no teatro e contrarregras vestidas de *boas* faziam a arrumação de palco que figurava a arrumação dos aposentos de Madame, aquela voz conferia ao ambiente uma serenidade profunda e quase religiosa.

Lista de compras, de Amado Batista, cuja letra é uma relação de itens de supermercado por meio dos quais se conta uma estória de banalização do amor no casamento, era, nas circunstâncias, um achado, além de ser sua *pièce de resistance*. Em 2002, Gilvanete participou como nossa convidada de

um episódio dos “Encontros improváveis” no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), cantando justamente a *Lista de compras*. Zé Celso previu que ela seria ovacionada em cena aberta – dito e feito. Ao fazer a trilha de *Parabelo* para o grupo Corpo, junto com seu quase conterrâneo Tom Zé, convidamos Gilvanete para gravar *Cego com cego*. O espetáculo percorreu mundos e eu mesmo presenciei uma noite, no Théâtre des Champs Elysées, em Paris – o mesmo onde foi estreada a *Sagração da Primavera* de Stravinski e *La mer* de Debussy –, o momento em que se ouviu, na escuridão total, a voz de Gilvanete Rocha Silva entrar cantando: “eu vi o cego lendo a corda da viola/cego com cego no duelo do sertão”.

Enquanto, em Curitiba, os maiores problemas enfrentados pelas demais companhias, que vinham de bem-sucedidas temporadas nacionais, resumiam-se, por exemplo, a um ajuste na barra do vestido de uma atriz, nós tínhamos que levantar em pouquíssimos dias um espetáculo que envolvia contrarregras em cena e músicos, todos arregimentados *in loco* e nas vésperas. Isso sem falar da pergunta aberta sobre a substituição de Madame. Zé Celso tomara a decisão temerária de ele mesmo substituir Raul Cortez, deixando o lugar de Solange para outro ator que também entrava cru na aventura. Quem esqueceria, no entanto, o *pedigree* de Raul Cortez, seu sociotipo *de rôle*, sua Madame longilínea impecavelmente *racée*, cheia de aprumo e *aplomb*, o caimento perfeito do vestido longo, o movimento das mãos e o discreto meneio das ancas?

O ensaio geral, que se prolongou pela madrugada e só terminou ao amanhecer do dia da estreia, foi uma tragédia de erros patética. Contrarregras-atores e músicos batiam cabeça, todos tentando bravamente se acertar em meio à multidão de detalhes que não se juntavam. No papel de Madame, Zé Celso se parecia mais com uma espécie de Franco Montoro vestido de túnica romana. Dissemos tudo isso para ele no café da manhã, confiando cegamente no seu taco. Ele nos dizia, com simplicidade, que o dirigíssemos. Na verdade, retirou-se para seu quarto de hotel durante o dia inteiro e só chegou no teatro já à noite, envolvido num casaco de pele e cantando uma canção do repertório de Isaurinha Garcia que chamava para si a luz dos holofotes. Madame renascia vinda da lama das canções da noite.

Na preleção antes da estreia, Zé Celso falou a toda equipe que a peça de Genet girava inteira em torno de um erro de contrarregragem – a empregada se denuncia ao esquecer um fone fora do gancho. Nossos erros não deveriam, pois, ser tomados como culpa, mas se assumir como a própria matéria que movia o jogo. Naquele momento eu senti que estava exatamente onde queria estar, no lugar em que a vida se assumia na precariedade e se revirava em outras por obra da fé cênica. Depois dos dois espetáculos no Festival, Yacoff Sarkovas, que fazia a produção, nos contou que, entre os convidados estrangeiros ali reunidos, a reação não foi morna: houve os que detestaram com todas as forças, e os que aderiram entusiasticamente àquele Genet tropical fora de esquadro.

Uma vez Antunes Filho me chamou para conversar sobre a música de seu *Gilgámesh* em preparação. Não posso deixar de pensar nas diferenças que senti entre os dois. Antunes me explicava didaticamente o que era um texto milenar e me chamava para seu maravilhoso parque teatral como se ele fosse o Lobo e eu a Chapeuzinho, com um gesto de mão voltada para baixo num movimento aliciante que dissesse: “Vem, vem conhecer o mundo, vem!” Zé Celso é o contrário: para o bem ou para o mal dos resultados, te atira às feras como se dissesse, cheio de tesão: “Vá ser gênio!” É o que acontece no seu *Ham-let*, que aproveitava no título a sacada de Gerald Thomas, sacada por sua vez de Beckett, de que no nome do príncipe está cifrado um recado sobre o próprio teatro – *Ham-let: solta o canastrão*.

Num lance novamente temerário, Marcelo Drummond, investido de um desafio tremendo, tinha que saltar diretamente da periferia de Madame, como a Clara de *As boas*, para o personagem que está no epicentro do teatro mundial de todos os tempos. Mas isso se fazia por uma subversão de base do pressuposto que associa Hamlet ao figurão do grande ator. Pregando uma peça nessa peça dentro da peça que é Hamlet, o príncipe da melancolia se assume como canastrão e renasce, nisso, como um inesperado Hamlet-Cazuza, rebelde sem causa. Tempos depois, vendo na televisão um Hamlet feito por Mel Gibson, me convenci definitivamente da pertinência e da genialidade do Hamlet de Marcelo Drummond.

A princípio eu não ia fazer a temporada, mas acabei socorrendo a música do espetáculo quando este se viu abandonado pela banda, junto com

Chico Pinheiro, Cacá Machado, Sérgio Espíndola, reunidos do dia para noite num único ensaio para enfrentar as sete horas de função. A peça tinha maravilhosas canções de Péricles Cavalcanti, e eu contribuí com *Massacração da primavera* (referência ao massacre do Carandiru) e com a *Primavera* propriamente dita, que abria e fechava o espetáculo, marcando o renascimento do Oficina naquela primavera de 1993.

A montagem contava com atuações maravilhosas de Pascoal da Conceição, Alleyona Cavalli, Alexandre Borges e Julia Lemmert. Gerald Thomas e Caetano Veloso escreveram coisas entusiásticas sobre o “Hamlet do Oficina” na *Folha de S. Paulo*, e o espetáculo viveu dias grandiosos de público. Inesperadamente ou não, atraiu uma plateia juvenil que se identificava apaixonadamente com aquele filho problemático e todo o alucinante contexto teatral em que ele se inseria. O *Ham-let* era também *Hamleteen*.

Depoimento bem pessoal, mas não só: para meu filho e filhas, a vida se divide entre antes e depois de *Ham-let*. Eles estão entre aqueles que viram mais de vinte vezes, conhecem tudo de cor e salteado e têm o espetáculo na memória como uma espécie de partitura da vida. Guilherme atuou mais tarde como operador de *peen-been*, e seguiu dando apoio às lutas do Oficina enquanto arquiteto, urbanista e ensaísta. Marina e Lara, que já tinham visto *As boas* quando meninas, que se apaixonaram por teatro e depois se formaram como atrizes no Indac, exigiram, com ou sem a minha autorização, atuar no coro de *As bacantes* quando tinham em torno de quatorze e quinze anos. Eu me saio pelo humor, dizendo que, como não havia mais bons colégios de freira como antigamente, o Oficina foi a coisa mais próxima que encontrei. Tudo indica que a experiência foi maravilhosa para a formação delas. Recentemente, já compositora com dois discos lançados, Marina reafirmou aquele mergulho adolescente voltando a fazer *Bacantes*, vinte anos depois.

Marina e Lara conheceram Daniela – minha amada filha fora do casamento, a quem dediquei a canção *DNA* – no dia em que as levei juntas, pela primeira vez, ao *Ham-let*. Com o tempo, elas se tornaram inseparáveis como **as três irmãs**, mais uma referência à peça de Tchekhov e ao repertório do Oficina.

Numa sequência quase orquestrada, Laura Vinci, minha mulher (acho pouco chamá-la de “minha companheira”) engajou-se como diretora de arte na produção de *Cacilda!* e de *A terra*. Artista plástica, fez no Oficina



a passagem que a define hoje como artista visual ao mesmo tempo que como mulher de teatro.

No domingo de carnaval de 1994, fizemos *Mistérios gozosos*, poema dramático de Oswald de Andrade, em praça pública no centro de São Paulo. Sobre os poemas de Oswald compus *Noturno do Manguê*, *Flores horizontais* e *Coração do mar*, essas duas últimas gravadas por Elza Soares, a diva dionisíaca da tragycomedialogia que Zé Celso preconiza. A estação do ano já era outra, e impôs-se compor *Verão*. No outono, com um *Ham-let* desagregado e de volta ao Oficina, foi a vez de *Outono* (“os soluços longos dos violões do outono/ ferem meu coração com um langor monótono” – tradução propositalmente livre dos versos de Verlaine, com **violões** no lugar dos **violinos**). *Inverno* foi feita mais tarde para a temporada de *Mistérios gozosos* no Oficina, completando um ciclo de quatro canções, todas elas referidas de algum modo à vida da companhia em cada momento, e, no caso desta, descortinando o **Anhangabaú da feliz cidade**.

Um dos momentos sublimes que eu vivi em toda a minha experiência com o Oficina foi no ensaio geral de *Mistérios gozosos* em praça pública, ensaio que atravessou a noite e terminou, para variar, quando o dia nascia. Só naquela hora conseguíamos passar pela primeira vez o espetáculo inteiro. Populares já circulavam pela cidade, e o movimento do dia, mesmo sendo um domingo de carnaval, começava em ritmo e luminosidade de ainda madrugada. Curiosos paravam diante da pista erguida em palco, na qual se movimentavam atores e atrizes cercados de refletores e música.

O texto de Oswald é forte e ataca com crueza expressionista os temas da prostituição e da pobreza, nada estranhos à região onde estávamos. Mas era estranha aquela exposição obscena – no sentido também de **fora da cena** teatral e do público que lhe corresponde –, exposição nua e crua dos temas, dos corpos, das palavras. Não se tratava, vejam bem, do festival de nudismo que depois se naturalizou no espaço do Teatro Oficina com seu público cativo. Eram as mulheres, a Mulher, a Prostituta Sagrada, com suas bocetas arregaçadas em plena praça pública. Era mais do que uma afronta ao machismo e às defesas psicológicas do moralismo comum, dos quais se poderiam esperar todos os ataques de volta, e eles estiveram na iminência de acontecer. Mas havia uma solenidade muda no ato da nudez, e um desnudamento tão

concreto, em cena, de tudo envolve a luta da vida por viver, que baixou ali um silêncio de outra natureza, naqueles homens operários parados – um choque e, ao mesmo tempo, um reconhecimento dentro do mais total estranhamento, uma transformação, um acontecimento (já que só o impossível **acontece**).

Por ser músico – cantor, pianista e compositor – Zé Celso, quando descreve a música que deseja para um espetáculo, faz parecer que ela já está pronta no ar e virtualmente ali. Foi assim que fizemos *São Paulo Rio*, um extra para os *Mistérios gozosos*; *Cacilda*, valsa dedicada a minha amada Bete Coelho (“com que lábios te beijei/ lábios de amor/ lábios de atriz”); *Comida e bebida*, parceria para *Bacantes*, com texto de Eurípedes convertido em música brasileira (eu fiz a melodia da parte inicial declamatória, e Zé Celso sacou que ela podia ser cantada como um samba rápido ou um chorinho de Ademilde Fonseca); *Homem forte*, sobre versos de Sousândrade, e *Hégira* para *Os sertões*.

Volto aos “Encontros improváveis”, que fizemos no CCBB em 2004, acompanhados do maravilhoso músico mineiro Kristoff Silva. Considero esse show, facilmente encontrável no YouTube na íntegra, o sumo de tudo que tentei contar aqui. Não um encontro improvável, mas um encontro órfico-dionisíaco mais do que provado, como prova ao final o nosso dueto em *Sem fantasia*, de Chico Buarque. Zé Celso diz que é a melhor versão já gravada dessa canção, e eu concordo. É, no mínimo, a versão mais fantasiosa e mais **sem fantasia** de *Sem fantasia*. Só vendo.

Autor convidado



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p105-115

O Oficina

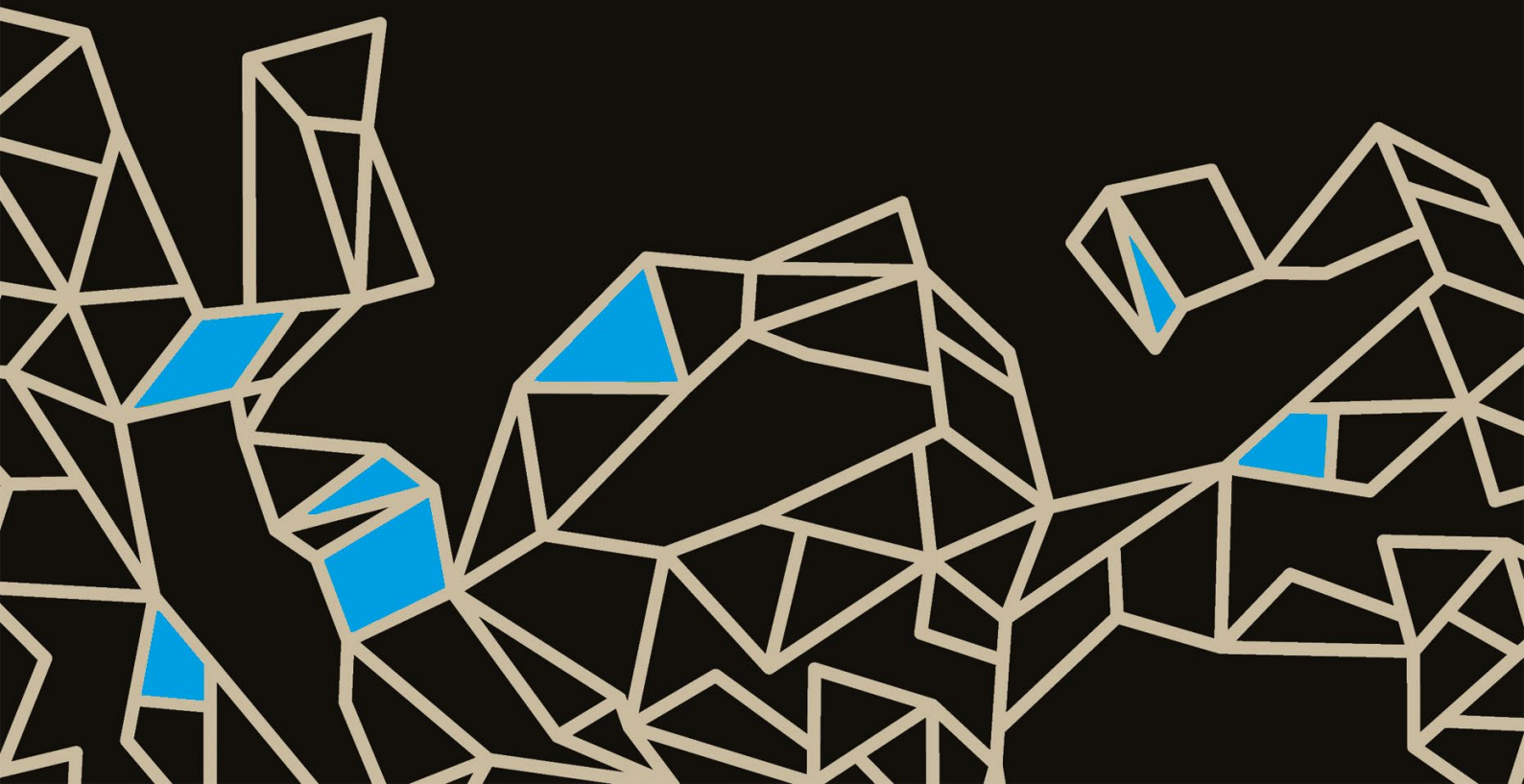
Comida de Coro: de *Gracias*, *señor* à Uzyna Uzona

*Food for the choir: from Gracias,
señor to Uzyna Uzona*

Luiz Fernando Ramos

Luiz Fernando Ramos

Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo



Resumo

Gracias, señor, o mítico espetáculo de 1971 do Teatro Oficina, sempre foi compreendido, na história do teatro brasileiro, como um ponto fora da curva que teria provocado uma profunda crise no grupo, levando ao seu desmanche. Este artigo recusa essa tese, projetando o espetáculo como a semente que germinará, duas décadas depois, na constituição e trajetória vitoriosa da Uzyna Uzona. Desencadeador do processo de radicalização política e estética (que alcançou seu ápice na revolução portuguesa de 1974) e implicou no desfazimento do coletivo original, *Gracias, señor*, sugere-se aqui, cria as fundações daquilo que foi produzido nos três últimos decênios. De fato, o atual Teatro Oficina Uzyna Uzona é a realização acabada da utopia que aquela experiência projetou e que décadas de maturação conseguiram engendrar.

Palavras-chave: Oficina, Uzyna Uzona, Coro, Gracias Señor, Revolução.

Abstract

Gracias, señor, the mythic Teatro Oficina's performance of 1971 was always understood in Brazilian theatre history as an atypical spectacle, which provoked a deep crisis in the group and led to its extinction. This article refuses this thesis and projects that performance as the seed that would constitute the victorious trajectory of Uzyna Uzona two decades latter. Trigger of a political and aesthetical radicalization process that reached its climax in the Portuguese revolution of 1974 and implied on the dismantling of the original collective, *Gracias, señor*, creates the foundations of what was produced in the last three decades. Actually, the present Teatro Oficina Uzyna Uzona is the fullest realization of the utopia, which that experience projected and was engendered after years of maturation.

Keywords: Oficina, Uzyna Uzona, Choir, Gracias Señor, Revolution.

Em 2004, convidado a participar de um colóquio na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), apresentei, atendendo ao tema do encontro que celebrava uma década da Cátedra Padre Vieira daquela instituição, o texto *Dez anos de Usina Uzona e trinta anos do exílio português*, posteriormente publicado¹. Nele, propus o exame de uma década

¹ Ver: RAMOS, 2005.

do Uzyna Uzona – como o Teatro Oficina se autodenominou a partir de 1994 –, no momento de sua reinauguração no espaço planejado por Lina Bo Bardi; mas remeti, também, a 1974, ano em que o grupo partiu para Portugal e se engajou no processo da revolução portuguesa de 25 de abril. De fato, esta remissão visava retornar a 1971 e resgatar o papel seminal que o dito “trabalho novo” (ou o famoso *Gracias, señor*), à época, teve na evolução da companhia. Sobretudo, destacava a participação crescente do coro, importante desde *Roda viva* (1968), mas radicalizada em *Gracias, señor* e consolidada no futuro e já consagrado Uzyna Uzona de 2004. Apontava, também, a importância da revolução portuguesa na trajetória do grupo e no processo de radicalização existencial e política que culminaria na interrupção daquele ciclo criativo e, conseqüentemente, numa diáspora do Oficina. Desde o final dos anos 1960, o Oficina experimentava a transformação de uma companhia profissional com atores empreendedores em um coletivo em que, se não fosse abandonada a presença de protagonistas, tornava-se incontornável que eles contracenassem de forma decisiva com o coro, modificando radicalmente seus procedimentos construtivos e critérios de excelência anteriores. Essa radicalização estética e política do Oficina, cristalizada na hegemonia do coro, iniciada no Brasil em 1971 e germinada na revolução dos cravos, revela-se hoje, 50 anos depois e neste Brasil agônico do presente pandemônio geral, ainda vigorosa e vicejante. O coro “comeu” o velho Oficina e veio se refastelando nas três décadas do Uzyna Uzona.

Tudo começou em 1968, com *Roda viva*. A montagem contou com a participação de jovens atores sem nenhuma experiência profissional anterior: alunos da Escola de Teatro Martins Pena, no Rio de Janeiro, que passaram, já nomeados como coro, a integrar o Oficina. O espetáculo confirmou a companhia como a mais ativa e criativa da cena brasileira ao mesmo tempo em que atraiu a fúria de grupos extremistas de direita que, por duas vezes, em Porto Alegre e em São Paulo, invadiram teatros para agredir os atores. Ainda em 1968, com uma participação ainda maior do coro, o Oficina estreou *Galileu Galilei* de Brecht, consolidando a apropriação transgressiva dos procedimentos épicos e a carnavalização de sua estética.

A estreia coincidiu com a promulgação do ato institucional nº 5 (AI-5) do Governo Militar, que restringiu as liberdades democráticas, endureceu a

censura teatral e agravou a crise do Estado de direito. A esquerda brasileira dividiu-se entre duas estratégias: uma de combate à ditadura ainda de oposição política, e outra que abraçava a luta armada. O Oficina também refletirá essa divisão com um racha entre os atores mais antigos e estabelecidos da companhia e o cada vez mais forte coro, que tinha posições radicais não só nas questões políticas, como também nas existenciais, defendendo o uso de ácido lisérgico no processo de criação e a perspectiva de uma vida comunitária e antiburguesa. Esse racha é explicitado já em 1969, com o espetáculo *Na selva das cidades*, em que o jovem Brecht era encenado em um ringue de boxe onde, metaforicamente, enfrentavam-se “os personagens dos anos 1960” e os “coros dilacerados”, e que já se prefigurava a revolução que estava por vir: no fim do espetáculo o próprio ringue era destruído. Já na montagem de *Galileu Galilei*, a tensão entre os atores “profissionais” e o coro, que era responsável pela cena do “carnaval do povo”, tinha se elevado. Os atores “profissionais” dispunham de uma técnica, um ritmo e uma prontidão diferentes daquelas dos elementos do coro, com pouca prática e muito entusiasmo, ofereciam.

No início, parecia uma insanidade que o Oficina, no auge do seu status como o grupo de teatro brasileiro mais importante da época, não cultivasse esse prestígio e passasse a investir numa revolução interna. A dinâmica revolucionária, porém, não é movida à sensatez. Começaram a se definir as primeiras defecções dos atores históricos do grupo, que ali estavam desde a fundação. Zé Celso, cada vez mais, tomava o partido do coro e incentivava a radicalização que ele promovia. Ao mesmo tempo, a Companhia continuava funcionando em termos profissionais e precisava faturar para se manter. Em 1970, sob pesada repressão da ditadura militar, o Oficina “no paredão”, como se definia, excursionou pelo Brasil com remontagens de *O rei da vela*, *Pequenos burgueses* e *Galileu Galilei*. Nessa viagem, em que era preparado um novo espetáculo – provisoriamente chamado de “trabalho novo” – acirraram-se as disputas entre os “atores profissionais” e o “coro”.

A prática dos elementos do coro, de entrar em cena sob o efeito de ácido lisérgico, abria espaço nas apresentações para situações inesperadas, não raro problematizando o ato de contracenar com os colegas mais experientes. A soma desse esforço ainda profissional, que foi, inclusive, financeiramente bem sucedido, aos ensaios nas horas vagas do “trabalho novo”,

gerou o espetáculo de superação definitiva da fase anterior: *Gracias, señor*. Estreado em 15 de maio de 1971, em Brasília, o novo trabalho do Oficina foi apresentado para um público de 5 mil pessoas que acompanharam, no campus da Universidade de Brasília (UnB), os atores desenvolverem o que já não se pretendia mais ser um espetáculo teatral, mas, sim, um vero rito de passagem. Havia um roteiro prévio, mas, no rito em que se projetava a esquizofrenia coletiva e o processo de lobotomização² em curso na sociedade brasileira, a apresentação já se estava mais próxima do conceito de *happening* e de performance – em que a relação com o público era intensificada e uma grande margem da encenação era deixada ao acaso. O teatro, ali, já era “te-ato”, como o grupo passou a difundir.

Naquele mesmo ano, *Gracias, señor* ainda seria apresentado em Goiânia e Salvador, para grupos políticos na clandestinidade, e ensejaria uma vivência de trabalho comunitário com a população de Mandassaia, uma pequena cidade do sertão pernambucano. Em 1972, *Gracias, señor* chegou aos teatros, fazendo uma curta temporada no Rio de Janeiro e, finalmente, depois de 12 apresentações em São Paulo, foi proibido pela polícia. Naquela altura, o grupo original já tinha se modificado bastante e mesmo os atores protagonistas da primeira fase já atuavam como coro. O coro se tornou hegemônico e o próprio diretor, Zé Celso, deslocou-se à condição de ator participante.

O texto, ou roteiro, de *Gracias, señor*, é um dos registros possíveis para analisá-lo (há um registro fílmico guardado na Cinemateca Brasileira) e revela uma estrutura mais rigorosa do que se poderia supor em circunstâncias de criação tão abertas. Na verdade, é uma colagem de textos de Nietzsche (*Assim falou Zaratustra*), Shakespeare (*Hamlet*), Brecht (*Mahagonny*) e Oswald de Andrade (*Manifesto antropofágico* e *Serafim ponte grande*) estruturados num jogo dramático simples e direto. Anunciava-se que o teatro morrera e que não haveria por que estar ali, representando para um público pequeno-burguês. A solução apresentada a tal impasse era reconhecer a morte em vida e projetar a necessidade de superação de uma identidade falsa,

2 A lobotomia é uma técnica terapêutica para casos graves de esquizofrenia, hoje superada, desenvolvida em 1935 pelo médico neurologista português Antônio Egas Moniz (1874-1955). Ela implica cirurgia no cérebro seccionando as vias que ligam os lobos frontais ao tálamo e a outras vias frontais associadas. Moniz recebeu o prêmio Nobel de Medicina em 1949 pela “descoberta”.



calcada no conformismo e geradora de um “*homo normalis*”, que se contrapunha à necessidade de que se assumisse uma esquizofrenia incontornável, o que, por sua vez, permitiria alguma espécie de superação. Há, aqui, uma inevitável redução e simplificação, já que o espetáculo era apresentado em 12 horas, durante duas noites, e muitos dos que assistiram narram ter sido uma experiência única e inigualável – como algo que evocava a utopia de Antonin Artaud de um teatro que reinventasse a vida –, além de responder às influências diretas do The Living Theatre, de Julian Beck e Judith Malina, que estiveram seis meses convivendo com o grupo Oficina em 1970.

De qualquer modo, para efeito do que se pretende aqui que é projetar esse espetáculo não como o fim do Oficina, como fez a historiografia oficial, mas como o início de uma fase que passa pela revolução portuguesa e firma as fundações do Uzyna Uzona e das realizações dos últimos decênios, bastam esses dados.

Retornando a 1972, impedido de continuar com *Gracias, señor*, o Oficina ainda tenta montar *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, no final daquele ano. Seria a última tentativa de mesclar os atores profissionais do núcleo inicial com os que tinham permanecido do coro de *Roda viva*. A montagem chega a viajar pelo Brasil, mas o Oficina não resiste às contradições internas e os últimos remanescentes do grupo fundador, particularmente Renato Borghi, o ator mais importante da fase anterior, se retiram. Em 1973, o grupo muda de nome, tornando-se Comunidade Oficina Samba, em que “Samba” significa Sociedade Amigos Brasil Animações. Em abril de 1974, no auge da repressão à guerrilha urbana, o teatro foi invadido pela polícia, que leva José Celso preso. Convidados a se retirarem do país, o diretor e os integrantes do Oficina Samba seguem para Portugal.

O Oficina Samba na revolução dos cravos: ensaio para um renascimento

Em Lisboa, chegando em plena efervescência revolucionária, o Oficina foi recebido cordialmente pelos jovens oficiais portugueses – afinal, seus integrantes tinham combatido ao lado da esquerda brasileira e a revolução precisava de agentes culturais. O grupo foi instalado em um casarão que pertencera

à Juventude Salazarista e passou a viver como uma verdadeira comunidade alternativa. Desde a alimentação macrobiótica e a massagem oriental, até o regime permanente de estados alterados de consciência, com vinho, haxixe ou química, criava-se um contraponto de radicalização comportamental e cultural às transformações políticas que ocorriam na sociedade portuguesa.

A história desse período não está oficialmente escrita e, por conta das implicações políticas e de segurança, foi mantida em sigilo por décadas. Há 30 anos, dois participantes do grupo que viveram a experiência portuguesa do Oficina, Joel Cardoso de Oliveira e Luiz Fernando Guimarães, gravaram uma conversa em que, perguntados por interlocutores, evocaram aquele período. Guimarães foi uma figura chave no confronto entre o coro e os protagonistas por ter sido administrador da companhia em toda a fase descrita, além de ser um dos autores do roteiro final de *Gracias, señor* e ator em diversas montagens; Oliveira, por sua vez, era um ator que tinha sido atraído para o grupo por *Gracias, señor*. De uma certa maneira, a visão que trazem do Oficina representa essa visão do coro, que nunca foi exatamente considerada pelos historiadores e sempre apontada como uma deturpação das raízes originais. Pode-se dizer, emprestando as palavras de Guimarães, que em Portugal “o coro come”, significando não só a afirmação do direito de comer de atores que não tinham as mesmas condições salariais dos mais antigos, como a tensão política interna e a devoração do próprio Oficina. É desse depoimento³, que mereceria ser publicado na íntegra, que empresto alguns episódios sobre a participação do Oficina na revolução dos cravos.

Em 31 de dezembro de 1974, os 16 integrantes do Oficina Samba que estavam em Portugal – e aos quais se agregariam, na convivência, atores portugueses, moçambicanos e cabo verdianos – apresentaram uma versão de *Galileu Galilei* para um único espectador: tratava-se de Márcio Moreira Alves, o político brasileiro cujo discurso na Câmara Federal, em Brasília, em dezembro de 1968, servira de estopim para o já citado Ato Institucional nº 5. Como diz Guimarães em seu depoimento,

dezesseis caras que nós éramos, fazendo uma noite, quatro ou cinco horas, um espetáculo cansativo dentro de uma casa, só para Marcito.

3 Texto datilografado acessado numa única oportunidade e nunca publicado.



Esse tipo de apresentação repetiu-se em diversas vezes em diversos lugares do mundo. Isso não era teatro, isso podia ser um ensaio, isso podia ser qualquer coisa, mas não numa noite de ano novo, a gente passar quatro ou cinco horas fazendo um espetáculo só para o Marcito.

O mesmo *Galileu Galilei*, fosse na versão integral, fosse em partes, principalmente o chamado “Carnaval do Povo”, foi apresentado centenas de vezes em Portugal nas mais diversas circunstâncias. Uma delas foi para o Conselho da Revolução, que assistiu ao espetáculo no Teatro São Luiz para liberá-lo ao público. Depois, foi feita uma temporada naquele mesmo teatro, além de dezenas de apresentações de rua. Nesses casos, o grupo apresentava ora algum trecho do espetáculo como teatro de rua, ora interagia com as manifestações de rua da revolução – que, naquele período, parece, ocorriam diariamente – utilizando elementos do espetáculo ou improvisando. Houve também viagens por Portugal, para a região de Coimbra, onde fizeram algumas apresentações.

Em São João dos Campos, ocorreu um episódio menor que ganhou muita importância, e merece ser mencionado como exemplar das circunstâncias paroxísticas que o Oficina Samba, em clima revolucionário, se viu metido: numa apresentação de *Galileu Galilei* para pescadores, que os relatos comprovam ter sido uma das mais felizes e precisas das que o grupo realizou em Portugal, uma das atrizes tropeçou sobre um pescador. Talvez porque a atriz estivesse alcoolizada, aquilo foi lido pelas más línguas como assédio e logo a esquerda brasileira estaria cobrando mais compostura.

A verdade é que, independentemente de detalhes e fofocas, havia um racha estabelecido no teatro de esquerda entre uma linha de leitura de Brecht, representada pelo Teatro de Arena, e a que o Oficina abraçava ao fazer *Galileu Galilei*. Os últimos integrantes que prezavam a racionalidade de um Brecht sisudo e cerebral já tinham partido. Imersos na viagem da ampliação de consciência e soltos na revolução, o grupo arrepiava os cabelos de muita gente.

Nessa toada, simultaneamente de radicalização e de dispersão, a unidade do grupo foi se esgarçando e, por volta de julho de 1975, aquele Oficina estava a ponto de se estilhaçar – e foi o que aconteceu. Zé Celso partiu para Moçambique para filmar *Vinte e cinco*, iniciando uma década que seria dedicada ao cinema. Jean Luc Godard tinha estado em Moçambique, apresentando o cinema aos moçambicanos, e Zé Celso foi seguir essa trilha.

Guimarães ficou em Portugal mais um ano, trabalhando com o LUAR, grupo de militares radicais que coordenava ocupações. Dos demais integrantes, alguns se espalharam pela Europa e outros retornaram ao Brasil, como foi o caso de Maria Alice Vergueiro.

O que se pode dizer de toda essa experiência é que aquele grupo que vinha testando seus limites no processo político e cultural brasileiro, encabeçando o Tropicalismo no teatro e aliando-se à luta armada no plano político, encontrou, no contexto revolucionário português, um ambiente ao mesmo tempo atrativo e destrutivo. Permitiu que a radicalização existencial e política se aprofundasse, exaurindo a coesão e as potências artísticas, fazendo cumprir-se o fim daquele ciclo. Nesse sentido (e isso é o que importa destacar aqui), nada poderia ser como antes quando, a partir de 1978, José Celso voltou ao Brasil e retomou a prática teatral – enfrentando, de imediato, a difícil tarefa de demolir o antigo teatro Oficina e reconstruí-lo com um novo projeto: o da Uzyna Uzona, “terreiro eletrônico” no formato de rua, ou pista, e incorporando tecnologias cinemáticas.

A hipótese é que, nos dez anos seguintes, que foram de concepção e gestação de um novo ciclo criativo, a hegemonia do coro, consolidada e expandida na revolução portuguesa, tornou-se o principal esteio e uma verdadeira bússola. Nas três últimas décadas, que engendram e consagram o Uzyna Uzona e o conciliam com o nome Oficina, Zé Celso nunca abandonou o coro como procedimento básico de criação e eixo mais relevante nos processos de criação. Assumido como aquele que come – ou devora, na perspectiva da antropofagia de Oswald de Andrade – tudo que vier pela frente, o coro venceu.

Quando retornou à cena, no caminho para chegar ao atual te(a)tro, Zé Celso continuou priorizando o trabalho com o coro. Em todas suas encenações posteriores à reconstrução do espaço com a atual arquitetura, manteve a centralidade e a hegemonia do coletivo. Se continuou contando, nessas muitas novas montagens com atores e atrizes convidados a papéis protagonistas, em todas elas, teve o coro como pivô estruturante, em torno do qual se construíram a dramaturgia e a música. Quase sempre era notável como o protagonismo dos convidados acabava sendo compartilhado por artistas daquele coletivo, que cada vez mais se destacavam. De fato, o coro não é um corpo estável e homogêneo, que foi sempre o mesmo desde 1994; é sim um



grupo sempre em transição, na maior parte das vezes integrado por jovens atrizes e atores iniciantes, de preferência que não tenham passado pelas escolas de teatro e adquirido vícios de formação, mas também aberto a esses. Curiosamente foi, também, a partir do coro que emergiram os novos protagonistas da companhia – nomes como Camila Motta e Sylvia Prado, entre tantos que por lá passaram nessas últimas décadas, muitos dos quais fizeram da experiência seu processo de formação, tendo hoje carreiras independentes.

De uma certa forma, a monumental realização dessa última fase, da reinauguração até hoje, se nunca deixou de ter a presença de Zé Celso como guia, teve seu verdadeiro dínamo nessa energia despessoalizada, mas sempre vitalíssima, do coro. Na verdade, em todas as encenações, Zé Celso operou sempre muito mais como Corifeu, regente do coro, do que como protagonista.

Nessa perspectiva, a ampliação do espaço de representação para além dos limites da pista/terreiro, o verdadeiro “palco” do Uzyrna Uzona passou também a não envolver mais apenas os integrantes do grupo, mas a enlaçar o público (como sonhavam os criadores de *Gracias, señor*) num verdadeiro movimento de “atar” como participantes todos os presentes. O convite à interação com os atores tornou-se a marca dos espetáculos do Oficina nos últimos 27 anos, que passaram a efetivar a comunhão que não fora possível em 1971. Por exemplo: em várias cenas dos cinco espetáculos da monumental adaptação de *Os sertões*, o público acostumou-se a invadir o espaço central do teatro e lá permanecer demoradamente como atuante. O mesmo fenômeno se deu na Alemanha, no Festival Internacional de Teatro do Vale do Ruhr, quando foi apresentada a primeira encenação integral do ciclo, incluindo-se *A terra*, *O homem* e uma primeira versão da *A luta*, ao longo de vários dias – já que cada espetáculo tinha em média 5 horas. O público alemão rendeu-se aos encantos dos espetáculos e interagiu fortemente em algumas cenas. Essa poderia ser considerada uma prova definitiva do ponto que se quis, aqui, defender. O atual teatro Oficina Uzyrna Uzona é a realização acabada da utopia que *Gracias, señor* projetou e que décadas de maturação conseguiram engendrar.

É claro que há de considerar, também, em toda essa especulação, como José Celso Martinez Corrêa manteve-se em um lugar central, solar, durante todo o processo. Ele foi o que, por décadas, carregou a aura do grupo original, e que hoje se vê na situação, inegavelmente conquistada, de “anarquista coroadado”.

Esse tema, entretanto, extrapola os limites da reflexão proposta. Basta apontar como a estratégia adotada baseou-se em um programa gerado no núcleo do coro, no processo de encenação do *Roda viva* e que, bem irrigado e sustentado nesses últimos 30 anos por vários coros, em várias levas de jovens artistas, foi ele próprio plenamente coroadado.

Referências bibliográficas

RAMOS, L. F. Dez anos de Usina Uzona e trinta anos do exílio português.
In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (org.). **Literatura, política e cultura (1994-2004)**.
Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 269-279.

Autor convidado





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p117-129

O Oficina

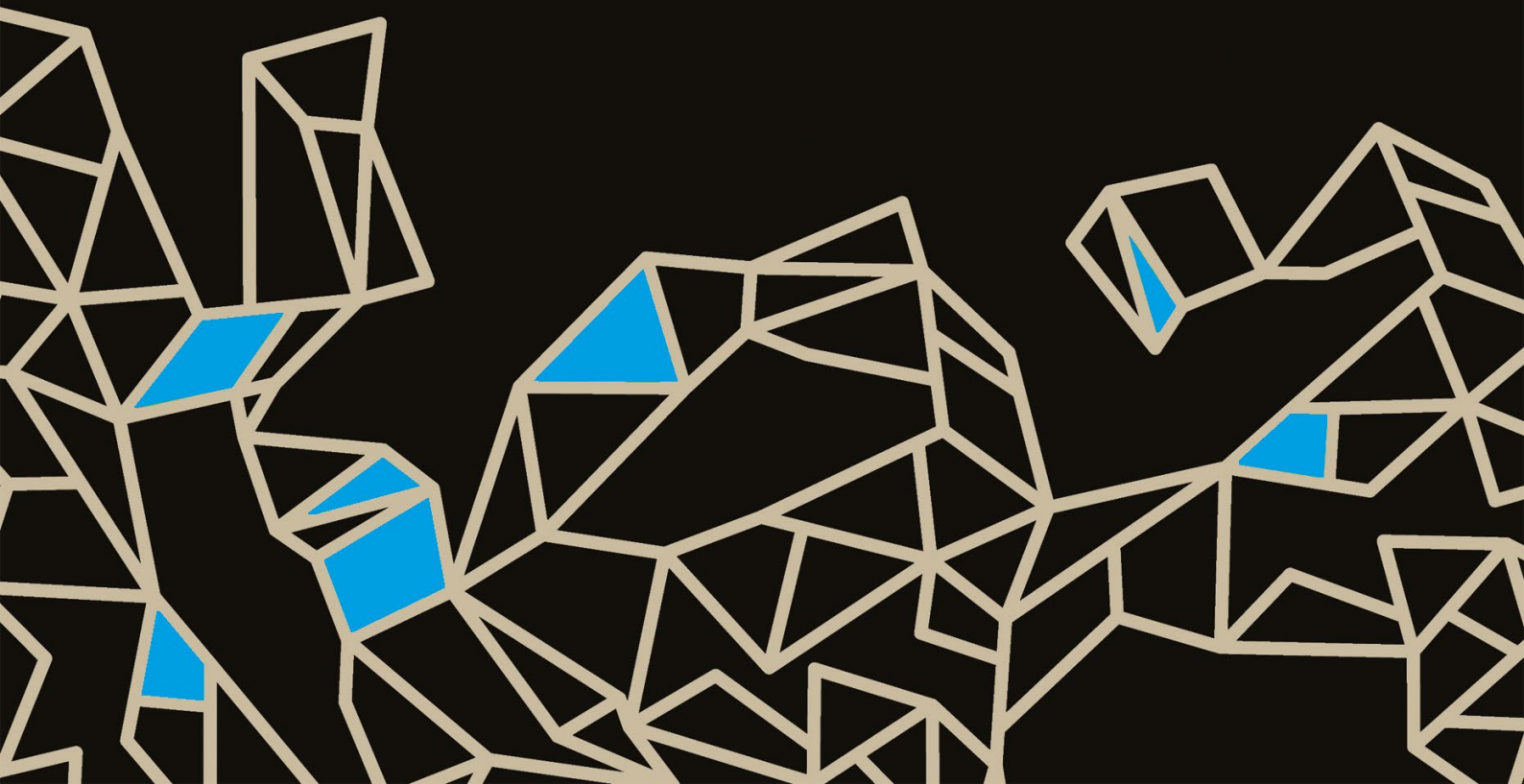
ZÉ, o homem político em cena

ZÉ, the politician on the scene

Edélcio Mostaço

Edélcio Mostaço

Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Professor titular do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes (Ceart) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc).



Resumo

O texto enfoca as dimensões políticas que perpassam a figura de Zé Celso Martinez Corrêa, encenador brasileiro e líder do Teatro Oficina. Desde suas origens marcadas pelo existencialismo até as condutas derivadas de sua concepção de tragicomediorgya, essa trajetória se mostra fortemente marcada pelas suas participações políticas e postura cidadã.

Palavras-chave: Zé Celso, Oficina, Tragicomediorgya.

Abstract

The text focuses on the political dimensions that permeate the figure of Zé Celso Martinez Corrêa, a Brazilian director and leader of Teatro Oficina. From its origins marked by existentialism to the behaviors based on his conception of tragicomediorgya, his trajectory is strongly marked by his political participation and his citizen posture.

Keywords: Zé Celso, Oficina, Tragicomediorgya.

Berço

“Na ordem natural, a cidade tem precedência sobre a família e sobre cada um de nós individualmente”, declara Aristóteles em *Política* (1988, p. 16), ao balizar o que cada ser humano é em relação ao coletivo ao qual pertence. A trajetória de José Celso Martinez Corrêa – o Zé Celso do Teatro Oficina – se encontra profundamente marcada, seja enquanto artista ou enquanto cidadão, por esse desígnio que implica em distinguir o útil do nocivo, a dor do prazer e o justo do injusto – como situa o dilema do ser político o filósofo grego em seu raciocínio.

Nascido em 1937 na cidade de Araraquara, no interior do estado de São Paulo, Zé Celso foi um menino tímido e doentio, e sua família alimentava expectativas de que ele se tornaria padre. Não foi o que aconteceu. Adolescente, ele frequentava a piscina do Clube Araraquarense, o mais distinto da urbe e, enredado por colegas, acabou integrando o Centro Cultural Alberto Torres, de indefectível perfil autoritário e reacionário, considerado uma das portas de entrada para os jovens rumo à Ação Integralista comandada por Plínio Salgado.

O Estado Novo, naquele quadrante histórico, fazia acreditar que todo o mal estava na esquerda – motivo pelo qual um grupo de integrantes do Centro Cultural desbaratou um comício de comunistas no centro de Araraquara aos gritos de “abaixo os agentes de Moscou!”. Zé Celso, porém, cresceu, abandonou aquelas ideias antidemocráticas da primeira adolescência e rumou, em 1955, para São Paulo, onde entrou no curso de direito da Universidade de São Paulo (USP), instalado no Largo de São Francisco. Nos corredores da vetusta instituição, tomou contato com as novíssimas ideias do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) sobre o Brasil e a filosofia de Jean-Paul Sartre, resumida em uma publicação com o título de *O existencialismo é um humanismo* (1973).

Uma frase abreviava todo o escrito: “a existência precede a essência” (SARTRE, 1973, p. 12). Além de ouvir bossa nova, frequentar barzinhos nos finais de tarde ou festinhas nas casas dos participantes, aquele pequeno grupo de moças e rapazes fazia cara de tédio para atender à solicitação existencial antes de alcançar a essencial; decidiram, portanto, iniciar um movimento de cultura no grêmio da faculdade, denominado “a Oficina” – uma espécie de fábrica para o novo homem que divisavam no futuro, amplamente amparado em experiências de vida que fornecessem lastro para a construção de suas essências. Entre outros, estavam no grupo Amir Haddad e Renato Borghi. Zé Celso se tomava, então, como autor, mostrando a todos uma peça que carregava debaixo do braço: *Vento forte para papagaio subir*, reminiscências de sua contraditória juventude no interior paulista, em um tempo e um espaço que agora desprezava e do qual queria definitivamente livrar-se – um largo passo de desapego relativo à sua adolescência medíocre, divisando agora os amplos céus que o aguardavam ao cortar o fio de papagaio que o prendia à terra, podendo finalmente rodopiar livre e deixar-se levar pelo vento existencialista.

A transformação do grupo noviço em profissional deu-se em 1958, após vencer um festival amador de teatro e ganhar a certeza de que o palco era seu destino. Essa opção se concretizou com a criação da empresa então formada por Renato Borghi, Ronaldo Daniel, Jairo Arco e Flexa, Moracy do Val, Paulo de Tarso e Zé Celso, que tomou o símbolo da bigorna como distintivo e o nome de Oficina como marca. Sem elenco e querendo estreiar um novo texto nascido no Seminário de Dramaturgia, Augusto Boal convidou o Oficina

para a montagem de *Fogo frio*, no Arena, do qual Zé Celso foi assistente de direção. A montagem não deu muito certo e atritos entre os dois grupos indicavam claramente os rumos políticos de um e de outro: o Arena era autoritário e seguia as diretrizes preconizadas pelo Partidão; o Oficina, por sua vez, guiava-se pelas ideias desenvolvimentistas do ISEB e anunciadas por Juscelino Kubistchek. Um era formado por militantes artísticos de uma causa, e o outro fazia da arte um laboratório para a realização pessoal. “Porque nós, do Oficina, éramos acusados de muito psicologismo, de emocionalismo, de rejeição pelos problemas políticos e sociais em troca da expressão exclusiva de nossas emoções pequeno burguesas”, revelou Zé Celso (CORRÊA, 1998, p. 25) sobre os conflitos advindos daquela convivência. Foi então que Jean-Paul Sartre anunciou uma visita ao Brasil.

Cuba acabara de fazer uma revolução, tornando-se socialista; as eleições para um novo presidente que substituísse JK, no Brasil, estavam em curso, e Zé Celso e Boal adaptaram, às pressas, o roteiro cinematográfico *A engrenagem*, da lavra do filósofo, para levarem à cena antes do pleito e homenagearem o ilustre visitante. “O que vocês vão fazer dessa engrenagem, o que vocês vão fazer do imperialismo”, clamavam os atores de frente para o público, na militante encenação de Augusto Boal. Uma apresentação ao ar livre no Museu do Ipiranga foi proibida pela Censura e deslocada para o sindicato dos metalúrgicos, o que fez Zé Celso declarar: “aí entrava a noção sartriana de ‘liberdade’, de que não tem desculpa, de que tem que atirar nas coisas mesmo. Não tem pai, não tem mãe, não tem ditadura que lhe justifique, não tem opressão, não tem nada! Ou você age ou você se fode [...] Se você não acontece, não acontece nada” (CORRÊA, 1998, p. 27). O encenador já divisava, perfeitamente, a diferença entre o útil e o nocivo, entre o justo e o injusto¹.

Acontecer e mais

O confronto com o Arena, a censura, os ataques sofridos pela imprensa e pelos setores militantes e reacionários de plantão, fizeram o Oficina

1 O “político” é a percepção das sociedades humanas como fundamentadas sobre o conflito e os antagonismos que lhe são intrínsecos; a “política” é o conjunto das práticas e instituições por meio das quais uma dada ordem é criada e organizada no contexto conflituoso produzido pelo político. Para desdobramentos, ver: MOUFFE, 2015.

defrontar-se com vários obstáculos e tomar seu primeiro banho de realidade: as contradições sociais e os conflitos a que estavam expostos todos os que decidem optar por uma *vita activa* – conceito central da filosofia política de Hannah Arendt (2001) que se opõe à vida contemplativa, separando os que trilham os percursos do enfrentamento das forças sociais reativas à qualquer mudança, à moral dominante, aos tabus que a sociedade erige como escudo de proteção à sua integridade ética e institucional daqueles que, fieis a tais desígnios, sempre dizem amém.

Após Marx e Nietzsche, a *vita activa* tornou-se mais explicitamente política, implicando um posicionamento que ultrapassava o individual e o ético em busca também do coletivo e dos destinos em comum de toda uma sociedade. A palavra **ação** passou a designar o vínculo entre o ato praticado e a palavra que o situa. Encenado por Zé Celso em 1963, *Pequenos burgueses* aglutinou em um produto artístico todo seu projeto político-existencial até aquele momento, o cerne de sua ação:

a única verdade explícita conceitualmente através de Teteriev talvez seja 'a vida avança, velho, e quem não avança ao lado dela fica só, como você!', dita nas falas finais e que devem interpretar toda a peça e dar ao espectador o impacto da fatalidade, do *fatum* histórico que a própria personagem vai traçando muitas vezes sem saber. (CORRÊA, 1998, p. 54)

O golpe civil-militar de 1964 obrigou Zé Celso a procurar refúgio na Europa, onde permaneceu por um ano – em parte para repensar sua vida, em parte para conhecer teatros europeus, entre eles o Berliner Ensemble. Suas memórias, contudo, enfatizam duas coisas: um fenomenal porre de dois dias que tomou em Varsóvia e seu primeiro contato com a maconha, em Roma. Ao voltar, montou *Os inimigos*, novamente uma peça russa que refletia metaforicamente a situação brasileira e seu conflito de classes. A preconizada estratégia de aliança de classes efetuada pelo PCB desde 1958 dava sinais de desgaste e insustentabilidade diante dos avanços da ditadura – coisa que, aos poucos, foi fazendo ruir as expectativas de alguma reação à crítica situação do país. Para o Oficina e seu encenador, uma polêmica resposta àquele estado de coisas veio a seguir por meio da montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade: um manifesto antropofágico, um visceral modo de



responder à sociedade – a burguesia e seus aliados à esquerda – em que a *vita activa* demandava revisão e outros posicionamentos.

O período tropicalista, que costuma ser datado entre 1967 e 1968, foi um dos mais polêmicos no país. Se, por um lado, desmanchava-se o antigo pacto com a burguesia nacional preconizado pelo PCB (especialmente quando as elites percebiam que uma nova ordem econômica se desenhava no horizonte), de outro, agora militarizado pela ditadura e amplo respaldo dos EUA, os setores progressistas também não se mostravam coesos. Diversos rachas no setor indicam essa cisão, especialmente pela opção de vários grupos ao decidirem pela luta armada contra o regime. No plano social e cultural, essa mesma divisão podia ser percebida, isolando artistas fiéis aos desígnios do antigo CPC daqueles que deles manifestavam suas discórdias e propunham, como alternativa, outros modelos de intervenção. O tropicalismo foi marcado por essa segunda opção.

Assim, *O rei da vela* foi pensado por Zé Celso como tendo

a necessidade de desmitificar, colocar esse público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio ganho às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. O importante é colocar esse público em termos de nudez absoluta, sem defesas, incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, fora de todos os oportunismos – batizados ou não de marxistas. [...] O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom-mocismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos e que somente levam à ineficácia. [...] A eficácia do teatro político hoje está no que Godard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de vietnãs no campo da cultura – uma guerra contra a cultura oficial, a cultura de consumo fácil. Pois com o consumo não só se vende o produto, mas também se compra a consciência do consumidor. (CORRÊA, 1998, p. 96-98)

O teor político do discurso fala por si, bem como situa, sem ambiguidades, o agudo dissenso que o Brasil vivia naquele momento, como a percepção em relação à crescente indústria cultural que o tomava de assalto.

Dentre todas as correntes artísticas que atravessaram nossos anos 1960, o tropicalismo foi a mais radical, unindo uma face estética e outra política ao propor ações públicas que desafiaram, com igual intensidade, as manifestações culturais, como até então conhecidas, e suas interfaces sociopolíticas ao apelar para ações inovadoras que almejavam se opor à Censura, à procura de experimentar novos formatos expressivos. *Roda viva*, a encenação de Zé Celso em 1968, pode ser tomada como uma suma tropical: valia-se do teor místico e ritual das celebrações católicas urdindo-as como uma missa negra, cuja fábula se centrava sobre a ascensão e queda de um cantor popular; a outra face, agora decalcada sobre as imagens da cultura de massa, do novo ídolo adorado por uma multidão de fiéis.

Ao final do mesmo ano, Caetano Veloso proferiu um violento discurso para a plateia e os telespectadores do festival da canção da rede Globo, ao ser vítima de longa e altissonante vaia promovida por alguns setores da plateia. Interrompendo *É proibido proibir* e iniciando seus vitupérios, Caetano urdiu um *happening*: uma inesperada intervenção que desmascarava as estruturas daqueles certames musicais regulados por interesses dos patrocinadores e do mercado, menos do que movidos por intenções artísticas. Milhões de brasileiros assistiram a performance, podendo constatar, sem veleidades, os limites e as tensões que a situação social e cultural havia adquirido.

As declarações de Zé Celso naquelas ocasiões, para além do discurso de Caetano, se evidenciam como atos políticos. Implicam, inicialmente, uma subjetivação, ou seja: uma desidentificação com uma dada comunidade à qual participavam, o que vem a ser outro modo de promover a desclassificação. No caso do teatro, em relação ao bom-mocismo promovido pelo teatro de resistência decorrente do CPC e seu público eufórico, também conhecido como “povo de pé”²; no caso da música, em relação à MPB, majoritariamente conduzida por artistas que também seguiam as diretrizes cepecistas e se alinhavam à chamada “esquerda festiva”. O tropicalismo atuou contra tais diretrizes sociopolíticas, tal público e todo o seu corolário de pressupostos advindos dos já esgotados pactos do início da década. Ao subjetivar-se,

2 A expressão “povo de pé” integrava uma das canções de *Arena conta tiradentes*, montagem efetuada pelo conjunto em 1967, que exaltava a resistência contra a ditadura, no formato do teatro coringa ali desenvolvido.

o tropicalismo colocou-se enquanto sujeito político outro, outra voz presente na arena de poder em disputa. Essa heterologia continha seu desejo de ser outro, sua desclassificação enquanto suposto todo que a frente política apregoava. Esse novo lugar apontava para a insurgente luta armada, igualmente combatida pela mesma frente que se tomava como progressista. O político sempre incomoda, pois se recusa a participar das manobras promovidas pela política.

Anos de repressão

Decretado em 13 de dezembro de 1968, o AI-5 evidenciou-se a mais dura legislação criada pela ditadura civil-militar, abolindo o habeas corpus, fechando o Congresso nacional, instituindo a forte censura à circulação de informações e acobertando a tortura e os desaparecimentos de corpos daqueles que lutavam contra o regime, promovendo o fim da política no país.

A seguir, o Oficina conhece grande crise interna com a montagem de *Na selva das cidades* e convive alguns meses com o Living Theatre, convocado para partilhar experiências. A iniciativa não deu certo e o conjunto paulista parte para uma grande viagem pelo Brasil apresentando antigos sucessos. Ao retornar, em 1973, monta a primeira criação coletiva profissional no país: *Gracias, señor*. Com a posterior saída de Renato Borghi, o Oficina original fica reduzido apenas à presença de Zé Celso, vivendo uma etapa difícil de sobrevivência. O espaço torna-se a Casa das Transas e shows de rock, pequenas montagens cênicas paralelas e o início das atividades ligadas ao vídeo e ao cinema arrebatam o encenador, até que sobrevém sua prisão, a tortura e o forçado exílio do país em 1974. Um longo documento por ele escrito, denominado *S.O.S*, não foi publicado em nenhum jornal, mas circulou em formato mimeografado entre muita gente. Nele, o apelo à ajuda se confundia com a análise política do país naquele momento.

Em Portugal, para onde se deslocou, o Oficina conhecerá novos ares. Em Lisboa, remonta *Galileu galilei* com fundas alterações no texto original, além de levar às ruas e praças o *Ensaio geral do carnaval do povo*. A montagem aproveitava motivos de *Galileu* e o formato das peças didáticas de Brecht. Cantando e sambando em praça pública, o elenco iniciava fazendo uma

pirâmide humana assim constituída: embaixo do capital, o general; embaixo do general, o industrial; embaixo do industrial, o vigário; embaixo do vigário, o funcionário; embaixo do funcionário, o operário, embaixo do operário, o trabalhador agrário; embaixo do trabalhador agrário, as galinhas, os mendigos e o rebotalho; essa minha gente é a ordem ordinária; ordem constituída que a todo custo tem que ser mantida; amém.

A seguir, iniciava-se uma distribuição de pães, percorrendo os dois sentidos da pirâmide: aquele da “produção”, de baixo para cima, e aquele da “distribuição”, de cima para baixo, deixando evidente em que setores ocorria o acúmulo ou a escassez dos pães dentro do regime capitalista. O político tomou conta do grupo, em sua plena acepção, ao destacar a natureza fortemente conflitiva das sociedades humanas, de onde decorre a necessidade de interlocução entre a comunidade – a política em sua vigência – como modo de atuação.

Com Celso Lucas, Zé Celso dirigiu *O parto* para a televisão portuguesa, um documentário sobre a Revolução dos Cravos, o que estendeu seu alcance para milhares de espectadores. A seguir, rumou para Angola e depois Moçambique, onde filmou *25*, sobre a libertação do país do jugo do colonialismo lusitano. Tais atividades vão se revelar, na sequência, fundamentais para Zé Celso reposicionar-se estética e politicamente: em Portugal, viveu uma revolução que baniu o fascismo do regime salazarista e instituiu uma das mais fortes democracias da Europa; nas ex-colônias conheceu a cultura africana e sua força, seus rituais, sua mística, seu profundo sentido gregário e comunitário.

Em 1979, após Lisboa e Paris, Zé Celso retorna ao Brasil ao lado de grande quantidade de ex-exilados e disposto a retomar seu antigo endereço teatral, que viveu, durante aqueles anos, como uma casa comercial de aluguel nas mãos de um empresário sem expressão. Reunindo novos integrantes, redimensionando por completo as atividades artísticas e investindo no emprego de novas mídias para se comunicar, nasce, em 1981, o Oficina Uzyna Uzona – um misto de usina cultural e zona de intercâmbios. A antiga arquitetura do teatro começou a ser desmontada, dando lugar a um imenso buraco que demandava outro projeto de construção. Enquanto esse não surgia, uma fase confusa e cheia de altos e baixos registra duas realizações



que merecem destaque: a gravação de *Caderneta de campo*, um vídeo para a TV Cultura que foca na prática do te-ato iniciado em *Gracias, se ñor*, agora multiplicado em um sem-número de usos que permitiram a sobrevivência do grupo por meio de algumas verbas; e a montagem de *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, em 1985, dentro de um ciclo de leituras de textos proibidos pela Censura e apresentado apenas um dia no Teatro Sérgio Cardoso, com um elenco estelar que reunia o grupo: Raul Cortez, Elke Maravilha, Dionísio Azevedo, Os Parlapatões e uma infinidade de outros artistas de várias linguagens.

Em 1993, com a estreia de *Ham-let* dentro no remodelado espaço concebido e realizado sob a supervisão de Lina Bo Bardi, uma rua cultural destinada a dar em um teatro-estádio no centro do quarteirão, Zé Celso e o Oficina Uzya Uzona viveram intrépidos episódios de lutas – não apenas com os órgãos de tombamento do imóvel como, sobretudo, com o poder econômico do Grupo Empresarial Silvio Santos, vizinho do teatro e que ambicionava transformar todo aquele quadrilátero de terreno em um shopping center. Foram momentos em que o político cedeu à política, à arte da diplomacia e da negociação, indispensáveis para sobreviver aos tumultos e implantar o que era uma utopia: dotar o bairro do Bexiga de uma ativa vida cultural, resistindo à gentrificação.

No novo espaço de Lina e seguindo novas diretrizes estéticas advindas das diversificações expressivas e de atuação a que o grupo se lançara – criar o Teatro de Estádio, fundar a Universidade Popular e incentivar em definitivo o Projeto Bexigão –, Zé Celso forjou o conceito de tragicomediorgya dentro de um conjunto de parâmetros que vão orientar o coletivo até os dias atuais.

O canto do bode

Do ponto de vista político, Zé Celso abandonou certos radicalismos que o marcaram em anos anteriores e passou a acreditar no poder do próprio teatro:

de certa maneira, a situação que a gente vive aqui não é muito diferente da de Canudos. A solução que tem de ser encontrada é política, porque o teatro é um lugar que propõe o mundo à política, quer dizer, o teatro é o lugar onde se busca o reforço do poder humano na intervenção dos

acontecimentos, da máquina social. Então nós, como artistas, temos de encontrar uma solução não violenta, uma situação de não-guerra, nós temos que vencer pelo teatro. (LOPES; COHN, 2008, p. 224)

Tal solução foi conceitualmente sustentada pelo revigoramento da tragédia, pelo grotesco inerente à comédia e um forte apelo à condição orgiástica que deve presidir todas as escolhas e decisões, colorindo com outros tons a vida comunitária.

A tragicomediorgya foi empregada pela primeira vez no espetáculo *Bacantes* (1995) como um amálgama de princípios e noções processuais devidamente maceradas e deglutidas sob influxo da antropofagia, emanada do *Manifesto antropófago* de 1928. Ela intenta entrelaçar em viés aprofundado a arte e a vida, e suas origens mais remotas podem ser escavadas junto ao pensamento de Nietzsche – não apenas a noção de dionisismo (*A origem da tragédia*) mas, sobretudo, a de corpo como pensador (*Humano, demasiado humano*). Nessa acepção, pode-se falar em uma antropologia reversa, como articulada por Roy Wagner (2012), uma vez que a tragicomediorgya remonta ao ditirambo, às formas pré-cênicas do teatro ocidental em suas manifestações corais, míticas e coletivas. Porém, mais que simples soma ou subtração de noções anteriores, o que temos é a negação da logocêntrica cena ficcional a seguir fixada, bem como daquela dramática dialética, de cunho hegeliano, através de uma reversão de padrões estéticos e gêneros expressivos – uma territorialização em busca de novos agenciamentos. Essa arquitetônica ditirâmbica é supervisionada pelo impulso coral, arcaico e anterior à especialização dos formatos monológicos trágicos e cômicos, momento liminar marcado pela indistinção entre as fronteiras sacras e profanas.

Fundamente dialógica enquanto manifestação coletiva, a tragicomediorgya é também rizomática enquanto ser manifesto: desenvolve-se preferentemente por meio de prolongamentos e derivações do que de aprofundamentos no terreno temático escolhido, tecendo redes associativas ao invés de buscar a verticalidade das raízes. Privilegia, assim, mais a expressividade alegórica que a nucleação simbólica, embora ambos os procedimentos nela sejam discerníveis dado o agudo perspectivismo que a preside.



O pulso orgíaco que lhe dá o tônus energético enquanto predicado ritual indica uma desespecialização de funções sensuais, como se um fio mítico e onírico enovelasse o corpo dos atores e da plateia, cujo trânsito pelo erotismo é um convite à partilha de tempos e espaços. A carnavalização, na acepção dialógica de Bakhtin – paródia, inversão de valores, destronização de heróis, grotesco, orgia sacra, comutação de papéis, baixo corporal, entre outros – encontra aqui todos os seus componentes e procedimentos poéticos plenamente ativados.

A dimensão da crueldade artaudiana, também, sulca seus propósitos – não apenas através dos expedientes previstos nos manifestos, mas também em outra direção: sua negação da metafísica e insistência no poder da peste enquanto desorganização e contágio, força dirigida aos nervos capaz de retirar as coisas de seu lugar. Outra componente aqui presente é a peça didática brechtiana, embora por meio de uma releitura que reorientou seus intentos iniciais para destacar, sobretudo, sua condição produtiva quanto à participação dos espectadores e seu convite a um perspectivismo diante dos conflitos e situações encenados. Temos, portanto, mais uma dobra, como pensada por Deleuze e Guattari (2007, p. 27), em que “um organismo é chamado a desdobrar suas próprias partes, sua alma animal ou sensitiva e abre-se a todo um teatro, teatro em que ela percebe e sente de acordo com sua unidade, independentemente do seu organismo e, todavia, inseparável dele”, fomentando novos – quase sempre surpreendentes – vínculos de performatividade.

Nessa ontologia de transmutação, nessa máquina de guerra nômade, foram encenados cinco espetáculos tendo como tema *Os sertões*, baseados em Euclides da Cunha, apresentados entre 2000 e 2007. Ao radicar essa epopeia cênica nascida nos primórdios de nossa República e em estreita conjunção com nossa própria história, o Oficina afirmou e redefiniu sua própria concepção de anarquia, decorrente da constatação de que a *an-archia* primitiva implicava em uma democracia radical, horizontalizada quanto à sua comunidade de base e construída com as próprias mãos, enquanto trabalho que não mais distingue sua dimensão artística daquela cidadã. O Oficina voltou a ser uma oficina – espaço arquetípico onde se forja o futuro –, um futuro politicamente reorientado à produção de uma nova comunidade.

Referências bibliográficas

- ARENDDT, H. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- ARISTÓTELES. **Política**. Trad. Mário da Gama Cury. Brasília: Editora UnB, 1988.
- CORRÊA, J. C. M.; STAAL, A. H. C (org.). **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Peter Pal Pélbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2007. v. 5.
- LOPES, K. COHN, S. (org.). **Encontros**: Zé Celso Martinez Corrêa. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- MOUFFE, C. **Sobre o político**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).
- WAGNER, R. **A invenção da cultura**. Trad. Marcela Coelho de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Autor convidado





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p131-143

O Oficina

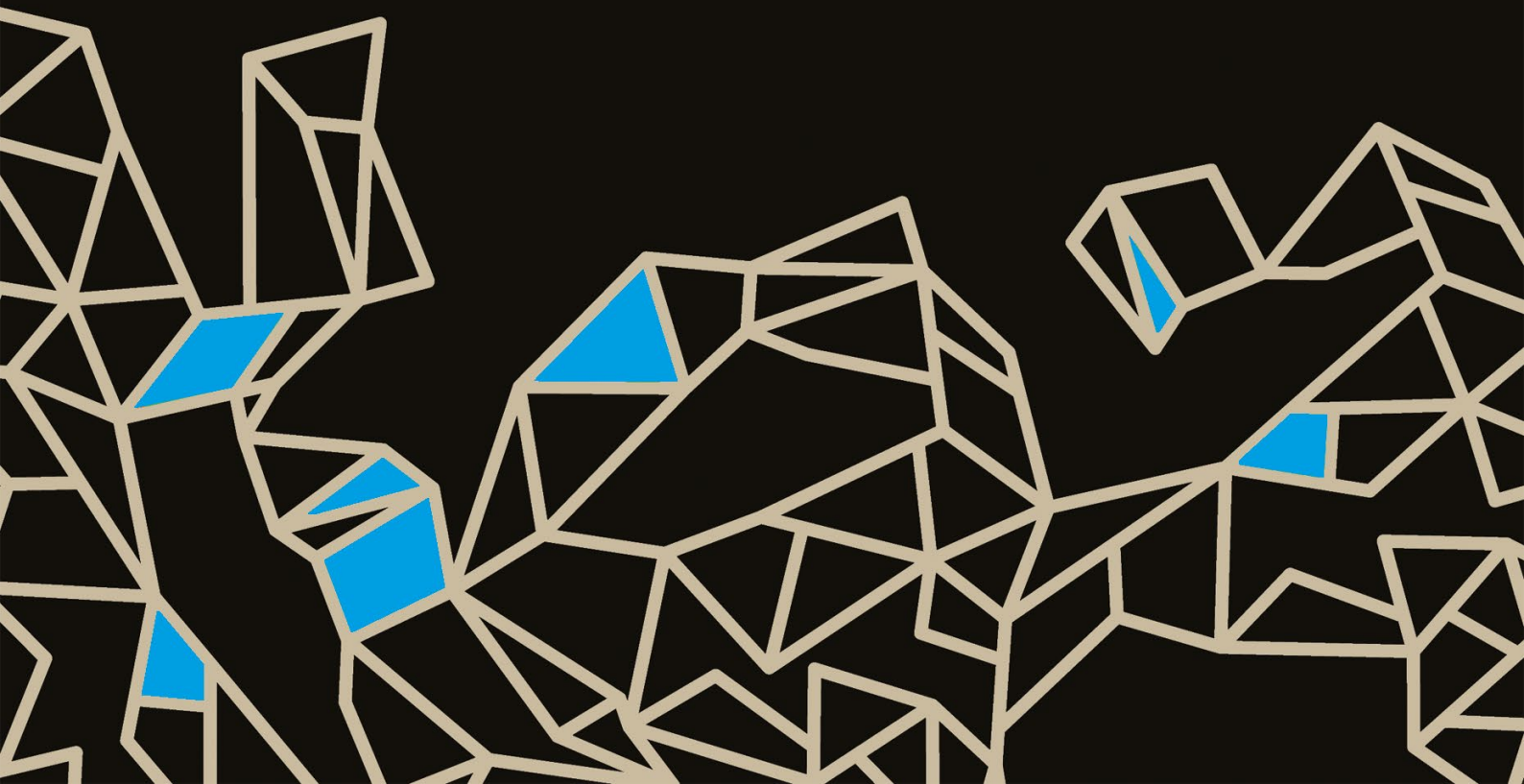
A cidade se cura no teatro

The city heals itself at the theater

Mauro Pergaminik Meiches

Mauro Pergaminik Meiches

Psicanalista. Doutor em Psicologia Clínica pela PUC-SP



Resumo

O artigo recapitula a história do Teatro Oficina de São Paulo, tecendo relações entre o trabalho do grupo e o conceito psicanalítico de pulsão.

Palavras-chave: Teatro Oficina, São Paulo, Psicanálise, Teoria das pulsões.

Abstract

Based on the history of São Paulo's Teatro Oficina, the article relates this work with the psychoanalytic concept of drive.

Keywords: Teatro Oficina, São Paulo, Psychoanalysis, Drive theory.

Há 28 anos, terminei uma pesquisa sobre o Teatro Oficina de São Paulo, uma dissertação de mestrado, que cinco anos depois virou o livro intitulado *Uma pulsão espetacular*, que fundamenta este texto. Esse trabalho durou quatro anos, mas veio na sequência de um longo período de pesquisa e documentação do teatro na cidade de São Paulo, desenvolvido no então Departamento de Documentação e Informação Artísticas (Idart), fundado por Sábato Magaldi em 1975. Hoje, esse arquivo se encontra no Centro Cultural São Paulo.

Situo o âmbito institucional porque ali começei meu contato com o Oficina de maneira substantiva. Antes disso, tenho uma vaga lembrança, *flashes*, na verdade, da encenação de *Galileu Galilei*, que assisti quando tinha 10 anos de idade, levado por pais preocupados com os rumos ditatoriais do país no longínquo e fatídico ano de 1968.

Na equipe de pesquisa em teatro e dança do Idart, num convívio riquíssimo com gerações diversas de críticos e historiadores de teatro, comecei a ouvir mais sobre o Oficina, a realizar de maneira contundente que havia ali um acontecimento que repercutia em mim. Os relatos orais, depois as fotos, mais tarde os livros publicados a respeito, iniciaram meu fascínio por este teatro, interesse estendido também à época da contracultura com seu apelo à revolução sexual, ao uso libertário das drogas, à anarquia em relação aos cânones de qualquer coisa, temas que rechearam o imaginário mundial no

fim dos anos 1960 e início dos 1970. Isso formou um ícone que capturou meu olhar irremediavelmente. Sem volta, tive que desvendar um enigma que me magnetizava e incendiava um desejo de saber irrefreável. Foi o trabalho intelectual mais incandescente e longo que consegui realizar. O Oficina deixou sequelas. O contato com ele teve consequências enormes em meu trabalho como pesquisador e, mais tarde, como analista, já explico a razão.

Sou da geração que cresceu sob a ditadura de 1964 e com ela conviveu até o fim dos anos de graduação universitária. Parece-me necessário situar o período, porque o teatro, em todo o país, provavelmente, exerceu um papel de resistência política de legado inestimável para a minha e as gerações seguintes. E, isso é sabido, em São Paulo, o Arena e o Oficina são os dois grandes nomes a exercer essa resistência de formas muito diferentes um do outro.

O sufoco cultural a que estávamos submetidos, a censura, o teatro (para falar só dele) pautado por esse jogo de resistência política na maioria das vezes explícita, deixava pouco espaço para qualquer questão aparentemente distante da urgência da circunstância. Lembro-me de assistir a aulas na USP, sentado ao lado de um jovem que usava uma suástica pendurada no pescoço, e todos sabíamos que não era para aceitar a provocação. Olhávamos para o lado em busca do espião ou do alcagueta até os anos de luta pela democracia começarem a abrandar aquele grande absurdo imposto à nação que é o convívio desconfiado entre pessoas numa ditadura.

Mas aprendi, com a história do Oficina, que o inexorável de uma condição sempre insiste e exige expressão, apesar de tudo. E, com isso, quero me referir a um horizonte maior, que envolve uma premência libertária de sentido existencial e estético, que fala diretamente ao coração da matéria: no Oficina, a conversa com a ditadura passou pelo questionamento do próprio teatro e suas formas num movimento crescente, impossível de deter. Ele atinge o desmonte físico do teatro, ele vai longe. A ditadura estava e está em muitos lugares insuspeitos. A submissão a uma linguagem ou a um cânon tem viés autoritário e não pode deixar de ser arguida em ato.

Essa proposição, sustentada por um desejo radical de revisão da história do teatro, carrega em sua origem o intuito de transformação dos modos de convivência. Para um país afogado na maré autoritária, o Oficina oferecia



bem mais que bons espetáculos aos quais uma plateia culta assiste incólume. Há vários ensaios que mencionam o público que frequentava o Oficina em sua época primeira até 1974: os “filhos prediletos” de uma classe média inquieta buscavam o teatro para respirar. Essa história ganhava para mim – leitor de uma geração posterior, mas ainda sufocada na maneira de existir – um poder de atração irresistível.

A cidade vem se curar no teatro, Zé Celso jamais deixa de lembrar. Esta é uma função do teatro na pólis desde tempos imemoriais. Na primeira época, gloriosa, do Oficina, mas não só nela, a cidade de fato vinha se curar nele. Curar-se: enfrentar-se diante de um espelho que já não esconde o hiato entre imagem e verdade. Verdade que não corresponde ao ideal que a imagem tenta propor e fazer crer que ainda vigora. A cidade procura o teatro para se confrontar, pois sozinha não consegue fazê-lo. Sem ele, ela tropeça e cai no círculo vicioso que a faz adoecer, sem poder romper este circuito impregnado de arcaísmos. É uma luta agônica.

O rei da vela, Roda viva, Na selva das cidades, Gracias señor, conforme a trajetória do Oficina nomeia o mal-estar de uma condição de colônia, fazem emergir uma resposta visceral a estas indagações: quem somos? Que teatro fazemos?

A cura não desemboca numa “alta” de tratamento. Como é o caso dessa aventura teatral, ela denuncia uma condição com a qual não é mais possível continuar vivendo e propõe uma visão de mundo subversiva, de estilo tropicalista, do qual ela nunca mais vai abrir mão, desconstrutiva de tudo em geral – autofágica seria, talvez, um termo mais preciso. O Oficina se devora a cada trabalho.

Regurgitar, expelir, secretar, eviscerar, são ações de purgação. Zé Celso sempre falou que o teatro purgava a cidade, o mundo, o homem, em um ato de cura pelo “canto do bode”. Essas eram ações teatrais rumo ao desmantelamento do teatro em sua conformação de então.

A cura – e toda a metaforização que decorre do uso deste termo – não é a mesma do discurso médico. Vir ao teatro é expor-se à possibilidade de uma infecção em outra chave: nosso mal-estar é estrutural e não há como escapar dessa condição que podemos chamar de trágica. O rito teatral é milenar porque nossas feridas se reabrem de novo a cada dia, transformadas ou não.

Há nelas um elemento originário de nossa condição que se tornou objeto dos mais variados campos do pensamento filosófico e da prática artística. É um alívio ver e ouvir reverberar nossas inquietações pela boca e pelo corpo de um maluco que tem por ofício ser ator. Escutar a nomeação de uma angústia é um alívio, porém isso não quer dizer o fim ou a solução da condição.

Escreve Nicole Loraux, uma helenista, a respeito do trágico, que tomo aqui como petição de princípio para o teatro em geral:

o trágico tem sempre, e em proporções variáveis, cumplicidade com o que chamarei não tanto de “apolítico” (o que supõe simplesmente o desengajamento, ou mesmo o desinteresse) mas de *antipolítico* – tudo aquilo que a cidade recusa e que, em *Ésquilo*, *Sófocles* ou *Eurípedes*, recusa de certa maneira a cidade e sua ideologia. (LORAUX, 1994, p. 20)

O que a cidade recusa está diretamente ligado àquilo que o projeto civilizatório recalca.

Qualquer um que tenha acesso nos dias de hoje às redes sociais pode observar de perto e incessantemente este resto antipolítico, o que é inquietante, uma verdadeira aula sobre o retorno do recalçado. O anonimato insufla uma valentia insuspeita e covarde porque desmerece o outro do convívio e exercita aquilo que foi interdito pela norma cultural. Em todo caso, isso só comprova o mal-estar que nos vai pelas entranhas. O universo não metabolizável de nossa constituição, tão tematizado por Freud, entre outros, reaparece na superfície da vida civilizada a nos avisar que ela se equilibra em precárias estruturas. É preciso tematizar, ventilar esses assuntos em universos institucionalizados, para que a besta do apocalipse ou a serpente do totalitarismo não vicejem. O teatro está aí para isso.

O antipolítico nele é elaborado e de eficácia nada desprezível. Temas listados nos sete pecados capitais, acrescidos dos trágicos incesto, matricídio, parricídio, filicídio, entre tantos outros que subjazem à nossa condição civilizada, ganham a cena porque não deixaram de incomodar o cidadão da pólis democrática. Imaginem quando a pólis está autocrática. Aí o teatro se recria, se reinventa, para continuar reverberando este núcleo duro inexorável. É exigida dele uma potência superlativa, o que deveria ser a regra eterna.



É notável, contudo, que, apesar da sintonia fina com a condição trágica, uma ideia de felicidade (em parte se trata da alegria nietzscheana) não está ausente do discurso do Uzyna, que sucede o Oficina. Ela norteia uma perspectiva: a desconstrução do teatro, física e estética (os dois planos estão fundidos aqui), o trabalho de desmonte da representação para uma apresentação do ator, a incorporação do público no ato te-atat de modo a suprimir uma distinção entre ele e o grupo, temas visitados por mim na pesquisa sobre os anos em que o Uzyna se estruturava, dão sempre a entender um desejo de comunhão, livre de amarras repressoras demais.

Essa comunhão tem apoio fundamental no processo desrecalcante do corpo em sua expressão sensual e no recondicionamento dos processos de pensamento. É preciso libertar a energia criativa, sexual em sua origem, para aceder a um modo de viver menos hierarquizado, com menos distinções nas posições dos agentes humanos. De inspiração contracultural, ela desemboca inevitavelmente na possibilidade da felicidade, tal como é encenada na ressurreição das personagens mortas de *As bacantes*, ao fim da tragédia de Eurípedes na adaptação do Uzyna. Elas participam da gira final, a roda ritual que termina tantos espetáculos do Uzyna. Essa comunhão que faz perder a ideia de irrevogabilidade do acontecimento trágico, tal como é pensado universalmente, é a versão Uzyna/Oficina para o final da tragédia. Há, para sustentá-la, um substrato cultural, aquele que mistura um jeitinho brasileiro (o nosso “deixa disso”) com a fatalidade do inexorável. É uma tradução estética de vida antropofágica. Apesar do risco de certa diluição do trágico, paradoxalmente ela reverbera vitalidade, exuberância, alimentada por tudo aquilo que foi liberto da repressão cultural, essa sim a grande oponente a ser combatida.

É ainda Nicole Loraux quem escreve a respeito do trágico: “Algo que chamarei **o humano** [sic]: o sentimento, embora confuso em cada um, de que se é irrevogavelmente tocado por outrem” (1994, p. 20).

Menciono mais uma vez o trágico porque meu primeiro contato adulto com ele foi através de Zé Celso. Uma descoberta cujos efeitos reverberam diariamente em minha vida, especialmente em meu modo de exercer o ofício de psicanalista. Todos nós, ocidentais, de um jeito ou de outro, trombamos com a tragédia grega em algum momento de nossa educação. Quem, no ocidente, nunca ouviu falar de Édipo Rei? Como me debrucei

sobre os projetos de encenação do Oficina/Uzyna nos anos 1980, encontro as adaptações de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e de *As bacantes*, de Eurípedes, nos planos da companhia, e com elas mergulho numa viagem alucinada pelo trágico de Nietzsche, uma das fontes confessadas de Zé Celso, e leio pela primeira vez *O nascimento da tragédia*. O trágico, aliás, foi tema de meu doutorado logo em seguida.

Faço aqui um parêntese: a encenação da primeira parte do livro de Euclides da Cunha, *A Terra*, pelo Uzyna, parece-me de um acerto ímpar com vistas a uma reedição do trágico. Nela, o agônico de uma condição humana terminal se conjuga com a felicidade ctônica, por assim dizer, da encenação da geografia, numa exuberância consciente de um fim próximo ou, ao menos, de uma ameaça de aniquilamento. A julgar pela transformação impiedosa da memória arquitetônica de nossa cidade movida a especulação – e lembrando a metáfora insistente que faz coincidir Oficina/Uzyna com Canudos –, não estamos tão longe de uma situação similar. O entorno do Oficina ainda é objeto de luta contra mais um negócio rico, porém ordinário, e é incrível a miopia de nossos prefeitos que não veem na implantação de um polo cultural no bairro do Bexiga o ganho de um atrativo capitalista que qualquer metrópole no mundo não para de fazer e de inventar, com vistas a singularizar uma identidade que a torne interessante, única e, portanto, visitável por parte de um turista cultural. Isso sem falar no benefício direto que já acontece para a população local.

O Teatro Oficina é conhecido mundialmente. Deveria servir de chamariz para tal empreitada. Afinal de contas, a idolatria do capital há de escolher alguma vez um objeto que transcenda a cupidez obscena travestida de direito à propriedade. Silvio Santos, e todo o entorno cultural que o acompanha, é uma chaga a ser purgada e cicatrizada com toda a urgência possível. Um tumor em metástase que destrói tecidos urbanos carregados de história.

Disponha no Idart de um arquivo excepcional e essa época coincidiu mais ou menos com a volta de Zé Celso do exílio político. Não só dos projetos mencionados se compõe o livro que escrevi: muitas outras manifestações, *happenings* os mais diversos, acontecimentos em torno da reforma do teatro, uma batalha de vida ou morte que ainda não terminou, programas de televisão, manifestos em jornais, filmes, entre outros, fazem parte deste panorama



levantado para realizar uma interpretação cultural de inspiração psicanalítica. Acabei visitando muitos arquivos, inclusive o arquivo pessoal de Zé Celso.

E tudo isso começa a ganhar cara de projeto de pesquisa porque, quando do seu retorno do exílio – e isso durou vários anos –, Zé Celso e o Oficina eram chamados de decanos do ócio (como se o ócio fosse algo execrável, o que não é uma ideia grega, para dizer o mínimo), ironizados por não conseguir realizar o trabalho de te-ato tão almejado e propagandeado em toda e qualquer oportunidade. Mas a vida cultural do Oficina 5* Tempo, mais tarde Uzyna Uzona, não parava de acontecer, aqui e ali, dando pistas do ideário, comunicando incessantemente seu desejo de realização que não era pouco e tinha uma ambição glauberiana. Consegui elaborar a ideia de que estes acontecimentos já eram o trabalho, contingente, possível, mas de uma vitalidade e importância que não deveriam sofrer o recalque que se dava por meio da ironia incessante, forma preguiçosa do jornalismo de se ater a padrões consagrados de atuação. A pesquisa deixa avaliar o tamanho disso tudo que não é pequeno. De início, não tinha ideia da quantidade de material. Agora, relendo o livro, mais uma vez me surpreendi com a quantidade e importância do que foi recolhido.

Uma ideia, no entanto, foi fundamental para tecer uma trama interpretativa em torno dessas muitas ocorrências. Uma ideia do campo da psicanálise. Como já expus, o discurso de Zé Celso, mentor da empreitada, sempre se pautou por combater a repressão em suas mais diversas manifestações. Ora, a repressão, o recalque, como a entendemos em psicanálise, incide originariamente sobre a sexualidade humana na sua infinita possibilidade de manifestação. O recalque é um pilar de qualquer formação cultural, mas, em excesso, é o veneno mesmo que destrói e impede o laço cultural.

Cito um trecho de uma entrevista dele ao agora extinto *Jornal da Tarde*:

Meu processo de trabalho é um processo de troca de energia. Só quando as pessoas vão apaixonando-se é que se cria uma relação de concentração na gira. Uma relação autoritária em relação à loucura, ao coração e à sexualidade. Nada a ver com autoritarismo político e social. (CELSO, 1985, p. 18)

É uma fala que partilha a episteme de uma época, que se compõe de múltiplos saberes, entre eles a psicanálise. Da loucura e da sexualidade, não há como escapar. Isso é reconhecer uma condição, bem ao feitio da tragédia grega. Há um imperativo ético numa tal posição: a arte trata do humano em sua intersubjetividade inescapável. Este Outro da loucura e da sexualidade mora em todos nós em algum grau. Ele compõe o obsceno que, neste teatro, não deixa de se revelar à luz da ribalta com vistas a abolir as bordas que isolam sanitariamente uns de outros, sujeitos e categorias. É diferente de representar a loucura fazer dela “tema” da arte.

Eu pensava um projeto de pesquisa que estivesse na fronteira entre o campo da arte (o teatro) e a psicanálise. Havia ali uma manifestação teatral que desenhava uma onda, com acontecimentos que apareciam na superfície da vida da cidade, em seguida mergulhavam em períodos de tempos diversos na obscuridade, depois davam notícia de novo e assim vivíamos numa certa expectativa, terrível à época, porque se tratava de uma espera exasperante, já que ameaçava de morte um movimento impulsionado por desejo enérgico, mas que tende à exaustão por excesso de adiamento. Pontualidade é o que cobra Dioniso da cidade de Tebas em *As bacantes*.

Freud (1915) escreve, em um de seus textos metapsicológicos, “Pulsões e destinos de pulsão”: “A vida de cada pulsão pode considerar-se dividida em diversas séries de ondas, temporalmente separadas e iguais, dentro de uma unidade de tempo (arbitrária), semelhantes a sucessivas ondas de lava” (p. 2.047).

Pulsão é um conceito fundamental que estrutura muitos aspectos na concepção psicanalítica do homem. Pensada como algo que faz fronteira entre o corpo e o psiquismo, traduz de um para o outro o que a princípio é uma necessidade de sobrevivência: a fome é um aumento de tensão corporal saciada por um adulto que cuida do bebê. A manifestação da fome ganha uma representação (inscrição) psíquica que demanda um objeto que irá satisfazê-la. Ora, essa satisfação é da ordem do prazer porque diminui os níveis de tensão anteriores a ela. Se é prazer, diz Freud, já carrega em si algo de sexual. Então, nossa segunda mamada, já está “contaminada” por uma busca de prazer, que não cessamos de buscar, nunca mais, na melhor das hipóteses. É vital satisfazer nossa autoconservação e o prazer vem com ela.



Mas a busca pelo prazer tem ardis: a sexualidade perverte a função de conservação. O sujeito passa a desejar repetir o prazer, e acaba, numa situação extrema, pouco ligando para a função de conservação, contanto que possa gozar.

Um exemplo pode ser visto nos distúrbios alimentares, um campo oceânico de manifestação sintomática do descompasso entre desejo e autoconservação de um mesmo sujeito. Esse imbróglio é responsável por um dos capítulos de nosso mal-estar, uma vez que a satisfação sexual em geral é antagônica à norma civilizada e suas restrições. Dispomos de uma instância egóica para mediar este conflito: grosso modo, é ela, servidora de muitos amos (nosso inconsciente repleto de significantes das pulsões sexuais, partes de nosso Isso primordial, nosso supereu que, simultaneamente, nos proíbe gozar e nos exorta a fazê-lo sem limites, e a realidade em que estamos inseridos) e se vira, muito mal em geral, para que um mínimo de satisfação possa acontecer.

É importante sublinhar que há uma urgência na satisfação da pulsão. Basta pensarmos na tensão da fome. Daí que o objeto da pulsão é contingente, varia de sujeito para sujeito, como pode mudar a cada momento na vida desse mesmo sujeito. Ele não é essencialmente nada. Ela demanda satisfação, diminuição da tensão e tem de encontrar um objeto para isso naquele momento. Ora, como tudo o mais, a satisfação tem que se adaptar a um ritmo de vida em que esperar faz parte do jogo.

Falamos de pontualidade. A falta dela pode sufocar o desejo depois de exacerbá-lo de maneira descomunal. O objeto de desejo tem outras características: ele “sofre” de certa permanência na vida de cada um. E tem afinidade estreita com o resto antipolítico, uma vez que sua característica primeira é a de ser incestuoso.

Imaginem tudo isso pensado em termos da vida em sociedade, com suas formas de controle do corpo do cidadão ao mesmo tempo ostensivas e cada vez mais sutis. A repressão – em geral necessária para formar o laço social, afinal não podemos satisfazer o recôndito incestuoso do nosso desejo sob risco de colapso da civilização – exagera. Por exemplo, dá poder a agentes sociais cujo exercício dito legítimo da violência revela um sadismo institucionalizado que mal esconde sua origem pulsional sexual.

O Uzyna vir a público, à época, com manifestações das mais diferentes formas, realizava o impulso criador numa espécie de alívio de tensão, uma vez que ele permanecia abafado, reprimido na cidade, mas não intramuros. Era imprescindível fazer chegar ao Outro social o que ia pelas entranhas. Essas formas eram contingentes (diferentes do projetado), pensadas quase como ações de guerrilha. Daí mais uma aproximação com o *modus operandi* da pulsão.

Dar conta do resto antipolítico implica responder às perguntas: o que fazer com o desejo? E com o corpo desejante? É notável a atualidade da pergunta. A discussão sobre misoginia, racismo, transfobia e homofobia tem no corpo desejante, pulsante, o objeto sobre o qual se exerce a repressão. Por isso mesmo é ele que dá peso a essa luta política, revolucionária à maneira do Oficina, para tornar assertiva a força do seu discurso.

No ideário do Uzyna, é flagrante o acento em torno da liberação do corpo de suas amarras civilizadas ou do desfrute de um ócio que é bastante corporal, cheio de sensações e sensualidade. Não é à toa a escolha de *As bacantes*, que antes de ser encenada já transbordava para todos os demais projetos de encenação. Sempre um coro de bacantes dialogava e participava da composição de outros coros. Coro esse significativo que atravessa a história do Oficina/Uzyna, porque ele destrona o ator representativo desde os tempos de *Galileu Galilei* com seu Carnaval do Povo.

É necessário encontrar uma forma de mudar, de dar passagem. Isto sempre foi usado para uma minoria se exibir e se contemplar num espelho luxuoso. ASPIRAÇÃO. PRIMAVERA. TIRAR A MÁSCARA, o blefe. O teatro é o meio dos homens se entenderem em seu verticalismo, sem obediência. Nosso segredo é que nós saímos do subterrâneo e aqui chegamos. É esse o movimento, o curso do nosso trabalho. (OFICINA SAMBA, 1975)

O corpo em estado de embriaguez, corpo tocado por Dioniso, um corpo coletivo coral, não individualizado, é aquele que se busca para o te-ato, não mais uma representação. Um corpo também de inspiração artaudiana. Um corpo sem órgãos.

Assistimos, nesses anos de trabalho do Uzyna, uma oscilação obrigatória entre a representação e a apresentação. Nesse movimento pendular,



o público também deve ser suprimido enquanto tal: ele passa a atuar ou a fazer parte da gira. As tensões, contudo, não se desmancham, o que guarda muita afinidade com o universo da pulsão e seu avesso/direito que é o desejo.

Em *As bacantes*, as mênades, em mania, estraçalham o corpo de Penteu. Uma delas é Ágave, sua mãe. No transe do desejo, ela simplesmente *desiderat*, sem *considerare*, na bela definição etimológica de Marilena Chauí (1990). Ágave só vai considerar o que fez, olhar de novo os astros, olhar para cima, depois do ato cometido de filicídio.

A cena de despir alguém da plateia, que é como o Uzya encena o assassinato de Penteu, emblemática tanto do que está em jogo quando se fala do corpo, como da relação que se quer e que se faz com o público, despiu uma noite Caetano Veloso. Adriana Calcanhoto emoldurou o acontecimento numa canção manifesto¹. Um ato de devoração canibal simultaneamente encenado e não encenado. Soberbo. O Uzya capturou literalmente, numa oportunidade única e muitíssimo feliz, um significante nacional. O Brasil responde aos significantes Caetano Veloso, Tropicália, antropofagia, desbunde, deboche, entre tantos outros da mesma constelação, há décadas. O Oficina incontestavelmente faz parte dessa mesma rede que tem a ver com o DNA embutido na pergunta: quem somos? O que queremos? Qual teatro fazemos?

O desejo, em psicanálise, ao contrário do seu avesso pulsional, jamais é satisfeito. A pulsão encontra um objeto contingente que a satisfaz temporariamente. Matamos a fome, mas não comemos qualquer coisa para isso. Temos vontades. Pulsão e desejo, nas duas faces de uma banda de Moebius, uma tira flexível que se torce e se fecha compondo um sem fora nem dentro. O desejo, quando supostamente alcança aquilo que parece ser seu objeto, vê que ele corresponde a apenas uma parte daquilo que esperava como satisfação. É essa a nossa maneira de continuar desejando, constatando eternamente uma falta, um “deixou a desejar”...

Esta é, me parece, a súpula da relação que se construiu com o público que há sessenta anos acompanha o Oficina. Nem sempre ela foi assim, mas seu último desenho desvela e ressignifica o que, a princípio, era “apenas” o verbo.

1 Adriana Calcanhoto, “Vamos comer Caetano”

Referências bibliográficas

- CORREA, J.C.M. Entrevista. **Jornal da Tarde**, Brasília, DF, p. 18, 17 dez. 1985.
- CHAUÍ, M. Laços do desejo. *In*: NOVAES, A. (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FREUD, S. **Los Instintos y sus Destinos**. Madri: Biblioteca Nueva, 1915.
- LORAU, N. A tragédia grega e o humano. *In*: NOVAES, A. (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MEICHES, M. P. **Uma pulsão espetacular**. 2. ed. São Paulo: Escuta, 2018.
- OFICINA SAMBA. **Editorial**. [S. l.], n. 0, 1975.

Autor convidado





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p145-169

O Oficina

Em defesa de Baco contra seus admiradores: gozo e política no teat(r)o oficina

Bacchus defended against his devotees: enjoyment and politics in teat(r)o oficina

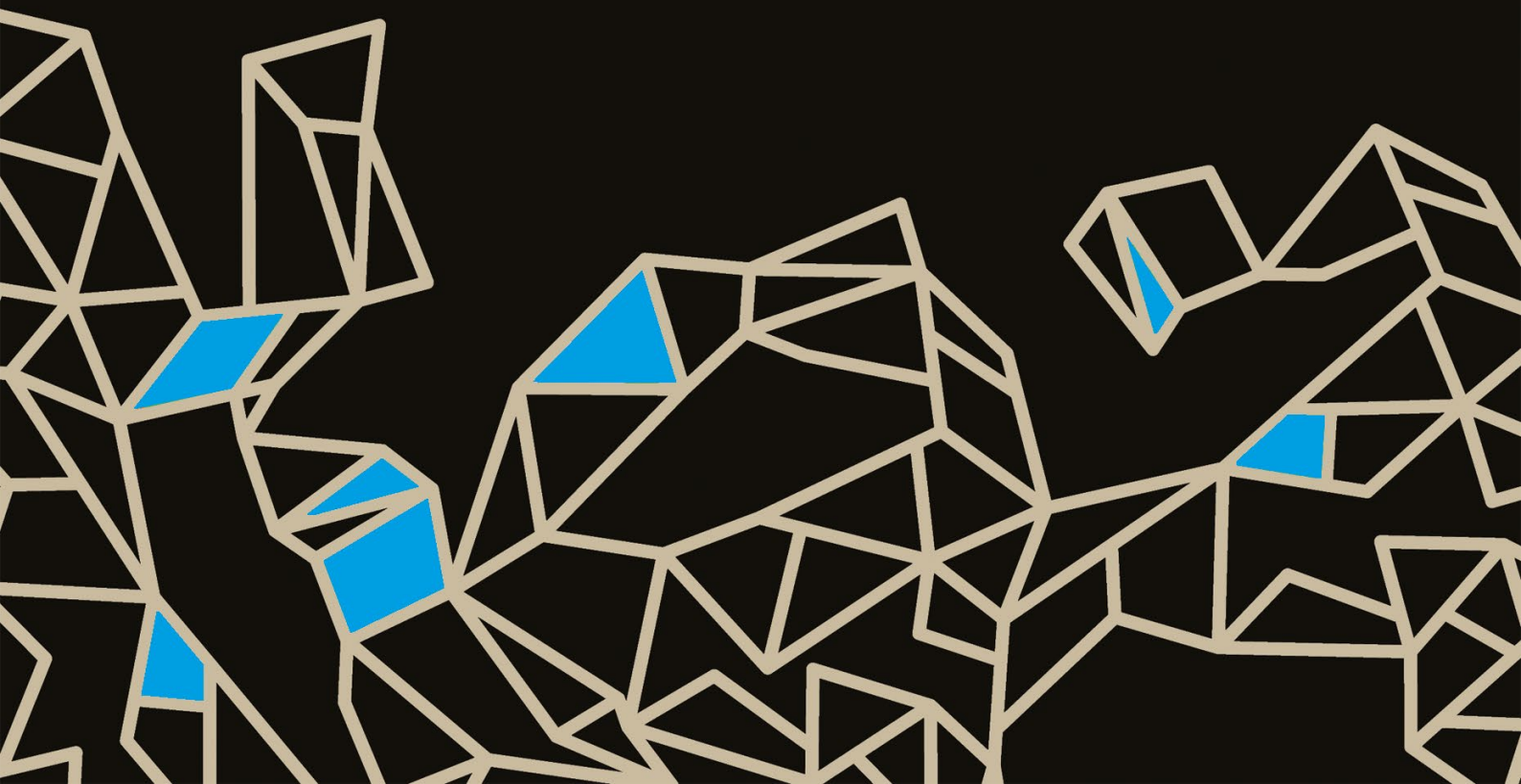
Artur Sartori Kon

Artur Sartori Kon

Doutorando pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP)

Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2017/04905-9

Ator, dramaturgo e encenador, integrante da Cia. de Teatro Acidental



Resumo

O presente ensaio visa analisar e confrontar duas obras que poderiam ser consideradas modelos ou manifestos do Teatro Oficina: *Bacantes* (1996) e *O banquete* (2009). Interpretando-as como um díptico, isto é, iluminando e suplementando uma com a outra, acreditamos ser possível absorver e superar as leituras mais habituais do trabalho de Zé Celso Martinez Corrêa, as quais se restringem à adesão ou recusa totais, e por isso muito simplistas, de seu projeto poético-político.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, Teatro Oficina, Estética e política, Psicanálise e política.

Abstract

This essay aims at analyzing and comparing two works that may be considered models or manifests by Teatro Oficina: *Bacantes* (1996) and *O banquete* (2009). Interpreting them as a diptych, that is, as illuminating and supplementing each other, we believe it is possible to absorb and surpass the most usual readings of Zé Celso Martinez Corrêa's work, which are limited to a total, and therefore too simplistic, adherence or refusal of his poetic-political project.

Keywords: Brazilian Theatre, Teatro Oficina, Aesthetics and Politics, Psychoanalysis and Politics.

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.
Hilda Hilst, *Do desejo*

Se estivemos, durante quase todo o ano de 2020, impossibilitados de ir aos teatros para descobrir novas peças, tivemos a possibilidade praticamente inédita de retornar a antigos trabalhos de diversos artistas e grupos que disponibilizaram on-line parte de seu acervo de gravações, gratuitamente, como contribuição para o enfrentamento desse difícil período de quarentena. O caráter contraditório dessa oportunidade – ao mesmo tempo verdadeiramente interessante e claramente limitada – é levado ao extremo no caso do Teat(r)o Oficina, que desde março apresentou mais de dez obras na TV Uzyna, seu canal do YouTube, como parte de uma campanha pedindo

doações para ajudar o grupo a sobreviver aos meses sem poder se apresentar. A princípio, parece completamente absurdo assistir por vídeo a essas peças já clássicas, sem poder participar da celebração coletiva e presencial que as caracteriza. Não obstante, desde muito antes dessa pandemia o grupo já fazia transmissões virtuais de suas apresentações, incluindo a possibilidade de fruição à distância e mediada pela tela como possibilidade de experiência estética plena e não apenas como paliativo em uma situação excepcional (o grupo agora prepara trabalhos especialmente para a fruição à distância, peças radiofônicas ou teatro filmado: uma versão de *Esperando Godot* prevista para estrear em breve (SÁ, 2020).

A partir dessa ambiguidade, seria mesmo produtivo pensar numa divisão entre duas possíveis posições do espectador diante de um trabalho do Oficina: a participação ativa ou a recepção passiva, esta segunda podendo se dar no conforto da casa ou no próprio teatro, onde há sempre alguns espectadores mais tímidos que, antes mesmo de a peça começar, já buscam lugares mais protegidos nas fileiras de trás ou nos andares de cima, enquanto outros, é claro, preferem chegar cedo para garantir seus lugares bem à frente, de modo a propiciar sua entrada na cena-festa. Tal separação também poderia ser extrapolada para falar sobre a imagem e repercussão do Oficina para fora das paredes do teatro, como um dos coletivos artísticos mais importantes e conhecidos do país (e inclusive fora dele). Assim, temos de um lado um respeito e um apreço crescentes em relação à trajetória e à importância simbólica do grupo e seu diretor, tornados praticamente obrigatórios por quem quer que pretenda ter um repertório cultural mínimo e atualizado – a recente retomada de três encenações históricas, desde *Bacantes* (originalmente de 1996, reestreada em 2017), mas sobretudo *O rei da vela* (de 1967, reapresentada em 2017) e *Roda viva* (de 1968, recriada em 2018), sob a chancela do Serviço Social do Comércio (Sesc), serviu para reforçar essa confirmação do Oficina no mais alto patamar do cânone teatral brasileiro. Do outro lado, há ainda um fantasma assombrando certo público que prefere não assistir às peças, nem mesmo para confirmar suas opiniões já decididas: o fantasma de um teatro não apenas obscuro, mas sobretudo agressivo e impositivo. Em ambos os casos, o Oficina talvez seja o único coletivo teatral brasileiro



sobre o qual um público leigo, que não acompanha a produção cênica do país, tem informações, opiniões e – talvez mais que tudo – fantasias.

Mas a recusa aos trabalhos do Oficina não vem apenas de moralistas conservadores de direita, como talvez se pudesse imaginar; muito pelo contrário, ela marca uma crítica de esquerda que vem se atualizando desde a década de 1970. Anatol Rosenfeld (1996, p. 56-57) associava o teatro de Zé Celso a uma violência irracional “desligada da ‘exatidão sociológica’ e, possivelmente, da validade artística e da interpretação profunda da realidade”, redundando num “teatro neoculinário” cuja base seria “uma situação morna de conluio sadomasoquista, [pois] o público burguês acaba saindo sumamente satisfeito, agradavelmente esbofetado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido do seu generoso liberalismo”. A Roberto Schwarz (1978, p. 85) incomodava que o trabalho do Oficina fosse “ambíguo até a raiz do cabelo”, constituindo “uma resposta radical [...] à derrota de [19]64; mas [que] não era uma resposta política”, resultando em “um passo atrás”, um teatro “moral e interior à burguesia”, reatando “com a tradição pré-brechtiana cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes”. Retomando essa tradição diante do retorno de Zé Celso à cena paulistana na década de 1990, Sérgio de Carvalho (1998) acusava a “vertente anarco-erótica da cena que se disseminou como praga”, trazendo “a refutação da palavra, subitamente tornada coercitiva”, a “idolatria do corpo” e uma “teatralização do desejo” que de algum modo era lida como “ficção de um indivíduo isolado” e “impermeável ao outro”, sintoma da “estagnação de uma forma impositiva que normatizava a desrepressão libertadora” – se a análise não deixa de trazer rico material para a reflexão, como veremos adiante, o ataque à “crescente homoerotização da cena” e ao suposto “culto personalista do próprio rabo” da parte de Zé Celso acaba revelando um fundo moralista e potencialmente conservador na posição do crítico e diretor brechtiano. Carvalho, ademais, vem formando uma terceira geração de críticos, como o pesquisador Paulo Bio Toledo (2018, p. 117), para quem a forma cênica proposta pelo Teatro Oficina, se “um dia teve consequências e reverberações revolucionárias, vira mais um produto no velho escaninho da cultura e mal resiste à formatação como mercadoria, embora creia que ainda tenha poder de tensão”.

Mas não falta, é claro, quem se contraponha a essa leitura, defendendo o projeto poético e político do Oficina¹. Contra Rosenfeld, o próprio Zé Celso (LOPES; COHN, 2008, p. 200-201) considera a si e ao seu trabalho como “profundamente racional”, explicando que “a razão aí não é a do colonizador”, e afirma que “o irracionalismo vem exatamente da concepção acadêmica positivista, colonizada”, segundo a qual “tudo o que não está naquele padrão de racionalidade é irracional”. O artista e pesquisador Biagio Pecorelli Filho (2014, p. 89), discutindo diretamente a já mencionada (má) fama do Oficina “não só de um teatro nudista e sexualizado, como também de um teatro selvagem, onde o público pode ser a qualquer momento arrancado de sua poltrona e despido em cena”, vê aí “menos uma verdade do que uma hipérbole do teatro civilizado e da sociedade de consumo que o engendra”, correspondendo à postura de quem diz “quero consumir mas não quero ser transformado substancialmente por aquilo que consumo”. Nesse sentido, o trabalho de Zé Celso promoveria “uma outra luta política: a luta pelo direito dos corpos de gozarem juntos, livremente, dentro e fora do acontecimento teatral”, questionando “os limites do teatro – principalmente a ideia de quarta-parede – [...] equiparados aos limites impostos ao corpo pelo Estado, pela Igreja, pela Escola, pela Família, pelo Mercado” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 90). Nesse sentido, “a poética do gozo que constitui um dos traços mais marcantes de sua ciência amorosa e teat(r)al” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 11), a aposta no “amor, comilança, masturbação, preguiça, liberdade, sexo, drogas, samba, carnaval, candomblé e futebol”, traria “a possibilidade desse ‘poder transformador da performance’ ser acionado [...] a partir de um corpo que samba, sorri e opta radicalmente pela alegria” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 32). Em suma, seria o caso de ir além de “uma fama que, como qualquer fama, oculta a complexidade dos sujeitos; fama esta propiciada, de um lado, pelos intempestivos discursos de José Celso, e de outro, com a licença da paráfrase, pela ‘ira racional’ de Anatol” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 179). De fato, detratores e entusiastas do Oficina com frequência

1 É notável o trabalho crítico de Celso Favaretto (2019, p. 43), que dos anos 1970 até hoje vem respondendo às críticas ao tropicalismo e à contracultura (incluindo o Oficina de então), mostrando neles uma “expressão artística, marcada pela ambivalência, em que o político não está ausente, embora deslocado”. Ver também Favaretto (2007).



tomam seu repertório como uma grande unidade, sem diferenciar e analisar concretamente cada obra, mas julgando-as sobretudo a partir das declarações do diretor em textos e entrevistas. Parecem mesmo ter uma visão muito semelhante – e superficial – sobre o grupo, mudando apenas o juízo de valor. Eis onde é preciso intervir, portanto.

Nesse sentido, seria o caso de admitir que a divisão que tentei traçar até aqui informa também minha própria experiência de espectador das peças do Oficina. E isso desde seu início forçadamente tardio: conforme estreavam as diversas partes da obra monumental *Os sertões*, nos primeiros anos deste século XXI, eu, ainda um adolescente cada vez mais interessado nas artes cênicas como experiência estética e possível futura graduação universitária e carreira profissional, tinha cada vez mais desejo de ir assistir àquelas peças que já se anunciavam marcos na história do teatro brasileiro, sem contudo jamais conseguir companhia para assisti-las – fosse por causa desse fantasma criado em torno da imagem do Oficina, fosse por simples preguiça diante das horas e horas a serem enfrentadas. Mesmo nas aulas do bacharelado em Artes Cênicas, que cursei a partir de 2006, tínhamos ao mesmo tempo seminários sobre o grupo como referência histórica inescapável – mas limitada ao seu passado dos anos 1960 e 1970 – e diversos comentários preconceituosos sobre as produções dessa nova fase. Foi apenas em 2009, já no último ano do curso, que entrei pela primeira vez no prédio projetado por Lina Bo Bardi, para assistir a *O banquete*. Se aquele trabalho me impactou de modo indelével, movendo-me a retornar para aquele espaço a cada nova estreia, não foi com total e irrestrita aprovação que me dispus a acompanhar essa trajetória: frequentemente aquilo que eu via me impactava de forma negativa, parecendo mesmo corroborar as críticas tantas vezes lançadas contra o Oficina. Sobretudo, eu me sentia repellido por uma aderência (que me parecia completa e cega, excessiva) de uma parcela do público à celebração proposta pelos artistas, a ponto de não demonstrarem grande interesse pelo **teatro** que se apresentava à sua frente, como se apenas aguardassem o momento de pular para dentro da cena e consumir os prazeres prometidos na compra do ingresso. Tal impressão se fez mais forte em 2017, no SESC Pompeia, quando assisti a *Bacantes*. É por aí que começarei, portanto.

Quem goza mais?

Se eu disser que o desejo é Eternidade
Porque o instante arde interminável
Deverias crer? E se não for verdade
Tantos o disseram que talvez possa ser.
Hilda Hilst, *Do desejo*

A versão de Zé Celso para a tragédia de Eurípides é, provavelmente, a obra mais marcante da atual fase do Oficina. Serve-lhe mesmo quase como manifesto, ou ainda, nas palavras do próprio diretor (LOPES; COHN, 2008, p. 161), como “peça-modelo”, devido a sua apresentação do “rito de origem do teatro”². “Meu projeto atual”, continua ele, “tem como fundamento *As bacantes*. Dionísios, o segundo nascimento do teatro. Dionísio, aquele que nasce duas vezes, duas portas. Fui buscar num mito de 3000 anos a força para o trópico, para o novo nascimento do teatro” (LOPES; COHN, 2008, p. 183). O deus “da festa, da fartura e do teatro” vinha para “superar um impasse da história do Oficina”, efetuando “a superação do mito que representava o próprio Oficina”, qual seja, o de Prometeu, “aquele que roubou o fogo dos deuses e depois ficou amarrado, preso, [...] nesta posição de oprimido, de teatro do oprimido” (LOPES; COHN, 2008, p. 189). Justamente por isso o trabalho teria demorado tanto para estreiar: foram treze anos de processo de criação – tanto que só veio a público depois de *Ham-Let* (também disponível on-line), que acabou tomando seu lugar na reinauguração do prédio da rua Jaceguai, em 1993.

Se o texto grego começa com uma longa fala do próprio Dionísio, narrando sua origem e explicando seus motivos para as ações que se seguirão (EURÍPIDES, 2005, p. 205-207), na versão de Zé Celso o deus é evocado e em seguida a história é cantada e encenada por todo o elenco, desde o nascimento de Zeus e sua relação com uma mortal, Semelle, que “descobre o gozo pela primeira vez” e começa a gestar

² “Bacantes exercerá na história de Jaceguai uma função definitiva, elevada à condição de protoespetáculo do grupo. Será uma fonte inesgotável para a cena e um centro permanente de irradiação dramaturgica, figurando nas entrelinhas de grande parte dos espetáculos seguintes do grupo a partir dos anos [19]90” (PECORELLI, 2014, p. 90).



um filho divino³. A enciumada esposa do rei dos deuses, Hera, interroga Tirézias (interpretado pelo próprio diretor) sobre “quem goza mais”: entre o homem e a mulher, o sábio não hesita em apontar a mulher como aquela que teria “dez vezes mais” prazer; já entre “a imortal e a mortal, a esposa legítima ou a amante, Hera ou Semelle”, ele se vê forçado a dizer a inconveniente verdade: “Semelle goza mais”. Por essa sinceridade, a deusa o amaldiçoa: “Você vê demais”, diz, “Daqui pra frente, não vai enxergar mais nada”, dando a deixa para um blecaute no teatro. Seu esposo, porém, completa: “Mas vai ver tudo”; ao que “a Luz retorna milagrosa e lenta”, como indica a rubrica, “com cânticos corais da sonoplastia, iluminando diretamente os rostos dos presentes no público ao mesmo tempo que as cortinas de Tule das Arquibancadas abrem-se e trazem o fascínio do primeiro momento de contracenação direta silenciosa entre o público e o Tyazo Bacantes & Sátyros”. Esse momento, em que desaba a quarta-parde materializada nas cortinas translúcidas, é chave para compreender não apenas a peça, mas todo o projeto poético e político do Oficina: a plateia desse “te-ato”, identificada a Tirézias-Zé Celso, trocaria a posição de espectador distanciado pela de participante que **vê sem a mediação de representações**.

E, no entanto, **a representação teatral continua** – talvez porque haja verdades que apenas a ficção alcança. Hera inculca em Semelle uma ideia perigosa: “Zeus te ama mortal, só”, e reservaria a Hera o melhor, “seu amor imortal”. Declarando querer “todos: o mortal, o imortal, o bestial!”, a humana confronta o amante divino: “quero ser adorada por um deus, com amor imortal”. Mesmo ouvindo que “o melhor amor que existe é o mortal”, ela insiste, dizendo que o filho que tem no ventre “precisa do Divino Pai tocando de Divino sua mãe”. “É perigoso”, alerta Zeus, mas Semelle rima e rebate: “Mas é gozozo”. “No gozo”, canta o coro, “o raio alado de Zeus parte a barriga de Semelle, que no último ‘aiiiiiiii’ pare prematuro o menino, dando à luz”, e Tirézias completa:

3 Para nossa reconstituição de *Bacantes*, que obviamente não pode estar à altura da riqueza do espetáculo, focando algumas cenas-chave para a discussão que propomos, contamos com um roteiro (cuja grafia por vezes idiossincrática seguimos aqui, por vezes alterando a pontuação para ganhar fluidez nas citações) gentilmente cedido pela artista do grupo Carina Iglesias, a quem agradecemos, bem como com duas gravações da peça disponíveis em [youtube.com/uzonauzyna](https://www.youtube.com/uzonauzyna).

“e perde a luz na brasa do tesão de Zeus.” O pai termina de gestar o filho na própria coxa, até ele nascer pela segunda vez. Assim, já nesse “párodo” (entrada do coro, aqui anterior até mesmo ao prólogo), no mito da origem do deus Dionísio, que será patrono do teatro – ou desse teat(r)o – somos introduzidos a algo que ultrapassa a alegre pulsão de vida com que muitos identificam o trabalho do Oficina: um “excesso que é ao mesmo tempo apaziguamento da falta e sede inextinguível, remédio e veneno”, e que recebeu de pensadores como Georges Bataille e Jacques Lacan, para diferenciá-lo do mero prazer, justamente o nome de gozo (DUMOULIÉ, 2007). Nem por isso deixa de ser motivo de celebração.

Só agora, depois de quase uma hora de peça, chegamos ao Prólogo, com o discurso do próprio Dionísio (ou Dyonyzios), interpretado por Marcelo Drummond⁴. Ele chega a Tebas, terra de sua mãe, onde pune as irmãs de Semelle (aqui mulheres de sociedade, respeitáveis e cristãs) por duvidarem da origem divina do sobrinho, enlouquecendo-as e fazendo-as ingressar no seu séquito de bacantes. E anuncia: “esta cidade, **queira ou não queira**, vai ter de aprender o quanto custa desprezar a Orgya”; não estamos, como podíamos imaginar, no campo das relações sexuais voluntárias e consensuais (mesmo se Tirézias diz que “até na Orgya mulher que é mulher só faz o que quer”), mas no das forças irresistíveis. Somos então apresentados ao seu primo e antagonista Penteu, filho de Agave e, como ela, descrente do novo deus. É o novo detentor do poder, sucedendo a Kadmos, pai de Agave e Semelle. No roteiro de setembro de 2016, surge a informação de que ele “deu um golpe” no avô, identificando-o ao então presidente Michel Temer (empossado em 31 de agosto daquele ano após o impeachment de Dilma Rousseff); o bordão “acelera Tebas” o aproximava do então candidato a prefeito de São Paulo, João Doria, cuja campanha tinha o slogan “acelera SP”⁵.

4 É forte a identificação do ator com a personagem no trabalho do grupo, e ele a repetirá em outras peças. “Em 1987 ocorreria o fator mais decisivo para a refundação do Teatro Oficina: o encontro de Zé Celso com Marcelo Drummond. O diretor do Oficina atribui sua fortuita trombada com seu mais novo ator e diretor ao atendimento de seus rituais de candomblé: ‘Estávamos no Ponto Nada. Mas havia chegado o que eu buscava. Tinha feito um trabalho muito forte de Candomblé para que surgisse Dionisios’” (ZÉ CELSO apud SOUSA, 2013, p. 152).

5 Em 2018, contra a eminente eleição de um presidente de extrema-direita, “as mulheres do Oficina lançaram um vídeo” a favor do movimento #ELENÃO e contra Jair Bolsonaro, “cantando uma música de bacantes” que “convocava Dioniso e as bacantes para estraçalharem Penteu” (AZEVEDO, 2018, p. 76-77).



Essa associação da personagem grega à direita política brasileira em (ilegítima) ascensão dificulta qualquer identificação do público que acompanha o Oficina (majoritariamente de esquerda, sem dúvida) com Penteu; sua franca vilanização é reforçada pela elocução raivosa do ator Fred Steffen, ofendendo os que celebram Dionísio com palavras grosseiras, homofóbicas e “velhofóbicas”, insistindo em demonstrações de poder e na imposição da ordem pela violência, sem se deixar convencer pela razoabilidade dos argumentos de Tirézias e Kadmos. Pois, diz Zé Celso (LOPES; COHN, 2008, p. 189),

Penteu é o real – a moeda e a realidade – o deus da estabilidade financeira obtida à custa de uma injustiça social enorme. Ele é o deus da realidade, o deus dos 95% investidos nos bancos, a realidade dos economistas e tecnocratas que é a maior abstração que existe. São 95% da chamada realidade contra os 5% de sonho, de comida, de bebida e prazer, de vida.

À plateia resta apenas, nos vários “duelos” que estruturam a dramaturgia opondo os poderosos primos, tomar o lado do coro de bacantes, de quem “aprendeu que pode viver só por gostar, só por saber, só por viver”, contra quem “é louco de não saber adorar, e de nem querer saber, ser feliz”. Talvez venha daí a impressão de que a participação na cena-festa do Oficina é compulsória: quem não quer entrar no palco-passarela e se entregar aos beijos e carícias da celebração arrisca receber olhares de reprovação e mesmo vaias, sendo identificado com as encarnações (reais e ficcionais) do conservadorismo que a peça denuncia. O auge será, é claro, a já célebre cena do estraçalhamento do boi – um espectador eleito, despido e paramentado com uma cabeça de boi-bumbá e “devorado” pelas bacantes – prenunciando a morte de Penteu. Embora, como conta Azevedo (2018, p. 86), a aceitação por parte do escolhido fosse comum, “os casos de recusa eram seguidos de vaias”, mas “logo aparecia um voluntário ao posto” (já ocuparam esse posto “personalidades como Caetano Veloso, Marcelo Jeneci, e aqueles considerados os mais belos homens da plateia”); com o que o coro mostraria “seu poder de tirar o público da posição passiva”. Para Pecorelli Filho (2014, p. 88) não podemos “saber onde termina o desejo” do espectador “de comungar o rito nos oferecendo sua nudez e onde começa o seu constrangimento em ter que sustentar publicamente a sua ‘caretice’, ou mesmo onde terminaram

suas forças físicas para resistir à ação” que tanto viola quanto endeusa seu corpo; assim o ritual seria “levado às últimas consequências físicas e morais” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 89). Erika Fischer-Lichte (2014, p. 84) enfatiza a “festividade e celebração comunal” nessa cena em particular e na peça de modo geral, louvando “o estabelecimento de uma nova ordem utópica que não exclui ninguém” (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 86).

Mas como pode ser assim, se o assassinato de Penteu – morto pela própria mãe, cega pela loucura dionisíaca e integrada às bacantes – é o desfecho para o qual toda a ação caminha? E o próprio ex-rei Kadmos, velho devoto de Dionísio e amigo de Tirézias, com quem simpatizamos desde o início, é assim punido desmedidamente, uivando de dor e se queixando de que “Esse deus pode até estar fazendo justiça, mas castigou duro demais!” Dessa vez, nota a eminente teatróloga, “os espectadores não participavam” exceto pelos eventuais aplausos, e logo “silenciavam, ficavam quase imóveis e claramente muito envolvidos emocionalmente”, pareciam mesmo horrorizados “ao se tornarem testemunhas involuntárias”, de algum modo cúmplices do assassinato (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 85). O crítico Nelson de Sá (1996) chega a dizer que, depois da cena “aterradora e definitiva” em que Agave acorda para o que fez, “Dionísio, quem poderia imaginar, sai de ‘Bacantes’, da peça prometida, derrotado” – o que, diante de todos os outros relatos, com certeza parece um exagero. Pois a vilanização ao longo de toda a peça de Penteu e de suas três tias, caricatura de uma elite autoritária e reacionária, termina por justificar previamente o horror da conclusão, que assim acaba mitigado. Mas, se é assim, o sentimento trágico pareceria não ter lugar na “TragyKomédiaOrgya” do Oficina, que ficaria reduzida à pura afirmação, à total integração, à comunidade orgânica sem dissenso ou diferença.

Que venham todos

desejo é um Todo lustroso de carícias
Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.
desejo é uma palavra com a vivez do sangue
E outra com a ferocidade de Um só Amante.
desejo é Outro. Voragem que me habita.
Hilda Hilst, *Do desejo*



Mas o que há de errado, afinal, em afirmar o prazer e a pulsão de vida, integrando em uma comunidade todos os presentes, todos os participantes, sem separar quem age e quem assiste?

Poderíamos, em primeiro lugar, questionar se e como a inclusão geral e irrestrita opera de fato na obra. “Que venham messiânicos”, dizia Zé Celso (LOPES; COHN, 2008, p. 194-195) à época da estreia, “que venha o candomblé, que venham espíritas, que venham tucanos, que venham corporativos, que venha todo mundo. Que venha o ministro da Cultura com óculos ou sem óculos, Malufs, palhaços, que venham os empregados do Maluf. Dionísio não barra ninguém.” Mas o que acontecerá com aquele que responder ao chamado, apenas para se ver representado na peça como conservador, moralista, careta, merecedor de um violento assassinato? E qual experiência terão os que, mesmo se identificando com uma esquerda progressista e libertária, inclusive acompanhando e defendendo a cena orgiástica do Oficina e partilhando do repúdio à direita criticada ali, nem por isso **desejam** participar da festa e se integrar ao coro? Posto diante de um evento que almeja ou alega dar espaço para todos, como fica quem não se vê representado ali? Pois seria absurda ingenuidade imaginar que todos os sujeitos e desejos possíveis caberiam nesse desfile de corpos belos (vide a observação anteriormente citada sobre a escolha do espectador a ser “estraçalhado” – e na verdade a reafirmação de padrões de beleza física é problema recorrente nos espetáculos do grupo) e entregues ao prazer, ou melhor, a uma forma bastante determinada e limitada de prazer.

Nesse sentido, a segunda observação a se fazer diz respeito ao papel central de um imperativo de participação e de gozo no capitalismo contemporâneo, ou seja, na manutenção das estruturas de poder, e não sua demolição, como muitos gostariam⁶. Já em 1997, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, a pergunta era lançada para Zé Celso:

Exceto pelas drogas, os tabus contra os quais seu teatro se insurgiu foram destruídos. A família patriarcal não existe mais, a repressão sexual

6 Como na ideia de que *Bacantes* “leva aos limites a possibilidade de um corpo que, colocado como propriedade dos aparelhos disciplinadores do Estado, encontra as suas possibilidades de se tornar indócil no rito de hiperexposição física, e romper com as amarras e codificações impostas por esses mecanismos de controle social” (PIRES, 2005, p. 143).

é tênue, o capitalismo é quase consenso. Você não vê o risco de estar arrombando portas abertas e, por outro lado, estar dando murro em ponta de faca? (LOPES; COHN, 2008, p. 208)

A que ele respondia: “Não estão abertas. Eu sinto uma censura enorme” (LOPES; COHN, 2008, p. 208). Se a atual situação política do país não nos permite discordar das palavras do diretor, há algo que nos leva a tentar complexificar esse debate, indo além da simples oposição entre censura e abertura. Vladimir Safatle (2008, p. 18) fala do “advento de uma espécie de ‘sociedade não repressiva’ vinculada à universalização das práticas de consumo”; para Achille Mbembe (2018, p. 16), o indivíduo hoje não é mais o “sujeito trágico e alienado da primeira industrialização”, mas alguém forçado a “reconstruir publicamente sua vida íntima” e “oferecê-la no mercado como uma mercadoria passível de troca.” Se é assim, a participação como operação central da arte e do teatro contemporâneos, mesmo respondendo a “um inicial desejo de empoderar o espectador”, corre o risco de se tornar “treinamento para que os corpos internalizem o desejo de ser visto” (MARCONDES, 2017, p. 50). Cada vez mais, não se é “impedido de fazer algo por meio de interditos ou acessos restritos, mas constantemente encorajado a produzir a si mesmo em público”, tanto no tocante à sexualidade (como já vira Michel Foucault)⁷ quanto em outras esferas de ação, o que põe em questão o pressuposto de que participar seria mais desejável e prazeroso, ou menos confortável, mas mais libertador, do que assistir (PFALLER, 2017, p. 96). Pois os sujeitos

não apenas não são livres quando não fazem nada; pelo contrário, acima de tudo também não são livres quando erroneamente veem suas ações heterônomas como suas próprias e creem seguir os próprios interesses enquanto sem saber trabalham para interesses completamente outros. Por isso é enganoso crer que ativar o público na arte é automaticamente e sempre equivalente à libertação dele. [...] o entusiasmo pela integração produzido pela arte não poderia privar as pessoas da necessária insubmissão de que precisariam na vida política para não embarcar imediatamente em qualquer apelo neoliberal ou reacionário ou mesmo fascista para participar ‘ativamente’, e isso com um sentimento de libertação? (PFALLER, 2017, p. 98)

7 “Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: ‘Fique nu..., mas, seja magro, bonito, bronzeado!’” (FOUCAULT, 1996, p. 147).



Do mesmo modo, podemos afirmar que há um apelo neoliberal, reacionário e mesmo fascista para gozar: “o gozo transformado em obrigação” impulsionando “a plasticidade infinita da produção das possibilidades de escolha [...] no interior de um universo mercantil estruturado”; assim, o “cada um tem direito a sua forma de gozo” serve apenas para mascarar um “cada um **deve** encontrar sua forma de gozo” (SAFATLE, 2008, p. 21). Novamente “poderíamos perguntar: qual o problema”, se as “exigências de gratificação do gozo” marcariam “todos os discursos repressivos com o selo da obsolescência”, na “realização perfeita desta moralidade libidinal necessária à multiplicidade plástica da sociedade de consumo”; há que considerar, porém, que esse imperativo infinito do gozo é impossível de satisfazer (SAFATLE, 2008, p. 22), levando a diversas formas de sofrimento social⁸. Estará o trabalho do Oficina contribuindo para essa nova forma de despotismo capitalista? Não respondamos ainda.

Continuando nessa linha, seria possível questionar quais concepções do gozo estão presentes na peça. Pois observamos em nosso comentário duas tendências: primeiro, a de reduzir o gozo a figuras conhecidas do prazer, ao deleite voluntário e consensual dos corpos celebrantes, participantes em (te)ato, afastando toda forma de dor ou desprazer impostas pela ordem vigente. Essa visão nos leva a uma afirmação do bem, um teatro que define claramente o que é o bem e se coloca desse lado. Há que se questionar se esse teatro pode ter alguma produtividade além da reafirmação narcísica das posições política e moralmente corretas. A segunda tendência, porém, é visível sobretudo no campo da ficção ou da representação teatral. Pois apenas alguém que jamais assistiu a um espetáculo do Oficina poderia imaginar que ali essa dimensão estaria de algum modo ausente ou diminuída⁹; em *Bacantes*,

8 Donde “o aumento assombroso dos diagnósticos de depressão nos países do Ocidente, desde a década de 1970” (KEHL, 2009, p. 13). Pois “uma cultura regida por imperativos de gozo não produz necessariamente sujeitos mais independentes das injunções e da crueldade superegoicas. A culpa neurótica em relação ao supereu torna-se ainda mais impagável” quando “os ideais parecem não exigir das pessoas mais do que a disposição de usufruir dos prazeres do presente, de cultivar o corpo e entregar-se às fantasias associadas aos apelos de consumo. O sujeito culpado não leva em conta, porque não sabe disso, a impossibilidade de responder ao gozo ao qual é convidado ou, do ponto de vista do supereu, lhe é exigido. O sentimento de insuficiência, o medo de perder o amor dessa instância que representa, no psiquismo, a esperança de recuperar a fatia de narcisismo e a porção de gozo perdidas torna os neuróticos candidatos à depressão (KEHL, 2009, p. 94-95).

9 Nisso concordamos com Sérgio de Carvalho (1998): “o projeto desrepressivo do ‘Te-ato’ não teria dado os passos que deu não fosse a substância teatral da qual procurava se afastar”.

aliás, o próprio Dionísio é descrito como “o Ator”, suas ações violentas são meros “ensaios nos cenários” palacianos, os que nele não creem são “tapados sem fé cênica”, e Penteu é “canastrão”. É um gozo desmedido, incalculável e, portanto, inseparável do desprazer, levando até mesmo à morte – de Semelle tanto quanto de Penteu. Não se trata aqui de opor “pulsão de vida” e “pulsão de morte” (como tantos têm feito ao falar da política nacional de maneira francamente maniqueísta), mas de notar que toda pulsão, justamente por ser pulsão, “é virtualmente pulsão de morte” (LACAN, 1998, p. 863), podendo a qualquer momento passar para além do princípio do prazer. Assim, há um horror latente em todo gozo, um mal que o jogo trágico (mas também o cômico) procura articular. A aparição do mal na ficção não é, ou não apenas, modo de conhecê-lo e denunciá-lo, mas um modo de vivenciá-lo, de confessar o fascínio que isso exerce sobre nós, queiramos ou não (ver BATAILLE, 2015).

Nesse sentido, seria preciso ver nas *Bacantes* do Oficina uma tensão fundamental entre gozo e gozo, entre participação e representação, entre teatro e te-ato – afinal, “a partir de 1993 [...], o grupo que havia passado do teatro ao teato, faz a surpreendente passagem do teato ao teat(r)o, pondo abaixo todas as dicotomias” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 180). Como sintoma dessa contradição, duas leituras possíveis da morte de Penteu disputam por primazia: ela pode ser a expulsão do bode expiatório, recriando a ordem e a unidade em uma comunidade em crise (essa é a leitura clássica e conservadora de René Girard) ou o ponto de sua inclusão, o ponto da identificação daquilo que é mais adverso, da formação de uma coletividade não orgânica, que traz em si a marca da castração, da alienação, em uma identificação puramente negativa. Ali onde se concorda com o velho Kadmos em considerar a punição do rei e sua família, como desmedida ainda que de algum modo merecida (e, portanto, ao mesmo tempo justa e injusta), percebe-se que não são apenas os maus que estão sujeitos ao mal. Pelo contrário, a sabedoria trágica nos diz que, diante do poder dos deuses (cuja irrazoabilidade é bem conhecida), todos somos igualmente vulneráveis. Como diz Dumoulié (2007), “o tempo trágico é aquele do reconhecimento: o mais estranho, simultaneamente fora de norma (o crime), fora de humanidade [...], era Eu”, isto é, “o Outro”, mesmo esse Penteu vilanizado, equiparado ao que de pior há na política brasileira, “era Eu”.



Para abrir espaço para essa segunda leitura, porém, é preciso que haja alguma distância do espectador em relação à peça. Para além da criação de consenso pela celebração comunitária, há que conseguir diferenciar, separar, pensar, olhar, criticar (o que não exclui se divertir, se deixar levar, participar, gozar). A real **experiência** estética não é mera vivência que confirma prazerosamente posições já definidas, mas enfrentamento daquilo que é mais difícil e que gostaríamos de esquecer ou ignorar. Se Zé Celso (CORRÊA, 2012, p. 223) diz que o espectador deve ser “ator mesmo mudo, sentado” – e, por que não, mesmo assistindo da sua casa, pelo YouTube¹⁰? –, deve entrar “na Mágica Teatral” (ou então “não vê, não entende nada”), podemos concordar com a condição de propor ao mesmo tempo o avesso da moeda: que o participante deve ser **espectador** (ver RANCIÈRE, 2012), mesmo dançando no meio na passarela do Oficina. Essa ideia pode parecer bastante difícil do ritual orgiástico de *Bacantes*. Há que buscá-la em outro espetáculo do grupo, um que poderia parecer o mais distante possível do excesso e do êxtase que estamos analisando.

Para dar fim no juízo de Sócrates

Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
Pensá-lo é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.
Hilda Hilst, *Do desejo*

Mesmo sem a mesma posição paradigmática na trajetória do Oficina, *O banquete* também pode ser lido como uma espécie de manifesto. O diálogo filosófico de Platão é aqui “recriado num Banquete com muito vinho, e com a desmistificação do Amor Platônico, assim interpretado pelos Monges da Idade Média”, confraternização onde se celebra o “Amor procriador de filhos carnavais e de filhos de Poetas em suas Fodas criadoras de Obras Vivas, mais eternas que os Filhos Carnais” (CORRÊA, 2012, p. 222). O diretor diz ainda que escolheu encenar esse texto

¹⁰ “O proveito apenas das pessoas fisicamente presentes seria, em termos sociológicos, o modelo da comunidade. (...) um número limitado de pessoas que quase todas se conhecem (...). Um número ilimitado de partícipes, pelo contrário, constituiria a fórmula sociológica da sociedade. Então eu argumentaria que a dimensão reacionária do evento artístico jaz no fato de reduzir a sociedade à comunidade. (...) É a exclusão da maioria” (PFALLER, 2017, p. 115)

porque eu tinha ódio dessas assembleias em que se fica falando politicamente, com ressentimento, com briga, com ‘a nível de’, aquela ‘questão de ordem’, toda essa coisa de debater as diferenças, as separações, as guerras frias, quentes, geladas... Eu queria aprender com os gregos essa tecnologia de como beber, filosofar, amar, de um jeito gostoso, através de uma guerra do amor, que vencesse essa guerra do terror. (CELSO, [2009] apud ARAUJO, 2010, p. 54)

De todo modo, a escolha do texto é significativa. Dumoulié (2002, p. XIV) observa que “ao *Banquete* se reconduz toda a história do pensamento do desejo”, isto é, o texto “prefigura os objetivos mais importantes, as dificuldades, as linhas de fuga, os paradoxos e, sobretudo, as astúcias” dessa história. Mas, se “em Platão está virtualmente presente toda a filosofia”, mesmo que “todo Platão não possa estar na filosofia” (DUMOULIÉ, 2002, p. 5, tradução nossa), isto é, uma parte considerável da obra excede o pensamento puramente conceitual, transbordando para o mito – o que fará dela um material particularmente propício para a apropriação cênica. Além disso, é de admirar – ou “atordoar”, como diz Lacan (1992, p. 28) – que, mesmo se tratando de “um texto de uma tradição respeitada”, ele pertence “ao que chamamos hoje uma literatura especial, aquela que pode ser vítima de batidas policiais”, ou seja, uma literatura obscena ou pornográfica: mais um ponto de aproximação para o Oficina. O interesse do psicanalista francês por essa obra já era antecipado por Freud (2011, p. 260), para quem “o que a psicanálise chamou de sexualidade não coincidia absolutamente com o impulso à união dos sexos ou à produção de sensações prazerosas nos genitais, mas sobretudo com o todo-conservador e onibrangente Eros do *Simpósio* de Platão”.

Isso dá uma pista de que, aqui, encontraremos um gozo muito mais amplo do que o que aparecia à primeira vista na peça anteriormente discutida. Por isso é notável que Zé Celso escolha como contexto ficcional para sua versão do clássico platônico justamente uma representação de *As bacantes*. Pois logo de início, ainda fora do teatro, somos recebidos por Marcelo Drummond representando o poeta-ator Agatão, no mesmo figurino de Dionísio que usava na outra obra, com a qual teria vencido o tradicional concurso ateniense de tragédias. E, de fato, a imbricação das duas peças (que se desenvolverá adiante) cria quase um díptico involuntário, sugerindo



ler uma a partir da outra. Mas aqui o tom é mais ameno, como ele mesmo anuncia: “Sossega Leão/ Baixemos o tom/ ao Banquete!/ Ofereço a todos com minha gratidão/ agora baixar dos meus coturnos, pisar no colchão”¹¹. Assim já se anuncia que, se também aqui o espectador será incluído na cena, isso se dará de modo bastante diverso do bacanal que poderíamos esperar. Depois de tirar os sapatos e passar por uma cerimônia de lava-pés (“só pra quem muito quiser”, esclarece Agatão-Dionísio), o público é levado a se sentar ou reclinar na própria passarela-palco do Oficina, onde “palco-camas-colchões envolvem a pista em torno de uma mesa”. Assim, ele estará sempre “o mais próximo possível dos atores”, ao lado ou dentro da ação, mas em uma posição bastante confortável. Ali lhe servirão frutas, pão e vinho (em momentos de brinde, determinados pela dramaturgia). Uma personagem, Pausânias, recomenda moderação: “Amigos adorados!/ todos os cuidados/ vamos todos beber,/ viajar na onda do prazer,/ pra nada de mal acontecer./ Das Bacantes de ontem em mim, confesso/ a ressaca ainda não completou seu processo”. Já Aristófanes pede “liberdade pra tomar onde e o que quiser!”. A resolução cantada pelo coro é: “De beber até cair, conclusão:/ ninguém tem obrigação./ Mas de se encharcar na liberdade.../ Sim!/ Até a mais indecente vontade!”

O que temos aqui é uma celebração, mas de outra ordem em relação à tragédia já discutida: “uma cerimônia com regras, uma espécie de rito, de concurso íntimo entre pessoas da elite, de jogo da sociedade” (LACAN, 1992, p. 29), ou ainda “uma espécie de assembleia de tias, como se diz, uma reunião de bichas velhas” (LACAN, 1992, p. 47) – o que tira do caminho o culto à beleza física e a juventude que apontávamos em *Bacantes*, mesmo sendo o tema semelhante: a natureza do amor e do desejo. Pois cada sábio deverá fazer um elogio de Eros, como numa competição de odes. O que também será um festejo coletivo, mas sem qualquer pretensão de integração total, de criação de consenso: aqui está pressuposta a possibilidade do dissenso e até mesmo da não participação. No concurso para saber quem melhor elogiará o Amor, o outro pode até ser um adversário a ser vencido e mesmo alguém com quem não concordo, mas não é um inimigo, e certamente não é um vilão. Pelo contrário: há tão pouca animosidade entre as personagens

11 Roteiro também cedido por Carina Iglesias. A gravação dessa peça não está TV Uzyna, mas há diversas transmissões (com qualidade variável) disponíveis em: <https://bit.ly/3rfVRZF>.

que a princípio podemos ser levados a concordar com todos os discursos, mesmo que se contradigam. Assim, ouvimos Fedro evocar Eros como “o mais velho dos deuses, não nascido nem de mãe nem de pai”. Já Pausânias diferencia dois Eros, filhos de duas deusas homônimas: a “Afro-Dita Iemanjá, a que de mãe não nasceu, mas do esperma de Urano” (apenas masculina, é padroeira da pederastia); já Afrodite Pandêmia, desprezada no texto original como o amor popular e corporal (e das mulheres), é revalorizada pelo Oficina como “a delícia brega do amor vulgar”. O médico Erixímaco canta não um e nem dois Eros, mas “muitos, mais”, habitando “todos os corpos, minerais, vegetais, animais”, princípio natural e salutar de “harmonia ritmada da concórdia na discórdia”.

É a vez de Aristófanes. Na verdade, ele deveria ter falado após Pausânias, mas teve uma crise de soluços numa cena ridícula em que frustra as tentativas de cura por Erixímaco. Para Lacan (1992, p. 68), se o poeta está com soluços, é porque “durante todo o discurso de Pausânias ele morreu de rir”¹². E seu próprio canto será a “formidável *gag*” de “um *clown* na comédia ateniense” (LACAN, 1992, p. 82), como bem mostra a peça do Oficina, concretizando o que o psicanalista imaginou para o célebre mito dos andróginos¹³: o “picadeiro de um circo” em que “os palhaços entrassem, como fazem às vezes, abraçados, agarrados dois a dois, acoplados ventre com ventre, e fizessem uma ou várias voltas pela pista numa grande giração de quatro braços, quatro pernas e duas cabeças” (LACAN, 1992, p. 93). Tal comicidade não é sem consequências. Primeiro, ela lança uma suspeita sobre todos os discursos relatados no texto de Platão, como se todos pudessem ser risíveis, “inclusive o tão breve discurso de Sócrates em seu próprio nome” (LACAN, 1992, p. 80) – congruente com o projeto já anunciado por Zé Celso de “desmistificar o amor platônico”. Segundo, opera uma “derrição radical [...] a essa ordem incorruptível, material [sic], superessencial, puramente ideal” da filosofia platônica (LACAN, 1992, p. 82). Finalmente, ela

12 Apesar de que “não temos a impressão de que o discurso de Pausânias tenha sido um fracasso tão grande. Estamos de tal modo habituados a ouvir sobre o amor essa espécie de bobagem” (LACAN, 1992, p. 73).

13 Teríamos sido, originalmente, seres completos, esféricos, mas por isso mesmo orgulhosos e desejosos de desafiar os deuses, que nos teriam punido dividindo-nos nas metades que somos hoje: o desejo erótico seria impulso de restauração.



explicita que “o amor é um sentimento cômico” (LACAN, 1992, p. 41), e que “o único que fala do amor como convém [...] é um bufão” (LACAN, 1992, p. 90). Ao mesmo tempo, na versão do Oficina, o poeta anunciava que “o que tenho que falar é um Circo... de horror!” (mas, completa, “como diz Mojica, o terror tem que ser engraçado”). Pois seu mito fala sobre “uma fatalidade pânica” (LACAN, 1992, p. 93); na verdade, Aristófanes seria quem mais leva o amor “a sério” e “tragicamente”, buscando explicar por que “pessoas que se amam têm um jeito curioso de seriedade” (LACAN, 1992, p. 92). Já o discurso seguinte, do poeta trágico Agatão, seria o mais ridículo, por trás da aparente sobriedade (o Oficina faz acompanhar essa fala por uma trilha de bossa nova, sublinhando “o *speak low*, a fala que sussurra” que Drummond evoca): um “discurso macarrônico” (LACAN, 1992, p. 115) dizendo que Eros faz poetas de todos os amantes, e sugerindo que o amor é apenas bondade e não conhece violência, ansiedade ou carência.

Eis que a beleza retórica do discurso de Agatão dá lugar à maiêutica escrutinadora de Sócrates, que força o antecessor a acompanhar a lógica do seu raciocínio: se “Eros é amor de alguma coisa”, se deseja algo, é porque não possui ainda esse objeto. O amor, portanto, é justamente falta, ao contrário do que pretendia o poeta trágico. E, se Eros deseja o belo (e se “o que é belo é bom”), a Eros faltaria beleza e bondade. Quando Sócrates conclui que o amor ele mesmo seria, então, mau, a sacerdotisa Diótima intervém para dissipar a confusão. Ela argumenta que não há apenas bom e mau, mas o caminho entre um e outro, e localiza aí o lugar de Eros por excelência: filho do Pleno e da Falta, ele não é um deus, mas um intermediário (um *daimon* em grego, e um Exu na versão de Zé Celso) entre imortais e mortais. O amor é aquilo que impulsiona esses últimos a superar sua condição de falta, a querer o bem supremo e eterno, amando a sabedoria. Isso poderia explicar por que, participando desse *Banquete*, mais que mergulhar na “Orgya” acompanhamos junto com os atores o gozo do conversar, do debater, do falar (ou “phalar”, como se grafa no roteiro) e do cantar. Mas há que duvidar de uma identificação sem restos de Eros ao bem por meio de um ideal de moderação racional e sabedoria desincorporada. “A satisfação do falar é ela mesma sexual”, lembra Alenka Zupancic (2017, p. 1), é carnal e não espiritual, e portanto não substitui o ato sexual, não o exclui ou reprime: muitas vezes vimos a efetivação cênica do

que é dito em carícias mais ou menos íntimas. Isso significará que, mesmo em *O banquete*, mesmo no embate filosófico sobre o amor e o desejo, estes terão um caráter excessivo. Pois,

quando acreditávamos ter alcançado o grau último de conhecimento e verdade, não apenas o texto não se conclui, mas se faz assistir a um verdadeiro turbilhão que se catapulta do céu das ideias no meio de uma cena burlesca, e se faz passar dos arcanos do amor ideal aos mecanismos mais concretos do desejo. (DUMOULIÉ, 2002, p. 21)

Entra em cena Alcebíades.

Entre banquetes e bacantes

E por que haverias de querer minha alma
Na tua cama?
Hilda Hilst, *Do desejo*

Alcebíades é um político e militar, e na versão do Oficina um milionário. A princípio poderia ser meramente casual que ele seja representado pelo mesmo Fred Steffen que vimos como Penteu na outra peça, e que esbraveje de modo semelhante também, lançando ordens. Afinal, está completamente embriagado e deseja que todos também se excedam na bebedeira¹⁴. Mas veremos que essa coincidência pode ser bastante produtiva para a compreensão da peça – e precisamos mesmo de pontos de apoio para essa leitura: a cena com Alcebíades tem confundido intérpretes há milênios, sendo inclusive muitas vezes considerada mera ilustração do que significa não aceitar as conclusões da lógica socrática-platônica, ou então uma excrescência em relação ao argumento (que se concluiria perfeitamente no momento anterior). Ora, não é justamente esse lugar de excesso que vale pensar?

O general está à procura de Agatão, mas encontra Sócrates-Zé Celso ao seu lado. Faz disso ocasião para seu próprio discurso, que não será

14 Há apenas um outro momento de animosidade explícita, ausente em Platão, e também espelhando o antagonista das *Bacantes*: um suposto espectador, chamado no roteiro de “Pentheu Patriarca Apostólico Romano Machão Violento”, questiona: “Amor de homem com homem é imoral,/ e o que assisto aqui faz mal./ Filosofia, teatro, cultura é essa porra afinal?” Ele é contido por uma dupla chamada no roteiro de “Aristogiton y Harmódio”, alusão a tiranidas históricos.



mais elogio do Amor, mas do (antigo) amado, isto é, o filósofo interpretado pelo diretor. Mas não será um elogio moderado e pacífico como que ouvimos até aqui. Pois Alcebíades se crê enganado: “Acreditei que ele, em sua velhice, sentia paixão/ por minha mocidade esbanjando tesão./ Pensei em minha inocência/ que em troca de meu amor, ia receber sua ciência”. O filósofo argumenta que “Se está em meu poder te tornar melhor,/ deve estar vendo em mim uma beleza maior,/ que até a de teu corpo supera”, e portanto Alcebíades estaria pretendendo “trocar ouro por lata”, a beleza e o bem espirituais pela beleza e pelo bem materiais. O apaixonado parece não compreender, e acusa Sócrates de ter esnobado sua beleza: “não me deu a mínima, não sei se broxou?”. Nas mãos do cruel amado, lamenta ele, “meu drama virou comédia”, e além dele “muitíssimos foram enganados, vivendo o papel de amado, em vez do de amante”; por isso, recomenda ao “amado Agatão” não cair “na onda desse homem sem juízo”. Isso faz o diretor-filósofo perceber que “todas tuas palavras eram não pra mim”, mas para esse novo endereçado, o poeta-ator homenageado da noite e verdadeiro atual amado de Alcebíades, querendo indispor os dois: “Só veio pra a provocar Confusão,/ entre mim e Agatão,/ intriga/ discórdia e briga/ na tua cabeça só tu é meu adorador/ a todos tenho que deixar de lado/ e Agatão só por ti,/ pode ser amado”.

O triângulo amoroso pareceria só poder ter resolução com a **exclusão** de Alcebíades e formação do casal Sócrates-Agatão. No entanto, não é isso o que veremos aqui. A versão do Oficina para *O banquete*, de Platão, tem um final próprio, e que nos lança de volta à “TragyKomédiaOrgya”, para que enfim possamos compreender melhor seu sentido. Pois Sócrates conclama a personagem de Marcelo Drummond a retomar ali, uma vez mais, seu papel em *Bacantes*:

Agatão,/Dionísios, você fazer chegar, hoje conseguiu/ Pentheu seduziu/ entregou à doida dessa mãe que o pariu/ às tias, às barbaras bacantes/ aos satyros, aos coribantes/ numa bacanal deliciosa/ que depois ficou perigosa/ estraçalharam, e comeram o bode./ Recita agora neste Banquete aquela ode/ pra Alcebíades: único remédio no momento/ seu público descabaçamento,/ façam o teste máximo do teatro/ deste banquete, seja ele o mais gostoso prato. [...] Vai Agatão, recebe o deus, no teu corpo alma, coração/ e cria a apoteose dessa comunhão!

Novamente encarnando o deus do êxtase, Agatão-Drummond chama as bacantes para reencenar o final da tragédia, o estraçalhamento do inimigo, o castigo de Penteu, repetindo as exatas palavras que diz na outra peça do Oficina: “Minhas macacas, surpresa da noite: um prêmio! Aquele que teme nossos rituais finalmente em nossas mãos! Eu estou integrando nosso ator convidado. Agora vocês podem castigar!” Alcebíades é despido, penetrado “com um grande Tyrso” e em seguida lavado e enxugado ritualmente (o retorno de um tema musical já ouvido traz de volta o lava-pés pelo qual o próprio público passou no início), o que o faz “nascer novo, tranquilo”. Assim termina a peça.

Carolina Araujo (2010, p. 54) defende que a encenação de *O banquete* pelo Oficina representa “a defesa de uma ágora, ou ainda, a proposta utópica de uma prática política fundada em Eros”. Nisso, o teatro teria “função preparatória”, demonstrada pela contextualização da peça como seguindo-se a uma apresentação de *As bacantes*, “ensejo da festa a ser encenada, ou seja, o teatro grego antecipa a política sem com ela se confundir” (ARAUJO, 2010, p. 55). Se é certo que as duas não se confundem, falta à pesquisadora ver que o teatro não é o princípio, mas também o fim de *O banquete* de Zé Celso¹⁵: é ele que traz uma solução ao impasse introduzido por Alcebíades (que, lembremos, é justamente um político) ou, na verdade, pelo seu desejo, pelo desejo que **excede** o razoável decidido pela filosofia platônica, um Eros que “vai infinitamente mais longe que qualquer campo que possa ser coberto pelo Bem” (LACAN, 1992, p. 17). A reintrodução da ficção teatral mostra que não se trata aqui de neutralizar o excesso representado pelo gozo, ou acreditar que ele possa ser contido pela moderação racional – como, segundo Araujo (2010, p. 60), gostaria Platão –, pelo cálculo do prazer e do desprazer ou pelo agir comunicativo consensual. E nem poderia se tratar de querer separar claramente amor e pulsão, construção e destruição, pulsão de vida e pulsão de morte, como vimos, uma vez que “Este Eros [...] é realmente o mesmo nos dois casos, mesmo que não nos agrada. [...] Estaremos na pulsão de morte, ou na dialética? Respondo-lhes: sim. Sim, se uma levar à outra para fazê-los chegar ao espanto” (LACAN, 1992, p. 18).

¹⁵ Final inexistente em Platão, onde o simpósio acaba com a chegada de um grupo de foliões: “um tumulto enche todo o recinto e, sem mais nenhuma ordem, é-se forçado a beber vinho em demasia” (PLATÃO, 1972, p. 59).



Trata-se, antes, de reconduzir esse gozo, esse mal, ao seu lugar por direito: ali onde a comunhão com o que vem de fora (seja uma personagem ou o público) não requer a identidade, onde não comungar também pode ser um modo de participar, onde as contradições não precisam se resolver e “esse encontro fulgurante do excesso e da falta, que se mantêm mutuamente até se identificar”, pode produzir ao mesmo tempo, **indissociavelmente**, “um teatro do horror ou do grotesco” e “uma estética da felicidade e do gozo” (DUMOULIÉ, 2007). Ou seja: retorná-lo ao palco do teatro.

Referências bibliográficas

- ARAUJO, C. Banquete Martinez Corrêa. **Viso**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 50-63, jan./jun. 2010. DOI: <https://doi.org/10.22409/1981-4062/v8i/86>.
- AZEVEDO, R. F. **Uma etnografia sem órgãos**: corpos em ato no Teat(r)o Oficina. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.
- BATAILLE, G. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CARVALHO, S. A encenação do desejo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 jun. 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2MGKFGP>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- CORRÊA, J. C. M. O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 209-223, jun. 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p209-233>.
- DUMOULIÉ, C. Tudo o que é excessivo é insignificante. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 169, p. 11-30, abr./jun. 2007.
- DUMOULIÉ, C. **Il desiderio**: storia e analisi di un concetto. Turim: Einaudi, 2002.
- EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis. As fenícias. As bacantes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FAVARETTO, C. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: N-1 Edições: Hedra, 2019.
- FAVARETTO, C. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia: Ateliê, 2007.
- FISCHER-LICHTE, E. **Dionysus resurrected**: performances of Euripides' *The Bacchae* in a globalizing world. Chichester: Wiley-Blackwell, 2014.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- FREUD, S. **Obras completas, volume 16**: o eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HILST, H. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- KEHL, M. R. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- LACAN, J. **O seminário, livro 8: a transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LOPES, K.; COHN, S. (org.). **Zé Celso Martinez Corrêa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- MARCONDES, R. Aparecer e trabalhar: apontamentos sobre o problema da participação. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 7, n. 14, ano 7, p. 48-60, dez. 2017.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- PECORELLI FILHO, B. **A pulsão performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r) o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes**. 2014. Dissertação (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PFALLER, R. **Interpassivity: the aesthetics of delegated enjoyment**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- PIRES, E. **Zé Celso e a oficina-uzyna de corpos**. São Paulo: Annablume: 2005.
- PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ROSENFELD, A. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SÁ, N. de. “Bacantes” encerra um ciclo do teatro Oficina. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 jun. 1996. Disponível em: <https://bit.ly/3raFTA3>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- SÁ, N. de. *Godot* será encenada por Zé Celso e filmada por Monique Gardenberg. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 13 dez. 2020. Disponível em: <https://folha.com/go-vsk8hm>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- SAFATLE, V. Por uma crítica da economia libidinal. **Ide**, São Paulo, v. 31, n. 46, p. 16-26, 2008.
- SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SOUSA, M. A. R. **Quando corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina**. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.
- TOLEDO, P. V. B. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal**. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- ZUPANČIČ, A. **What is sex?**. Cambridge, MA: MIT Press, 2017.

Autor convidado





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p171-184

O Oficina

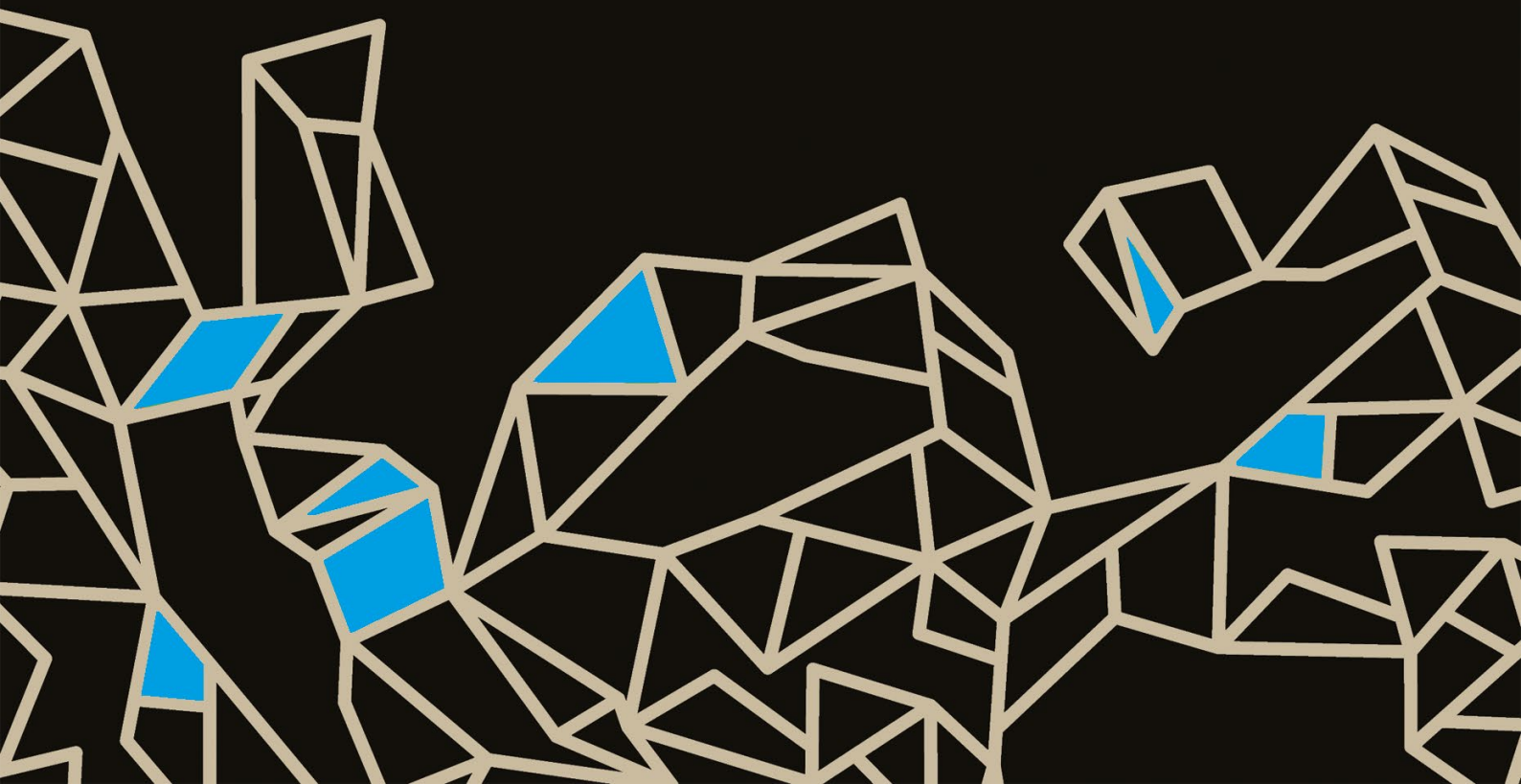
**Devorando Artaud: 25 anos de
“Pra dar um fim no juízo de Deus”,
do Teat(r)o Oficina**

*Cannibalizing Artaud: 25 years of
“Pra dar um fim no juízo de Deus”,
by Teat(r)o Oficina*

Biagio Pecorelli

Biagio Pecorelli

Escola de Comunicações e Artes da Universidade da
Universidade de São Paulo (ECA/USP)



Resumo

Em 4 de novembro de 1996, por ocasião dos 100 anos do nascimento de Antonin Artaud, a Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona realizou uma “leitura dramática,” no Museu de Arte de São Paulo (MASP), de sua peça radiofônica *Pra dar um fim no juízo de Deus*. A encenação de José Celso se tornaria um dos marcos da **pulsão performativa** do grupo – principalmente ao recorrer em cena a materiais como sangue, esperma e fezes. O presente artigo celebra os 25 anos dessa montagem, memorando um ensaio emblemático da escritora norte-americana Susan Sontag sobre a vida e a obra do poeta francês. Escrito em 1973, *Abordando Artaud* desfaz a vulgata de um entusiasta do corpo, ressaltando a face gnóstica e “heroica” do idealizador do Teatro da Crueldade. No Oficina, no entanto, Artaud será sempre iluminado pelas lições de Oswald de Andrade, pelos lemas da contracultura e pelas manifestações performáticas da cultura brasileira – carnaval, samba e candomblé.

Palavras-chave: Susan Sontag, Teatro oficina, Teatro da crueldade, *Pra dar um fim no juízo de Deus*.

Abstract

On November 4th, 1996, to celebrate the 100th anniversary of the birth of Antonin Artaud, the *Teatro Oficina* group performed a “dramatic reading” at the São Paulo Museum of Art (MASP) of Artaud’s radio play *Pra dar um fim no juízo de Deus*. José Celso’s staging would become one of the milestones of the group’s *performative drive*, especially due to the use of materials such as blood, sperm and feces on the stage. This article celebrates the 25th anniversary of this spectacle, remembering an emblematic essay by the American writer Susan Sontag about the life and work of the French poet. Written in 1973, “Abordando Artaud” undoes the vulgate of a body enthusiast, emphasizing gnostic and “heroic” aspects of the creator of the Theater of Cruelty. At Oficina, however, Artaud will always be enlightened by the lessons of Oswald de Andrade, slogans of the Counterculture and Brazilian cultural performances such as carnival, samba and candomblé.

Keywords: Susan Sontag, Teatro oficina, Theater of cruelty, *Pra dar um fim no juízo de Deus*.

Abordar o legado de Antonin Artaud para o teatro ocidental continua sendo, mais de 70 anos depois de sua morte, uma tarefa difícil. Se de um lado é preciso reconhecer, à luz da história, que o impacto de suas ideias ultrapassou o campo teatral, transformando as epistemologias da segunda metade do século XX, por outro, o tempo nos dá a oportunidade de decantar a paixão que seus escritos nos inspiram e despir Artaud de uma grossa camada de simplificações com a qual este mesmo século o cobriu. Essa tarefa de **ler** Artaud foi assumida pela escritora norte-americana Susan Sontag já em 1973, em um ensaio memorável, intitulado *Abordando Artaud*, em que procura desmistificar a vida e a obra do inventor do Teatro da Crueldade, localizando historicamente a “divina tragédia” do seu pensamento.

Sontag (1986) não hesita em posicionar Artaud na curva de um projeto modernista de despojamento do autor que, desde o *fin de siècle*, dava passagem a uma “sensibilidade romântica” (p. 17) atormentada. O artista – particularmente o poeta – torna-se, para este projeto, aquele cujo sofrimento do **eu** propicia uma espécie de clarividência do tempo. Vítima da própria consciência, em constante desajuste com o mundo, o artista agoniza para expressar (ou expiar) o mal de sua época; ele é, como dizia Pound, a **antena da raça**. Segundo Sontag (1986, p. 17), se a literatura era entendida em períodos anteriores como uma “realização impessoal, autossuficiente e livremente estabelecida”, o advento do modernismo foi o que lhe tornou “um meio no qual uma personalidade singular se expõe heroicamente”

Em Artaud, o artista como visionário cristaliza-se, pela primeira vez, numa figura do artista como pura vítima de sua consciência. O que está prefigurado na rancorosa poesia em prosa de Baudelaire e no relato de uma viagem ao inferno de Rimbaud torna-se a afirmação de Artaud, de sua infatigável e agonizante consciência da sua própria autoconsciência – os tormentos de uma sensibilidade que se julga irreparavelmente alienada do pensamento. Para a qual, pensar e usar a linguagem torna-se um perpétuo calvário. (Ibid., p. 18)

Como Baudelaire, Rimbaud ou mesmo Nietzsche, Artaud teria levado ao limite uma escrita de si. Seus textos refletem, para Sontag, a cartografia de uma consciência *in extremis* – “agonizante consciência da inadequação de sua própria autoconsciência” (Ibid., p. 18). No entanto, longe de reduzir Artaud a termo,



a escritora considera o espectro de ambivalência, a luta singular e **interior** do poeta francês para espelhar essa consciência refratária – ao mesmo tempo dona de uma soberba vocação verbal e de um insuportável pertencimento à carne, à sociedade ou a qualquer outro “vago espaço exterior” (Ibid., p. 44).

São, afinal, aspectos gnósticos que Sontag nos faz observar nas ideias de Artaud, particularmente quanto ao uso de metáforas de redenção espiritual por uma consciência que se vê afundada numa exterioridade corrompida e corruptora. No drama gnóstico, “alguém que é salvo está além do bem e do mal” (Ibid., p. 44), obtendo sua graça ou sua liberdade às custas do próprio desespero. É sob o signo de um tormento edificante, portanto, que Sontag posiciona Artaud ao nos lembrar que as proposições artísticas do poeta diferiam tanto da galhofa e do insulto ao gosto burguês que marcavam o Futurismo de um Marinetti, quanto do Movimento Surrealista, cuja programática até seduzira Artaud em meados de 1920, mas logo se mostrara incompatível com sua “sensibilidade devastada” (Ibid., p. 27).

De fato, Artaud não esperava encontrar no grupo de André Breton uma simples proposição estética e, depois, política – quando da adesão dos surrealistas ao Partido Comunista. Com Breton, certamente, partilhou do desejo de destronar a Razão, reavendo para o teatro, então, uma experiência pré-lógica e sensorial; e adentrar, enfim, o mundo do caos e dos sonhos, fechando o vão que separa arte e vida. Artaud, porém, seria “incapaz de esperar qualquer prazer da colonização de novos domínios da consciência” (Ibid., p. 25). O que ele via no **irracional** era uma possibilidade de integração da sua despedaçada vida interior; jamais uma “rota” na direção de uma nova arte – um método ou uma forma.

Em contraste com a afirmação eufórica dos surrealistas, tanto da paixão física como do amor romântico, Artaud considerava o erotismo como algo ameaçador, demoníaco [...] Os órgãos sexuais multiplicam-se numa escala monstruosa, gigantesca, e em formas ameaçadoramente hermafroditas em muitos dos seus escritos; a virgindade é tratada como um estado de graça e a impotência, ou a castração, é apresentada – por exemplo, nas imagens geradas pela figura de Abelardo em Arte e Morte – mais como uma libertação do que como uma punição. (Ibid., loc. cit.)

Ora, o Teatro da Crueldade define-se por uma experiência de ordem “metafísica”, não programática. Qualquer tentativa de extrair dessa “consciência

heroica” e perturbada uma finalidade política, para Sontag, é forçosa, pois uma das marcas mais estruturantes do drama gnóstico é a total interiorização da sensibilidade, além da redução dos conflitos sociais à problemática de um “eu privado” (Ibid., p. 46). Como gnóstico, Artaud seria um individualista radical. Nele, é o próprio corpo que se torna “o obstáculo e o *locus* da liberdade” (Ibid., p. 47), uma liberdade, no entanto, **inumana**, incapaz de se satisfazer na agitação das forças sociais. A arte, apenas ela, e particularmente o teatro, deve – para um espírito “caído” como o de Artaud, abandonado à sua “ansiedade metafísica” (Ibid., p. 44) – expressar “impulsos que são mais amplos que a vida” (Ibid., p. 46).

O que Sontag nos deixa em *Abordando Artaud*, enfim, é a intransigente imagem do seu sofrimento, irreduzível a fetiches literários de qualquer natureza. Sontag arranca Artaud do pedestal libertário em que havia sido colocado pelas revoluções culturais do meio século (*Abordando Artaud*, vale lembrar, é publicado quando os escritos do poeta haviam se tornado uma febre entre a intelectualidade europeia). Devolvida a vulgata de um hedonista ao seu alçapão, resta o Artaud histórico, sua vida e sua obra, escapando do véu de um entusiasta do corpo. Varre-se de Artaud, assim, qualquer esperança de sua crítica civilizatória apontar, entredentes, para uma sexualidade irrestrita ou dionisíaca; tampouco para uma espécie de regresso à vida selvagem, anterior à cultura. Ao contrário: Sontag exhibe o Gólgota de Artaud para nos deixar a pista de um rigoroso “moralista” – para ela, o que Artaud legou à posteridade foi “uma presença singular, uma poética, uma estética do pensamento, uma teologia da cultura e uma fenomenologia do sofrimento” (Ibid., p. 18).

*

Autor de uma obra tão pródiga quanto fragmentária – são poemas, ensaios, roteiros para cinema, participação em filmes como ator, peças teatrais, desenhos, pinturas... –, Antonin Artaud deu ao pensamento do século XX inestimável contribuição. Para a filosofia surgida na segunda metade do século, em especial para o pós-estruturalismo, seus escritos foram oraculares. No campo social, a vida do poeta – um acúmulo de fracassos artísticos, sofrimento psíquico, toxicomania e episódios psicóticos que terminaram por conduzi-lo a uma longa internação, de 1935 a 1944 – tornar-se-ia, a partir da década de 1970, inspiradora de uma ampla reestruturação dos saberes psiquiátricos e seus dispositivos disciplinares.



Foi ao teatro, no entanto, bem como à arte da performance, que Artaud deixou a sua mais valiosa contribuição: definiu, ocasionalmente, o teatro como “a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente” (ARTAUD, 2006, p. 19), o que teria inspirado o Lyotard de *O dente, a palma* a falar em um Teatro Energético – “o dente e a palma já não significam nada, são forças, intensidades, afetos presentes” (LYOTARD, 2011, p. 145). Hans-Thies Lehmann também não deixou de reconhecer o quanto o teatro pós-dramático é tributário do Teatro Total de Artaud e da sua crítica ao mimetismo do drama burguês; estaria aí a gênese de uma cena que fez do palco, a partir dos anos de 1970, “origem e ponto de partida, não lugar de uma cópia” (LEHMANN, 2007, p. 50). Aos estudos e à arte da performance, Artaud deixou pedra fundamental ao borrar, *avant la letter*, os limites entre ética e estética, teatro e ritual, cultura e política, corpo e linguagem, lucidez visionária e loucura degradante. Marvin Carlson reconheceria a “enorme influência” de Artaud sobre a história da *performance art*, pois seu grito por um teatro de “ação direta, física e objetiva” (CARLSON, 2010, p. 106), que rejeitasse a “linguagem discursiva da narração e do personagem” (Ibid., p. 143), fora exatamente o que muitas ações artísticas nas décadas de 1960 e 1970 buscaram em seu esforço “anti-teatral”. Erika Fischer-Lichte, por sua vez, nos lembra que trabalhos como os de Jerzy Grotowski, Hermann Nitsch e Richard Schechner devem a Artaud, na década de 1960, grande parte de uma aspiração ritualística e de seus “poderes metamórficos” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 194).

Como sabemos, foi num Teatro da Crueldade que o poeta apostou todas as suas fichas, assim como Nietzsche havia visto, em sua juventude, na *Gesamtkunstwerk* wagneriana uma panaceia para a condição degradante da tragédia. Em seus estertores contra o teatro logocêntrico, a dessacralização do texto teatral desponta como uma das paisagens mais límpidas. O texto, então, existiria apenas como um elemento de inspiração a ser completamente dominado pela linguagem viva da cena; aliás, todos os elementos desse Teatro Total (o espaço, o ator, a luz, a encenação, roupas, temas) convergiriam para uma cena intensa, não psicológica, que agiria diretamente sobre a sensibilidade do público, sem mediação¹, calcada no ritmo e na vibração

1 A pós-modernidade, contexto em que é fermentada a arte da performance (em especial a *body art*), arrefece significativamente o clamor ontológico dos escritos de Artaud.

das vozes e dos corpos. Tal teatro aconteceria num “lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação” (ARTAUD, 2006, p. 110). “Alquímico”, antirrealista, o Teatro da Crueldade – que, como também sabemos, Artaud nunca chegaria a realizar a plenos pulmões – levaria à cena “personagens-hieróglifos, roupas rituais, bonecos de dez metros de altura representando a barba do Rei Lear na tempestade” (Ibid., p. 112).

Data de 1948, ano de sua morte, a peça radiofônica *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, escrita a convite de Fernand Pouey para ser transmitida no programa “La voix des poètes”. O texto teve sua transmissão censurada na véspera por Vladimir Porché, diretor da emissora de rádio, escandalizado com conteúdo da obra, o que teria enfurecido o poeta em seus últimos meses de vida. Trata-se de uma cartografia da **desorganização** de um corpo humano; corpo-território de uma vasculha metafísica por um Deus a ser aniquilado. Se não O aniquila, ao menos Artaud O equipara a um resíduo qualquer desse Corpo Sem Órgãos (CsO) – “doença”, “micróbio”, “merda”. Segundo Florence de Mèredieu, sua biógrafa, Artaud quis em sua última peça “acertar contas com Deus” – destruir ou superar esse “ser imundo que assentou mal o homem no ser” (MÈREDIEU, 2011, p. 944).

*

*Pra dar um fim no juízo de Deus*² ganhou os palcos brasileiros pelo corpo do Teat(r)O Oficina, de São Paulo, em 1996. Se era a primeira vez que a peça era montada no Brasil, aquela era também a primeira vez que Artaud seria encenado pelo grupo. A influência do autor de *O teatro e a peste* sobre Jaceguai 520, na segunda metade dos anos de 1960, teria sido um tanto obscurecida pelo encontro quase concomitante com a obra de Oswald de Andrade. Mesmo assim, a histórica temporada de *O rei da vela* em São Paulo, em 1967, levou Teresa Cristina Rodrigues a escrever no Jornal do Brasil que “[o] teatro da crueldade tem início no Brasil com a peça de Oswald de Andrade” (RODRIGUES, 1967). A resposta moral da sociedade paulistana à antológica encenação de

Categorias como “real”, “presença” e “imediató” são vistas por autores da performance, como Amelia Jones e Philip Auslander, como parte de uma retórica modernista. Sobre Artaud, particularmente, Jones afirma que seu “desejo por imediaticidade” (*desire for immediacy*) é um sonho modernista que deve ser encarado historicamente, e não como um postulado epistemologicamente seguro (JONES, 1997, p. 17).

2 A tradução da peça foi feita por José Celso, Catherine Hirsch e Vadim Nikitin.



José Celso reflete, para Rodrigues, o acerto revolucionário do espetáculo: “[t]elefonemas insultuosos, ameaças de destruição do teatro, cortes diários da Censura, Polícia presente a todas as apresentações, plateia completamente heterogênea. Divisão de opinião na classe teatral. Jornalistas silenciosos. Enfim, uma revolução no teatro brasileiro” (Ibid.). Juntos, Artaud e Oswald formariam, a partir de então, o motor poético da **pulsão performativa de Jaceguai**.³

A noção de **crueidade** habitava, de fato, os interstícios daquela “barulhenta e estridente sinfonia cheia de dissonâncias, mas admiravelmente una e coesa no seu espírito agressivo” (MICHALSKI, 1968). O próprio José Celso, à época, se refere ao Oswald de *O rei da vela* como “grosso, antropófago, **cruel**, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial. Esculhambo, logo existo”⁴. É em *Roda viva*, porém, de Chico Buarque de Holanda, encenada pelo diretor no ano seguinte, que, sem a autoridade da dramaturgia de Oswald, são oferecidos “verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo”, diria Artaud; “se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior” (ARTAUD, 2006, p. 104). A encenação de *Roda viva* vira o eixo de cena do palco para a plateia; o coro da montagem estabelece com o público uma comunicação “direta”, um corpo a corpo que leva parte da crítica teatral paulistana a classificar aquele teatro de “agressivo”⁵.

Em 1998, José Celso reconheceria a influência artaudiana sobre a montagem. Diria que “[o] punhado de pessoas que Artaud previa e pedia pro teatro ressuscitar no século XX aconteceu aqui em São Paulo, no Trópico de Capricórnio. Se encontrou e ocupou”, diria o encenador, “como Heliogabalo ocupou Roma, o território já cultivado do teatro para a anarquia coroada” (CORRÊA, 1998). Vale já aqui a lembrança de Sontag de que Artaud jamais conjecturou “uma forma de teatro na qual a plateia participa ativamente da representação” (SONTAG, 1986, p. 32) – para ela, no âmago da crítica artaudiana ao teatro europeu de sua época não está tanto no contraste entre

3 O conceito de **pulsão performativa** é apresentado em minha dissertação de Mestrado – cf. PECORELLI, 2014.

4 Do programa de *O rei da vela*. (AEL-UNICAMP. Fundo Teatro Oficina.) [grifo meu]

5 Para uma discussão mais ampla sobre o “teatro agressivo”, ver o meu artigo “A Pulsão Performativa de Jaceguai: 50 anos de Roda Viva, 50 anos de “Teatro Agressivo.” – cf. PECORELLI, 2018.

um “teatro literário” e um “teatro de sensações fortes”, e sim entre um “teatro hedonístico”, acomodado às falsas paixões psicológicas das personagens, e um teatro “moralmente rigoroso” (Ibid., p. 31). Lembremos o próprio Artaud, na primeira linha de *O teatro da crueldade (primeiro manifesto)*: “[n]ão é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo” (ARTAUD, 2006, p. 101).

Pra dar um fim no juízo de Deus acontece, primeiro, na forma de uma “leitura dramática”, feita a convite do MASP, por ocasião do centenário de Artaud. Em seguida, faz uma temporada na Casa das Rosas, já em 1997, e tem passagens por Araraquara, Recife, Salvador e Rio de Janeiro. O MASP atrasa propositalmente o pagamento do grupo, segundo matéria publicada no Estado de São Paulo em 25 de setembro de 1996, em “retaliação” ao uso de fezes utilizadas em cena e “esquecidas” no Museu (MEDEIROS, 1996); as fezes eram do ator Pascoal da Conceição, que, “incorporando” Marat, defecava em cena ao som do hino dos Estados Unidos, numa ode ao corpo frente à investida da cultura colonizadora. De Celso Sim, ator e músico, extraíam-se sangue, espirrando-o sobre uma ferradura, em cena. Fransérgio Araújo se masturbava até jorrar o seu esperma, e a atriz Camila Mota, recém-chegada a Jaceguai, integrou-se ao elenco durante as viagens, raspando a cabeça e devorando parte de um fígado de boi cru em cena. A encenação de José Celso acrescenta, ainda, ao texto de Artaud, a figura de uma lemanjá, servindo-se do fato de que o dia em que foi censurado na França – 2 de fevereiro de 1948 –, é o dia em que se rendem homenagens, no Brasil, à Rainha do Mar.

Absolutamente radical quando às “anexões do real” em cena, fazendo oscilarem aos olhos do público o “corpo semiótico” e o “corpo fenomenológico” dos atores (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 78-79), *Pra dar um fim no juízo de Deus* arrancou sensações das mais diversas por onde passou, causando um mal-estar em parte da crítica da época. Por ocasião da apresentação do espetáculo em Recife, Edélcio Mostaço escreveu que o texto radiofônico de Artaud

foi transformado por José Celso Martinez Correa num ritual de magia negra. A utilização das fezes, do esperma e do sangue no contexto da realização não ultrapassam, o paradoxo naturalista: não atingem a dimensão de instaurarem níveis poéticos de significação. A interpretação dos atores, entregues ao ritual satânico, não pode a rigor ser classificada como



artística, pois não ultrapassa o estado do transe. Um imenso equívoco entre o que seja a crueldade artaudiana e a perversão pura e simples presidiu esta realização do grupo Uzyna-Uzona, inapta demonstração de uma teatralidade que se acreditava morta nos anos 60. (MOSTAÇO, 1997)

Já Nelson de Sá, durante a temporada na Casa das Rosas, disse que “a afirmação da carne diante do incorpóreo, do homem diante de Deus, feita abusivamente na montagem, nada tem de gratuita, ou gratuitamente chocante” (SÁ, 1997). A crítica Mariângela Alves de Lima, por sua vez, ressaltou que na encenação “[s]angue e dejetos se transformam em signos por força da magia do intelecto”. E acrescentou: “[n]um instante se compreende a raiz de todo teatro” (LIMA, 1997). Em matéria publicada no jornal O Globo, do Rio de Janeiro, no dia 7 de março de 1998, o jornalista Macksen Luiz disse ser o espetáculo “uma celebração que se exprime entre o culto hedonístico e a agressividade sem pudor” (LUIZ, 1998), enquanto Eduardo Graça destacou a experiência do público, de uma “espectadora mais sensível”:

Enjoada, ela correu para o banheiro. E depois de fazer o que deveria ter feito, olhou para os lados e soltou a pérola: “não sabia se ia embora ou se voltava para o espetáculo com um recipiente com o que havia acabado de botar para fora”. Se tivesse voltado, talvez encerrasse com perfeição a celebração de José Celso. (GRAÇA apud LUIZ, 1998)

Satânico, ou simplesmente “cruel”, *Pra dar um fim no juízo de Deus* suspendia, à época, a vocação solar de Jaceguai, apresentando-se como uma “antítese” à peça imediatamente anterior, *As bacantes*, de Eurípedes. No sábado de carnaval de 1997, entretanto, o espetáculo na Casa das Rosas emendaria com desforra e batuques, público e elenco misturados pela Avenida Paulista, fazendo vazar, pela alegria, o “gigantesco abscesso” de Artaud. Em que pese o caráter escatológico e “obscuro” da peça, o Teatro Oficina devolveu o corpo herético do poeta ao princípio do prazer, às suas pulsões mais vitais e libertadoras, mergulhando-o na performance cultural brasileira e ressaltando “a energia de saúde de um **louco** que passou por todas as torturas da sociedade ajuizada e encontrou na abolição da cruz e do juízo de Deus a cura xamânica” (ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA, 2013). Na visão de José Celso, Artaud não tem nada de metafísico: “Ele tem uma

visão fisiológica do corpo e acha que é preciso mudar a anatomia porque o corpo ocidental é mal construído. É da cintura para cima, é careta. Tem que ter uma desconstrução do corpo.” (CORRÊA, 2016)

A peça é, certamente, um dos pontos mais agudos da **pulsão performativa de Jaceguai**, sobretudo no que diz respeito às tensões entre o “real” e o ficcional que caracterizam tão fortemente o embate entre performatividade e teatralidade nos palcos do século XXI. Algum “legionário do instante” (NIETZSCHE, 1989, p. 285), seduzido por uma visão *up to date* da história do teatro e da performance, pode seguir argumentando que tais abjeções pertencem a poéticas do passado. *Pra dar um fim...* celebra, à sua maneira, o “teatro de ação direta” apregoado por Artaud, explorando nossa “sensibilidade nervosa” (ARTAUD, 2006, p. 98) numa heterodoxa “aula” de anatomia ainda hoje tão eficaz quanto necessária. Fezes, sangue, esperma e glossolalias; a imersão do corpo do público no centro do Teatro Total de Artaud: *Pra dar um fim...* eleva à máxima potência a vocação histórica do Oficina para o ritual e o teatro de acontecimento⁶.

*

O apelo fervoroso de Artaud pela abolição das fronteiras entre arte e vida segue inspirando as teatralidades expandidas deste século XXI. O “poder transformador” da performance, hoje amalgamado a esse teatro, requer muitas vezes dos públicos do presente que, ao fim do espetáculo, tenham sofrido uma metamorfose afetiva, social, política. É, afinal, à “existência total” desses públicos, diria Artaud, que teatros como o Oficina se dirigem – uma tarefa tão impossível quanto desejada. Nesse ponto, Sontag já reservava aos escritos de Artaud uma natureza “inadmissível”, pois se trata de um autor que “permanece furiosamente fora de alcance” (SONTAG, 1986, p. 57). Para ela, “o trabalho daqueles diretores que mais se beneficiaram de suas ideias mostra que não há forma de usar Artaud que permaneça fiel a ele” (Ibid., p. 56). Colocando a vida e a obra do poeta em perspectiva, a escritora denuncia a

6 Em 2016, *Pra dar um fim no juízo de Deus* foi remontada pelo grupo. A encenação ganhou forte apelo político, estreando no Teatro da Caixa Cultural, em Brasília, em pleno curso do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Durante a temporada subsequente no Oficina, o discurso do “golpe” toma a encenação, principalmente através do emprego de máscaras de políticos em cena. Em 2020, movido pelas restrições sanitárias impostas pela pandemia de Covid-19, o Oficina faz transmissões “radiofônicas” – por áudio – da peça na internet.



drenagem do seu pensamento pelos sistemas culturais que o próprio Artaud tratou de siderar, “entre a facticidade e o mito” (GUINSBURG, 2011, p. 21).

Lembro que no segundo ato de *Macumba antropófaga*, espetáculo de 2012, a personagem de Artaud “incorporada” por José Celso entrava em cena para um brinde com a cantora Amy Winehouse, “incorporada” pela atriz Carolina Castanho. Bebiam vinho, cheiravam rapé, eventualmente fumavam maconha em cena, até que o Artaud de José Celso declarasse “todo poder a Momo e a Momocracia: Carnaval 365 dias!”. As diversas aparições de Artaud durante o espetáculo reiteravam, aliás, esse papel de um oficiante do rito que sagrava com alegria o espaço, o público, os atores e os objetos da encenação – a tela em que a personagem de Tarsila pintava o seu *Abaporu*, a bigorna símbolo de Jaceguai, o jardim onde Oswald e Tarsila viviam a inspiradora noite de amor que teria levado o poeta a escrever seu *Manifesto antropófago*.

Há, pelo visto, um desajuste entre o “moralista rigoroso” descrito por Sontag e o “anarquista coroadado” ressaltado ao longo das décadas por José Celso. Tudo leva a crer que a visão de Jaceguai sobre Artaud é embaraçada aos jargões revolucionários da contracultura – nunca é demais lembrar que o Oficina fazia temporada de *O rei da vela* em Paris às vésperas de maio de 1968. Qualquer que seja a influência de Artaud sobre Jaceguai, ela se dá no bojo desse ideário utópico, místico e sensual em que Artaud foi amplamente disseminado. Em Jaceguai 520, o poeta será sempre lido à luz de uma revolução de costumes e de uma política dos corpos. “Você ouve Jimi Hendrix e vê que aquilo é Artaud” (CORRÊA apud MEDEIROS, 1996).

Não se trata, apenas, de “sexo, drogas e rock’n’roll”, mas tampouco de por a “**metafísica em atividade**” (ARTAUD, 2006, p. 44, grifos do autor). O Teatro Oficina canibaliza Artaud; arranca-o, sempre, de sua sombra. Ressuscita em seu corpo “mítico” o prazer que mal teria encontrado em seu pertencimento histórico. Jaceguai investirá – sempre – numa imagem radiante e política de Artaud, como se o reduzisse a *Le momo* e a *O heliogábalos* – alivia-se, assim, o seu fardo metafísico. Simplifica-se seu “moralismo” à luta do corpo contra as couraças da colonização cristã. Ilumina-se o “anarquista coroadado” eclipsando a obliteração moral do seu pensamento. A visão de um Artaud tão tribal quanto festivo, sincretizado às mais genuínas manifestações da performance cultural brasileira, é, enfim, a antropofagia oswaldiana do homem que, na manhã

de 4 de março de 1948, em Paris, foi encontrado morto pelo seu jardineiro, agarrado a um pé de sapato.

Referências bibliográficas

- ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. **Oficina 50 + labirinto de criação**. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2013.
- CARLSON, M. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CORRÊA, J. C. M. Cocaína-champanhe-caviar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 jul. 1998.
- CORRÊA, J. C. M. “Descruza esses braços e se liberta.” [Entrevista cedida a] Joyce Athiê. **Jornal O Tempo**, Belo Horizonte, 9 jul. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3pOFSIm>. Acesso em: 2 fev. 2021.
- FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. New York: Routledge, 2008.
- GUINSBURG, J. Prefácio. In: MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 21-30.
- JONES, Amelia. “Presence” in absentia: experiencing performance as documentation. **Art Journal**, New York, v. 56, n. 4, p. 11-18, 1997.
- LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, M. A. Pra dar um fim no juízo de Deus. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 fev. 1997.
- LUIZ, M. O lado obscuro do palco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 7 mar. 1998.
- LYOTARD, J. F. O dente, a palma. **Sala Preta**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 139-146, 2011.
- MEDEIROS, J. Peça de Artaud estréia no Oficina. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 set. 1996.
- MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MICHALSKI, Y. Considerações em torno do “Rei” (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1968.
- MOSTAÇO, E. Festival mostrou o teatro de agora. **Jornal do Commercio**, Recife, 11 dez. 1997.
- NIETZSCHE, F. Considerações extemporâneas. In: NIETZSCHE, F. **Obras incompletas**. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p. 267-298. (Coleção Os Pensadores).
- PECORELLI, B. A pulsão performativa de Jaceguai: 50 anos de Roda Viva, 50 anos do “teatro agressivo”. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 55-71, 2018.
- PECORELLI, B. **A pulsão performativa de Jaceguai**: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)O Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.



RODRIGUES, T. C. O segundo incêndio do Oficina: “O rei da vela.” **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 out. 1967.

SÁ, N. Pra dar um fim no juízo de Deus faz afirmação da carne diante d’Ele. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 10 fev. 1997.

SONTAG, S. Abordando Artaud. *In*: SONTAG, S. **Sob o signo de Saturno**. 2. ed. São Paulo: L&PM, 1986. p. 15-57.

Autor convidado



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p185-196

O Oficina

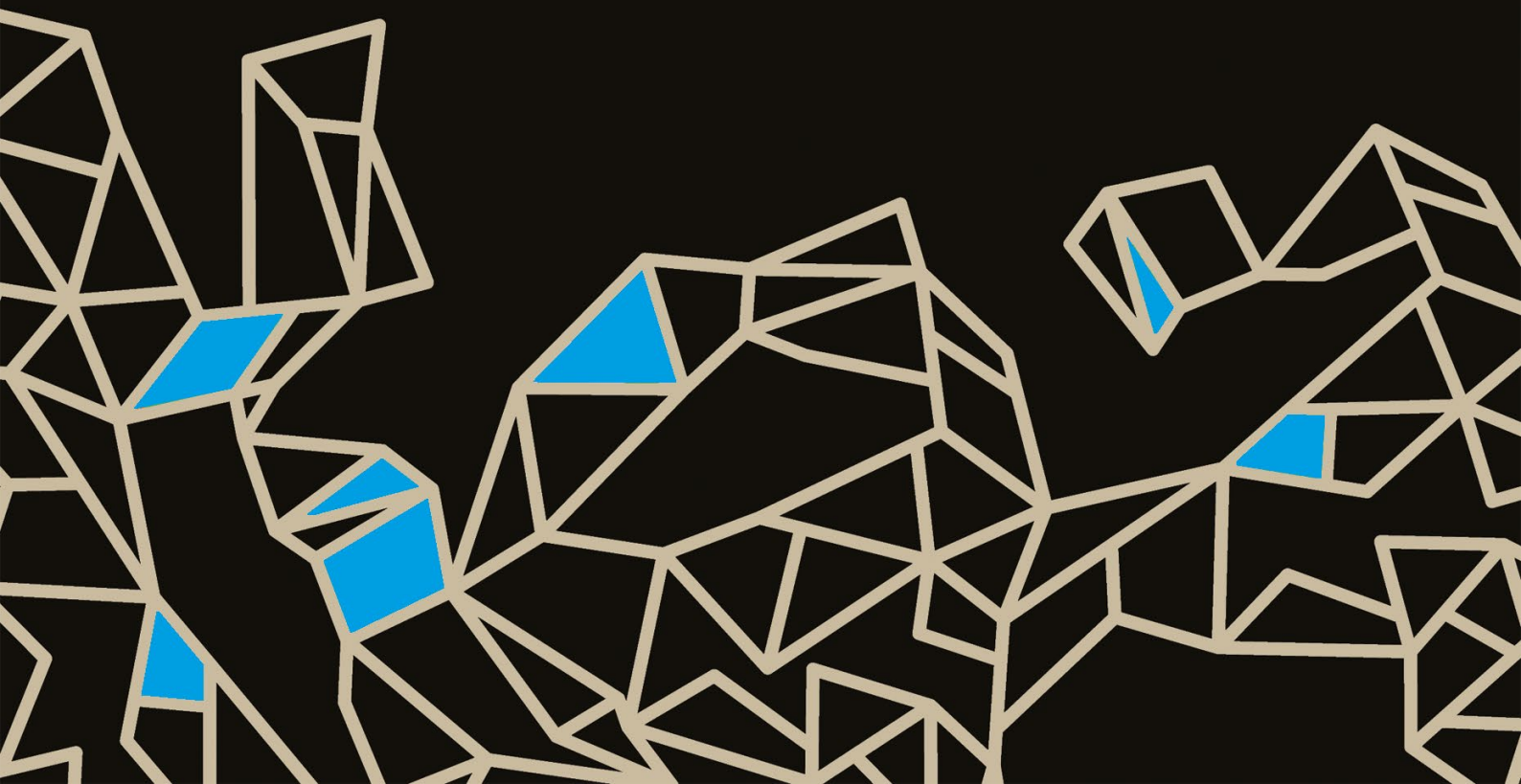
Oficina de florestas: Tupi or not Tupi, that is the question

*Forest workshop:
Tupi or not Tupi, that is the question*

Luiz Davi Vieira Gonçalves

Luiz Davi Vieira Gonçalves

Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (Ufam), Professor Adjunto do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), líder do diretório de pesquisa TABIHUNI/CNPq/UEA e pesquisador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-BP), em Manaus.



Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão acerca da dimensão do teatro e os povos indígenas. Com um olhar expandido sobre a cena teatral brasileira, traz os trabalhos desenvolvidos pelo grupo de pesquisa Tabihuni, da cidade de Manaus, e pela companhia de teatro Oficina Uzyna Uzona, da cidade de São Paulo. O primeiro destaca-se pela participação direta dos indígenas nas performances *Uwanary tendawa* e *Ühpü*; o segundo, pela presença cênica vital dos envolvidos, elenco e público, no espetáculo *Os sertões*.

Palavras-chave: Teatro, Povos indígenas, Tabihuni, Teatro Oficina.

Abstract

This article reflects on the dimension of theater and the indigenous peoples. With an expanded look at the Brazilian theatrical scene, this paper show the studies developed by the research group Tabihuni in the municipality of Manaus, state of Amazonas, and by the company theater: Teatro Oficina Uzyna Uzona from São Paulo. The first stands out due to the direct participation of the indigenous people in the performances *Uwanary tendawa* and *Ühpü* and, the second, due to the vital scenic presence, cast and audience of those involved, in the play *Os Sertões*.

Keywords: Theater, Indigenous people, Tabihuni, Teatro Oficina.

Escrever sobre os povos indígenas deste lugar chamado Brasil, pensando sua relação com o campo das Artes da Cena (aqui especificamente a partir dos grupos Tabihuni e Teatro Oficina) é, sobretudo, um grande desafio para qualquer pesquisador(a) por se tratar, de acordo com a Fundação Nacional do Índio (Funai), de uma diversidade composta por 305 etnias e 274 línguas faladas. Ao olharmos para a realidade desses povos de forma impoluta, esse desafio fica ainda mais laborioso quando percebemos os conhecimentos tradicionais travando uma luta ininterrupta por sobrevivência diante de um cenário de extermínio étnico em nosso país.

Trabalhar com os povos indígenas diante da realidade conflituosa que está posta mudou minha vida (GONÇALVES, 2018). De 2013 (momento em que fui morar na Amazônia) até hoje, atuo diretamente com os Yanomami do

xapono (aldeia) Maturacá, subgrupo dos Yanomami, e com os Ye'pa Masha (Tukano), no contexto urbano de Manaus, que conta com uma diversidade de alunos(as) de vários grupos étnicos existentes na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e na Universidade Federal do Amazonas (Ufam) – nas quais atuo como professor e pesquisador no campo do Teatro e da Antropologia. A experiência fez com que eu sofresse uma transformação como ser humano: um artista que se tornou antropólogo, que depois se (re)conheceu como artista e, em seguida, no exercício *kōkamōu*, que na língua Yanomami falada na região de Maturacá, Alto Rio Negro, significa “estar juntos(as)”, aprendeu a ser artista-antropólogo.

O significado da palavra *kōkamōu* dá sentido à minha relação construída com os povos indígenas. Por meio delas fui aprendendo, ao longo dos anos, a reconhecer e deixar-me afetar pelo estado de presença dos indígenas, carregado de muito afeto, resistência e desejo pela vida. Durante o exercício, pude perceber, na experiência com as performances tradicionais – especialmente com o xamanismo –, que o conhecimento se dá pela prática em diversas atividades no dia a dia. Mesmo aquelas que, às vezes, não estão ligadas ao objetivo central, conduzem ao entendimento central cosmológico (GONÇALVES, 2019), por exemplo: aprendi muito sobre xamanismo jogando futebol na aldeia, colhendo frutas na floresta, pescando e, muitas vezes, falando de assuntos aleatórios como sexo, vida na cidade e tantos outros. O ser e o estar são verdadeiros em todos os momentos de nossa existência.

Assim, pautado pela vivência na Amazônia indígena e pela formação acadêmica, passei a chamar essa forma verdadeira e simétrica de ser e estar no mundo de metodologia *Kōkamōu*; sobretudo, proponho aos interessados(as), predominantemente do campo das artes da cena, um olhar afetivo, profundo e responsável aos povos tradicionais, de forma que sejam levados em consideração os desejos dos próprios nativos e também os afetos estabelecidos dentro de uma pesquisa acadêmica – frequentemente desenvolvida de forma distanciada, rígida e engessada (GONÇALVES, 2020). Sempre questiono em meus alfarrábios, palestras, espetáculos teatrais e aulas, se nós, artistas, estamos realmente dispostos à relação simétrica com os povos indígenas, assimilando todas as demandas reais que deles sobressaem, ou apenas queremos extrair técnicas corporais e conhecimentos tradicionais travestidos de positividade.



Assim, trouxe para o subtítulo deste artigo a famosa expressão do poeta Oswald de Andrade, publicada em seu manifesto antropófago “Tupi or not tupi: that is the question”, como proposta de reflexão para pensarmos até quando iremos menosprezar a realidade instaurada no âmago de nosso “BraZil”? Todavia, sem maiores preâmbulos sobre essa problemática e indo ao ponto central aqui proposto, apresento uma questão ainda mais específica: por que nós, artistas e arte-educadores, temos tanta dificuldade de mergulhar no estado de presença impoluta dos rituais dos povos tradicionais e ainda mantemos a grande maioria de nossas “produções” voltadas para métodos e práticas vindas de fora?

A partir da questão lançada, adoto como escopo central um olhar expandido sobre a cena teatral brasileira, apresentando o trabalho desenvolvido pelo grupo de pesquisa Tabihuni, da cidade de Manaus – do qual sou coordenador –, e pela companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona, da cidade de São Paulo, coordenada por José Celso Martinez Corrêa. O objetivo dessa abordagem é mostrar o estado de presença dos envolvidos nas encenações de ambos os grupos: o primeiro destaca-se pela participação direta dos indígenas nas performances *Uwanary tendawa* e *Ühpü*; o segundo, pelo jogo da presença cênica dos envolvidos no espetáculo *Os sertões*.

O Tabihuni – Núcleo de Pesquisa e Experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas interfaces Pedagógicas CNPq/UEA –, radicado na Universidade do Estado do Amazonas, atua desde 2014 com montagens cênicas, publicações de artigos e livros, realização de eventos artísticos e acadêmicos junto aos povos indígenas da Amazônia brasileira. O objetivo aqui é investigar o corpo plural da Amazônia e suas interfaces pedagógicas, buscando, sobretudo, uma relação simétrica com os povos tradicionais e o encontro com a arte decolonial. Destacam-se duas performances durante o período desta pesquisa: *Uwanary tendawa* e *Ühpü*.

A performance *Uwanary tendawa*, que significa “força de guerreiro” na língua *karapãna*, foi a primeira montagem do grupo Tabihuni com indígenas em cena. Essa proposta de trabalhar diretamente com os indígenas nasce diante da preocupação do grupo em abraçar as demandas advindas das necessidades reais dos próprios indígenas – dessa forma, nos diálogos com os movimentos e reuniões sobre demarcações de terra, surge a proposta de

criação do *Uwanary tendawa*, peça que narra as várias desapropriações sofridas pelos indígenas decorrentes da especulação imobiliária. A montagem conta com a participação de indígenas de diversas etnias, moradores da aldeia Parque das Tribos, situada região urbana da cidade de Manaus que já dispõe de um histórico de desapropriações.

Estávamos montando o espetáculo *Uwanary tendawa* (Figura 1) quando propus: “chegou o momento do trabalho em que montarão as cenas de acordo com a cultura de vocês”. Não demorou muito, eles começaram a brigar entre si, porque uma indígena da etnia *Witoto* dizia: “a gente vai dançar assim essa música”, e os *Tikunas* retrucavam: “não, porque não dançamos assim”. Do outro lado, os *Karapãnas* ficavam observando e comentavam entre eles: “eles acham que sabem dançar melhor do que a gente porque falam a língua”, enquanto eu pensava: “são noções de corpo completamente diferentes uma da outra. Talvez, se não fosse a cidade, esses corpos jamais se encontrariam para dançar juntos”. Por conseguinte, chegamos à conclusão de que o formato de montagem cênica padrão que aprendemos nas escolas de teatro não servia para trabalhar com os povos indígenas – marcações, textos decorados, movimentos preestabelecidos, representação, roteiro demarcado com início, meio e fim... Esses são direcionamentos que escapam completamente da lógica de existência dos indígenas.

Figura 1 – Performance *Uwanary tendawa*



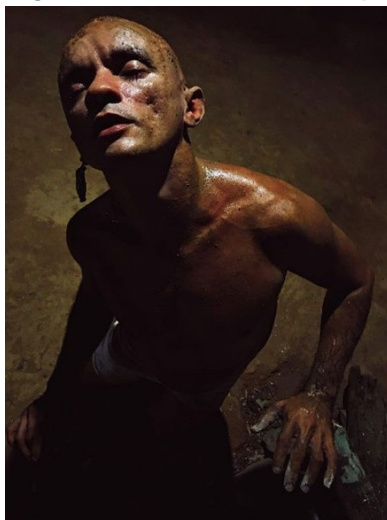
Fonte: acervo do grupo Tabihuni



Nesse contexto, em oposição às marcações do teatro eurocentrista, o grupo de pesquisa Tabihuni está há cinco anos mergulhado nas práticas ritualísticas da Amazônia, especificamente no xamanismo Yanonami e Ye'pa Masha (Tukano), com o objetivo de encontrar o melhor caminho para uma relação simétrica e decolonial. Todavia, consideramos que caminhar *kōkāmou* faz-se necessário para que todas as partes estejam envolvidas diretamente no processo criativo, assumindo os afetos e suas responsabilidades. Pautados pela metodologia *kōkāmou*, convidamos o xamã Bu'u Kennedy da etnia Ye'pa Masha para orientar nossos processos criativos em diálogo com o xamanismo. Nascia, dessa colaboração, a performance-ritual *Ühpü*.

As primeiras experiências xamânicas do grupo de pesquisa Tabihuni, visando o processo de criação da performance-ritual *Ühpü* (Figura 2) em parceria com o *kumū* (xamã) Bu'u Kennedy, aconteceram nos últimos meses de 2018. Diante da afetação dos integrantes e da manutenção da performance-ritual, porém, o espetáculo vigora até os tempos atuais e vêm sendo apresentado em festivais de Teatro, encontros acadêmicos e eventos do movimento indígena. A palavra “*ühpü*”, segundo o Bu'u, vem da língua Ye'pa Masha, falada por sua família, e significa “corpo” – nome escolhido para a peça em virtude do estado que o corpo pode alcançar durante os rituais.

Figura 2 – Performance *Ühpü*



Fonte: Cesar Nogueira, grupo Tabihuni

Vale salientar que, para acessar o estado ritual do corpo, o Bu'u, desde o início, destacou a importância de mantermos as orientações de participação

no ritual para que os objetivos do grupo e da performance-ritual fossem alcançados. Por esse motivo, tivemos duas desistências do elenco, ambas pela dificuldade de manter à risca orientações como não beber, não usar qualquer tipo de entorpecentes, não fumar, não comer alimentos fritos e assados e não praticar relações sexuais. Todas as orientações são, segundo Bu'u, para que o corpo fique preparado para os contatos energéticos estabelecidos pelos espíritos, que mantêm diálogo com o grupo durante os rituais e ficam circunscritos a ele durante longo tempo após as sessões de xamanismo.

Nessa etapa, o Bu'u sugeriu a participação do xamã Chris TK, da etnia Huni Kuin (Kaxinawa), para ajudar os não indígenas do grupo nas experiências ritualísticas conduzidas pelo uso de medicinas tradicionais – como o rapé, a ayahuasca, a sananga e, em algumas oportunidades, o paricá. Percebemos, pelas conduções dos xamãs, que o corpo ritual era guiado pelas músicas e pelos cantos em um jogo de presença orgânica de todos os envolvidos no espaço, em que cada experiência é uma performance-ritual completamente diferente, cada uma delas tonificada pelas orientações xamânicas.

O xamanismo, para o teatro, é a descolonização não só da caixa cênica eurocêntrica, mas também da forma do eu interior do artista completamente transfigurado pelas medicinas tradicionais, fazendo com que, antes de qualquer encenação, encontrássemos nossa real existência, presença e, principalmente, nossa subjetividade no/para mundo, como destaca o indígena Ailton Krenak:

Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. (KRENAK, 2019, p. 32-33)

Portanto, não existe fim, e sim existência(s) subjetiva(s) – poesias corporais materiais e imateriais na presença ritual. A disponibilidade combinada entre indígena e não indígena dentro do xamanismo nos colocou em estados



emocionais que nos proporcionaram uma transmutação do corpo. Cada integrante acessou emoções íntimas que nos levaram a refletir acerca de nossa existência enquanto artistas lidando com o ritual de xamanismo.

Por outro lado, a Companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona, fundada em 1958 por Amir Haddad, José Celso Martinez e Carlos Queiroz Telles, coordenada até hoje por José Celso, traz em sua história mais de 50 encenações que buscaram as ritualidades brasileiras, transformando as estéticas engessadas do teatro eurocentrista. Desse percurso, destacam-se os espetáculos *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, e o ciclo *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que trazem como marcas importantes os corpos livres e latentes em busca da ritualidade antropofágica, disponibilidades corporais e plenas entregas dos seres humanos e não humanos presentes no local.

O envolvimento dos espectadores traz para a encenação um tom de coletividade e inclusão afetiva, oferecendo uma possibilidade de afetação profunda – o ato de trazer as pessoas para dentro do jogo ritual leva os participantes a saírem de uma posição de observação estática para mergulharem nas performances, nos cantos e nas danças feitos de cheiros, objetos, movimentos e muito jogo durante horas de apresentação. O público, como em um ritual de xamanismo, torna-se um só na relação com todos os envolvidos no espaço, atingindo um estado verdadeiro de presença – uma antropofagia teatral.

Vale salientar que o entendimento do jogo de cena aqui proposto trata da relação orgânica dos envolvidos na encenação; é um estado de presença no qual se desfaz a separação entre público e atores, palco e plateia, tornando todos um só dentro do espaço. Tudo isso acontece diante da disponibilidade corporal e entrega dos envolvidos no jogo, que deixa de ser teatral e passa a ser ritual, já que acontece uma explosão estética e afetiva dos envolvidos no espaço.

Para uma visualização mais concreta da performance do Teatro Oficina destaco os cinco espetáculos do ciclo *Os sertões*, dirigidos por José Celso e disponibilizados no YouTube (OS SERTÕES..., 2020). Nele, os atores entram em profundo estado ritual atingido por meio da entrega total a um estado de verdade: trata-se de contar a história de dentro da história, com uma presença tonificada pelo prazer de ser, de estar e de pertencer ao ritual instaurado na cena; ela se mostra como um diálogo ritual que sai da realidade comum para

uma visão e uma presença em outras perspectivas, como destaca José Celso em entrevista para revista Carta Capital:

Há alguns meses, num show em benefício do Oficina, eu e Renato [Borghi] fizemos uma cena e foi maravilhoso. Tanto eu como ele lembramos de todas as músicas e cenas da peça, porque, embora meu cansaço físico atual me faça me perder na viagem da maconha – que ao mesmo tempo me cura, me ajuda, me dá vida, me traz presente –, todas as grandes montagens do Oficina depois de O Rei da Vela foram feitas com alucinógenos, todas. E eu me lembro de cada uma dessas grandes viagens, me lembro de tudo, assim como Davi Kopenawa se lembra de todas as viagens dele [com a substância yãkoana], porque ele contou isso ao antropólogo francês Bruce Albert, como está registrado nesse grande livro da cultura yanomami que hoje me inspira, *A queda do céu*. (MARTINEZ, 2017)

Esse deslocamento é muito comum no ritual de xamanismo, como sublinha o xamã Yanomami no livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015):

É verdade que os *xapiri* às vezes nos apavoram. Podem nos deixar como mortos, desabados no chão e reduzidos ao estado de fantasmas. Mas não se deve achar que nos maltratam à toa. Querem apenas enfraquecer nossa consciência, pois se ficássemos apenas vivos, como a gente comum, eles não poderiam endireitar nosso pensamento. Sem virar outro, mantendo-se vigoroso e preocupado com o que nos cerca, seria impossível ver as coisas como os espíritos as veem. (KOPENAWA YANOMAMI; ALBERT, 2015, p. 141)

Portanto, as encenações do Teatro Oficina trazem um deslocamento de realidade que agrega elementos rituais. Como diz Davi Kopenawa, a respeito do espírito dos *xapiris*: são a única maneira de endireitar nossos pensamentos. Esse “endireitar” pode ser uma metáfora para aprendermos a olhar para nós mesmos dentro e fora das encenações teatrais.

Considerações em processo

Em minhas experiências nos igapós, igarapés e beiradões¹ da floresta Amazônica, tive a oportunidade de dançar *kõkã mou* com vários grupos étnicos e,

1 Expressões amazônicas que correspondem a: floresta alagada, pequeno rio e margens de rio.



em todos eles, me deparei com expressões humanas que são desconhecidas e/ou pouco experienciadas pelo campo das artes da cena. Um exemplo bastante comum nos povos indígenas é a presença da pessoa responsável pelo riso – tanto nos rituais como nas atividades do cotidiano. Entre os Yanomami, o nome dado a essa entidade é *mokoxima*: uma mulher escolhida pela família para ficar responsável pelo riso dentro do *xapono* (aldeia). Para tanto, desde criança, ela aprende com as *mokoximapë* (mulheres do riso) as técnicas de fazer o *xapono* ficar *pey toprarou* (feliz em determinados rituais e reuniões do dia a dia). Nossos cursos de formação básica e acadêmica, bem como nossos grupos de teatro, ainda se debruçam, em sua grande maioria, somente sobre os estudos da *Commedia dell'arte*, do *clown*, do palhaço – ou seja, ainda mantemos o pensamento reducionista e os olhares para o exterior.

As questões lançadas no início do texto, questionando a dificuldade das artes da cena em agregar, em sua episteme, as pluralidades culturais e a imensidão das formas expressivas do ser humano existentes no Brasil, são respondidas pela resistência de seus “fazedores e organizadores” em aceitar que os planos do ego sejam desfeitos por realidades e verdades diferentes; é um egocentrismo que cresce torrencialmente em busca de poder, que vai em direção ao uno, ao unitário, ao solitário... completamente ao contrário do que os povos indígenas nos convidam a ser.

Transitar, brevemente, nas corporalidades dos grupos de teatro Tabihuni e Teatro Oficina demonstrou a existência de trabalhos sendo feitos que podem desconstruir a hegemonia de práticas e teorias estrangeiras radicadas nas artes no Brasil. De um lado do país, no Norte, um grupo busca romper totalmente com as marcações eurocentristas, mergulhando nas formas expressivas materiais e imateriais dos povos da floresta Amazônica; de outro lado, na região Sudeste, outro grupo marca a história teatral do Brasil oferecendo, em suas encenações, elementos de múltiplas culturas engendrados no(s) corpo(s) antropofágico(s). Todavia, a dificuldade de nosso país em aceitar a diversidade cultural é fruto, até hoje, da colonização. Em um ato que, no âmago de nossa existência, ainda nos questiona sobre quem somos e para onde queremos ir, retorno a Oswald de Andrade (2017): “Tupi or not tupi: that is the question”

O caminho talvez seja aprendermos com as oficinas das florestas a entender que o segredo (se é que há um) é saber se colocar para o diálogo

diante da diversidade; não há o certo e o errado. Cada realidade deve ser acolhida dialogando na sua peculiaridade cultural em um caminho *kōkāmou* – juntos(as). Assim, faz-se necessário repensar não apenas os currículos de nossas escolas como também os espetáculos de teatro, evitando que o Dia do Índio seja apenas um dia folclórico e promovendo a ciência da existência verdadeira dos povos originários e suas múltiplas representatividades.

Por fim, é de suma importância nós, professores, entendermos que o quintal de nossa casa (seja ele em São Paulo, seja ele em Manaus) é tão importante quanto Grotowski, como Viola Spolin, dentre outros. Tecer diálogos interculturais é reconhecer nossa ancestralidade aceitando os afetos materiais e imateriais das experiências sensíveis circunscritas em nossa existência.

Finalizo este texto em um dia ermo, olhando para as mensagens de WhatsApp vindas de pessoas de vários cantos da Amazônia me pedindo ajuda... pedindo para serem ouvidas... pedindo pelo direito de respirar... clamando por oxigênio... Lágrimas! Para que o céu não caia sobre nossas cabeças, recorro ao xamanismo Yanonami².

Kōkāmou!

Referências bibliográficas

- ANDRADE, O. **Manifesto antropólogo e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GONÇALVES, L. D. V. Eu sou um outro você: descolonizando o saber na prática da metodologia Kōkamōu. *In*: BRONDANI, J. A.; HADERCHPEK, R. C.; ALMEIDA, S. (org.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. São Paulo: Giotri, 2020.
- GONÇALVES, L. D. V. **O(s) corpo(s) Kōkamōu**: a performatividade do pajé-hekura Yanomami da região de Maturacá. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.
- GONÇALVES, L. D. V. Estudos étnicos nas artes da cena: a metodologia kōkamōu como perspectiva simétrica para o processo de pesquisa e criação em arte. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 4, p. 18-41, 2018.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KOPENAWA YANOMAMI, D.; ALBERT, B. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

² Ver: <https://bit.ly/3as81YP>.



MARTINEZ, J. C. Zé Celso, do rei da vela a bacantes. [Entrevista cedida a] Revista Carta Capital. **Carta Capital**, São Paulo, 12 fev. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3ar6F0p>. Acesso em: 2 fev. 2021.

OS SERTÕES – teatro oficina. [S. l.: s. n.], 22 abr. 2020. 9 vídeos. Publicado pelo canal Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA. Disponível em: <https://bit.ly/3cz2YIF>. Acesso em: 2 fev. 2021.

Autor convidado



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p197-210

O Oficina

Anos depois, o Movimento Bixigão

Years later, the "Movimento Bixigão"

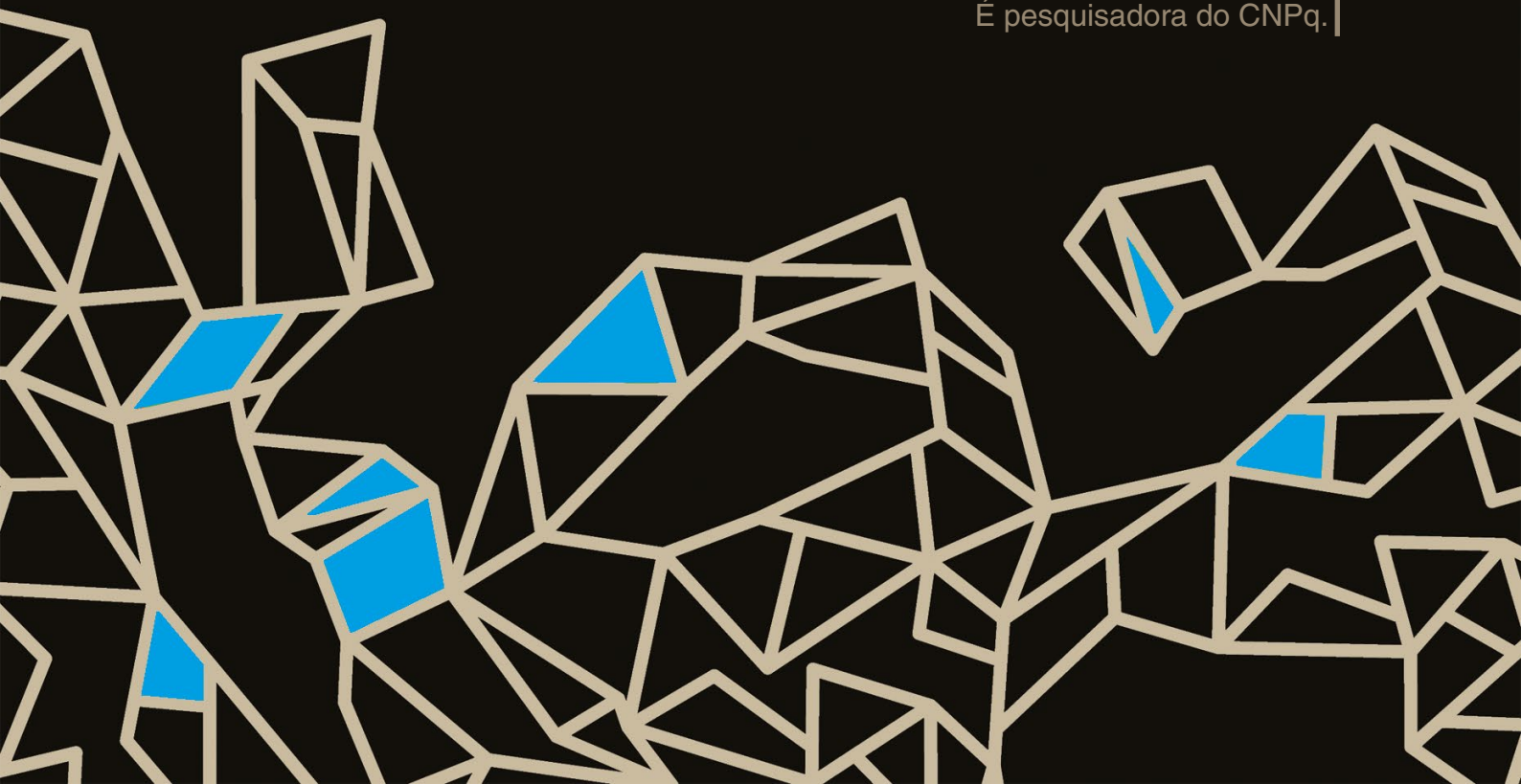
Maíra Gerstner
Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Maíra Gerstner

Psicoterapeuta e doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Docente titular no Departamento de Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É pesquisadora do CNPq.



Resumo

O texto é resultado do processo de pesquisa de um ano e meio desenvolvido em 2007 e 2008 no Núcleo de Voz do “Movimento Bixigão”. Ressalta aspectos centrais da investigação realizada, como o surgimento do Movimento, o trabalho do Núcleo realizado naquele contexto e o legado da experiência em relação à trajetória do Teatro Oficina.

Palavras-chave: Movimento Bixigão – Núcleo de Voz, Teatro Oficina, Experiência e palavra, Texto e jogo.

Abstract

This text results of a year and a half research process developed in 2007 and 2008 at the Voice Center of the “Movimento Bixigão.” It highlights central aspects of the investigation, such as the emergence of the Movement, the work of the Center and the legacy of the experience in relation to the trajectory of Teatro Oficina.

Keywords: Movimento Bixigão –Voice Center, Teatro Oficina, Experience and word, Text and play.

Quase 13 anos depois, voltamos a dirigir nosso olhar para a aventura que foi o Movimento Bixigão. O “nós”, aqui subentendido, resulta da parceria entre Maíra Gerstner, autora de um trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em 2008 sobre aquela bela iniciativa do Teatro Oficina, e Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, docente responsável pela orientação da pesquisa que nele desembocou.

Nosso intuito, assim, será trazer à tona alguns aspectos daquela experiência, dado que o projeto está diretamente relacionado com esse acontecimento singular na história do teatro no Brasil, que é o Teatro Oficina.

O que valeria a pena retomar de uma experiência passada tendo em vista a calamidade que estamos vivendo coletivamente? Sobretudo em um ano em que “a presença”, tão cara ao teatro, se deu de maneira remota? É importante frisar este momento para que se dimensione o lugar de onde

parte a escrita. Com isso, as tramas entre passado, presente e futuro vão sendo tecidas pelos misteriosos fios do tempo. E a presença se mostra nas memórias dos corpos que viveram tudo aquilo que só a potência do encontro pode proporcionar.

A experiência com a palavra do Movimento Bixigão, título do trabalho de conclusão de curso em licenciatura em Artes Cênicas de Maíra Gerstner, foi resultante de um processo de um ano e meio (2007-2008) à frente do Núcleo de Voz do Movimento Bixigão, em parceria com a fonoaudióloga Thaisa Palma. Maíra e Thaisa haviam sido alunas de Lúcia Helena Gayotto, ex-atriz e preparadora vocal do Teatro Oficina – Thaisa no curso de fonoaudiologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Maíra no curso de Artes Cênicas da USP.

Tendo em vista recuperar tal processo à luz dessa distância temporal, pensamos que seria importante ressaltar aspectos centrais da investigação realizada, tais como o surgimento do Movimento Bixigão, o trabalho do Núcleo de Voz que se deu naquele contexto e, por fim, o legado desta experiência em relação à trajetória do Teatro Oficina.

“Eles são os verdadeiros sertanejos”

Os *Sertões* foi um marco na história do teatro brasileiro do início dos anos 2000. Difícil dizer se foi ou foram, uma vez que a peça era dividida em cinco partes, quase todas tradicionalmente longas, como é peculiar ao Teatro Oficina. O coro do Movimento Bixigão, sem dúvida, fortaleceu esse marco. Assistir àqueles jovens formando um coletivo vibrante em cena era, sem dúvida, uma experiência potente. Eram eles os verdadeiros sertanejos, conforme pontuava Sylvia Prado, coordenadora do projeto que nos ocupa aqui. E, para os envolvidos no campo da pedagogia teatral, o interesse era duplo: qual teria sido o caminho para a chegada deles ali? Como se davam os ensaios? O que era, enfim, o Bixigão?

O Movimento Bixigão nasce em 2002, fruto de uma parceria realizada entre alguns artistas da Cia Uzyna Uzona e Pedro Epifânio, líder comunitário do bairro. O nome veio como uma brincadeira, um trocadilho proposto pelo ator Marcelo Drummond com o Piscinão de Ramos, no Rio de Janeiro.



Passaram a trabalhar com crianças de uma ocupação na rua da Abolição, e o desdobramento do trabalho (que tinha como projeto inicial encenar *Horácios e Curiácios* de Bertolt Brecht) levou à participação deste núcleo de jovens do bairro do Bixiga na montagem de *Os Sertões*.

Em 2007, o Bixigão assume uma casa no bairro do Bixiga, mais precisamente na rua Maria José, 140, e é transformado em Ponto de Cultura, oferecendo oficinas de domingo a domingo para o público jovem. Além das aulas de teatro, que eram compostas por tea-to¹, dramaturgia, figurino, estudo de texto, voz e corpo, também eram ministradas aulas de música, circo, jardinagem, internet, vídeo e produção.

Na ocasião da estruturação das oficinas do Bixigão, já como Ponto de Cultura, Sylvia Prado, como dissemos coordenadora do projeto e também atriz do Oficina, convidou Lúcia Gayotto para assumir as aulas do Núcleo de Voz. Sem condições de aceitar, ela indicou a dupla de ex-alunas que conduziram a prática com sua orientação. É nesse contexto que se deu o trabalho de Maíra e Thaisa. Neste momento, o grupo de professores era composto por artistas que faziam parte do Teatro Oficina e por outros não vinculados a ele (Maíra e Thaisa faziam parte deste segundo grupo). Pessoas como Camila Motta, Pascoal da Conceição, Letícia Coura, Lucas Weglinski, Flavia Lobo, Adriana Macul, Ferdinando Martins e Yoda fizeram parte do corpo docente do projeto.

Em 2008, não eram mais só os jovens que tinham feito parte de *Os Sertões* que participavam das oficinas. Outros jovens interessados em aulas ligadas ao Teatro Oficina passaram a participar também. Falava-se, naquele momento, que o Bixigão começava a ter algo particular em relação ao seu surgimento. Como se estivesse buscando para si sua singularidade. Essa dimensão esteve presente durante toda a jornada do Núcleo de Voz no Movimento Bixigão. Nesse sentido, vale a pena pensar que o projeto artístico-pedagógico que se dava no Bixigão teve caráter absolutamente experimental. Era fruto de uma experiência que seu deu em uma obra teatral da grandeza de *Os Sertões*, contando também com outros artistas que não faziam parte do Oficina.

1 Prática desenvolvida pelo Teatro Oficina desde os anos 1970, oriunda do encontro do grupo com o Living Theatre. O trabalho foi sistematizado e prima basicamente pela ideia de “acontecimento” teatral. No Bixigão, a aula é conduzida pela atriz Camila Motta, que tem investido principalmente na relação com o trabalho de coro.

“*Eu fui mudado pelos Sertões*”

“*Eu sou um catarinense descendente de alemães com índios carijós e eu entendi isso depois que vi Os Sertões. Eu fui mudado pelos Sertões.*” Essa foi uma fala² de Rafael, um dos participantes do Núcleo de Voz no ano de 2008. Assim como ele, muitos se perguntaram sobre o que é ser brasileiro diante daquela obra. E foi essa experiência tão forte que fez Rafael buscar as aulas oferecidas no Bixigão naquele momento.

Rafael fazia parte desse novo grupo que se formava: poucos ex-integrantes dos *Sertões* e outros participantes novos, muitos entre os 16 e 30 anos, que surgiam interessados nas aulas pelos motivos os mais diversos. Tínhamos, já no final do trabalho do Núcleo de Voz, um coletivo de pessoas que estavam no Bixigão desde o seu início e outros que haviam chegado há seis meses.

Por isso, um dos aspectos que deflagraram a singularidade do Bixigão no período em que o Núcleo de Voz foi atuante, entre os anos de 2007 e 2008, foi a importância dada à dimensão formativa dos jovens. Ou seja, a aprendizagem da linguagem teatral não deveria acontecer tão somente no fazer dos espetáculos, mas também e ainda mais no contexto das aulas. Importante ressaltar aqui também o que seria essa formação. Mais do que uma formação em teatro, pensava-se em uma formação para a vida. Ou seja, não havia o objetivo de criar uma escola de formação de atores, muito pelo contrário. Tinha-se, sim, como norte, que aquela experiência seria um laboratório para a futura criação da Universidade Livre de Estádio, a Universidade Antropofágica Brasileira, projeto de Zé Celso que engloba diversos matizes, passando sobretudo pela luta do Teatro Oficina em manter seu espaço (na conhecida disputa com o Grupo Silvio Santos) e toda a ativação cultural do bairro do Bixiga.

O final do ano de 2007 foi marcado pela leitura pública³ do texto *Cypriano e Chantalan*, de Luís Antônio Martinez Corrêa, irmão de Zé Celso. Com direção

2 Em 2008, Maíra Gerstner realizou o documentário *Três instantes na criação*, no qual entrevistou integrantes dos três coletivos teatrais com os quais estava envolvida naquele momento: o Movimento Bixigão, um grupo de atores formandos na Escola de Artes Dramáticas (EAD) dirigidos por Christiane Paoli Quito, e o pH2: estado de teatro formado por alunos do curso de Artes Cênicas da ECA. A fala de Rafael ocorreu no contexto desse filme.

3 A leitura ocorreu no dia 23 de dezembro de 2007, dia do “renascimento” de Luís Antônio Martinez Corrêa. Todo ano, o Oficina realiza uma ação em prol da memória do irmão de Zé Celso, assassinado em seu apartamento no Rio de Janeiro por homofobia nos anos 1987.



do próprio Zé, a leitura foi composta por atores do Oficina e alguns membros do Bixigão. Tendo sido uma experiência rápida de criação para uma apresentação, gerou intensa discussão sobre qual seria o foco do trabalho pedagógico do Bixigão em 2008. Uma série de reuniões foram então realizadas a fim de pensar um projeto para o ano que se seguiria.

Assim, uma das decisões tomadas foi a de que, naquele ano de 2008, todas as oficinas teriam em comum o universo das referências presentes no texto *Cypriano e Chantalan*. O mais interessante, aqui, é que o autor dedica seu texto a diversas pessoas, que nomina como os “sensacionais”, dentre os quais estão Arrabal, Cortázar, Shakespeare, Artaud, Dercy Gonçalves e Lily Brik. Todos eles ocupam as três primeiras páginas do texto e seriam como nosso alimento naquele instante.

Em maio de 2008, foi realizada a montagem de *Cypriano e Chantalan* com a participação dos integrantes do Movimento Bixigão e, dessa vez, com a direção de Marcelo Drummond. O processo foi pensado muito mais no âmbito do estudo do que no da apresentação de um espetáculo. No entanto, tendo em vista que os jovens trabalhassem pontos específicos daquela montagem, algumas oficinas do Bixigão – principalmente as de música e vídeo – foram interrompidas.

No Núcleo de Voz já tínhamos iniciado um processo com poemas de Vladimir Maiakóvski no qual pretendíamos prosseguir. Além disso, o fato de as professoras não estarem participando da montagem de *Cypriano e Chantalan* não lhes permitia trabalhar questões de atuação da peça, pois não estávamos inteiradas dos encaminhamentos propostos pela direção. Chegamos, contudo, a realizar um pequeno *workshop* relativo a uma cena, com dois atores, mas se tratou de uma situação isolada.

“Mas, Maíra, pra mim é difícil falar e andar”

A fala de Isabela, uma das alunas do Bixigão, que também tinha feito parte de *Os Sertões*, foi interessante para trazer à tona uma dimensão tida como simples, afinal fazemos isso na vida comum, andamos e falamos – assim como fazemos isso em cena. Mas onde estaria sua dificuldade ou, ainda, o que a dificuldade ali exposta deflagraria no nosso próprio processo no Núcleo de Voz?

Iniciava-se assim a *experiência com a palavra* a partir do diálogo entre corpo e voz. Este trabalho foi norteado principalmente pela noção de jogo, uma vez que a palavra esteve presente sempre em forma de fragmentos textuais ou nas consignas de exercícios que evidenciavam a abordagem seguinte. De todo modo, só a partir da noção de jogo é que foi possível conceber a palavra em sua concretude, na sua dimensão de matéria.

Neste trabalho foram fundamentais as noções de teatralidade e performatividade de Josette Féral, bem como o trabalho de Paul Zumthor em seu *Performance, recepção, leitura*, que forneceu preciosas ideias para pensar a “exploração da palavra”. Paul Zumthor atenta para o fato de que a própria ideia de palavra que concebemos também é produto de um conceito:

Muitas línguas africanas conservaram uma fraseologia mostrando que as culturas correspondentes não elaboraram o conceito geral de palavra: uma multiplicidade de atos vocais assume funções sociais distintas umas das outras. Os ewé, população do sul da Nigéria, que possui antigas e ricas tradições, distinguem, segundo as regiões, cinco, seis, ou nove funções diferentes, em limites bem traçados, daquilo que nós reunimos sob o nome de palavra. (ZUMTHOR, 2000, p. 14)

Alguns pontos se tornaram fundamentais no tocante à exploração da palavra: tomá-la como *matéria*, a partir de sua *concretude*; a relação *corpo/som/espacialidade*, tendo em vista as dinâmicas que propunham o engajamento do corpo na sua ocupação do espaço e na produção de sonoridades; a tríade *escuta/emissão/afetação*, advinda da combinação de alguns princípios como a noção de *imagem da palavra* (trabalhada por Cristiane Paoli Quito) e as práticas com texto e jogo desenvolvidas por Maria Lúcia Pupo.

As aulas em geral começavam com uma prática de aquecimento corporal e vocal para, em seguida, se encaminhar algum exercício em que se focalizasse a palavra, mas em uma palavra que não estivesse presente textualmente. Antes de abordarmos o material textual (por exemplo, os poemas de Maiakóvski), a palavra se mostrava de outras formas. Trabalhamos princípios de prontidão cênica com bastões, bolinhas de tênis ou, ainda, nas dinâmicas do platô, diagonais pelo espaço e depois, introduzíamos uma instrução indicando alguma questão relacionada à palavra. Por exemplo, “ao jogar o bastão



para o outro, diga o nome de quem você chama”; “ao caminhar até o outro, estabeleça o contato ocular e o presenteie com uma palavra”.

Assim as práticas podiam acontecer tanto no âmbito do aquecimento vocal, como na introdução com a palavra, quanto no trabalho com o texto. O exercício *linhas*, por exemplo, acontecia nas diagonais do espaço e, também, nas linhas que se construíam entre os participantes espalhados pelo espaço. De todo modo, o objetivo do trabalho era estabelecer uma sincronia entre a caminhada e a emissão do som ou da palavra.

Outro princípio que se tornou fundamental na exploração com a palavra foi a tríade *escuta/emissão/afetação*, que norteou boa parte dos exercícios com os fragmentos textuais e que têm caráter eminentemente coletivo. Eis aqui as definições traçadas acerca da tríade:

- **Escuta** – Abrange a percepção sobre si e sobre o outro, criando um jogo no qual possa existir a abertura de um canal daquilo que se recebe;
- **Emissão** – Processo no qual o som é expresso. Na pesquisa em questão, a emissão se dava em dois momentos distintos: primeiramente para si, ao fazer contato inicial com o texto, trazendo as imagens que ele suscita a partir do que é dito. Depois, a emissão passava a ser o resultado dos diversos processos de afetação do jogo;
- **Afetação** – Transformação que ocorre no como a palavra é dita a partir de forças externas (no caso, a fala do outro) que atravessavam uma percepção inicial, promovendo algum tipo de mudança na fala.

Para pensar a noção de afetação no âmbito do jogo, é possível estabelecer novamente um diálogo com Zumthor, principalmente quando o autor sugere que as palavras têm **espessura**:

Ela (a retórica da Antiguidade) ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem; elas têm espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. (Ibid., p. 89)

Assim, entre as práticas e os exercícios cujo foco era o trabalho sobre a *escuta/emissão/afetação*, podemos destacar, por exemplo:

1. Eram formadas duas rodas, uma dentro da outra. Isso possibilitava o encontro frontal entre as duplas. Desse modo, uma das rodas girava, mudando os pares. Cada um devia lançar um fragmento de texto ao parceiro. O que recebia devia perceber como a palavra do outro o afetava e proporcionava outro estado para o que seria dito em seguida.
2. Todos pelo espaço. O foco era a palavra. A partir de um primeiro contato ocular, devia-se lançar um pequeno fragmento de texto ao outro. O outro recebia, havia o momento de recepção e, em seguida, era lançado outro fragmento a outro parceiro, a partir desse estado de mobilização.
3. Metade do grupo estava sentado no chão, de olhos fechados. A outra metade, em pé, lançava ao pé do ouvido fragmentos de texto aos parceiros. Esse trabalho é interessante não só em relação à *escuta/emissão/afetação*, mas também como fomentador da construção de imagens advindas do texto.

Um dos primeiros materiais textuais que trabalhamos foi o “Prólogo dos sete pares impuros”, trecho de *Mistério bufo*, de Vladimir Maiakovski. Foi pedido que eles escrevessem as imagens que o texto havia suscitado, ou seja, aquilo foi visto na **imagem da palavra**⁴. Fomos percebendo que, quando convidados a escrever sobre a experiência, os jovens se sentiam menos intimidados do que ao expor impressões em um primeiro momento ao grupo. Por isso, a escrita foi ganhando grande importância no decorrer do processo e, assim, também fomos descobrindo, aos poucos, formas de tornar aquelas impressões também passíveis de compartilhamento.

4 A noção de **imagem da palavra**, trabalhada por Cristiane Paoli Quito (para a qual Maíra Gerstner fazia assistência de direção em 2008 na montagem *Ato sem palavras I*, de Samuel Beckett, na EAD), consiste em uma série de procedimentos de estímulos sensoriais diversos, com o objetivo de trazer à tona o que a palavra suscita como imagem. Ou seja, mais do que compreender o que a palavra já suscita *a priori*, é abrir espaço para que a palavra possa se **revelar** em imagem sem tomá-la como coisa dada. Assim, é possível se surpreender com as diversas imagens improváveis que podem vir a surgir.



“*Todo mundo vai morrer: eu vou, você vai...*”

A segunda etapa da *experiência com a palavra* no Movimento Bixigão se deu a partir de vivências ligadas à cartografia urbana e explorações sensório-poéticas das ruas do bairro do Bixiga. Percepções que se deram na escuta e, depois, se transformaram também em textos, sendo posteriormente articulados aos demais trechos que já vinham sendo trabalhados. “*Todo mundo vai morrer: eu vou, você vai*” apareceu como uma fala de um morador do bairro do Bixiga durante esse processo e, posteriormente, foi incorporada como texto.

O grupo explorou o bairro ora de olhos vendados, em dupla, buscando dar atenção aos sons da rua, ora com gravadores, entrevistando moradores do bairro. É importante ressaltar também que essa ida à rua dialogava com propostas de ocupação do espaço urbano que vinham sendo trazidas por outros professores, sobretudo os diretamente ligados ao Teatro Oficina, como Camila Motta.

Entre os dias 7 e 13 de dezembro de 2008, houve uma Semana Cultural na sede do Movimento Bixigão. Apresentações, exposições, laboratórios e aulas abertas foram realizados com o objetivo de finalizar os trabalhos daquele ano. A programação contou com: exposição fruto da oficina de tecelagem, com Lala Martinez Corrêa e Flávia Lobo; laboratório de áudio, com Leo e Yoda; apresentação da peça *A entrevista*, com direção de Pascoal da Conceição; aula aberta de corpo, com Adriana Macul; apresentação de circo, com Daniel Carrão; performance dionisíaca, com direção de Ferdinando Martins e Rafael Ghiraldello; aula aberta de voz, com Maíra Gerstner e Thaisa Palma; aula de música, com Letícia Coura e Vítor da Trindade; exibição de vídeos e figurinos, com coordenação de Lucas Weglinski, Elaine Cesar e Flavia Lobo; e aula de te-ato, com Camila Motta.

Pensar hoje nessas aberturas de processo nos faz chegar diante do seguinte dilema: como tornar um exercício teatral interessante aos olhos de quem vê? Como é possível esgarçar os limites entre teatralidade e performatividade, como nos aponta Josette Féral, no campo da pedagogia teatral? Um exercício é só um exercício? Precisamos sempre da noção de “obra” para que a experiência de recepção possa acontecer? Todas essas perguntas fizeram parte da jornada deste trabalho e continuam ainda presentes na ótica destas que vos escrevem.

O conceito de teatralidade desenvolvido por Josette Féral nos ajuda a compreender a experiência no sentido da dimensão performativa do processo. Para a autora, uma das condições principais para que exista teatralidade é a constituição de um “espaço outro,” caso contrário, não haveria a possibilidade de existir teatro, porque o outro estaria sempre em meu espaço imediato, cotidiano. E chama atenção para o ato performativo de quem faz e de quem vê:

A teatralidade é um fazer, um suceder que constrói um objeto antes de consagrá-lo como tal. Esta construção é o resultado de uma dupla polaridade que pode partir da cena e do ator quanto só do espectador. (FÉRAL, 2004, p. 92)

Féral também chama atenção para a noção de performatividade presente na cena contemporânea, muito ligada à ideia de realização de uma ação que não necessita se apresentar como verdadeira ou falsa, deixando de lado o conceito de verossimilhança e tornando os signos cênicos mais fluídos. Segundo ela:

No teatro performativo, o ator é convocado a “fazer,” a “estar presente,” a correr os riscos e a mostrar o que faz, e deste modo afirma a performatividade do processo. A atenção do espectador se dá sobre a execução de um gesto, sobre a criação de uma forma, a dissolução dos signos e a reconstrução permanente. Uma estética da presença por assim dizer. (Id., 2008, p. 17)

Ao final, a autora apresenta a seguinte questão “Estaria este teatro afastado, do mesmo modo, da teatralidade?” (Ibid., p. 17). Féral confronta os conceitos de teatralidade e performatividade e, assim, evidencia um limite entre ambos, que nos auxilia na compreensão de uma prática que pensa a noção de experiência dentro desse terreno limítrofe. E então, onde começa a cena? É possível conceber a quebra da dicotomia existente entre processo e produto, uma vez que o processo em si pode ser considerado cena, principalmente se pensarmos na **estética da presença?**

Na medida em que a prática foi se complexificando, a preocupação de tornar um exercício interessante aos olhos de quem vê foi se diluindo aos poucos, mas nunca desapareceu por completo. Apenas foi se desdobrando



em aspectos que foram se mostrando mais relevantes para o avanço do processo. Porém, em algumas premissas do trabalho, é possível verificar o relevo que tomou tal preocupação.

Tanto no final de semana de encerramento das atividades como no dia de apresentação do trabalho de conclusão de curso de Maíra, na ECA-USP, o grupo foi convidado a compor um roteiro de ações que seria apresentado. O roteiro tinha por início os exercícios de aquecimento de corpo e voz, a exploração com a palavra a partir dos textos, o percurso pela rua e, também, um fechamento trazendo as impressões de cada um sobre o vivido.

E aqui chegamos, talvez, em uma dobra. Ao pensar que a apresentação de uma “cena”, fruto de uma exploração em um exercício como caminhar pelo espaço, olhar uns nos olhos dos outros etc., pudesse ter um caráter mais intimista, podemos nos perguntar se isso traria outra noção de “cena” para aquele território fruto da poética do Teatro Oficina, conhecido por seu trabalho de multidão.

Naquele momento, era possível vislumbrar uma contradição entre a relevância da continuidade do processo de formação dos participantes por um lado e, por outro, as demandas oriundas do próprio Oficina no sentido de que aqueles jovens fossem incorporados aos acontecimentos cênicos em preparação pelos artistas. Tratava-se de uma escolha que hoje talvez ganhasse outros contornos. Na medida em que o caráter performativo e lúdico das práticas desenvolvidas pelo Bixigão fosse compreendido não como **preparação para**, mas como uma ação artística em si mesma, a pretensa dicotomia entre processo e produto poderia ser superada. Os exemplos aqui descritos fazem emergir o potencial das experiências realizadas então pelos participantes enquanto formas cênicas a serem eventualmente compartilhadas com espectadores.

Com isso, vale a pena reconhecer que no Bixigão era possível coexistirem diferentes pensamentos artísticos entre os professores, o que era de notável riqueza, pois assim os jovens vivenciavam diversas perspectivas do que chamamos de arte e de cultura. Isso só era possível, de certo modo, pelo caráter experimental do projeto, pela ausência de um projeto pedagógico no sentido estrito e, mais ainda, por certa anarquia inerente aos pressupostos de criação do Oficina, sempre muito marcados por elementos da contracultura e da contestação dos valores morais de nossa época.

“Porque o Bixiga não tem que só ser o Bixiga, entende?”

Fernando, um dos integrantes do Movimento Bixigão, certa vez lançou esse questionamento no contexto do trabalho, no momento das cartografias urbanas e na saída para a rua. Como participante do grupo que não tinha feito parte de *Os Sertões*, ele evidenciava com essa fala muitas camadas de complexidade presentes em nosso trabalho.

A primeira dessas camadas evidenciava as diferentes estéticas do grupo docente daquele momento, formado por pessoas ligadas ao Teatro Oficina e outras sem ligação direta com o grupo. Outro nível de complexidade advinha do fato de que a criação da Universidade Livre de Estádio ou Universidade Antropofágica Brasileira era um norte para o trabalho. Mesmo que nem todos tivessem clareza do que isso viria a ser exatamente, podemos pensar que ali existia algo que pulsava em termos de desejo por outra cidade, outra educação e modos distintos de se relacionar com o outro.

O projeto da Universidade Antropofágica Brasileira (ou Universidade Livre de Estádio) sempre é muito citado por Zé Celso nos espetáculos do Oficina. Ele engloba toda uma área que envolve o terreno do teatro (que teve seu edifício projetado pelas mãos de Lina Bo Bardi e é tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Estadual – Condeeaphat), além de uma série de articulações com outros espaços do bairro. O projeto prevê diversas ações culturais e educativas, como também a construção de uma área verde no local, incluindo o Minhocão, proposta hoje encabeçada pelo Movimento do Parque do Bixiga.

O Bixigão, para aqueles jovens, era mais que o Bixigão. Era mais do que estar em cena. Era estar junto, fazer parte de um grupo que trazia uma noção de pertencimento, tão importante nesse nosso momento de vida. Era a possibilidade de aprender coisas novas sobre o mundo. Seja sobre quem foi Maiakóvski ou Stanislávski, mas também como é fazer pão, trabalhar com software livre. Sonhar junto. Enfim, experimentar o que só a experiência de grupo em teatro nos ensina. E quem experimentou isso conhece esse lugar em seu corpo e sabe do que estamos falando.

Em 2008, a então estudante Maíra Gerstner concluía uma prática de pesquisa que buscava uma articulação entre a visão de mundo daqueles jovens e textos de artistas da palavra, como é o caso de Maiakóvski, Oswald de Andrade



ou Jorge Mautner. Inspirada pela trajetória do Oficina como seria de se esperar, essa articulação não poderia se contentar com textos pretensamente “acessíveis” ou adaptáveis a eventuais fragilidades de leitura por parte dos participantes. O percurso da emissão da palavra de cada um até o jogo com textos dos autores mencionados não era o caminho da facilidade. E ele foi trilhado dentro de padrões de uma experimentação corajosa cujos rastros podem ser resgatados apenas de modo parcial e fugidio, como sempre acontece como a experiência da cena.

Hoje, alguns jovens do Bixigão seguiram pelo mundo da arte, outros se encontraram em outros caminhos. Mas o que talvez seja importante aqui pontuar é que, ao retomar os registros deste momento, podemos pensar na potência do encontro que o teatro pode trazer para a vida, seja qual for a estrada que será percorrida depois. Uma potência que não se pode mensurar e nem mesmo qualificar. Ela atravessa a singularidade de cada ser.

Referências bibliográficas

- FÉRAL, J. **Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FÉRAL, J. Pour une poétique de la performativité : Le théâtre performatif. *In*: ENCONTRO MUNDIAL DAS ARTES CÊNICAS, 6., 2008, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Ecum, 2008.
- GIMMLER NETTO, M. A. Ética, boniteza e convívio teatral entre grupos. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- PARQUE DO BIXIGA. **Parque Municipal das Terras do Bixiga**. São Paulo, 20 mar. 2018. Disponível em: <http://bit.ly/39O2j4j>. Acesso em: 4 fev. 2021.
- PUPO, M. L. S. B. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SILVA, A. S. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

Autoras convidadas



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p211-228

O Oficina

Notas sobre a história do Oficina

Notes about the history of Oficina

Sílvia Fernandes¹

Sílvia Fernandes

Sílvia Fernandes é professora titular sênior do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

¹ Uma versão sintética deste artigo foi publicada em 2013 no livro *História do teatro brasileiro 2: do modernismo às tendências contemporâneas*, com direção de João Roberto Faria e edição da Perspectiva.



Resumo

O texto comenta alguns marcos da história do Teatro Oficina Uzyna Uzona até a encenação do ciclo *Os Sertões*, a partir da ênfase na trajetória de José Celso Martinez Corrêa, do coro e da relação com a cidade.

Palavras-chave. José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina Uzyna Uzona, Coro.

Abstract

This text discusses some milestones of the history of Teatro Oficina Uzyna Uzona until the spectacle *Os Sertões* based on the trajectory of José Celso Martinez Corrêa, the choir and the relationship with the urban space.

Keywords José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina Uzyna Uzona, Choir.

A intenção deste texto é indicar alguns marcos de localização do Teatro Oficina, cuja experimentação radical José Celso Martinez Corrêa sustenta há sessenta e três anos. A relação do teatro com o espaço urbano e a importância do coro na prática coletiva, especialmente a partir da encenação de *A vida de Galileu* em 1968, são as constantes da trajetória que se deseja privilegiar. Desde a Cia de Teatro Oficina, de 1958 a 1973, ao Oficina Samba, de 1973 a 1979, passando pelo 5º. Tempo, de 1979 a 1983, para chegar ao Teatro Oficina Uzyna Uzona, de 1984 até *Os Sertões*, Zé Celso atuou como encenador, dramaturgo, ator, compositor e agente cultural nas diversas fases do grupo.

Não por acaso, é a partir da etapa de criação, em geral sinalizada pela estreia de *A vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, em 1968, que o coro se torna o núcleo da companhia. É o ano de promulgação do Ato Institucional nº 5 pela ditadura militar e o golpe definitivo desferido em militantes políticos forçados à clandestinidade e em artistas e intelectuais obrigados a se exilar, com conseqüente agonia do projeto teatral dos principais coletivos de São Paulo, o Arena e o Oficina. Preso e torturado, Augusto Boal parte para o exílio na América Latina e, mais tarde, em Paris. O Oficina resiste até *Gracias Señor*,

em 1972, após a proibição da peça *Roda viva* em 1968, a que se segue a montagem de *Galileu*.

No espetáculo, a antológica cena do Carnaval de Florença, em que Brecht apresenta o povo na rua em defesa das ideias revolucionárias de Galileu, assume uma dimensão inesperada. Zé Celso abre espaço para um coro formado por jovens remanescentes da montagem de *Roda Viva* para criar uma cena anárquica, violenta e sensual, em que o elenco avança sobre a plateia para incitá-la a juntar-se à revolta contra a ditadura. Além da desobediência civil em pleno regime militar, que custará ao diretor do Oficina a tortura e muitos anos de exílio, a encenação confronta posturas estéticas e visões políticas ao opor atores “representativos” do teatro profissional, de sólida formação brechtiana e marxista, como Fernando Peixoto e Renato Borghi, ao coro da contracultura que sugere a “insuficiência artística” dos protagonistas. (LIMA; ARRABAL, 1983, p. 168). Em estudo publicado em 2002, Peixoto menciona a “cena do carnaval, justamente o momento fundamental do texto” em que Zé Celso parte para experiências de relacionamento entre palco e plateia “que o conduzirão ao discutível, mas vigorosamente polêmico, *Gracias Señor*” (PEIXOTO, 2002, p. 185-186). De fato, como nota Aimar Labaki, em *Galileu* o diretor encena seu impasse estético e ideológico (LABAKI, 2002, p. 41)

A aproximação entre teatro e vida atravessa a prática do coro, formado por jovens egressos do Conservatório Nacional de Teatro do Rio de Janeiro e que participaram de *Roda Viva* sem ter nenhuma experiência profissional, mas atuaram em sintonia com tendências da contracultura. Mas é em *Galileu* que a tensão explode, com o coro defendendo posições vitais de pertencimento a comunidades, uso de drogas para a liberação sensorial e a ampliação perceptiva, com total desprezo por técnicas tradicionais de representação, substituídas por ações performativas que precipitariam o “trabalho novo” de *Gracias Señor*.

O movimento de contestação das convenções teatrais e da empresa de produção tem seu corolário na procura de um público diferente da classe média, os “filhos prediletos” a quem o Oficina se dirigira até então. Uma longa viagem pelo Brasil, em 1971, é a tentativa de busca desse outro interlocutor. Na verdade, a trajetória pelo país em ações artísticas e ativistas é uma estratégia para escapar à relação tradicional entre cena e espectador e encontrar



um participante ativo na performance. “O objetivo essencial do ‘Trabalho Novo’ era justamente a abolição da divisão palco e plateia e a instituição de um jogo criativo interpessoal”, observa Armando Sérgio em comentário sobre a guinada vital do Oficina (SILVA, 1981, p. 202).

No teatro brasileiro, começava ali o movimento de expansão da teatralidade para além dos limites convencionais, em direção à vida e à manifestação de vertentes que se afirmariam no futuro. De fato, a ênfase nas ações no presente, supostamente realizadas sem mediações, talvez possa sintetizar as muitas terminologias que pretendem dar conta dessa cena expandida e híbrida. Não por acaso, todas se manifestam com força na cena das últimas décadas do século XX, em que acontece a “guinada performativa” que transformou radicalmente o campo teatral. De certa forma, a “força não representativa” é o núcleo desse teatro “de menos”, que recusa a representação e se opõe à fala “maior” do poder. Nesse caso, a prática cênica é o modo preferencial de operação de “alianças aqui ou ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro...” (DELEUZE, 2010, p. 64). Zé Celso batiza de te-ato as ações que pratica para frisar o envolvimento do espectador na cena e sugerir o afastamento da representação. No ato novo, as fronteiras entre processo e produto, ensaio e espetáculo, vida e representação, performance e teatro são difíceis de demarcar. É exatamente essa fluidez que caracteriza a expansão da experiência do Oficina e desloca o jogo de cena para situações de compartilhamento e de interação direta com o espectador.

De fato, a impressão que se tem é que a fuga do espetáculo fechado é a intenção mais evidente dessa nova teatralidade, que emprega uma série de recursos performativos para garantir a participação do espectador. Nessa guinada, a excelente pesquisa teatral que o Oficina desenvolvera até então, voltada para o burilamento do estilo, para a precisão técnica e para o aprofundamento teórico, cede lugar ao impulso de colocar-se à margem do universo de especialização, ainda que mantenha, paradoxalmente, vários pressupostos anteriores, numa espécie de fidelidade à memória do teatro que criou. Desse modo, a maioria dos trabalhos ainda parte de textos, teatrais ou não, e a concepção do diretor é visível nas soluções cênicas elaboradas, que, mesmo assim, abrem espaço para algo que não é apenas representação, mas um jogo por meio do qual o espectador é convidado a se apresentar de

forma ao mesmo tempo individual e coletiva. Nesse caso, fazer teatro é criar um espetáculo contundente e, simultaneamente, propor uma experiência a ser compartilhada em condição de inacabamento, para manter o que o te-ato tem de bastardo.

Não por acaso, um ano antes da estreia de *Galileu*, Guy Debord publica o influente manifesto contra a espetacularização de todas as instâncias da vida na sociedade da mercadoria. Na crítica situacionista à sociedade no capitalismo tardio, a rejeição ao espetacular decorre da visão das relações sociais como experiência atomizada e fragmentada, mediada por imagens do consumo – para Debord “a separação é o alfa e o ômega do espetáculo” (DEBORD, 1997, p. 21). Ainda que a crítica não se dirija especificamente ao espetáculo de teatro, a partir daí qualquer visualidade ou espetacularidade são consideradas suspeitas. Nesse sentido, na atualidade do acontecimento cênico, o te-ato configuraria um desvio radical da “forma mercadoria”, com conseqüente afastamento dos circuitos de arte a ela atrelados.

A implosão do espetacular é, como todo trabalho do Oficina, algo impuro. Explicita-se no convívio de pulsões de ordem sensorial com a razão científica, que certos analistas veem como uma oscilação profícua entre as influências de Brecht e Artaud, ambas fortalecidas pela pesquisa incessante do diretor com o coletivo. A partir desse pressuposto, pode-se considerar o coro como a forma de performar a experiência comum e, ao mesmo tempo, refletir sobre os problemas urgentes do país, nesse momento ainda sob o regime autoritário. Ambos os aspectos são trabalhados simultaneamente e não apenas como dispositivo de organização cênica ou solução espetacular. Nessa altura, o salto para fora do teatro já se projetava como um movimento sem retorno.

A não separação entre arte e vida ou entre teatro e comunidade culmina na performance *Gracias Señor*, apresentada pela primeira vez no Rio de Janeiro em fevereiro de 1972. Resultado de longa viagem pelo país em que o grupo desenvolvera ações artísticas em pequenos vilarejos do Nordeste, como Mandassaia, ou em lugares públicos, como a Universidade de Brasília, esta é uma “peça-estrutura” de autoria coletiva, sem direção, em que os performers experimentam a recriação dos episódios da travessia registrados em notas e filmes, na intenção de dividir com o público a vivência coletiva. É uma performance composta de sete episódios que visam a



transformar o espectador – por meio de perguntas provocadoras, da proximidade física, do toque energético, do envolvimento sensorial, do convite à ação – em atuator vital e social que a cena é capaz de despertar de um “sono alienante” (SILVA, 1981, p. 206).

Na primeira crítica teatral que publicou, dedicada a *Gracias Senõr*, Mariângela Alves de Lima (1972) observa, com a acuidade característica, que na performance “o fenômeno político é focalizado a partir de sua célula primária de manifestação visível – o comportamento.” Trata-se de outro modo de abordar a política, a partir da “organização do sistema introjetada na personalidade individual” (LIMA, 1972, p. 149). É inegável que a análise de Mariângela aponta, de modo inequívoco, para algo que anos depois seria localizado na esfera da micropolítica.

O modo de expressão das subjetividades em jogo, de viés performativo, ganha relevância quando o coro do te-ato assume a função de representar a cidade. O manifesto desse teatro cidadão, em cena e fora dela, visa ao fortalecimento da visão crítica do coletivo sobre a realidade brasileira, de nítida influência brechtiana, aliada à expansão sensorial franqueada pela contracultura.

O teatro e a cidade

Assim que retorna ao país, em 1978, após o exílio de quatro anos que sucede a prisão e a tortura, Zé Celso inicia o trabalho incansável de reatamento da trajetória do Oficina. Dez dias depois de chegar ao país, menciona o projeto de encenar *O Homem e o cavalo* em um teatro de estádio que visa a recuperar a festa democrática da Grécia antiga. Concebe a encenação da peça de Oswald de Andrade como instrumento de luta e ritual de descolonização, de devoração da cultura européia e do cristianismo de Anchieta².

2 O teatro de estádio é o termo que Zé Celso utiliza para remeter à proposta de Oswald de Andrade (1971) em “Do teatro que é bom”. É interessante observar sua posição em relação às práticas de descolonização, hoje correntes na cultura brasileira, explicitadas de forma pioneira nessa entrevista de 1978. Uma década depois, em 1990, a concepção de Oswald de Andrade persiste nos projetos do Oficina, que a retoma, por exemplo, em abaixo-assinado exigindo do Estado liberação de verba para o término da reforma do teatro da Jaceguai: “A proposta conceitual do novo Teatro Oficina [...] incorpora as experiências do TBC, do teatro de Arena, do antigo Oficina e acrescenta a isso o terreiro, o campo de futebol e a passarela do samba. É um teatro de estádio, que subverte completamente a concepção do teatro tradicional, de palquinho e plateia”

No dia 21 de abril de 1979, um ano depois do retorno de Zé Celso ao Brasil, o Teatro Oficina é reaberto com a exibição do filme *Vinte e cinco*, dirigido pelo próprio diretor e por Celso Lucas, e com a apresentação do *Ensaio geral para o carnaval do povo*. O trabalho recupera a polêmica cena do Carnaval de Veneza para fazer a ligação simbólica entre o coro de *Galileu* e o coletivo teatral reativado para protagonizar as criações que se farão dali em diante. Após a estreia no Oficina, as apresentações repetiram-se em espaços públicos, como a Praça da Sé, em São Paulo, o Estádio Municipal de São Bernardo do Campo e em espaços urbanos centrais de outras cidades brasileiras. Os lugares públicos com alta voltagem política – a Sé fora palco de movimentos de resistência contra a ditadura militar e o estádio, o nascedouro do Partido dos Trabalhadores de Luiz Inácio Lula da Silva – encaminham o Oficina para a concretização do teatro público com que o encenador sonhara no exílio. O *Ensaio geral...* foi gestado em Portugal, onde Zé Celso fez apresentações em praças públicas, fazendas e quartéis, participando de experiências radicais de emancipação como a Revolução dos Cravos e a independência de Angola e Moçambique, ocasião em que foram realizados os filmes *O Parto* e *Vinte e cinco*, que finalmente puderam ser exibidos no Brasil.

Mas, a perseguição ao Oficina continua. No dia 23 de novembro de 1979 o teatro da rua Jaceguai é lacrado pela Polícia Federal, cumprindo determinação da censura que justificava a proibição do *Ensaio geral do carnaval do povo* com base na cena em que o grupo teria pisoteado a bandeira ao som do hino nacional, cantado em ritmo de samba. A resposta de José Celso ao fechamento é veemente. “Cantar nosso hino em tempo de samba é o que de mais belo poderíamos fazer para melhorá-lo, é o mais profundo ato de respeito pela criação de nosso povo” (OFICINA SE DEFENDE..., 1979)³.

Depois de ter seu trabalho censurado, o grupo planeja uma série de projetos e ações artísticas que se estendem por mais de uma década e preparam as encenações futuras, como o ciclo *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e *As Bacantes*, de Eurípides. É também nesse período que Zé Celso adapta um texto de Bertolt Brecht, *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*, rebatizado de *Acords*. A primeira leitura acontece no dia 25 de janeiro de

³ O depoimento de José Celso foi publicado na reportagem “Oficina se defende, em ritmo de samba”, *Folha de S.Paulo*, 15 de novembro de 1979, p. 27.



1986, aniversário da cidade de São Paulo, no chão de terra do Oficina totalmente demolido. O jornalista Nelson Pujol Yamamoto descreve a leitura:

Em *Acords*, um avião – interpretado pelo ator Paulo César Pereio – e três mecânicos caem ao solo e, numa espécie de inquisição popular, veem negados seus pedidos de água e travesseiros pela multidão, que, assim, abole o conceito de caridade e acaba se apropriando do avião, desnudando o piloto e tomando para si os meios de produção. “O Oficina é esse avião”, diz Zé Celso. “Nós vamos nos apropriar dos recursos para a reconstrução do teatro, inclusive de pessoas como o Maluf, que tem uma dívida interna a saldar conosco.” Para ilustrar essa determinação em açambarcar os frutos do capitalismo, os atores que participaram da montagem providenciaram o voo de dois balões nos fundos do terreno do teatro, na direção da sede do Grupo Sílvia Santos. “Quis mostrar que é possível avançar além das fronteiras do Oficina”, informa José Celso, que organizou logo após a cena dramática, uma intervenção da escola de samba da Febem (Fundação para o Bem-estar do Menor), assim fortalecendo um baile apoteótico de oprimidos para uma plateia entusiasmada. (YAMAMOTO, 1986, p. 21)

O ato tem lugar um dia após o grupo ter visitado o escritório do ex-governador do estado, Paulo Maluf, que à época prometeu, mas não efetivou, a doação de verba para a reconstrução do espaço. Um mês antes, no dia 17 de dezembro de 1985, o Oficina havia feito a leitura de *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, como parte de um projeto de revisão da dramaturgia dos anos 1960 e 1970 intitulado “Balanço Geral”, que se transformou em ato público de um coro de setenta pessoas no Teatro Sérgio Cardoso.

A prática dos atos públicos, mescla de ações artísticas e de ativismo que se abre a questões políticas locais e nacionais, foi o núcleo de atuação do Oficina por longo período, considerado por muitos um beco sem saída. A expressão “decano do ócio”, cunhada por um jornalista, circulou na imprensa da época e acompanhou José Celso no decorrer da década de 1980 como prova da incapacidade quase geral de público e crítica de reconhecer, na fase de hibernação criativa, a gestação de futuros trabalhos. Mesmo sem encenar espetáculos, o coletivo do Oficina elaborava projetos, estudava, pesquisava, planejava estratégias de abordagem do poder público, de quem exigia apoio para a manutenção do espaço e, mais importante, modificava propostas e concepções a partir da análise cotidiana do contexto, revelando o que seria

uma das marcas mais fortes dos espetáculos dos anos 1990, a capacidade de captar, filtrar e criticar em cena a conjuntura social e política do país.

É o que Mauro Pergaminick Meiches (2018) considera o ciclo de destruição e reconstrução que caracteriza a trajetória artística do Oficina no período de 1979 a 1990, em que José Celso Martinez Corrêa expande o teatro para além das práticas tradicionais. Discordando do consenso, o psicanalista associa a ausência de espetáculos à teoria freudiana da pulsão ao reconhecer nela uma energia de criação que se revela em ações pontuais. As muitas estratégias de desvio do que é considerado o “verdadeiro teatro” em direção a toda sorte de manifestações de teatralidade, como as cenas de rua, a animação de conferências e debates, a provocação às autoridades para manter o tombamento do Oficina e garantir a reforma do teatro, funcionam como testemunhos da pulsação incessante de uma ideia artística que se mantém em processo para nunca se concretizar em espetáculo⁴. Talvez a maior constante do período seja mesmo a fuga da representação e a preterição do espetacular pela prática de atos feitos rente ao real, em que os artistas sintonizam-se com as questões políticas mais prementes do país.

Finalmente, em 1991, para alívio dos críticos de plantão, José Celso retoma a apresentação de espetáculos, encenando uma adaptação de *As criadas*, de Jean Genet, com o título de *As Boas*, com o conceituado ator Raul Cortez interpretando a personagem “Madame”. De longa tradição no teatro brasileiro graças a atuações memoráveis, Cortez é escolhido a dedo para encenar as contradições entre o profissional consagrado e os artistas marginais, representados pelo próprio Zé Celso e por Marcelo Drummond no papel das criadas Solange e Clara. Em certo sentido, a montagem reatualiza o histórico embate entre os representativos e o coro do Oficina apresentado em *Galileu*. A tensão explicita-se nas formas de atuação, com os atores do Oficina performando de modo ritual e estilizado, enquanto Cortez representa com verdade interior a trajetória ficcional da personagem de Genet, com domínio absoluto da técnica realista. Como não poderia deixar de ser, o espetáculo é encerrado com desentendimento real entre

4 É importante frisar que a maior parte dos projetos gestados no período concretizou-se na década seguinte. *As Bacantes*, de Eurípides, e a adaptação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha estreiam em 1996 e 2002, respectivamente. O novo Teatro Oficina é inaugurado com a montagem de *Ham-let*, em 1993.



os protagonistas, em desfecho que funciona como súpula das tensões entre ficcional e real, representação e política, classe dirigente e povo, indústria cultural e teatro de grupo que Zé Celso experimenta há várias décadas.

O coro e o protagonista

O trabalho seguinte é *Ham-let*, estreado em 1993. Como o próprio título indica, é uma desconstrução da obra de Shakespeare. Zé Celso consegue inverter o sentido da peça ao colocar como protagonista Marcelo Drummond, em todos os aspectos antípoda do que se convencionou considerar o perfil do príncipe da Dinamarca. A opção do encenador pela interpretação histriônica de Hamlet encontra em Drummond um *performer* à altura, distante do dilema existencial ou da nova subjetividade renascentista que polarizou a atenção de dezenas de estudiosos. Com ímpeto mais corporal que intelectual ou reflexivo, Drummond é uma figura debochada e irônica que transforma a indecisão metafísica em agressividade contra tudo e todos. Como nota Mariângela Alves de Lima, “a concepção de José Celso tornava impossível a ética baseada no livre-arbítrio. O príncipe era vencido ao final por uma invasão de frios executivos, novos bárbaros da era contemporânea” (LIMA, 1998, p. 31). Contracenando com Drummond, o encenador incorpora o fantasma do pai de Hamlet, segundo ele próprio “o Fantasma social que eu tinha sido todos aqueles anos” (LABAKI, 2002, p. 69).

A montagem reinaugura o Teatro Oficina com reforma assinada por Lina Bo Bardi, autora do projeto de “rua cultural” que, de certa forma, retoma o teatro-estádio na relação próxima entre o espaço urbano e o coro de cidadãos. De fato, ainda que José Celso incluía atores profissionais de renome no protagonismo de alguns espetáculos, é em torno do coro formado por jovens atores que o trabalho do Oficina se realiza.

Isto é o que acontece em *Mistérios Gozosos*, criado a partir de *Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, e apresentado durante o carnaval de 1995 no marco zero de São Paulo, o Pateo do Collegio. O crítico Néelson de Sá comenta o renascimento do que o teatro brasileiro prenunciava nos primeiros anos da década.

Na terça-feira gorda, de Carnaval, uma apresentação de teatro derrubou finalmente a barreira do público de elite, branco e “highbrow”, e terminou

com alguns milhares de pessoas dançando e cantando, muitas delas no palco, numa grande massa de atores e público. [...] *Mistério Gozoso* [conseguiu] mostrar que a festa carnavalesca e a festa teatral têm uma fonte única num Brasil de festas de massa. As quatro mil pessoas que viram e participaram do musical foram guiadas por um Oficina que, através de Marcelo Drummond, como um ídolo pop, e Paschoal da Conceição, como um corifeu clássico, é voltado para as arquibancadas. (SÁ, 1994, p. E-2.)

O teatro como festa pública de corifeus e arquibancadas retorna no ano seguinte, quando José Celso encena *As Bacantes*. A adaptação da tragédia de Eurípides passa pela incorporação de elementos autobiográficos de integrantes do grupo, em clara tendência performativa contaminada de referências ao contexto do país e remissões à história do Oficina. Recuperado do texto trágico, o rito dionisíaco das bacantes, em que Ágave devora o próprio filho, é experimentado na via dos *happenings* dos anos 1960, atualizados na encenação. A influência das concepções de Antonin Artaud é visível na atuação do coro, que busca contato sensorial com os espectadores para incitá-los à participação na via do erotismo e da excitação corporal. Apesar da admiração confessa por Artaud, é apenas em 1997 que Zé Celso recria um texto do autor, *Para dar um fim no juízo de Deus*, compondo um ritual em que os atores defecam em cena, masturbam-se e colhem o próprio sangue em seringas, no limiar perturbador entre real e ficcional.

Depois de apresentar *Taniko*, de Zenchiki, e *Ela*, de Genet, José Celso planeja encenar “uma coisa sobre o próprio teatro, em que o teatro fosse o personagem” (CORRÊA, 2000). *Cacilda!* estreia em 1998, como primeira parte da biografia artística de Cacilda Becker que Zé Celso escreve após longas sessões de consultoria com a pesquisadora Maria Thereza Vargas, autora de livros sobre a atriz. Texto e espetáculo mesclam elementos biográficos à trajetória ficcional das personagens interpretadas por ela para formar um “coletivo de Cacildas”. Mas também refletem o percurso artístico de Zé Celso, em elaborada trama intertextual feita de remissões à história do Oficina e à do país. Nas temporadas sucessivas da montagem, a atriz do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) é interpretada por Bete Coelho e por Leona Cavalli, que contracenam com o coro do Oficina, em mais uma manifestação performativa para desestabilizar a protagonista.



É no início da nova década que José Celso encena Nelson Rodrigues pela primeira vez. Escolhe *Boca de Ouro*, que o dramaturgo ambienta em Madureira, bairro da zona norte carioca em que um banqueiro do jogo do bicho, típico malandro da contravenção, age como um deus onipotente. Conforme rubrica do autor, Boca “pertence muito mais a uma ‘mitologia suburbana’ do que à realidade normal da Zona Norte” (RODRIGUES, 1993, p. 881). Nascido em uma pia de gafeira e abandonado pela mãe, ele compensa a origem infame com o sonho da dentadura de ouro, teatralização ostensiva do desejo de poder e nobreza. A estrutura do texto intercala três versões divergentes da vida do bicheiro, narradas pela amante ao repórter de um jornal sensacionalista com variações supostamente ditadas por seu estado emocional.

A perspectiva plural da obra fascina José Celso exatamente por impedir a definição de uma identidade estável do protagonista. Em sua concepção, Boca de Ouro é o “Deus Asteca que não se deixa catequizar, trazendo para os nossos tempos a rebeldia da soberania do que não se dobra a uma só versão ou ordem única para as pessoas ou coisas” (CORRÊA, 2000)⁵. A ideia-matriz alastra-se por todo o palco-passarela do Oficina, multiplicada em soluções que incluem a própria máscara de Nelson Rodrigues carregada como estandarte de escola de samba. A associação entre o maior dramaturgo brasileiro e a festa cultural mais característica do país indicam o movimento típico do encenador de aproximar estratos marcantes da brasilidade.

Teatros virando ruas

Se o coro já atuava em *Boca de Ouro* e em espetáculos anteriores do Oficina, sem dúvida é na encenação do ciclo *Os Sertões* que ganha o centro do Uzyrna Uzona. Desdobrada em cinco espetáculos, a adaptação do livro de Euclides da Cunha recria a saga de Canudos e a resistência camponesa em *Os Sertões – primeira parte – A Terra*, (2002), *Os Sertões/O Homem – primeira parte: do pré-homem à revolta* (2003), *Os Sertões/ O Homem: da revolta ao*

5 A imagem do deus asteca é indicada em uma das rubricas do texto de Nelson Rodrigues (RODRIGUES, 1993, p. 879-939) e eleita por José Celso como principal *leitmotiv* do espetáculo, mencionado em várias entrevistas concedidas por ocasião da estreia, como “Boca de Ouro faz nova temporada”, publicada no caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo* em 16 de janeiro de 2000.

trans-homem (2003), *Os Sertões/A Luta: primeira parte - 1^a, 2^a. e 3^a. expedições + Rua do Ouvidor* (2005) e *Os Sertões/A Luta II: 4^a. expedição* (2006).

A escolha do livro de Euclides da Cunha para a encenação de um épico brasileiro dessas proporções – cinco espetáculos, com duração média de cinco horas cada – tem relação com a história pregressa do Oficina, especialmente a luta do grupo contra o conglomerado empresarial de Sílvio Santos, que até hoje não desistiu de construir um shopping center no terreno vizinho ao teatro. Ainda que o projeto de encenação acompanhe José Celso desde os anos 1980, a saga dos sertanejos de Canudos sob a liderança de Antônio Conselheiro contra o exército republicano atualiza-se na luta do Uzyra Uzona em defesa de seu território.

É interessante constatar que os quatro anos de montagem dos espetáculos são semeados de manifestos em que Zé Celso explicita a analogia entre a luta de Canudos contra o exército e a resistência do grupo frente ao conglomerado empresarial. Em episódios sucessivos, que incluem ações na justiça, atos públicos, petições, mobilizações na mídia e criações teatrais, a saga dos *Sertões* é, em certo sentido, refeita. A aproximação é reforçada por várias declarações de Zé Celso na intenção de “furar o cerco”, como acontece em entrevista de 2002, concedida pouco antes da estreia do primeiro espetáculo do ciclo, *A Terra*. “Não é um projeto encenar *Os Sertões*. Detesto as palavras projeto, formatação, espera. É um movimento vital e vamos fazer” (NÉSPOLI, 2002, p. D9).

Uma breve retrospectiva da luta do encenador e do grupo pela manutenção do teatro da rua Jaceguai pode esclarecer a proposta para além do limite específico dos espetáculos do ciclo. Ela principia como reação às iniciativas efetivas de Sílvio Santos e do conglomerado de empresas dirigido pelo apresentador, que envolve a segunda maior rede de TV no Brasil e a propriedade do quarteirão em que o teatro está localizado. A construção de um shopping center sem dúvida inviabilizaria o projeto de Lina Bo Bardi, não totalmente concretizado, de uma rua teatral que ligasse a Jaceguai ao vale do Anhangabaú, incorporando o teatro à cidade⁶.

6 Aimar Labaki nota que o projeto original do Oficina, de Lina Bo Bardi e Edson Elito, ampliado por Paulo Mendes da Rocha, nunca foi inteiramente implementado, pois previa a transformação do espaço sob o viaduto em frente ao teatro em área pública, incluindo bilheteria, sala de ensaios e café. Duas casas do outro lado da rua seriam depósitos, camarins e alojamentos para artistas visitantes. A parede do fundo do teatro seria derrubada e o estacionamento vizinho seria transformado em um misto de praça pública e teatro ao ar livre. O conjunto resultaria num espaço público de convivência artística e de cidadania. Ver a respeito: Labaki (2002).



A oposição recidiva ao Grupo Sílvio Santos desdobra-se em ações no terreno judicial, político, social e estético, na defesa não apenas do espaço do teatro, mas também do entorno. Como nota Zé Celso, o projeto de construção do Bela Vista Shopping Center “desbixiga o Bixiga” e impede a realização do “estádio teatro pau-brasil imaginado pelo morador do Beixiga, o poeta Oswald de Andrade” (CORRÊA, 2001).

Quando o arquiteto Julio Neves conclui o projeto do centro comercial do empresário, a crítica Beth Néspoli comenta:

basta olhar o desenho do prédio no papel para perceber o efeito destrutivo sobre o Oficina, que seria literalmente emparedado pelo shopping. Tal construção resultaria na eliminação de elementos arquitetônicos singulares como o jardim interno com suas flores, a bananeira e a cesalpina que recebem luz vinda dos janelões de vidro e do teto retrátil do teatro. Não se trata de mero efeito decorativo. A arquitetura do Oficina, um teatro sem coxias ou camarins, é parte de um projeto artístico e conceitual de conexão entre arte e cidade⁷. (NÉSPOLI, 2002, p. D-9)

Em resposta à aprovação do projeto do shopping pela prefeitura de São Paulo, o Oficina promove um ato público no dia 27 de junho de 2000 que reúne intelectuais, artistas e estudantes na luta do “país cidadão contra o país mercado”. Na verdade, a polêmica construção do shopping liga-se a um projeto mais amplo de reforma da região da Bela Vista encampado por grupos como o CIE, o Hudson e o próprio Sílvio Santos com vistas à criação do que seria uma “Broadway paulista”. A proposta provinciana de transplante do modelo teatral novaiorquino para o bairro paulistano diz muito do discutível conceito de revitalização subjacente. A esse respeito, a indignação de Zé Celso é o melhor argumento contra um modelo que descaracteriza a história teatral paulistana preservada nas ruas estreitas do bairro, que tem no Teatro Brasileiro de Comédia da Major Diogo e no Teatro Oficina da Jaceguai seus marcos mais efetivos de localização. Como observa Zé Celso, as três empresas financiadoras do projeto

uma de postos de gasolina, outra multinacional de importação de musicais empacotados da Broadway, e outra de TV comercial do vice-rei do Brasil, Sílvio Santos, que pretendem atingir uma vastíssima área deste território,

⁷ A autorização para o início da obra foi publicada no *Diário Oficial do Município* em 29 de dezembro de 2000, último dia de gestão do prefeito Celso Pitta (Néspoli, 2010).

não podem transformá-lo em lugar nenhum, numa Broadway. Não foi esse tipo de teatro careta que floresceu aqui. Temos obrigação ética, ecológica, de respeito à soberania em vastas áreas de vazios verdes, na tradição mais generosa da arquitetura moderna brasileira e principalmente da renascentista Lina Bardi, que queria construir com o poder de Sílvio Santos um lugar Bexiguense que realimentasse grandes e fartos espaços públicos. O Bixiga deu para o Brasil e para o mundo, naturalmente, uma Ágora que merece agora ser revitalizada como é o vão do MASP, local de encontro dos que querem descobrir saídas, dos que gritam, discursam, projetam e cantam na rua, nos teatros-virando-ruas, não se engavetando no espetáculo único do 'shopping way of life'. (CORRÊA, 2001, p. 3)

A defesa da “ágora dos escravos libertos” é a luta pela cidade como lugar de encontro e de mistura de classes, onde seja possível promover uma revitalização cultural de autoria coletiva vinda da mobilização de movimentos populares. Essa é a utopia maior do Oficina, que funciona como espécie de paradigma da união de artistas e cidadãos em organizações comunitárias, não governamentais, teatrais ou não, buscando interferir na cidade e no espaço que o teatro ocupa no lugar público.

É nesse contexto de ativismo cultural que se insere a encenação de *Os Sertões*. O processo de criação do primeiro espetáculo estende-se por dois anos de leitura conjunta e de estudo de cada passagem da obra para garantir que o coletivo seja responsável pela encenação. No livro, Euclides da Cunha (2002) trata da invasão, no final do século XIX, do arraial de Canudos, no norte da Bahia, e do extermínio dos sertanejos liderados por Antônio Conselheiro pela campanha militar do exército republicano, que acontece no final de 1896. O catolicismo popular e o messianismo do Conselheiro estavam longe de representar uma insurreição contra a jovem República brasileira, que contava menos de dez anos quando a invasão ocorreu. Mas foi esse o motivo alegado para o cerco, que o próprio Euclides da Cunha endossava de início, quando chegou ao sertão da Bahia para cobrir o confronto como jornalista de *O Estado de S. Paulo* e como adido do Estado-Maior do Ministro da Guerra. Os habitantes da comunidade resistiram aos ataques durante um ano e foram necessárias quatro expedições militares para que fossem exterminados.

A leitura e o estudo coletivos do livro, com esclarecimento do significado de cada termo do complexo vocabulário sociológico, histórico e etnográfico



do autor, são evidentes na encenação do ciclo. Da ênfase no original deriva a “potência escultórica” da palavra em cena, consubstanciada na leitura em unísono de longos trechos da obra ou no canto coral de certas passagens musicadas que destacam o significado de cada estrato textual. Aspectos climáticos, da vegetação e da topografia são falados, cantados e dançados pelo coro, com tratamento cênico feito a partir do ritmo e da coreografia. O efeito disruptivo de elementos reais como a água, o fogo e o barro, o aproveitamento do espaço aéreo de passarelas, mezaninos e camarins que ladeiam o palco-pista, o uso do alçapão para cavar espaços subterrâneos, o teto móvel aberto para o céu e, especialmente, a invasão da paisagem urbana pela abertura de vidro na parede, por onde se vê o entorno, criam elos entre o teatro e a cidade. A passagem para o espaço urbano é concluída no portão duplo que se abre para transformar o Oficina no palco-rua concebido pela “corifeia Lina,” que entra em cena como chefe do coro em um dos espetáculos. É também na rua que acontece o prólogo de *A Luta – Parte II*, cujo título é “Na Rua Jaceguay, no papel de rua do Ouvidor, convocação da população à Guerra contra o Crime Organizado da Monarquia em Canudos e as pretensões expansionistas do Teatro Oficina no quarteirão do Shopping Silvio Santos”.

Em ensaio sobre *Os Sertões*, José Da Costa (2009) observa que as aberturas do Oficina não são apenas espaciais, mas também analógicas, feitas de referências a diferentes contextos, como o da guerra do Iraque e dos conflitos agrários no Brasil contemporâneo, por meio de uma série de citações e comentários a outros textos – etnográficos, antropológicos, administrativos, de estratégia militar – que viabilizam o trânsito entre palco e rua. Os moradores do Bixiga participam do movimento de abertura, especialmente pela incorporação ao elenco de vinte meninos do “Movimento Bixigão,” projeto de ação cultural que envolve mais de sessenta crianças.

A associação que o Oficina sempre fez entre ritual e crítica aparece no cuidado com tudo o que diz respeito ao histórico e ao factual da narrativa. A minúcia com que se apresentam os jogos políticos dos governantes e as pequenas disputas de poderes municipais, que precedem a expedição militar de Febrônio de Brito ao arraial de Canudos, revelam a ampla pesquisa documental que precedeu a montagem e a fidelidade com que se encena a narrativa euclidiana. O trânsito da fidelidade histórica à referência

contemporânea é assegurado por analogias que demonstram a inteligência crítica da encenação e justificam a menção à “dialética histórica” que movimenta o espetáculo, “impregnado do espírito brechtiano” (LIMA, 2005, p. 2). A perspectiva é aparente não apenas nos acréscimos textuais, mas também nas imagens projetadas nos telões e nas narrações e figurações alegóricas que expandem as possibilidades interpretativas dos episódios. Um bom exemplo é a construção da Igreja Nova de Canudos a partir de ocas indígenas ou as várias remissões da experiência histórica ao contexto contemporâneo, que Mariângela Alves de Lima exemplifica:

São novas cidadelas conflagradas os morros que cercam a zona sul carioca, indícios de uma insurgência de outra ordem à qual os governantes reagem com a mesma obtusidade dos líderes civis e militares que atacaram Canudos. [...] De qualquer forma o que se imprime como marca indelével na percepção é o ativismo crítico de uma forma de representação que, de modo contínuo, absorve a experiência do presente. (LIMA, 2005, p.2)

O excerto funciona como síntese da prática do Oficina. Em seu percurso, é evidente a formação de uma “coralidade” que experimenta determinadas situações cênicas, vitais e políticas de modo coletivo e libertário. A abertura de um território em que todos participam, a instauração de uma espécie de ritual laico de vivência compartilhada e de discussão pública, a qualidade poética dos textos, teatrais ou não, a insurgência corporal dos atores e o cruzamento de mídias diversas no terreiro eletrônico que combina as artes da cena, do cinema, do vídeo, da música e da dança e compõem um ativismo crítico e um fazer artístico que expandem o lugar do teatro na cidade.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, O. Do teatro que é bom. *In*: ANDRADE, O. **Ponta de Lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 85-93.
- CORRÊA, J. C. M, Boca de Ouro faz nova temporada. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 jan. 2000. Ilustrada.
- CORRÊA, J. C. M. Grupo Silvio Santos ganha prefeita como aliada contra o Oficina. [Entrevista concedida a Rodrigo Moura e Leonardo Cruz]. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 4 jun. 2001. Ilustrada.



- CUNHA, E. **Os Sertões**. São Paulo: Ateliê, 2002.
- DA COSTA, J. Os Sertões do Teatro Oficina: caatinga de textos e imagens. *In*: Werneck, M. H.; Maria João Brilhante, M. J. (org.). **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p.49-65 .
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. Um manifesto de menos. *In*: DELEUZE, G. **Sobre o teatro**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. p. 25-64.
- LABAKI, A. **José Celso Martinez Corrêa**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- LIMA, M. A. Gracias Señor. **Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 2, p. 148-152, 1972.
- LIMA, M. A. O teatro paulista. **Sete palcos**, Coimbra, n. 3, p. 29-34, set. 1998.
- LIMA, M. A. A Luta faz poesia da realidade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 jun. 2005. Caderno 2, p. 2.
- LIMA, M. A.; ARRABAL, J. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: teatro. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MEICHES, M. P. **Uma pulsão espetacular**. 2a. ed. revisada. São Paulo: Escuta, 2018.
- NÉSPOLI, B. Os Sertões ganha vida e floresce no Oficina. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 dez. 2002. Caderno 2, p. D9.
- NÉSPOLI, B. A travessia dos Sertões no Teatro Oficina. **Sala Preta**, São Paulo, n. 10, p. 53-66, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p53-65>.
- Oficina se defende, em ritmo de samba. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 15 nov. 1979. p. 27.
- PEIXOTO, F. **Teatro em aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- RODRIGUES, N. Boca de ouro. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro Completo**. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 879-939.
- SÁ, N. Zé Celso faz teatro de massa com 'Mistério'. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 17 fev. 1994. p. E-2.
- SILVA, A. S. **Oficina, do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- YAMAMOTO, N. P. José Celso lança pedra fundamental com Brecht. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 27 jan. 1986. p. 21.

Autora convidada



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p229-240

O Oficina

Plantas sociais e visões do Monte Santo

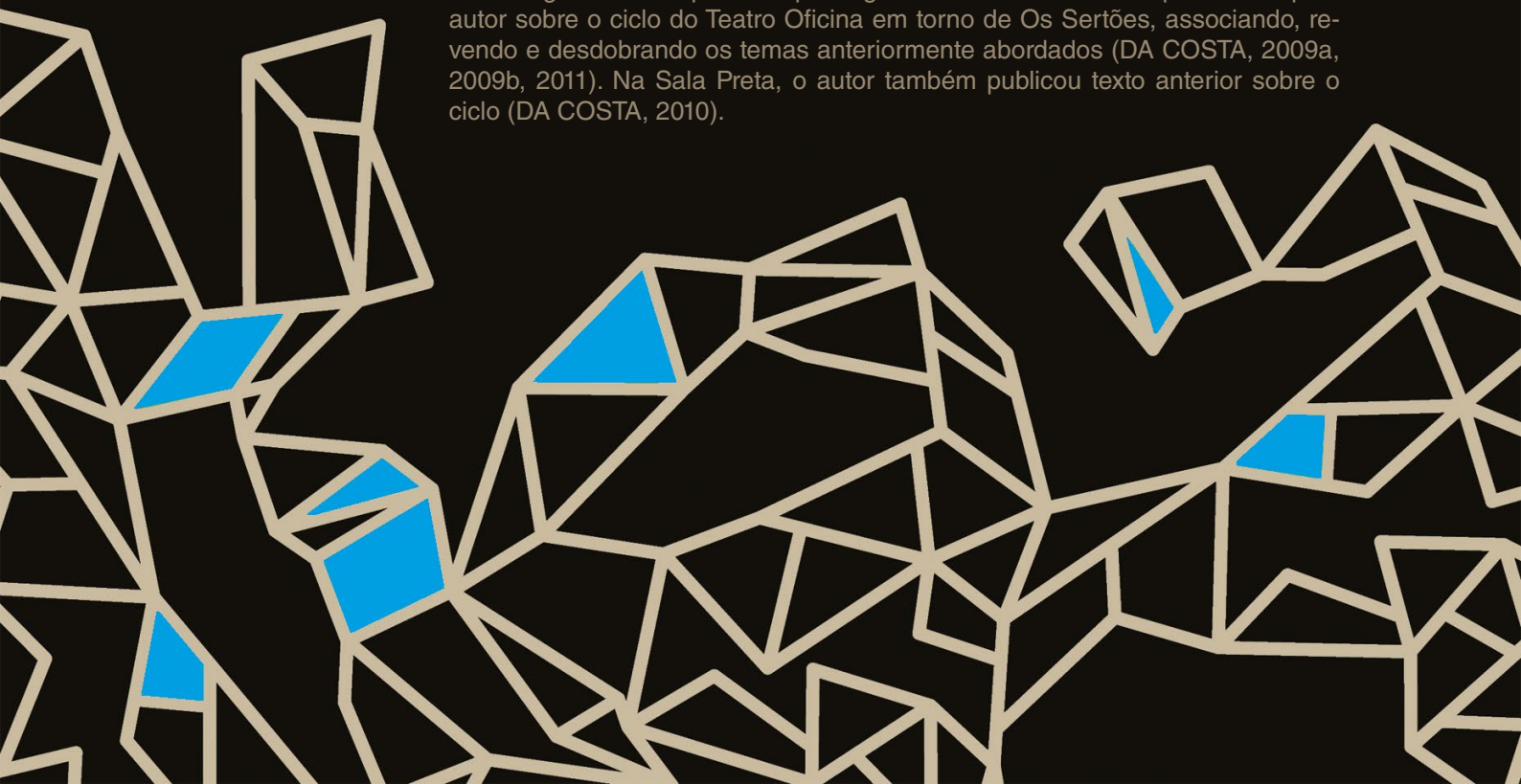
Social plants and visions of Monte Santo

José da Costa¹

José da Costa

Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)
e bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de
Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

¹ Este artigo retoma aspectos e passagens de três outros textos publicados pelo autor sobre o ciclo do Teatro Oficina em torno de Os Sertões, associando, revendo e desdobrando os temas anteriormente abordados (DA COSTA, 2009a, 2009b, 2011). Na Sala Preta, o autor também publicou texto anterior sobre o ciclo (DA COSTA, 2010).



Resumo

O artigo aborda os espetáculos realizados pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, criados a partir do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. O texto recorre à alusão que os espetáculos fazem às vegetações típicas das regiões secas do país e à montanha conhecida como Monte Santo para reunir, em torno dessas referências específicas, alguns dos temas tratados nas obras e alguns dos procedimentos criativos das peças.

Palavras-Chave: Os Sertões, Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa.

Abstract

This article discusses the spectacles performed by Teatro Oficina, under the direction of José Celso Martinez Corrêa, based on the novel *Os sertões*, by Euclides da Cunha. This paper approaches the reference that the spectacles make to the typical vegetation of the dry regions of the country and to the mountain known as Monte Santo, to gather some of the themes addressed and some of the creative procedures of the plays around these specific references.

Keywords: Os Sertões, Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa.

O Teatro Oficina desenvolveu sua teatralização do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ao longo da primeira década do século atual em um ciclo de cinco espetáculos, em que cada encenação durava aproximadamente de cinco a seis horas de duração². A realização do ciclo demandou grande número de artistas e técnicos. Além do elenco de atores e atrizes profissionais, havia um grupo de crianças que participava das peças, bem como músicos que tocavam ao vivo, alguns *cameramen* filmando os atores durante as

² Seguem os títulos dos cinco espetáculos com o mês e o ano de estreia de cada:

- *A Terra* (dezembro de 2002); *O Homem I: Do pré-homem à revolta* (agosto de 2003); *O Homem II: da revolta ao trans-homem* (outubro de 2003);
- *A Luta I: 1a, 2a. e 3a. expedições + Rua do Ouvidor* (abril de 2005);
- *A Luta II: 4ª expedição* (maio de 2006).

Todos os espetáculos tiveram encenação de José Celso Martinez Corrêa e foram criados pela equipe do Teatro Oficina e exibidos inicialmente na sede na companhia no bairro do Bixiga, em São Paulo. O ciclo foi também apresentado no exterior (Alemanha e França) e, no ano de 2007, os espetáculos foram mostrados em vários estados do país, finalizando a turnê com as encenações na atual cidade de Canudos.

apresentações e toda a equipe de operadores e editores de vídeo, de som e de luz com grande participação nos espetáculos, não só em suas funções específicas, mas muitas vezes entrando em cena e atuando como coro³.

É exemplar, a propósito dos procedimentos criativos mais gerais do empreendimento teatral realizado, a configuração cênica daquelas plantas que Euclides da Cunha chama de sociais, querendo dizer com isso que enfrentam coletivamente as adversidades climáticas das secas do interior do nordeste do país. O autor designa como “plantas sociais” aquelas que se “unem intimamente abraçadas” e que “disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se,” uma vez que não podem revidar isoladas as agruras impostas pelo clima seco (CUNHA, 2001, p. 121).

Euclides da Cunha atribui uma atividade deliberada a essa vegetação encontrada nas terras inóspitas e ressequidas dos sertões. A atividade ou a vida, entendida como distinta e superior em relação à mera “passividade da evolução vegetativa,” configura um tipo particular de subjetividade, suscetível de ser flagrada na ação praticada por aquela espécie de sujeito-vegetal. Essa dimensão subjetiva é produzida apenas na relação dos sujeitos com outros que sofrem igualmente a falta de umidade no ar e na terra. Em alguns casos, as plantas sociais, como as leguminosas, o cajueiro-anão, as bromélias e os cactos, têm uma reação um pouco mais individual no modo de resistir ao calor e ao clima árido, conforme as considerações reunidas por Euclides da Cunha em seu livro, publicado originalmente em 1902. Quanto às **leguminosas**, o autor afirma que elas “atrofiam as raízes mestras batendo contra o subsolo impenetrável e substituem-nas pela extensão irradiante das radículas secundárias” (CUNHA, 2001, p. 117-118). Sobre os chamados **cajueiros anões**, o escritor afirma que “mostram raízes que se entranham a surpreendente profundura” (Ibid., p. 119).

As plantas da caatinga se tornam sujeitos precisamente na relação com o ambiente – o chão, a terra, o ar, a luz, o calor do sol, a friagem da noite,

3 Os programas da temporada de 2006 indicam um número de 70 a 80 pessoas envolvidas com a pura apresentação dos espetáculos. Os nomes aparecem distribuídos nas seguintes rubricas: elenco, participações especiais, elenco mirim, atores do Movimento Bixigão, músicos instrumentistas, operadores (de luz, de câmera e de som), palco (diretora de cena, contrarregras e camareiras). Se nesse número se acrescentam os nomes indicados nas atividades de criação (cenários, figurinos, composições musicais, trilha sonora etc.), o quantitativo de pessoas envolvidas com a realização de cada espetáculo fica em torno de 100.



entre outros. Mesmo quando o autor diz que elas procuram a profundidade do chão como um modo de se protegerem do sol, a imagem utilizada na escrita euclidiana não constitui uma metáfora da interioridade subjetiva do homem burguês, ou seja, da intencionalidade consciente e responsável do indivíduo ético. Sobressaem, antes, os jogos imediatos e horizontais de ação e de reação do vegetal com o fora, com o entorno e com as forças que se manifestam nesse entorno. É, sem dúvida, nessa chave de entendimento e de leitura que Zé Celso e o Teatro Oficina apreendem as estratégias coletivas e múltiplas das plantas descritas por Euclides da Cunha, as táticas improvisadas e não teleológicas desses espécimes vegetais da caatinga, seus modos de enfrentamento das condições desfavoráveis, de aproveitamento dos fatores amigáveis, de associação com os aspectos passíveis de aliança produtiva.

Para concretizar em cena a imagem do entrelaçamento de galhos e arbustos das caatingas, o elenco de *Os Sertões*, no primeiro espetáculo do ciclo, utiliza-se, em certo momento, de uma imensa fita de elástico que vai se entrançando pelo espaço da cena e das arquibancadas. Forma-se, aos poucos, uma extensa rede que envolve os atores e aqueles espectadores que, tendo deixado seus lugares nas arquibancadas, se permitiram, respondendo ao convite expresso nos gestos dançados do elenco, participar direta e corporalmente do imenso jogo reticular e coral no qual passam a se inserir. A grande fita de elástico já não parece, a partir de certo estágio de desenvolvimento do jogo, um puro objeto de manipulação por parte de sujeitos individuais determinados. A fita se redobra e se desdobra, puxada e repuxada em múltiplas direções pelos participantes do alegre jogo de cena, que, uma vez implantado, já não é conduzido por ninguém individualmente. Nele, os participantes se deixam levar pelos movimentos que só parcialmente ajudam a instaurar.

No trecho que recebe o título “A guerra das caatingas”, o autor afirma que as vegetações se aliam ao sertanejo na luta e que, armadas para o combate, “trançam-se, impenetráveis, ante o forasteiro”. Mas, por outro lado, assumindo um lado inequívoco na batalha, “abrem-se em trilhas multívias, para o matuto que ali nasceu e cresceu” (CUNHA, 2001, p. 357).

Os espectadores do espetáculo *A Luta I* veem, em certo momento, que os soldados iniciam um deslocamento. Por outro lado, surgem, no palco-pista, mulheres vestidas com uma roupa de malha aderente ao corpo e cuja cor

lembra areia ou terra pardacenta. É o mesmo figurino que predomina nos coros dos atores e atrizes durante o primeiro espetáculo do ciclo, *A Terra*, no qual se representa fundamentalmente as vegetações, os ambientes, os ventos, os rios e as condições topográficas das regiões áridas conhecidas como sertões. As mulheres são feitas terra árida e caatinga de galhos secos e tortuosos⁴.

Em sua marcha em meio à caatinga, os soldados são surpreendidos por tiros esparsos e regulares disparados pelos sertanejos. Respondem com uma descarga pesada, utilizando-se de suas armas individuais, espécies de metralhadoras, nas direções de que vêm os tiros persistentes dos revoltosos. A banda de músicos colabora decisivamente, por meio dos sons da percussão, com a materialização das rítmicas diferenciadas de tiros dos revoltosos e de disparos da tropa, como o faz, de resto, acompanhando e ajudando musicalmente a concretizar blocos de sensações consistentes nos diversos episódios ao longo do desdobramento narrativo do argumento⁵.

O grupo das mulheres – segurando os galhos retorcidos e de cor esbranquiçada, material com o qual as atrizes animam a representação das caatingas no interior do confronto – faz os soldados caírem, se machucarem, ao rasgar suas fardas, retirando-lhes suas armas e os deixando perdidos e desequilibrados. É assim que se configura em cena a situação coletiva dos combatentes do exército nacional, que começam enfrentando as caatingas como se se tratasse de matéria viva, mas passiva, surpreendendo-se, entretanto, com uma espécie estranha e diferenciada de alma bravia e de vontade própria assumidas, conforme a escrita euclidiana, por essa vegetação desprovida, a princípio, de quaisquer sinais de vitalidade ou de exuberância.

Em determinada cena de *O Homem II*, o oceano é um imenso plástico muito fino e transparente que se manipula do alto das galerias superiores e

4 Os programas dos espetáculos utilizados, em 2006, na temporada de exibição do ciclo completo no Teatro Oficina em São Paulo informam que a criação e coordenação dos figurinos ficaram sob a responsabilidade de Olintho Malaquias, nos espetáculos *A Terra*, *O Homem I*, *O Homem II* e *A Luta I*, enquanto em *A Luta II*, eles foram criados por Sonia Ushiyama Souto e Silvia Moraes.

5 Os programas das peças informam que a direção musical coube a Marcelo Pellegrini nos espetáculos *A Terra*, *O Homem I*, *O Homem II* e *A Luta II*. Quanto à peça *A Luta I*, há a informação de que a trilha sonora foi dirigida por Lira Paes (Lirinha). Indica-se um número grande de compositores e de instrumentistas que tocam ao vivo nos vários espetáculos. A atriz e cavaquinhista Letícia Coura é referida de diferentes formas quanto à sua participação, que inclui a preparação vocal e musical dos coros em todas as peças do ciclo.



chega até o chão do palco-pista, enquanto os telões projetam imagens de águas e ondas do mar. Mas o importante no plástico-mar não é a representação mimética estrita do mar, mas é a sensação que o material provoca ao ser movido, é o ar que ele desloca, é a imensidão oceânica que ele constitui des-cerrando, em sua transparência, a experiência do atravessamento do olhar, do ver para além do imediato, do local e do familiar.

Porém, as tramas internamente mescladas dos materiais manipulados pelos atores não são feitas apenas de fitas de elástico, tecido, plástico e borracha. Não são apenas materiais moles, maleáveis e leves. Os canhões dirigidos pelos soldados, construídos com ferro, dão a sensação do aço pesado e são compostos formalmente por duas grandes rodas laterais e um cano que representa o local de onde se expõem os disparos. As duas rodas são presas entre si por uma barra cilíndrica. O ator que manipula a estrutura pode estar preso a ela e suspenso atrás dela, empurrando esse objeto escultural móvel por meio dos impulsos que dá em seu próprio corpo, mas pode também, de pé, impulsionar a escultura-canhão apenas segurando-a com as mãos e caminhando sobre o chão enquanto a empurra à sua frente. Esteja colado ao canhão ou diante dele, é o intérprete-manipulador que dá o impulso para que a estrutura se locomova. Nos dois casos de manipulação do objeto, o ator se integra ao canhão para animá-lo. Cria-se uma trama. Nela, entrançado, o intérprete se torna dois: o soldado que dirige a máquina e a própria máquina que ele anima, vestindo-se com ela⁶.

No interior dos espetáculos do ciclo, Monte Santo – nome próprio, acidente geográfico, lugar estratégico para a circulação de pessoas, produtos, objetos e visões – pode ser percebido como um dos nomes do devir, da polifonia, da temporalidade complexa, formada de passado-presente e de presente-passado, e da identidade percebida como trama internamente

6 A partir de certo momento do histórico de surgimento paulatino dos espetáculos do ciclo, Oswald Gabrieli integra-se à equipe de criação como cenógrafo e diretor de arte. Intervém na visualidade do conjunto das peças e desempenha uma função importante na concepção de objetos cenográficos, como as esculturas móveis de *A luta I* e *A luta II*. Também adapta aspectos da arquitetura do Teatro Oficina, cujo projeto original é de Lina Bo Bardi e Edson Elito, para radicalizar ainda mais as possibilidades já presentes no projeto original no que diz respeito ao uso multiforme do espaço, incluindo o porão, ampliado por Gabrieli, e os janelões inseridos pelo cenógrafo na enorme parede de vidro que constitui uma das quatro faces do prédio em forma de cubo.

diferenciada, ponto de passagem e de nomadismo. Monte Santo, como constituído pela equipe do Oficina, é de fato uma espécie de signo geral do projeto artístico do ciclo, um vetor multidirecionado que preside a configuração da imagem técnica e sua inserção nos espetáculos do ciclo, como preside, de resto, o trabalho dos atores e a criação dramaturgic e cênica de modo geral. É desse ponto de vista teatral singular que tomo a liberdade de chamar de “perspectiva Monte Santo” a partir da qual se olha e se registra, no ciclo do Oficina, as terras recônditas e ignotas dos sertões nordestinos do final do século XIX, terras simultaneamente ensolaradas e obscuras, abertas e reservadas, amplas e retidas nas tramas das caatingas.

Há, nos espetáculos do ciclo, numerosos episódios em que se encenam situações que dizem respeito à cidade de Monte Santo, a sua topologia, a sua localização, a sua singularidade no interior do sertão, a sua história e aos eventos associados à Guerra de Canudos que ali se prepararam. Do mesmo modo, no livro de Euclides da Cunha, a localidade de Monte Santo tem uma importância significativa, tanto nos trechos introdutórios (“A Terra” e “O Homem”), quanto no relato das ocorrências propriamente ligadas às várias expedições bélicas direcionadas contra canudos. Isto, pois a cidade de Monte Santo, na Bahia, serviu de base militar para várias das expedições destinadas a reprimir a comunidade rebelde e independente comandada pelo líder religioso popular Antônio Conselheiro e sediada no arraial de Canudos, um pouco mais ao norte de Monte Santo. Na cidade se reuniam as diversas unidades do exército; fora dali que partiram as colunas e dali que saíram os comboios destinados a fornecer guarnições aos soldados e projéteis para suas armas, de acordo com os planos estratégicos estabelecidos pelos comandantes das expedições sucessivas.

No espetáculo A Terra, há um momento no qual se mostram observadores do sertão nordestino e a visão que tiveram da perspectiva do Monte Santo. Esses observadores são pessoas que subiram o Monte e de lá deitaram um olhar solidário e abismado para as terras desoladas da região. Um desses observadores foi o Padre católico Apolônio de Todi, que, com espírito missionário e devoção sincera à gente humilde que ali encontrara, no século XVIII, em momento, portanto, anterior à Guerra de Canudos, realizou obras em mutirão, com a participação da comunidade local. Dentre outros feitos, Apolônio de Todi pavimentou um caminho de pedras para a subida ao Monte,



construiu muradas na extensão desse caminho e, na parte mais alta, elevou uma pequena capela. O caminho do Monte Santo se tornou conhecido em decorrência das muitas romarias de penitentes e devotos que para lá acorriam de várias localidades da região. Monte Santo tornou-se, não só no nome, mas, no espírito dos sertanejos, um lugar sagrado. (CUNHA, 2001, p. 195, *Ibid.*, p. 245; *Ibid.*, p. 371; GALVÃO, 2001, p. 37-39).

Na cena à qual me refiro neste momento, vemos, além de Apolônio de Todi, Antônio Conselheiro, sertanejos e catimbozeiros, que são praticantes de cultos religiosos anímicos baseados em transe e em rituais de origem indígena. Acrescenta-se à referência a esses personagens de períodos históricos muito distintos, dos séculos XVIII e XIX, a menção ao cineasta Glauber Rocha, introduzindo-se assim nova faixa temporal com a referência a um criador brasileiro do século XX. Nos telões, começamos a ver imagens do caminho de Monte Santo que serviu como locação para um longo trecho do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Nesta passagem do filme, vemos um séquito numeroso liderado pelo beato Sebastião penitenciando-se na subida do Monte enquanto ouve as prédicas e profecias do religioso, espécie de representação livre que o cineasta construiu a partir das descrições euclidianas de Antônio Conselheiro bem como de relatos sobre outros líderes religiosos populares do sertão. É impossível não ver, na imagem da subida do Monte Santo feita pelos videomakers do espetáculo, uma citação a *Deus e o diabo na terra do sol* e uma homenagem a Glauber Braga⁷.

As imagens projetadas durante os espetáculos podem ter como função apresentar registros referenciais e espaço-temporais das ocorrências enfocadas pelo relato de Euclides da Cunha, como na projeção de mapas que se encontram nas várias edições do livro, de datas e de boletins sobre as batalhas, com informações sobre o número de soldados e de sertanejos conselheiristas

7 O espetáculo *A terra* teve, em momentos diferentes, Tommy Pietra e Fernando Coimbra como diretores de vídeo, função que inclui a concepção sobre o modo de captação e projeção de imagens ao vivo. Coimbra e Charles Lima da Silva aparecem no programa de 2006 também como VJs, que supõe a concepção sobre as mesclas e manipulações de imagens. Esses nomes aparecem como vinculados ao uso das imagens de vídeo nos programas de todo o ciclo, ainda que, em *A luta I*, a direção original de vídeo tenha cabido a Elaine César. Considerando as várias peças e suas diferentes temporadas de exibição, a concepção e a direção de iluminação, que entra em vários níveis de interação com a projeção de imagens, mobilizou um grupo grande de iluminadores que inclui, dentre outros, Ricardo Morañez, Cibele Forjaz, Allan Milani, Marcelo Drummond, Irene Selka e Ivan Andrade.

envolvidos em cada uma delas e de perdas humanas dos dois lados em cada um dos enfrentamentos. Mas elas têm também a função ampliar e multiplicar o campo referencial, como é o caso de fotografias e vídeos que dizem respeito a aspectos da realidade política e social cobertos pela mídia e pelo jornalismo diário, como desmatamentos ilegais e escândalos políticos e econômicos..

Com efeito, as muitas imagens de guerra no espetáculo *A Luta I* são relativas a contextos variados e extraídas de fontes diversas. Algumas parecem referentes à Primeira e à Segunda Grandes Guerras, como a explosão de Hiroshima. Há sequências cinematográficas de guerras de filmes como *Glória feita de sangue* (1957), realizado por Stanley Kubrick, e que trata do contexto da Primeira Guerra Mundial e, em especial, das contradições internas às noções de república democrática e de exército nacional. Outras sequências parecem documentar conflitos agrários do momento, como os que envolvem o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) e as milícias contratadas por grandes proprietários de terra.

Mas, além da dimensão referencial, a imagem pode ter também outros modos de funcionamento no interior do ciclo, como a pura produção de intensidades, resultando precisamente na atenuação ou na abstração da referência. Esses dois efeitos da imagem e de sua utilização no ciclo estão interligados e se fazem sentir, por exemplo, nos momentos em que as projeções parecem grafismos indeterminados ou texturas não ancoradas referencialmente. O ritmo das projeções, sem dúvida, contribui de modo decisivo, em vários momentos, para o nomadismo do sentido, isto é, para as linhas de fuga da estabilidade significacional.

Mas, é preciso reconhecer também que a intensificação rítmica das imagens nos espetáculos quase sempre tem algum apoio e justificativa referencial, ao menos no próprio relato de Euclides da Cunha. Esse é o caso, em *A Luta I*, dos ataques epiléticos de Moreira César, comandante da terceira expedição organizada contra Canudos. O caráter explosivo do militar, seu temperamento tenso e difícil, suas convulsões epiléticas são aspectos, de fato, mencionados e descritos por Euclides da Cunha. Porém, os momentos de surtos epiléticos de Moreira César ensejam, no trabalho do *Oficina*, experiências convulsivas que ultrapassam qualquer projeto de mera reprodução inteligível daquelas ocorrências patológicas na vida do comandante.



No ciclo, a dimensão convulsiva – em grande medida obtida por meio da conjugação entre projeção de imagens e iluminação cênica, em associação com a música e as sonoridades produzidas por atores e instrumentistas em cena – aparece fundamentalmente como experiência de desestabilização da referência unificada, de explosão da linearidade narrativa em prol de uma dimensão performática e corporal que envolve, muitas vezes, a participação de um número significativo de espectadores em momentos dançados e mais ou menos festivos.

No último espetáculo, projetam-se fotografias de Flávio de Barros feitas na ocasião da Guerra de Canudos com finalidade documental e de registro histórico. Essas fotografias costumam aparecer nas várias edições do livro de Euclides da Cunha. Uma delas mostra uma população miserável e esfarrapada, formada basicamente de mulheres e crianças, um grupo humano assustado e indefeso. Trata-se do grupo que se rendeu ao exército depois de exterminados os guerreiros conselheiristas e de morto o próprio Antônio Maciel. É desoladora a imagem, da mesma maneira que é aterrorizante, a fotografia do cadáver do Conselheiro, em estado de decomposição. Essas projeções de fotografias ocorrem simultaneamente com a encenação no palco-pista das situações retratadas na imagem do passado. A representação fotográfica da história, no caso do registro da população rendida, é duplicada na cena, com a participação dos atores que vestem andrajos semelhantes aos que cobrem os integrantes do grupo fotografado. Aos atores se reúnem também, como em muitas outras cenas dos vários espetáculos do ciclo, muitos espectadores, ajudando a repetir em diferença o quadro fixado por Flávio de Barros. As câmeras de vídeo captam como fotografia do agora poético-teatral a cena configurada. Nos telões, vemos ora separadamente, ora fundidas, as imagens do passado e do presente. Assim também ocorre com a fotografia de Conselheiro; no entanto, o agora fundido ao registro do passado diz respeito não mais ao quadro coletivo, mas à imagem de José Celso representando o Conselheiro morto. Novamente indeterminação de passado e presente, novamente fusões complexificadoras, novamente repetição em diferença, novamente transfigurações de um tempo em outro, de um espaço em outro.

Há uma cena, em *A Luta II*, na qual vemos um projetor de cinema ser levado ao palco-pista para ser ali instalado. Ouvimos primeiro o ruído

do projetor quando este é acionado. Projetam-se imagens filmadas em 16 mm⁸, que se fundem com imagens de vídeo captadas ao vivo e se mesclam, nas telas, a informações relativas à biografia de Euclides da Cunha, à relação de sua mulher com o amante, aos conflitos urbanos do presente e às situações que lembram a Guerra de Canudos. Associam-se diferentes tecnologias da imagem: o filme e o vídeo; uma tecnologia que viabiliza a disponibilização do registro imagético no momento mesmo em que é constituído (vídeo) e outra tecnologia que dissocia o instante de captação e o de exibição como momentos distintos no tempo (filme). A transfiguração, além de trânsito entre espaços e tempos, é também circulação entre meios e modos de visualização. Como no caso do vaqueiro do sertão na descrição de Euclides, apresentada na sessão III de “O Homem” e iniciada pela frase famosa “o sertanejo é antes de tudo um forte” (Cunha, 2001, p. 207), a transfiguração é abertura para o inesperado, irrupção de forças renovadoras e surpreendentes. É, enfim, transbordamento dos limites. Assim é que o complexo criativo cênico, literário, autoral, plástico-instalativo e sonoro-musical, no conjunto e em cada um dos espetáculos do ciclo euclidiano do Teatro Oficina, constitui, como imagem cênica, a experiência que apresenta, definida pela trama, pelo trânsito e pela transfiguração. Esses termos dizem respeito a uma concepção política determinada da arte, dada pela clara vontade dos artistas de se inserirem no tempo presente, compreendido, por sua vez, como cruzamento temporal e como ponto do qual se explicita, a todo instante, a perspectiva da qual os artistas se pronunciam.

Referências bibliográficas

- CUNHA, E. *Os sertões*. Edição de Leopoldo Bernucci. São Paulo: Ateliê, 2001.
- DA COSTA, J. *Os sertões urbanos do Teatro Oficina: imagem e registro*. In: COSTA, L. C. (org). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: FAPERJ, 2009a. p. 217-232.
- DA COSTA, J. *Os sertões do Teatro Oficina: caatinga de textos e imagens*. In: WERNECK, M. H.; BRILHANTE, M. J. *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009b. p. 49-65.

8 O programa da peça da montagem de 2006 destaca os créditos do filme em 16 mm, apresentando Fernando Coimbra como o responsável pela direção e montagem, bem como Lula Carvalho como o diretor de fotografia e câmara, dentre os demais nomes dos participantes da realização do filme projetado em cena.



DA COSTA, J. *Os sertões em cena: crítica, vocalização e cruzamento de sentidos*. *Sala Preta*, São Paulo, v. 10, p. 77-92, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p77-92>.

DA COSTA, J. *Os sertões como máquina de guerra: dramaturgia e animação do espaço e dos materiais*. *Móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 08, p. 118-137, 2011. DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701082011118>.

GALVÃO, W. N. *O império do belo monte: vida e morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

Autor convidado



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p241-258

O Oficina pela Crítica

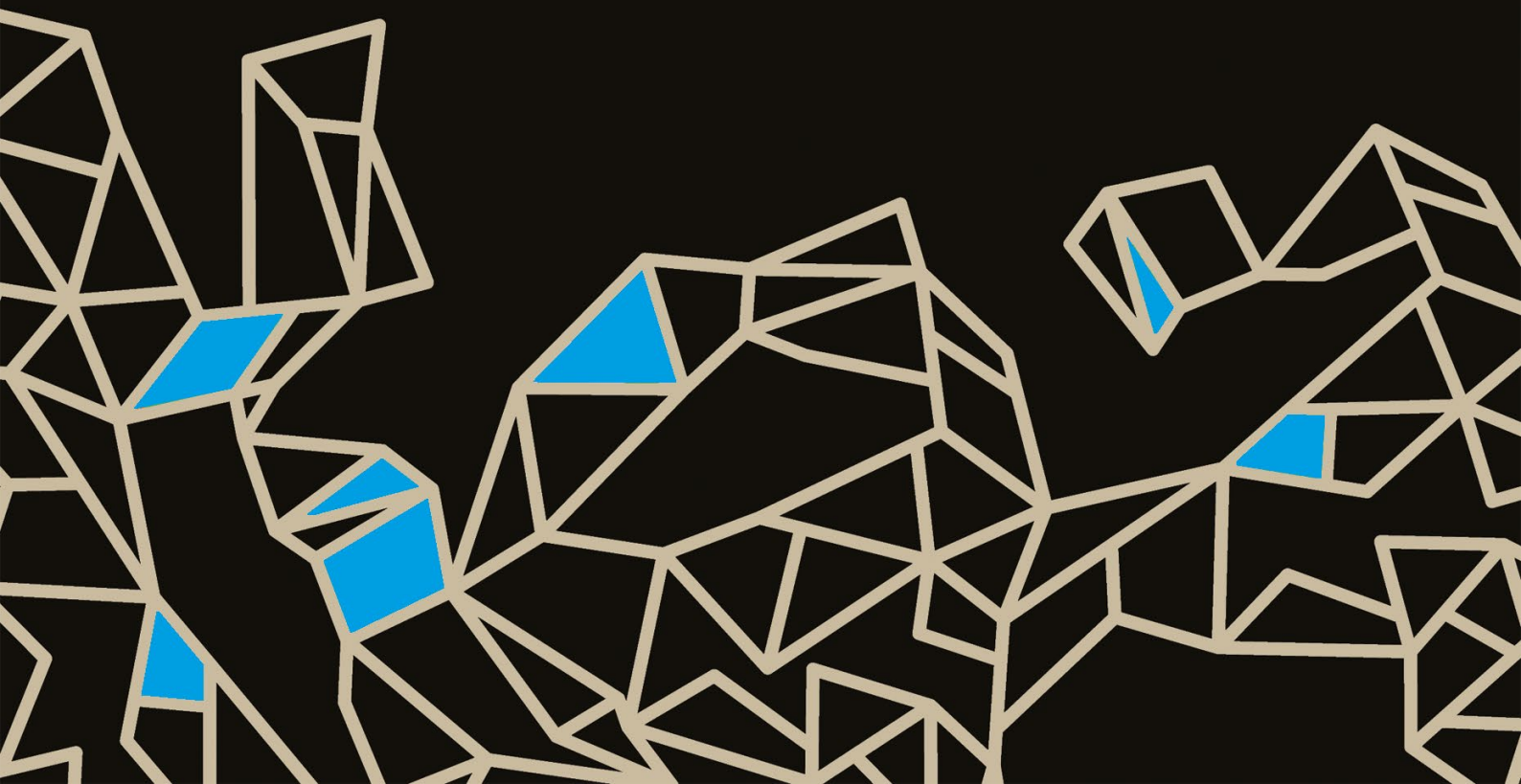
Meditações de uma crítica missionária

Meditations of a missionary critic

Valmir Jesus dos Santos

Valmir Jesus dos Santos

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo (ECA-USP).



Resumo

O artigo coteja a primeira e a última crítica de Mariangela Alves de Lima escritas a partir de espetáculos do Teatro Oficina Uzyna Uzona, *Gracias, señor*, de 1972, e *Macumba antropófaga urbana de SamPã*, de 2011. Aponta especificidades acerca dos procedimentos estéticos e das ideias do ofício praticado durante 39 anos no jornal *O Estado de S. Paulo*, em que ocupou a função de seu professor, Sábato Magaldi. A análise continuada das fases do grupo dirigido por José Celso Martinez Corrêa imprimiu perspectiva histórica desde o pior momento da ditadura civil-militar, passando por redemocratização, implantação da moeda oficial vigente e governos à esquerda do espectro político.

Palavras-chave: Teatro, Crítica teatral, Mariangela Alves de Lima, Teatro Oficina.

Abstract

This article compares the first and last theater reviews by Mariangela Alves de Lima about the plays of the Teatro Oficina Uzyna Uzona, *Gracias, señor*, from 1972, and *Macumba antropófaga urbana de SamPã*, from 2011. It points out specificities about the aesthetic procedures and the ideas of the profession practiced for 39 years in the newspaper *O Estado de S. Paulo*, in which she held the position of her teacher Sábato Magaldi. A continuous analysis of the phases of the group led by José Celso Martinez Corrêa printed a historical perspective from the worst moment of the civil-military dictatorship, including redemocratization, the implementation of the current official currency and governments to the left of the political spectrum.

Keywords: Theatre, Theatrical criticism, Mariangela Alves de Lima, Teatro Oficina.

Expressar-se a partir do trabalho do outro é uma das condicionantes da prática da crítica de arte, seja nas frentes jornalísticas ou acadêmicas. Quando artistas e espectadores-críticos constroem longevidade, conforme a natureza de seus trabalhos, deixam mais nítidas as decantações em termos de linguagem e de ofício. As produções artísticas e intelectuais, de lado a lado, permitem divisar pesos e contrapesos nos processos de concepção e

de recepção. A exemplo do que é possível aferir nos 39 anos em que Mariangela Alves de Lima e Teatro Oficina Uzyna Uzona exerceram alteridades parelhas. Ela, principalmente por meio das páginas de *O Estado de S. Paulo*. O grupo, por meio dos espetáculos criados coletivamente ou dirigidos por José Celso Martinez Corrêa.

O primeiro encontro se deu na forma de um “esbarrão”, como o diretor guardou na memória a presença da crítica de 24 anos na plateia, ou melhor, na “assembleia”, conforme designava a tentativa de se colocar no mesmo ângulo de visão do seu espectador em *Gracias señor*¹, em maio de 1972², obra dividida em duas partes, apresentadas em noites intercaladas.

A subterrânea sala Gil Vicente, do Teatro Ruth Escobar³, ainda trazia reminiscências da intervenção arquitetônica da montagem de *O balcão*, por Victor Garcia e texto de Jean Genet, de 1969. Não havia poltronas na sala de apresentação de pé-direito alto. Na parede ao fundo do palco, ainda era possível ver tijolos quebrados. Um sugestivo ambiente em ruínas que a cenógrafa Lina Bo Bardi assumiu como tradução do beco sem saída do Brasil sob ditadura civil-militar, que redobrou métodos de violência após decretar o Ato Institucional nº 5 (AI-5), havia pouco mais de dois anos⁴.

Mariangela Alves de Lima atuava no primeiro ano como colaboradora de *O Estado de S. Paulo* e cumpria o derradeiro ano do curso de crítica teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

O choque físico na imagem descrita por Corrêa – nascido em Araraquara a 30 de março de 1937 – serve como metáfora do momento histórico-político.

1 Adotamos a grafia com vírgula, *Gracias, señor*, apesar de constar sem em parte do material gráfico, de anúncios e textos jornalísticos da época. Quem sabe a supressão do sinal traduza, inconscientemente, o quão urgiam os tempos nos anos de chumbo.

2 A temporada paulista de *Gracias, señor* teve pré-estreias em 25 e 26 de abril e estreou em 27 de abril de 1972, na sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar. Espetáculo dividido em duas partes com sessões intercaladas de terça a domingo. A temporada carioca estreou em 3 de fevereiro de 1972, no Teatro Teresa Rachel, com apresentação integral por noite e duração de cerca de quatro horas.

3 Localizado à rua dos Ingleses, 209, no bairro da Bela Vista, o popular Bixiga, onde o Oficina levou *Roda viva* em 1968, espetáculo alvo de agentes paramilitares do Centro de Caça aos Comunistas, o CCC, que espancaram atores numa sessão. No mesmo ano, esse teatro abrigou a Primeira Feira Paulista de Opinião, organizada pelo Teatro de Arena e dirigida por Augusto Boal com numerosa participação de artistas instigados a responder à provocação: “O que pensa você do Brasil de hoje?”

4 Sob o governo do general Emílio Garrastazu Médici (Arena), de 1969 a 1974, o mais radical na repressão policial-militar aos opositores da ditadura.



Esteticamente, o Oficina se empenhava no enfrentamento à repressão política. Surgido em 1958, o grupo se questionava a respeito da relação com o público e revisava as próprias escolhas formais e temáticas após o primeiro decênio profissional (1961-1971). Por outro lado, a crítica nascida em São Paulo a 6 de julho de 1947, no bairro da Bela Vista, e cuja família migrou para Piracicaba (SP) quando tinha cerca de seis anos, veio a residir e morar na capital em 1967, aos 20 anos, para estudar. A jovem que ingressara em jornalismo na ECA e, depois, transferiu-se para o curso de crítica teatral, na mesma escola, fora chacoalhada pela postura engajada do trabalho antiespetacular que propunha atitudes que hoje seriam lidas como ativistas ante o autoritarismo. O Oficina radicalizava no “teatro agressivo”, como cunhou Anatol Rosenfeld (1996, p. 45) referindo-se a outras peças recentes, estudioso refratário à “ira recalcada” (Ibid., p. 51) de Corrêa, “expoente virulento desse tipo de teatro” (Ibid., p. 46).

Apesar da esquiva⁵, o crítico e ensaísta alemão, então radicado no Brasil, reconhecia nas criações do núcleo um reflexo do “sentimento de urgência”. Especialmente após *O rei da vela*, em 1967, texto de Oswald de Andrade, passando por *Roda viva*, em 1968, de Chico Buarque; e *Galileu Galilei*, no mesmo ano, de Bertolt Brecht. Todas – nunca é demais reforçar – encenadas durante o período de exceção que não tardou a adotar a tortura como política de Estado.

Portanto foi nesse ambiente de impasses e inconformismos que Lima e Oficina passaram a contracenar em suas trajetórias. “Mais que amor à primeira vista, com Mariangela senti no nosso primeiro encontro, na cena, atuando em *Gracias señor*, a comunhão de uma irmã animal que buscava naqueles tempos de escuridão a Luz onde quer que ela se encontrasse”, anotou Corrêa (2011) em seu blog, na peculiar escrita performativa, por ocasião do desligamento de Lima do centenário *O Estado de S. Paulo*, em 2011, após 39 anos de colaboração continuada, desde 1972. Ele descreveu que topou com ela “na parte além da Morte do desejo reprimido, na Barca de Serafim, no Sonho

5 “Reconhecer a eventual viabilidade estética de um teatro agressivo e violento, assim como os motivos frequentemente justos da sua manifestação, não implica acreditar, desde logo, no seu valor geral e na sua eficácia necessária, no sentido de abalar o conformismo de amplas parcelas do público. [...] O mérito de José Celso no terreno artístico é indiscutível. Mas fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas elemento num contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional” (ROSENFELD, 1996, p. 55-56).

da União dos Corpos, na Orgya” (Ibid.), ilustrando alguns dos sete movimentos do espetáculo. “Senti que estava diante de uma sensitiva. Mariangela, uma jovem de 24 anos, estava em transe lúcido: tremia, tinha os olhos transbordantes d’águas e um vermelho vinho vibrava vivo em todo seu Corpo” (Ibid.).

Gracias, señor é eixo deste artigo por demarcar, corpo a corpo, o princípio do trajeto de quase quatro décadas em que Lima analisou espetáculos do então automeado Grupo Oficina Brasil e, conseqüentemente, as ideias de seu diretor até *Macumba antropófaga urbana de SamPã*, de 2011⁶, na fase do atual Teatro Oficina Uzyna Uzona. A primeira crítica publicada, contudo, não saiu no jornal em que colaborava, mas na revista *Estudos Cebrap*, do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, instituição surgida em 1969 por iniciativa de professores de diferentes áreas afastados das universidades em razão da ditadura militar e dispostos a articular um espaço de produção de conhecimento crítico e independente (LIMA, 1972).

A última anista do bacharelado de crítica teatral – que durava três anos e cujo diploma jamais retirou – já exprimia o pendor sociológico e a ambição filosófica de uma escrita de cunho ensaístico. “Pode o teatro transmitir ao público uma consciência teórica?” (Ibid., p. 149), perguntou, logo na primeira linha. E respondeu mais adiante que não se tratava de discutir teoricamente o teatro, mas o presente do espectador impactado pelos pressupostos de uma criação que confronta o público e coloca seus próprios criadores em xeque, bem como a arte que a veicula, o teatro. “Desta vez não se trata de inauguração de um estilo, de outro tropicalismo” (LIMA, 1972, p. 153), considerou, aludindo às veias oswaldianas que alimentaram o “estado anímico de inquietação e insegurança” (Ibid., p. 153) que pairava na sala de apresentação. No decorrer da peça-manifesto, “o espectador sabe que a qualquer momento pode ser solicitado para uma participação. E que será forçado a utilizar não só a situação de estar-no-teatro, como toda a experiência de vida que o conduziu até esse lugar” (Ibid., p. 153).

6 A primeira temporada de *Macumba antropófaga urbana de SamPã* estreou no Teatro Oficina em 16 agosto de 2011. A produção preferia o termo “macumba” a “espetáculo” para definir o trabalho que marcou os 50 anos do Oficina e articulava performances, um banquete e uma caminhada pelo Bixiga.



Com gesto iniciático focado na proposição artística transgressora, estruturada para “motivar inconscientemente a uma participação de endosso ou agressão” (LIMA, 1972, p. 150), seu texto acabou representando, involuntariamente, papel contemporizador ao construir uma abordagem reflexiva não reativa, distinta da polêmica que enredou seu professor e espécie de mentor, Sábado Magaldi, e o ator, diretor e cofundador do Oficina, a propósito de *Gracias señor*. Lidas 48 anos depois, a sequência composta de crítica, réplica e tréplica foi das mais violentas na historiografia das artes da cena no país. Não chegaram a embate físico, mas a virulência textual deixou sequelas indeléveis.

Magaldi assistiu às duas noites de pré-estreia, destinadas ao público majoritariamente universitário. Sua análise no *Jornal da Tarde* (MAGALDI, 1972) emitiu sinais premonitórios. Argumentou que aceitar ou recusar o espetáculo *Gracias, señor* implicava correr “o risco de debater o problema proposto fora dos limites da ‘sessão de teatro’, convertendo-o numa polêmica sobre dramas existenciais, métodos políticos e sistemas de encenação” (STEEN, 2014, p. 248). Reiterou respeito e admiração pelo conjunto. Lembrou da relevância de produções recentes, como *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*. Em sua visão, “o Oficina queria fazer ‘te-ato’ e fez teatro, só que frequentemente mau teatro” (Ibid., p. 248). Destacou a contradição do discurso do grupo em romper com procedimentos convencionais de criar e de produzir, porém redundá-los ao cumprir temporada em endereço do circuito comercial e cobrar ingresso como qualquer outra produção em cartaz na cidade. “Para ser autêntica, a ‘sessão de te-ato’ deveria chegar ao *happening* total, com todas as consequências” (Ibid., p. 248), cobrou, deduzindo que “o tiro saiu pela culatra” (Ibid., p. 248):

Fica, então, uma caricatura da verdade, preenchida por todas as baboseiras da moda no teatro de vanguarda, inspiradas em grande parte no arsenal das teorias irracionistas: contato sensorial, desafio pelo fluído do olhar, suposta captação de energias e uma comunhão estancada pelas exigências dos chamados bons costumes (qualquer baile de Carnaval é mais autêntico do que a festa improvisada no palco). O “te-ato” se transforma numa repressão ao teatro. (STEEN, 2014, p. 248-249)

Dias depois, o Oficina divulgou aos espectadores sua *Carta aberta ao Sábado Magaldi, também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com os olhos livres* (STAAL, 1998, p. 195), assinada

pelo grupo, não datada, e mais uma vez tributária de Oswald de Andrade ao mencionar indiretamente o *Manifesto da poesia pau-brasil*: “Nenhuma fórmula para a expressão contemporânea do mundo. Ver com os olhos livres” (Ibid., p. 208). Em meio às treze páginas de sulfite, lembrou-se de que, apesar do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, a cidade ainda convivia com uma “tradição intelectual estranha” (Ibid., p. 195), a “chamada *intelligentsia* paulista” (Ibid., p. 195), a saber:

peças que se entregam à atividade cultural e ao compromisso do “caminho certo”, político-abstrato, com leis muito próprias, uma coisa muito distante da inteligência e muito próxima da racionalização de uma neurose de não-criação artística e de não-criação de ação política. Uma couraça de seriedade cultural, de sensibilidade árida; de racionalismo reduzido a três ou quatro fórmulas. (STAAL, 1998, p. 195)

É preciso contextualizar que *Gracias, señor* era um experimento movido pelo clamor de transformações candentes nos planos da vida nacional, do sujeito e da coletividade. Desejava provocar a consciência crítica perante as garras do sistema político que concentrava o poder. Aprofundar sendas que montagens anteriores abriram de maneira histórica. Esse processo de autocrítica levou seus integrantes a identificar limites e a ambicionar ultrapassá-los. Revisões, decerto, influenciadas pelo contato com os grupos estadunidense Living Theatre e argentino Los Lobos. O Oficina os acolheu em 1970 com vistas a um trabalho comum. Todavia não vingou a prospecção junto àqueles que eram alguns dos expoentes da vanguarda experimental à época e para os quais a frontalidade da cena não rimava com passividade de quem a assiste. “O Teatro se transforma numa assembleia permanente de discussões mas, no fim do ano, por falta de acordo, a associação triangular se desfaz” (STAAL, 1998, p. 332). Restou impregnado o modo de criação coletiva.

No ano seguinte, 1971, o Oficina fez turnê com repertório pelas regiões Nordeste e Centro-Oeste, ocasião em que seus artistas empreenderam um espírito expedicionário por novas maneiras de interagir com o público: da classe média ou universitária de Brasília a moradores não iniciados nessa arte em rincões da Bahia ou de Pernambuco. Daí a determinação em cruzar a instância do novo: “O novo não tem espectadores, não tem críticos”



(Ibid., p. 199), vaticinou o coletivo replicante no documento dirigido a Magaldi. “Nesse trabalho, não estamos apenas nos discutindo. Estamos nos discutindo e discutindo nosso público e nossos críticos. Não estamos nos discutindo enquanto função social, mas todas as funções sociais correlatas” (Ibid., p. 199). O escudo da terceira pessoa não ocultou o DNA *zecelesiano* da escrita. “Nesse trabalho operamos uma paralisação de toda a nossa atividade para interrogar a nossa função de filhos prediletos” (Ibid., p. 199). Sob tal ímpeto desbravador, a carta escala o plano pessoal do destinatário:

Olhe, Sábado, a única maneira de você escrever sobre esse trabalho era fazendo uma viagem na tua função social de crítico. Pois lá, na sala onde você esteve não estando, era só nisso que pensávamos quando te olhávamos. Era na pessoa atrás do terno e gravata e da risada de sala de visitas mineira. Nós o amamos muito naquele momento e sentimos todas as suas couraças, mas você não quis deixar o seu dever profissional – o tiro saiu pela culatra...

Você fez a crítica de um espetáculo em que ela não cabe. Você não viu *Gracias, señor*.

Você não viu porque essa crítica que você está fazendo para esse trabalho não é mais crítica, é censura, pode crer. (Ibid., p. 202)

Ao que Magaldi devolveu na mesma moeda em sua tréplica, mas, em princípio, evitou o espalhafato. Pelo menos tentou. Inicialmente, fez a resposta chegar a amigos e pessoas do meio teatral. Tempos depois, encontrou Corrêa em um restaurante e este o cumprimentou como se nada tivesse acontecido. A refrega voltou à praça 26 anos depois, em 1998, com o lançamento do livro *Primeiro ato: cadernos, depoimento, entrevistas (1958-1974)*, organizado por Ana Helena Camargo de Staal, sobrinha do diretor. A obra que compreende memórias desde a fundação da companhia até o exílio de seu líder em Portugal e outros países (1974-1978) – após ter sido censurado, preso e torturado por cerca de um mês – trouxe a íntegra da carta a Magaldi sem, no entanto, o acompanhamento da respectiva crítica, a não ser trechos. O crítico, então, republicou aquela resposta que circulara em pequeno circuito, dessa vez no livro *Depois do espetáculo*, de 2003, intitulada *Resposta a uma agressão*. “E o faço como um rompimento definitivo” (MAGALDI, 2003, p. 304), indignou-se. “Não tenho o hábito de misturar problemas pessoais com valores

artísticos: fiz restrições a um espetáculo de José Celso, mas sempre o considerei excelente diretor” (Ibid., p. 304); “E, a um golpe que se recebe, só cabe revidar com outro golpe” (Ibid., p. 304).

Assim, pouco mais de um quarto de século depois, o verbo revolveu brasas que se pensava adormecidas. O crítico alegou que se Corrêa tivesse se limitado “a recusar minha crítica, opondo-lhe argumentos estéticos, eu silenciaria” (Ibid., p. 304). “Só achei que não poderia permanecer calado porque estavam em jogo princípios mais amplos, de que eu não abdicaria. Aceitar o juízo sobre a minha pessoa, e não apenas sobre um determinado comentário, seria demitir-me de uma dignidade elementar” (Ibid., p. 304). Cristalizou-se o rancor. Na capital paulista e no país sob recrudescimento de assassinatos de homens e mulheres engajados na luta contra o regime opressor, um crítico e um grupo de teatro, por meio de seu diretor, acusaram-se de práticas de intolerância.

Você, na Alemanha nazista, seria um Goebbels, como na União Soviética o decretador de uma linha única para a arte. Você nunca se interessou por saber o que fazem os seus colegas e, para sentir-se feliz e seguro na sua torre de marfim, rotula todos como representantes do teatro morto. (Ibid., p. 308)

Ou, por outra: “Você me pergunta se eu indago por que faço crítica, pra quê, pra quem?, e posso responder-lhe com honestidade que não faço outra coisa, como podem atestar-lhe meus alunos. Entretanto, você parece esquecer de perguntar-se por que tantos artistas de valor não estão mais a seu lado (Ibid., p. 309). A publicização redimensionou a intensidade do atrito, a ponto de Magaldi definir a carta do Oficina como “um testemunho do mau caráter de José Celso” (Ibid., p. 310). Numa das passagens, a tréplica virou um libelo pedagógico:

Procuro formar cidadãos livres, que pensam e escrevem pelas próprias cabeças e frequentemente emitem opiniões contrárias às minhas – que compreendo, respeito e estímulo porque acredito na diversidade, que tanto assusta José Celso. É ele quem deseja a submissão – e felizmente não consegue, porque a juventude está madura para repeli-la. (Ibid., p. 310)



Sob esse fogo cruzado, a aluna, espectadora e crítica iniciante Mariangela Alves de Lima lançou seu olhar sobre o objeto do conflito de ideias e ofensas entre Magaldi e Oficina. Sua crítica a *Gracias, señor* em *Estudos Cebrap*, no segundo semestre de 1972, sondou os fenômenos teatral e político conjugados pelos criadores a partir das respostas comportamentais e emotivas às quais a audiência era estimulada. Feito “um laboratório de amostragem da nossa pequena burguesia. Nossos pequenos burgueses esclarecidos, sintonizados com a vanguarda teatral” (LIMA, 1972, p. 151). E derivou para uma ilação de tons behavioristas e biológicos: “Se a reação pode começar pela célula, *Gracias, señor* mostra a ineficiência da célula diante da compacta tessitura do organismo completo. A menos que essa célula esteja separada para ligar-se até a confecção de um outro tipo de tecido, resistente e amplo como seu opositor” (Ibid., p. 151), qual seja, o “mestre-sistema” (Ibid., p. 149) que pressiona e pede “obediência absoluta” (Ibid., p. 149).

Às questões levantadas pelos artistas em cena – “O que fazemos no teatro? Como? Por quê? Para quem?” (Ibid., p. 152), a autora ressaltou “uma certa margem de previsibilidade nas respostas do público” (Ibid., p. 152). Para tanto, ponderou:

Perguntar a esse público o que faz no teatro é mais que uma investigação sobre a finalidade da arte. É questionar um momento determinado da vida dessas pessoas. Não se trata de discutir teoricamente o teatro, mas discutir o presente do espectador, o que está acontecendo em uma noite de lazer ou de cultura. (LIMA, 1972, p. 152-153)

Em artigo no qual dissertava sobre o fazer crítico, 33 anos depois, Lima acercou-se do universo do divã, como se moderasse uma escuta atemporal entre o professor e o grupo que a influenciaram sobremaneira. “Para apaziguar a consciência dos críticos a era pós-freudiana revelou, entre outras coisas, a ‘objetividade da subjetividade’ poupando-lhes o trabalho de arquitetar estéticas normativas destinadas ao repúdio” (Id., 2005, p. 22). Aproximou quem escreve de quem assiste ao espetáculo, ombro a ombro. “Ambos trazem para a sala de espetáculo suas experiências pessoais, suas limitações físicas e emocionais, suas preferências e couraças íntimas que os tornam incapazes de usufruir determinados aspectos da manifestação teatral” (Ibid., p. 22).

Numa análise motivada pelos dez anos da geração que retomou as atividades do grupo e do teatro até os dias de hoje, a partir de *Ham-Let*, criação de 1993 – geração da qual o ator e diretor Marcelo Drummond é um dos pilares –, Lima comentou que “o Oficina aprendeu a instrumentalizar a história para não curtir saudade ou mágoa.”

Há que considerar ainda o pêndulo ideológico nas entrelinhas de cada escrito imbuído da missão de problematizar a experiência de contracenar com a obra viva. Afinal, qual a dificuldade em apreender o objeto artístico e não se deixar levar exclusivamente por esse viés? Isso oscila, reconheceu Lima:

O texto às vezes fica totalmente tendencioso porque tem uma empatia muito grande com o projeto artístico e você não sabe que está sendo tendencioso. E vice-versa, coisas fantásticas sobre as quais você tem repulsa porque contrariam o seu projeto, a sua visão de mundo, a sua ética. (SANTOS, 2018)

Na mesma entrevista, a autora lançou mão de bom humor tampouco raro em seus escritos. “Se bem que a direita raramente faz coisas boas. Do fundo do coração, eu acho a direita muito pior do ponto de vista estético, não tem vergonha nenhuma da sua caretice, da sua bobagem” (Ibid.). Corrêa, por seu turno, arguiu em seu diário de exílio, então na França, em 1977, que são “amedrontados” aqueles que não viram *Gracias, señor* e teriam divulgado “a lenda do espetáculo ‘formalista e escapista’. Mas filmamos⁷ tudo e sei que um dia voltaremos a discutir sobre esse trabalho” (STAAL, 1998, p. 130).

Nesse diálogo intergeracional ora retraçado, Lima raciocinou e deu subsídios para situar os que vieram depois:

O Oficina, naturalmente, me formou também. A arte forma o seu crítico, essas coisas exponenciais que eu testemunhei fizeram a minha cabeça também. O Oficina ainda é um projeto ardente. A geração do Sábado teve dificuldades. O Oficina é sempre um teatro social, com os dedos voltados para o outro, para a alteridade, para o excluído, para o que está embaixo, sempre social e otimista, reconhecendo a força daquilo ali. O Décio compreendeu

⁷ Consta do acervo da Cinemateca Brasileira o filme *Gracias, señor* (1972, 16 mm, 20 min), captado com três câmeras. Resultado de quatro horas de acompanhamento da realidade do espetáculo e da plateia. Levou um ano para ser montado.



melhor o Oficina do que o Sábado, que ficava um pouco chocado com a falta de decoro, e que não era democrático para ele. (SANTOS, 2018)

Em 1983, quando a ditadura se arrefecia, Lima retomou *Gracias, señor* no ensaio *Eu sou índio*, publicado num dos livros da série de seminários *O nacional e popular na cultura brasileira*⁸, com o subtítulo *Teatro: o seu demônio é beato*. Ela sistematizou a noção de público, a origem de classe do Oficina, a perspectiva histórica e as poéticas que eclodiram do processo criativo. Mesmo com as intermitências do trabalho nos últimos anos, dada a perseguição política e o exílio de Corrêa, a crítica infere que a “trajetória peculiar do grupo e a presença de uma liderança que praticamente determina essa trajetória, tornam o Oficina um caso à parte na evolução de um grupo teatral” (LIMA, 1983, p. 171). Singularidades que antevê como ação cultural conexa ao espaço público, aos pressupostos da arquitetura e do urbanismo no entorno do edifício-sede à rua Jaceguai, 520, tombado pelo Condephaat⁹ no ano anterior, 1982, como bem histórico.

Descobrimo a missão descobre-se também uma função do teatro que não é apenas a sua natureza, mas o que dele se espera como resultado: “A função do teatro – o verdadeiro papel do teatro – é levar o público para fora dos teatros.” E assim um grupo chega, depois de uma persistente investigação do seu próprio território cultural e social, à iniciativa de propor o abandono desse público. Em direção a outro grupo social e a outro espaço. (LIMA, 1982, p. 170).

Nos idos de 1970, em que confluíam contracultura e discursos heterodoxos, Lima (1984, p. 112) aprendeu com João Cabral de Melo Neto que “a palavra é mais do que uma ponte, é um ser no mundo.” Descobriu com Victor Garcia e sua montagem de *Cemitério de automóveis*, com texto de Fernando Arrabal – e à qual assistiu treze vezes (MATE, 2006) –, que “é possível interferir num espetáculo e apropriar-se dele acrescentando novas associações ao que está em cena. Antes disso eu sabia apenas aceitar o que estava em

8 Os seminários em torno do tema O nacional e o popular na cultura brasileira foram realizados pelo Centro de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional de Artes, em 1980, sob coordenação de Aduino Novaes, abrangendo pesquisas nos campos da filosofia, música, literatura, artes plásticas, teatro, cinema e televisão.

9 Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.

cena e depois refletir laboriosamente em casa” (LIMA, 1984, p. 112). E constatou com *Gracias, señor* o lado sombrio da classe social à qual pertencia, a média, “e, principalmente, o quanto me pareço com ela” (Ibid., p. 112-113).

Ao completar sua quarta década, em 1998, o Oficina estreou *Cacilda!* e Lima notou que, “na plateia desconfortável e insólita da sua casa própria, espectadores encanecidos ombreiam com jovens” (Id., 1998, p. D7). Havia “uma geração que cresceu e amadureceu procurando no teatro alguma coisa que esse grupo nunca deixou de oferecer” (Ibid., p. D7). Recordou-se do crítico francês Bernard Dort, que definiu como qualidade a vocação do Oficina para fazer um “teatro da insurreição” (Ibid, p. D7). Dort assistiu a *O rei da vela* em Nancy, na França, programada no Festival Mondial du Théâtre Universitaire, em abril de 1968. A peça também foi apresentada em Paris em 10 de maio de 1968, no icônico mês dos protestos estudantis que catalisaram a efervescência social.

Mas talvez Brecht e Weill tenham ficado um pouco tímidos, um pouco prisioneiros do nosso bom gosto e de nossa tradição teatral ocidental. O Teatro Oficina foi mais longe: até à careta e à obscenidade. Esta comédia-farsa de um Brasil em transe é também uma maneira de terminar com a estéril imitação do teatro ocidental, de fazer tábua rasa. Estamos aqui diante não de uma tranquila tentativa de fundar um teatro folclórico e nacional (como era o espetáculo brasileiro apresentado em Nancy e Paris há dois anos atrás: Vide e morte severina) mas de um apelo raivoso e desesperado por um outro teatro: um teatro de insurreição. (PEIXOTO, 1982, p. 78)

Lima concorda com Dort: “De diferentes formas, nem sempre acertando na mosca, o grupo encarnou invariavelmente o lado inconformista da arte” (LIMA, 1998, p. D7). “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” (Ibid., p. D7). O olhar da crítica em *Cacilda!*, de 1998, mostrou como o pensar retrospectivo tornou-se uma constante, evoluindo da “clareza ideológica dos programas artísticos” (Id., 1984, p. 110), quando “podia-se analisar o produto com o auxílio maternal e preciso da sociologia” (Ibid., p. 110), até a adesão a

recursos de mediação tecnológica¹⁰, como apraz à teatralidade contemporânea, sem prejuízo dos fundamentos da coralidade.

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. (Id., 1998, p. D7)

Na penúltima crítica publicada em *O Estado de S. Paulo*¹¹, a partir de *Macumba antropófaga urbana de SamPã*, de 2011, Lima reverbera o “esbarão” em *Gracias, se ñor* com senso de síntese inventariante só alcançável por espectadores apaixonados¹² e, aqui, continuados. A começar justamente pelo trajeto inicial do espetáculo baseado no *Manifesto antropófago*¹³, de Andrade. Criado para lembrar meio século do grupo, o trabalho ganhava as ruas em volta do teatro realizando um “cortejo formado por atores e público e os habitantes de um bairro que sustenta a maior escola de samba da cidade” (LIMA, 2011, p. D10). A abertura do texto entrega certo espírito juvenil da crítica e disponibilidade incondicional para percorrer mais da metade das três horas estimadas de apresentação. Ímpeto que, como ela sinaliza, guarda nexos com o costume de Aristóteles, que estimulava seus aprendizes a ter aula com ele andando, passeando.

10 Em seu site, o Oficina Uzyna Uzona lembra que foi pioneiro na transmissão ao vivo pela internet, em 2001, com as peças do Festival Teatro Oficina. Em 2007, transmitiu a gravação das cinco partes da transposição cênica do livro *Os sertões*, para registro em DVD. Disponível em: <http://bit.ly/2Ne3IOe>. Acesso em: 10 jan. 2021.

11 A última crítica de Mariangela Alves de Lima no jornal, no *Caderno 2*, intitulava-se “As faces da dor” (11 dez. 2011, p. D2), a partir do espetáculo *Hécuba*, dirigido por Gabriel Villela e com Walderez de Barros no elenco. A primeira crítica assinada no mesmo diário se deu a partir de *Corpo a corpo*, sob o título “Uma peça que faz o público pensar” (1º jan. 1972, p. 6), monólogo escrito por Oduvaldo Vianna Filho, dirigido por Antunes Filho e atuado por Juca de Oliveira.

12 Alusão à coletânea *O espectador apaixonado* (Editora da UFRGS, 1962), com textos do diretor, dramaturgo e crítico italiano Ruggero Jacobbi.

13 Publicado na *Revista de Antropofagia*. São Paulo, ano I, n. I, maio 1928.

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” (Ibid., p. D10)

Sincronicamente, *Gracias, señor* mencionava o romance *Serafim Ponte Grande*, que Oswald de Andrade finalizou em 1928 e tornou-se bastante conhecido tanto pela construção refinada como pelo “prefácio incisivo que é ao mesmo tempo crítico e autocrítico” (FONSECA, 2008, p. 126). Nele, o autor desmantela a própria imagem e se declara “enojado de tudo” (ibid., p. 126). “Nesse prefácio, que é misto de manifesto e confissão, o escritor aponta erros por ele cometidos, decorrentes de sua falta de percepção da realidade como um todo” (ibid., p. 126-127). O enredo cobre a vida errática do personagem-título até o desencantamento e sua morte após voltar de viagem à Europa. A criação coletiva cuja ideia era “oferecer simultaneamente a vivência e a reflexão” (LIMA, 1972, p. 151) incorporou uma cena chamada Barca de Serafim, espelhando o desencanto captado por Lima de maneira aguda naquele início dos anos 1970. “Dentro do panorama que o público delineia durante o espetáculo, Serafim não é mais possível. O homem só, revoltado contra a opressão, está condenado ao suicídio, jamais à liberação” (Ibid., p. 152)

Na mesma trilha do escritor modernista, um dos episódios de *Macumba antropófaga urbana de SamPã* era representado diante da antiga residência de Andrade na Bela Vista/Bixiga, mesmo bairro onde Lima nasceu. Nesse momento, “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” (Id., 2011, p. D10). Minuciosa na descrição física do Teatro Oficina arquitetado por Lina Bo Bardi e Edson Elito, sempre que possível contracenando com o espaço inovador em suas análises, Lima reincidiu o tino observador ao seguir o cortejo asfalto adentro. No meio do caminho, ela leu:



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 mínguem diariamente. Este é um dos sentidos que o Teatro Oficina Uzyna 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. (LIMA, 2011, p. D10)

A acurácia da autora se reveste da maleabilidade acumulada como observadora do repertório do Oficina ao longo da história. Seu modo de escrever também processa “devorações ‘antropófagas’” (Ibid., p. D10). Vide como atenta à escuta das formas musicais do *rap* e do *mangue beat* fundidas em cena às “figuras dos intelectuais franceses que compreenderam e se enamoraram das civilizações indígenas e dos africanos desterrados no nosso território” (Ibid., p. D10). Mote para refazer a linha de tempo com o grupo e sugerir como *Macumba antropófaga urbana de SamPã* conversa com *Gracias, señor*, e vice-versa: “Em outras épocas, reverenciando o gênio tutelar da Antropofagia, os artistas do Oficina reafirmavam o caráter ‘forte e vingativo’ da nossa mescla cultural. Hoje exibem uma relativa serenidade para ‘acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas’” (Ibid., p. D10).

Publicado no último dia da temporada, finados, o texto revelou, nas palavras de Corrêa, “que já não somos mais vingativos como o jabuti, mas estamos em 2011 a acreditar nos sinais. Colhendo palavras do texto de Oswald fez perceber ao público e a nós mesmos os rumos atuais do Oficina Uzyna Uzona” (CORRÊA, 2011). Regente dos coros em seu teatro, como se autodeclarava, o diretor disse que Lima especificava o fenômeno teatral em si e não era fundamentalista.

Mariangela é uma das raras artistas da Crítica. [...] Mariangela é a Crítica Artista, o João Gilberto da Crítica do Teatro Brasileiro. Só cria em seu tempo, não de encomenda. [...] Ela é como João. O que produz nas letras, no jornal, tem a mesma maravilha da visão divina do criador da batida da bossa nova. (Ibid.)

Dona de natureza discreta em sua circulação no meio cultural, Lima parecia consciente do apelo contido nesse discurso. “Eu sempre tive certo cuidado de não me aproximar muito dos artistas, até por preservação da imparcialidade, porque eles são muito interessantes, seduzem. De fato, o teatro é um mundo muito sedutor” (SANTOS, 2018).

Para Solange Lévesque (apud Féral, 2015, p. 45), “o perigo da crítica (mas também sua grandeza)” está em “tornar a crítica tributária da personalidade do crítico.” No tocante à crítica jornalística de Lima, cuja extensa cartografia de uma época foi aqui circunstanciada à gênese e ao desfecho de sua condição de espectadora privilegiada das jornadas do Oficina¹⁴, é possível constatar que a autora salvaguardou um compromisso deontológico do qual seus escritos são testemunhos. Bem como divisar um programa de crítica a ecoar os pressupostos de Féral para que essa prática inscreva seu “espaço na obra, uma distância entre o espetáculo e o espectador, entre a recepção e seu tratamento pelo pensamento” (FÉRAL, 2015, p. 50). A pesquisadora reivindica que:

É preciso, pois, que o crítico reassuma com toda urgência sua responsabilidade social e sua função estética. Utilizando sempre com circunspeção sua subjetividade e explorando o espectro completo do saber, que vai da reação epidérmica aos espetáculos até as análises mais aprofundadas, é preciso que ele efetue a ligação entre emoção e conhecimento, tendo consciência que escreve a história ao delinear o traçado do futuro. (Ibid., p. 51)

Modulações presentificadas na fortuna crítica do Teatro Oficina Uzyna Uzona e pinçadas do trabalho de Lima. Da “guerrilha artística”, como a montagem de *Gracias, señor*, foi definida pela integrante do núcleo de pesquisa e curadoria do Instituto Tomie Ohtake, Luise Malmaceda, na exposição-ensaio *AI-5 50 anos – Ainda não terminou de acabar*, à “felicidade guerreira” (LIMA, p. 2004, p. D7), como a crítica de *O Estado de S. Paulo* observou a propósito de *O homem II: da revolta ao trans-homem*, terceira parte do ciclo *Os sertões*, Mariangela Alves de Lima navegou por conhecimentos, percepções, afetividades e circunstâncias históricas ciente de que “as antenas dos artistas sintonizam o devir enquanto o crítico e o público a quem se dirige a

¹⁴ A análise da massa textual oceânica que a crítica produziu será analisada em nosso doutoramento.



arte estão ancorados no presente” (LIMA, 2005, p. 23). Nesse sentido, transitou o pior momento da ditadura civil-militar, passando por redemocratização, implantação da moeda oficial vigente e governos à esquerda do espectro político. Para quem também desempenhou a atividade de arquivista, secundária mas não menos essencial, a produção de documentos foi exemplar.

Referências bibliográficas

- ARRABAL, J.; LIMA, M. A. **O nacional e popular na cultura brasileira: Teatro: o seu demônio é brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CORRÊA, J. C. M. Má notícia para a história do teatro no Brasil. **Blog do Zé Celso**, São Paulo, 21 dez. 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2MSmjKz>. Acesso em: 25 jan. 2021.
- FÉRAL, J. **Além dos limites: uma teoria à procura de prática**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FONSECA, M. A. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008.
- LIMA, M. A. Gracias, señor. **Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 2, p. 149-153, 1972.
- LIMA, M. A. Perplexidades de um crítico. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 6, n. 8, p. 110-113, 1984.
- LIMA, M. A. Oficina invoca Cacilda em tempo de desesperança. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, p. D7, 21 nov. 1998.
- LIMA, M. A. A crítica teatral. **Camarim**, São Paulo, ano III, n. 34, p. 22-23, 2005.
- LIMA, M. A. Macumba oswaldiana. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, p. D10, 2 nov. 2011.
- MAGALDI, S. A volta do oficina ou a imagem destruída. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 2 maio 1972.
- MAGALDI, S. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MATE, A. Presença de Mariangela Alves de Lima. *In*: ANUÁRIO de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo. Jundiaí: Maxprint, 2006. p. 9-12.
- PEIXOTO, F. (org.). **Dionysos: Teatro Oficina**, Rio de Janeiro, n. 26, jan. 1982.
- ROSENFELD, A. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANTOS, V. O trabalho da crítica segundo Mariangela. **Teatrojornal**, São Paulo, 15 jan. 2018. Disponível em: <http://bit.ly/3tKSXOE>. Acesso em: 28 jan. 2021.
- STAAL, A. H. C. (org.). **Primeiro ato: cadernos, depoimento, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- STEEN, E. (org.). **Amor ao teatro: Sábado Magaldi**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

Autor convidado



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p259-264

O Oficina pela Crítica

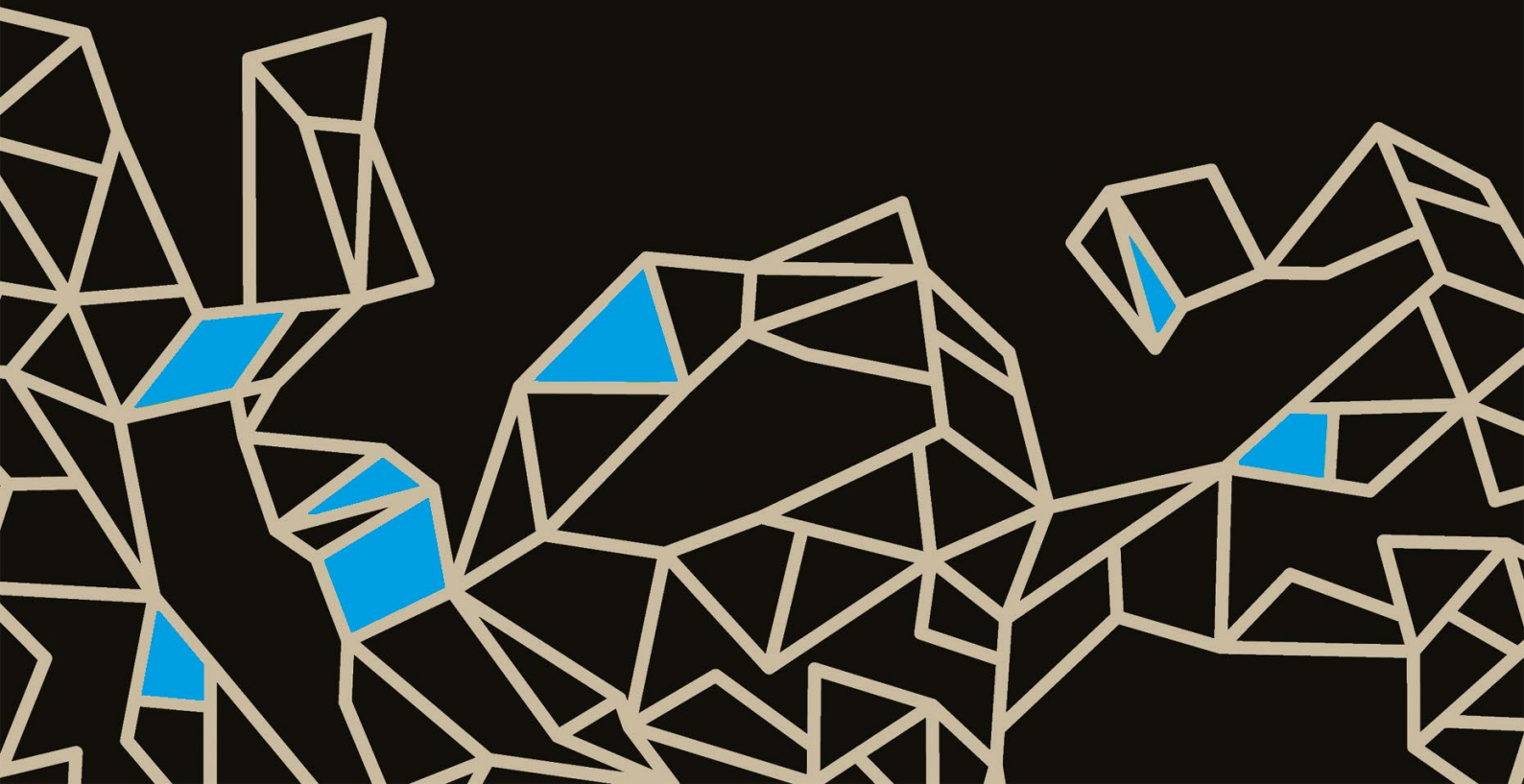
Má notícia para a história do teatro no Brasil

*Bad news for the history
of Brazilian theatre*

José Celso Martinez Correa

José Celso Martinez Correa

Zé Celso é ator, dramaturgo e encenador. Um dos fundadores do Teatro Oficina, dirige o grupo desde 1958.



Regente dos coros do Teatro Oficina Uzina Uzona em direção à arte do teatro de estúdio Oswald de Andrade.¹

Achei muito estranho o fato de o *Estadão* estar demitindo a maior crítica de teatro do Brasil: Mariângela Alves de Lima.

Mais que amor à primeira vista, com Mariângela senti no nosso primeiro encontro, na cena, atuando em *Gracias señor*, a comunhão de uma irmã animal, que buscava naqueles tempos de escuridão, a luz onde quer que ela se encontrasse.

Aliás, o eterno Luis Antônio Martinez Corrêa, Luix, como pronunciam os meus irmãos, e entre eles o arquiteto João Batista Martinez Corrêa, são como ela, cancerianos, buscando sempre essa luz, que essa minha outra irmã, em seus territórios de ação, percebo neste instante que escrevo, busca.

Nosso esbarrão foi em 1972, no auge da repressão da ditadura militar, no teatro, no subterrâneo do Ruth Escobar.

Tinham acabado de arrancar os dentes dos ferros piramidais de *O balcão*, de Vitor Garcia, e a arquiteta Lina Bo Bardi, criadora da arquitetura cênica de *Gracias senõr*, ou “Revolução – Lição de voltar a querer,” foi comigo ver o espaço.

Lina pirou!

Não tinha mais poltronas! Nas paredes, tijolos quebrados, desvestidos da massa corrida, formavam uma caverna arruinada! Um paredão de pé-direito muito alto, pintado de negro, mas todo descascando!

Era exatamente o espaço cênico em que nós brasileiros, aquele ano, estávamos confinados, postos à força contra o paredão sem saída de fuga. Nossa geração nas prisões, torturados nos porões encobertos por cenografias

1 O texto foi publicado em 22 de dezembro de 2011 no *Blog do Zé Celso*. A resposta do editor do *Caderno 2* de *O Estado de S. Paulo*, Ubiratan Brasil, foi a seguinte: “Adorei suas palavras sobre a Mariângela – concordo integralmente pois também sou um admirador de longa data do trabalho dela, imprescindível para a nossa cultura. Justamente por isso é que eu, como editor do C2, não seria (ou estaria) louco o suficiente para demiti-la. Infelizmente, Mariângela não quis ficar colaborando para o jornal sob uma nova filosofia de trabalho que, aliás, foi aceita por todos os outros colaboradores. Entendi perfeitamente, embora lamentasse muito. Mesmo assim, acertei que ela faça colaborações esporádicas, para não encerrar totalmente o vínculo. Gostaria que você também entendesse dessa forma. Esse episódio me deixou muito triste, especialmente por conta da reação das pessoas, indignadas (com razão) pela saída dela, mas, ao mesmo tempo, sem se preocupar em saber o que realmente aconteceu. Mariângela não foi demitida, volto a repetir. Apenas não julgou satisfatória a nova condição oferecida e preferiu sair. Beijo grande. Ubiratan”

fakes de muros que escondiam as portas de entrada no inferno e nos sanatórios em que se lobotomizavam os dissidentes.

Lina imediatamente deslumbrada sacou: “Não precisa fazer nada. A arquitetura cênica do *Gracias señor* é esta, é o que a peça chama de TeAto, não mexam em nada!”

Em cena topei com Mariângela, na parte além da morte do desejo reprimido, na Barca de Serafim, no Sonho da União dos Corpos, na Orgya.

Senti que estava diante de uma sensitiva. Mariângela, uma jovem de 24 anos, estava em transe lúcido: tremia, tinha os olhos transbordantes d'águas e um vermelho vinho vibrava vivo em todo seu corpo.

Não estranhei nada quando, voltando do exílio, comecei a ler suas extraordinárias críticas no Estadão.

Lia a mesma sensitiva, com percepção aguçada do cerne do que via: do teatro em si ou não, de cada peça que observava.

Mariângela nunca julgou ou julga, nunca “prestou serviço” para os clientes do jornal, como todos os críticos da época, inclusive a velha senhora Bárbara Heliodora, a grande empregada dos valores do teatro pequeno burguês.

Mariângela ilumina com sua sabedoria sensível. Especifica o fenômeno teatral “em si”, interpreta o que tem à sua frente, ilumina o trabalho dos artistas.

Depois de suas críticas os nossos trabalhos como que ganham a tão necessária percepção do outro, do artista, do público amante da arte em si.

Próximo a ela antes estava Ian Michalski.

Ela retoma a tradição dos grandes críticos, como Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Paulo Francis, mas já sem a crença que o teatro brasileiro havia começado com Padre Anchieta.

Nunca foi fundamentalista do teatro realista, de costumes. Não é fundamentalista do realismo das peças para a classe média. Tem a paixão pela ressurreição do teatro como grande arte.

Será que foi demitida por estas qualidades de ser independente, não empregada do jornal e de grande parte dos leitores deste?

Mariângela é uma das raras artistas da crítica.

Ela, que foi ver todas as peças do Teatro Oficina Uzina Uzona a partir de *Ham-let*, coisa que os críticos que fazem parte do júri do Prêmio Shell e da



APCT atualmente já não fazem. Viramos agora fantasmas, para estas pequenas mediocridades instituídas.

Nenhum crítico desses escreve mais sobre nosso trabalho, reconhecido mundialmente para a ressurreição do teatro.

Ela viu e vê tudo. O *Estadão* tem outro crítico, que revelou-se um puxa-saco da família Mesquita, querendo rebaixar o teatro antropofágico para exaltar a dramaturgia realista do maravilhoso diretor da EAD, Alfredo Mesquita.

Na *Folha de São Paulo*, Nelson de Sá, Sérgio Sálvia, Mario Vitor, que enobreceram lá a crítica, foram sucedidos por críticos empregadinhos do jornal, e sem cultura teatral nenhuma. Até a chegada do ótimo crítico Luiz Fernando Ramos.

Destes críticos ficamos com ele e Mariângela na ativa nestes últimos anos decisivos, em que apareceram companhias muito fortes em Sampa. Nem dá para citar nomes, é uma florada. O teatro vive um renascimento ignorado pelo *mainstream* do teatro de costumes, teatro pequeno burguês de autoajuda, boa consciência, careta.

Toda esta revolução subterrânea, que não sai nos grandes anúncios horrendos dos Guias, está sendo percebida pelo olhar vidente de Mariângela como pontos luminosos prestes a iluminarem juntos o Eterno Retorno do Poder do Teatro como Arte, em Sampa Paratodos! Percebeu até essa revolução numa peça do teatro comercial: a última peça dirigida por Monique Gardenberg. Mariângela fez uma crítica que me fez ver o que não pude ver por estar trabalhando nos mesmos dias. Vejo que ela vê a beleza que pode brotar até no *mainstream* global.

A escrita de sua crítica de *Cacilda!* – lembro-me de quando lemos – parecia jorrar em cachoeiras infinitas sobre nós. Chorávamos rindo de alegria e beleza do texto. Se ela sente arte, ela multiplica em mais arte.

Interpreta em vez de julgar, que é o que o artista faz. Por exemplo: nos revelou na sua crítica da *Macumba urbana antropófaga* que já não somos mais vingativos como o jabuti, mas estamos em 2011 a acreditar nos sinais. Colhendo palavras do texto de Oswald fez perceber ao público e a nós mesmos os rumos atuais do Oficina Uzina Uzona.

A maioria dos nossos espetáculos ela foi ver duas, ou até três vezes, antes de sair a crítica. A da *Macumba* saiu no último dia da peça. Mas valeu pelo brilho poético do que percebe como arte.

Neste dia o Teatro Oficina, no início da *Macumba*, estava lotado do lado de dentro, e fora estavam 400 pessoas.

Nós tiramos a peça de cartaz para reensaiar *Bacantes*, que faz o **gran finale** do “Ano do Brasil na Bélgica,” em janeiro de 2012, mas vamos voltar depois do carnaval, com a crítica de Mariângela abrindo alas para as novas temporadas da *Macumba*. Como ela sempre demora para escrever a crítica de nossas macumbas, ficamos putos muitas vezes, mas quando chega, entendemos.

O tempo dela não é o do rebanho.

Mariângela é a crítica artista, o João Gilberto da crítica do teatro brasileiro. Só cria em seu tempo, não de encomenda. É vital para o *Estadão* dar espaço para esta crítica artista. Ela é como João. O que produz nas letras, no jornal, tem a mesma maravilha da visão divina do criador da batida da bossa nova.

Por que desperdiçar um ser desta dimensão?

Ela fora do jornal vai continuar escrevendo por ser mesmo uma compulsiva grande crítica de teatro, como Harold Bloom, Ian Kott. Mas e nós que estamos criando o teatro de que a mentalidade pequeno burguesa do rebanho tem medo, não entende, nem quer entender? Como ficamos sem Mariângela num jornal da importância do *Estadão*?

E como fica o *Estadão* sem uma Artista desta vitalidade?!

Será um sintoma desta época que tem medo da arte, que só pensa no rebanho mercantil, que vai se drogar no teatro para ver de perto os artistas de TV? Que tem horror e ódio do teatro que fazemos? Que dão bandeiras até de artefobia, de oficinofobia?

É um fato histórico no teatro-arte brasileiro essa demissão de sua melhor crítica. É mais que justo que seja revisto pela direção do jornal, ou assumido como uma submissão à pressão da mediocridade burra do público consumidor do mercado de produtos descartáveis.

Submissão aos moralistas, aos que não querem o teatro que toque nos tabus do desejo de todos nós bichos humanos, sem importar a classe social. Aos que não querem abandonar os privilégios de sua imagem, de seu padrão. Aos que não querem transfigurar-se com a arte libertária do teatro. Aos que mantêm os padrões de opressão ao bicho humano que sai do seu papel miserável na sociedade de espetáculo, em pleno desabamento.



Eu gosto muito das páginas do *Caderno 2*. Adoro os dois críticos de cinema e o Quiroga me dá sempre toques necessários. O Loyola, o Jabor, o adorável Daniel Piza – apesar de nunca ter aparecido no Oficina e ter um certo preconceito comigo – e todo o “time” de craques como Antoninho Gonçalves, Roberto da Matta, João Ubaldo Ribeiro, Marcelo Rubens Paiva, Luis Fernando Veríssimo, Jota B. Medeiros (muito importante, nosso aliado), Ubiratan Brasil. Gosto da importância ganha pela música nas páginas, etc...etc...

Mas pergunto: por que fazer isto com o teatro? Com a arte teatral?

Ela está emergindo com muita força, vinda dos terremotos da era capitalista liberal, que nunca soube apreciar esta arte.

A arte que Mariângela cultiva, como a música de João, vem vindo, com a economia verde, saltando os obstáculos de sua chegada com a rapidez da internet.

Estadão, por Cacilda Becker! Não cometa esta injustiça contra as leis de Antígone, as leis transumanas que a arte de teatro há milênios cultiva para o não desaparecimento da espécie humana, em extinção na caretice do rebanho.

Autor convidado

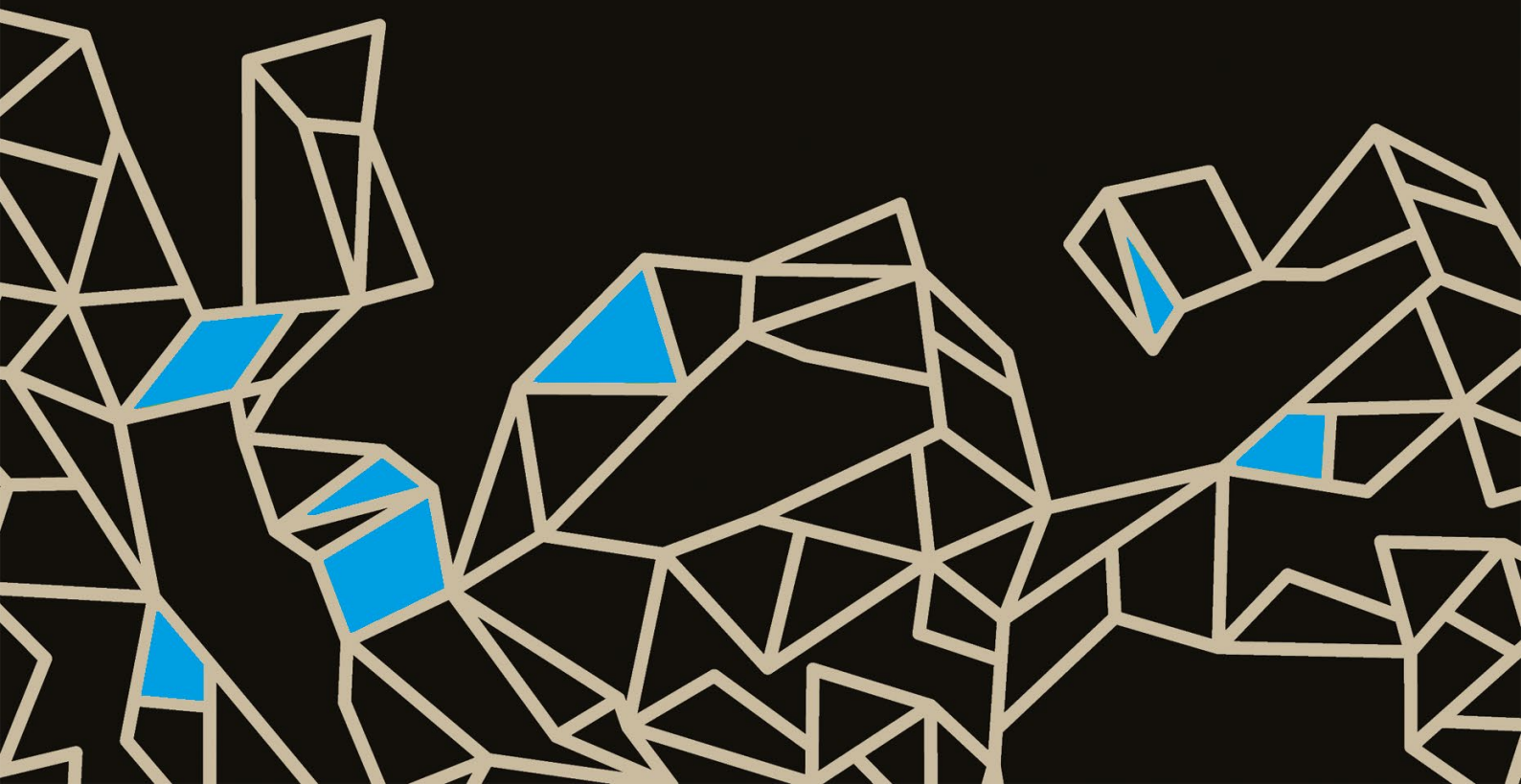
Gracias Señor

Gracias Señor

Mariângela Alves de Lima¹

Mariângela Alves de Lima
Pesquisadora e crítica de teatro.

¹ O artigo foi publicado originalmente nos **Cadernos Cebrap**, São Paulo, n. 2, p. 149-152, 1972.



Pode o teatro transmitir ao público uma consciência teórica? Entre outras coisas, esse seria um objetivo possível. Em *Gracias Señor*, entretanto, os efeitos que o Oficina pretende obter de seu público ultrapassam os limites da instrução teórica. Para o Oficina não interessa mais atingir apenas o nível consciente da personalidade. Em 1972 o avanço político do grupo inclui uma outra forma de abordagem do fenômeno político. Uma abordagem que considera a organização do sistema introjetada na personalidade individual, atuando inclusive ao nível do inconsciente.

Assim o fenômeno político é focalizado a partir de sua célula primária de manifestação visível: o comportamento. Esse seria o primeiro índice de avaliação de uma situação política. E uma das coisas que o teatro pode fazer é criar uma situação em que o comportamento coletivo se manifeste, sob a impunidade aparente de uma situação fictícia. Isto é teatro. Apenas teatro.

Agora que estamos devidamente protegidos pelo estar no teatro, que tal seria reproduzir nossa vida cotidiana? Chegamos até a aula de esquizofrenia. O que acontece com um indivíduo que vivencia apaticamente as determinações do sistema? Primeiramente transforma-se em um catatônico como indivíduo. *Gracias Señor* realiza nesse momento a ilustração de um processo. Todas as reações individuais diferenciadas, desconformes com a planificação do sistema, são niveladas até a obtenção de um rendimento ótimo. Ótimo de acordo com as aspirações do mestre. E o que deseja exatamente o mestre? Além do extermínio da diferença, o objetivo é a redução do imaginário, das associações inconscientes que preservam as características individuais. No momento em que repetem a lição, os alunos são a lição.

Qualquer possibilidade de atuação “rebelde” desaparece nessa identidade entre o ser e a emissão verbal mecanizada.

Quando consegue a obediência absoluta, o mestre-sistema atingiu seu objetivo. Está satisfeito. Conclusão que não pode ser das mais animadoras. O sistema é sempre voltado para si mesmo, e se realiza na autogratificação. A imposição da catatonia é o meio e o fim.

Gracias Señor retoma o contato com a plateia. Realizamos a lobotomia? Resposta: não.

Até aqui a conclusão seria de que a preservação da individualidade é a arma eficaz para defender-se contra o monstro antisséptico que é a sociedade

de consumo. Nesse caso, o melhor a fazer seria reinventar a Idade da Pedra na ilha de Marajó. Entretanto, uma das características do trabalho do grupo é a de não se preocupar muito com armas defensivas.

Considerando a trajetória do Oficina, desde 1967, a comunidade marajoara seria realmente uma conclusão demasiadamente ingênua. Da mesma forma que não falta ao grupo uma intuição estética, jamais lhe faltou uma coerência entre a inauguração de um estilo e a justificativa política dessa nova forma. A intenção não é justificar *Gracias Señor* pela oportunidade histórica dos trabalhos anteriores. Apenas salienta que, como grupo, o Oficina se manteve sempre preocupado com a avaliação ideológica de seu público. Sabe, portanto, que as opções são difundidas simultaneamente com a propaganda de novos invólucros de sabonete.

Com *Gracias Señor*, o Oficina pretende reproduzir a situação de fato. A abertura para as intervenções do público indica já como o Oficina encara esse público, uma coletividade incapaz de refletir racionalmente sobre as propostas. Dessa forma, o espetáculo é estruturado a motivar inconscientemente a uma participação ou agressão. A interferência da plateia será, previsivelmente, emocional.

Como deixar passar em brancas nuvens uma oportunidade de manifestar-se? Essa é a cenourinha que *Gracias Señor* coloca na frente do burro. O espectador faz assim espetáculo e, fazendo-o, conta sua própria história com cores mais definitivas.

Diariamente o slogan se exerce sobre esse público indo comprar, organizando o lazer, modelando a vida como uma forma de indução absoluta. Durante o espetáculo a plateia comprova a extensão do processo repetindo frases como “inteligência é burrice”. Gritam com convicção, com a mesma apaixonada emissão que precede as escaladas de guerra.

Se oferecemos um estímulo adequado, seguindo o processo de slogan, as reações serão imediatas e passionais. Gritarão qualquer coisa. Como separar, portanto, o político do emocional? Desencadeando no espetáculo as reações introjetadas pela cultura, *Gracias Señor* não está mostrando o slogan, mas as consequências mais extremas de uma uniformização sistemática. Enquanto grita «inteligência é burrice», o público está liberando o que pensaria sobre sua própria vivência, se ainda tivesse condições para



refletir. Durante o espetáculo pode realizar o negativo do processo. Sem dúvida uma medida de emergência. Que o Oficina considera como uma contraproposta para as reduzidas possibilidades que esse público teria de fazer reflexões a longo prazo.

Estimulando as reações do público, o espetáculo concretiza aproximadamente o tipo de vida dos espectadores. O espaço de teatro se transforma em um local para o exercício da vida, o que só pode ser feito através de estímulos e processos de condução análogos aos da experiência cotidiana. *Gracias Señor* opera assim como um laboratório de amostragem da nossa pequena burguesia. Nossos pequenos burgueses esclarecidos, sintonizados com a vanguarda teatral.

Todos os dados que emergem à tona durante essa experiência altamente emotiva são, é claro, passíveis de uma análise posterior. Mas o que pode ser feito depois do espetáculo não é exatamente o objetivo de *Gracias Señor*. As transformações possíveis devem ocorrer no presente do espetáculo.

A confrontação já é uma forma de questionamento. Entre os diversos momentos do espetáculo há cortes deliberados em que o espectador é abruptamente remetido à consciência das emoções que partilhou através da condução emocional. Invariavelmente as rupturas conduzem a uma investigação das alternativas de escapatória para uma situação opressiva. Alternativas que apontam sempre uma saída para fora do teatro,

A ideia é oferecer simultaneamente a vivência e a reflexão. E remeter o espectador de volta à ação. Por mais empática que possa ser a sua estrutura dramática, a trajetória de Serafim Ponte Grande está condenada a um patético extermínio. Dentro do panorama que o público delinea durante o espetáculo, Serafim não é mais possível. O homem só, revoltado contra a opressão, está condenado ao suicídio, jamais à liberação.

Em *Gracias Señor* a sugestão de liberdade tem características bem diversas das propostas de isolamento em comunidades paradisíacas. O espaço fora do teatro é geograficamente bem próximo do teatro.

O trabalho do Oficina apresenta urna realidade com maior eficiência do que propõe soluções. Mas há uma pergunta que o grupo dirige ao público no início do espetáculo: o que querem de nós, artistas? Qual é o papel que a arte desempenha em um processo de transformação? Pode o teatro apresentar

soluções? E, no atual estágio de condicionamento que se constata durante o espetáculo, é possível pensar racionalmente em soluções?

As respostas existem em meios-termos plausíveis, bem menos radicais do que a elevada tensão emocional do público. Se existem soluções, é preciso investigá-las em todos os níveis, dentro e fora do local do espetáculo. Algumas delas, como a rebelião de Serafim, são exterminadas ao nível da fábula, nos domínios da ficção. E, se podem ser sabotadas por uma representação, mais facilmente serão vulneráveis diante dos poderosos e organizados mecanismos da repressão. O canhão no quintal é apenas um canhão em um quintal. Enquanto isso, o sistema se afirma na habilidade de manipular quantidades enormes de seres.

Se a reação pode começar pela célula, *Gracias Señor* mostra a ineficiência da célula diante da compacta tessitura do organismo completo. A menos que essa célula esteja preparada para ligar-se até a confecção de um outro tipo de tecido, resistente e amplo como seu opositor.

O que fazemos no teatro? Como? Por que? Para que? Há uma certa margem de previsibilidade nas respostas do público. Através de uma atuação anterior, o Oficina sabe que pode contar com o “público do Oficina”. Arriscam assim uma posição consolidada ao longo de uma década de participação ativa no teatro brasileiro. Sabem que são importantes para a história desse teatro. Sabem que o público que os acompanha não é o mesmo que aplaude as comédias importadas da Broadway. E utilizam conscientemente essa informação.

Há estudantes, professores universitários, advogados etc. Quase sempre liberais, com abertura para acompanhar as experiências de vanguarda. Perguntar a esse público o que faz no teatro é mais que uma investigação sobre a finalidade da arte. É questionar um momento determinado da vida dessas pessoas. Não se trata de discutir teoricamente o teatro, mas de discutir o presente do espectador, o que está acontecendo em uma noite de lazer ou de cultura.

Gracias Señor trabalha sobre o espaço que o espectador reservou na sua vida para seguir passivamente a evolução do Oficina. Perguntar, no caso, é abandonar a posição de criador ativo para um consumidor passivo. Com isso o Oficina se propõe também a ser discutido. O público tem todo o direito de confrontá-lo e ameaçar a posição confortável de artistas de excelente nível.



Mas a situação é ambígua. Porque sabemos que o espetáculo continua, independentemente da resposta do espectador não iniciado do Oficina. Sempre uma claqué de fiéis saudosistas obrigará, em nome das realizações do passado, à continuidade do espetáculo. Desta vez não se trata da inauguração de um estilo, de outro tropicalismo. Para sobreviver e realizar-se, o espetáculo necessita da atuação do público.

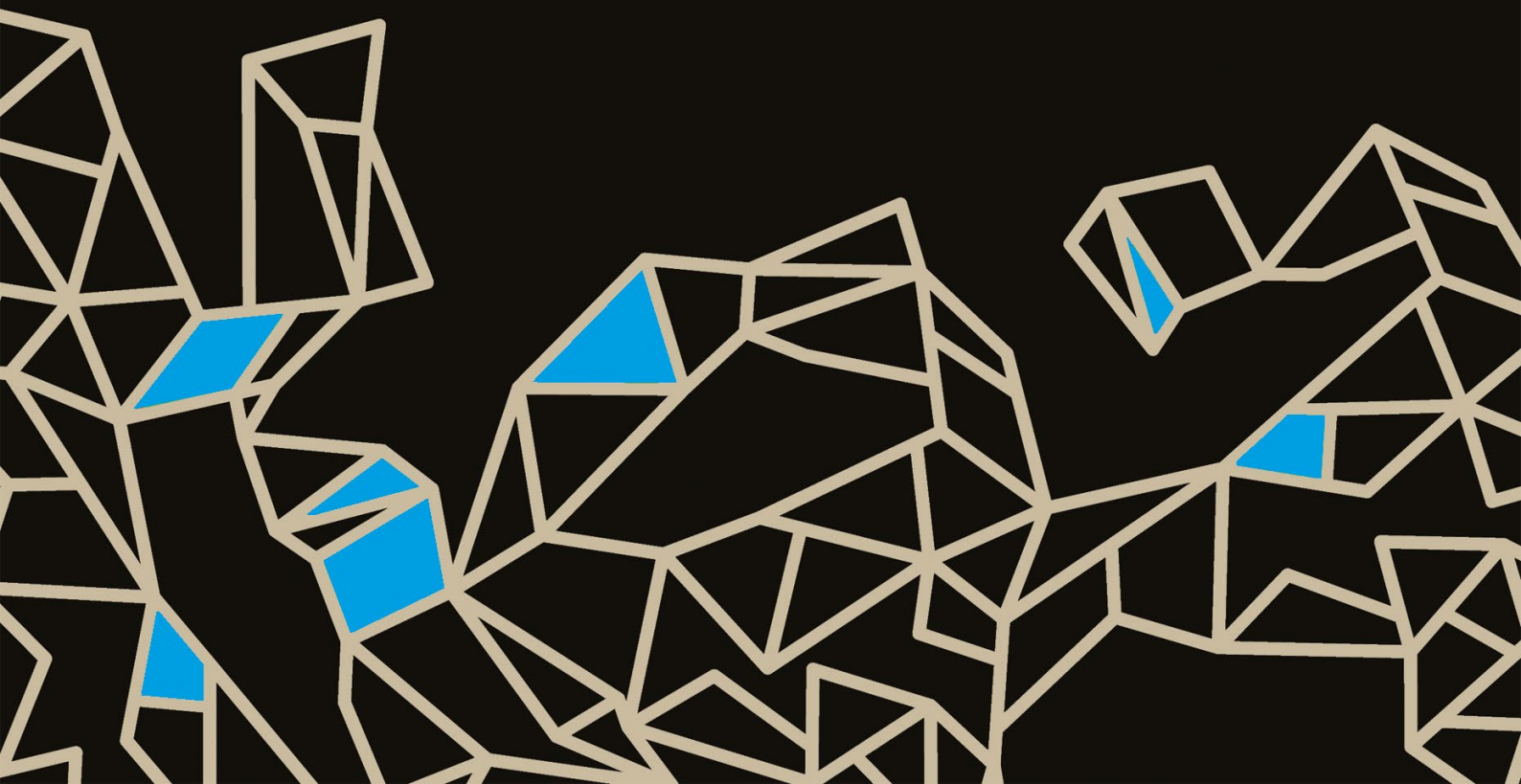
Com a garantia de um público já constituído, *Gracias Señor* se desenvolve sobre o impacto da confrontação com a plateia.

As perguntas criaram um estado anímico de inquietação e insegurança. Durante o decorrer do espetáculo o espectador sabe que a qualquer momento pode ser solicitado para uma participação. E que será forçado a utilizar não só a situação estar-no-teatro, como toda a experiência de vida que o conduziu até esse lugar.

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

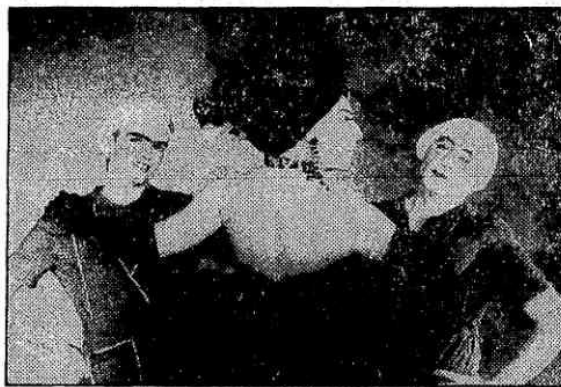
De volta ao palco, depois de anos de exílio intermitente, José Celso Martinez Correa impulsiona para o primeiro plano da cena a marca de origem da sua geração: o teatro social. Na liderança artística do Oficina José Celso oferecia aos espectadores uma crítica implacável do seu desempenho coletivo. Mas, 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 1 (1998)

Oficina invoca espírito de Cacilda em terreiro teatral

Segundo José Celso, objetivo do espetáculo é restaurar linha evolutiva no campo da atuação

JOTABÉ MEDEIROS

Nesta noite, o Teatro Oficina torna-se uma espécie de "terreiro teatral". O objetivo é invocar uma espécie de espírito mitológico do teatro brasileiro: Cacilda Becker (1921-1969). E alguns outros, de quebra, como Dulcina de Moraes e Madame Henriette Morineau.

O teatro é como o candomblé: palco de geração para geração pelo toque, pelo físico", diz o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa. No caso do teatro brasileiro, ele cre que houve uma descontinuidade com a morte de Cacilda Becker, em 1969. Então, o que ele propõe hoje à noite, com a estreia para convidados da peça Cacilda, é o restabelecimento de um elo perdido no campo da atuação.

Cacilda é a mais nova peça de resistência do Grupo Oficina, que completou ontem 40 anos de existência. Ze Celso conta que a escreveu "em transe", tomado pelo espírito de uma atriz. "Parecia que ela estava dentro de mim", revela.

O diretor quer reatar com o estilo "nervoso e elétrico" da atriz, que viu pela primeira vez nos anos 60, atuando na peça Gata em Telo de Zinco Quente, de Tennessee Williams. A morte de Cacilda provocou uma ruptura muito brusca no meio teatral, segundo o diretor.

AUTOR CONTA QUE FEZ TEXTOS EM TRANSE, TOMADO PELA INFLUÊNCIA DA ARTISTA

O Décimo de Almeida Prado escreveu um artigo no qual ele diz que ela morreu no momento em que ia surpreender com mais força a gente", conta. "Ela tinha vivido um tempo em Nova York e tinha tomado contato com o teatro sagrado: o país que ela reencontrou estava estagnado, mas ela estava crescendo para tornar-se algo absolutamente inesperado", ponderou.

Para viver Cacilda Becker, três atrizes foram convocadas: Bete Coelho, Giulia Gam e Renée Gumiel. A escritora Laura Vinci trabalha pela primeira vez com o grupo (e pela primeira vez com teatro), sendo a responsável pelo conceito cênico do espetáculo.

Nove "Cacildas" - Na verdade, Ze Celso escreveu nove Cacildas. Em 1960, ele ganhou um prêmio de dramaturgia da Secretaria de Estado da Cultura - na época, dirigida pelo escritor Fernando Morais - e se dispôs a escrever os textos. A Cacilda que estreia hoje reúne duas dessas nove peças, que Ze Celso tenta condensar em quatro episódios. "A montagem que ensaiamos durante quatro meses e meio mostra duas fa-



A atriz Cacilda Becker (1921-1969): estilo de atuar elétrico, nervoso

ses de Cacilda Becker, que eu divido como a Dança da Infância e a Agonia", ele diz.

Bete Coelho vive a Cacilda-matriz, na definição de José Celso. "Ela inaugura a personagem", afirma o diretor. Ele diz ter a impressão de que escreveu Cacilda para Bete. "Em 1990, quando eu escrevia o texto, ela era a atriz que mais me impressionava em cena", considera o diretor.

Para Ze Celso, Bete Coelho simboliza uma retomada interpretativa após o grande "coma" do teatro nos anos 70. "O teatro era um movimento cultural muito forte e, com a morte de Cacilda Becker, praticamente entrou em coma", explica. A partir daí, o teatro dirigiu-se em direção à televisão e ele conta que viu um sinal do seu renascimento quando viu Bete Coelho em cena, nas peças de Gerald Thomas, nos anos 80.

Segundo o diretor, a música não sofreu o corte que o teatro sofreu, porque as novas gerações incorporam continuamente Cartola, Nelson Cavaquinho, Tom Jobim e depois Caetano, Gilberto Gil. Mas o palco carcia dessa característica antropológica. "Eu penso que a Bete Coelho reata relações com a linha evolutiva do teatro, tem uma presença violentamente forte em cena", considera.

O fato é que pouquíssimos na platéia no Teatro Oficina terão realmente visto Cacilda Becker em ce-

na. Como o mito sobrevive? "É uma coisa extraordinária", diz Ze Celso, que cre que Cacilda sobrevive em registros esparsos. "Você vê as fotos dela e enxerga a eternidade no plano da expressão, do rosto, da maquiagem, como se fosse um quadro de Leonardo da Vinci", explica.

Primeiros passos - A pesquisa de Ze Celso também rendeu alguns registros preciosos. Ele deve exibir um filme em Super-8 no qual Cacilda Becker, então com 7 anos, dança numa praia - ela sonhava ser uma grande bailarina, quando criança, em Pirassununga, sua terra natal.

A peça também aborda os primeiros passos da carreira como bailarina, quando Cacilda vivia em Santos, e a fase paulistana do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), além da companhia teatral que ela fundou com o então marido, Walmor Chagas. Juntos, eles protagonizaram um dos últimos grandes sucessos de Cacilda, Quem Tem Medo de Virgínia Woolf, de Edward Albee.

Cacilda Becker interpretou todo tipo de papel no palco: heroínas românticas (A Dana das Camélias), dramas históricos (Maria Stuart), dramas familiares (Quem Tem Medo de Virgínia Woolf). "Todos os grandes autores do século, além dos gregos e de Shakespeare", diz Ze Celso. "E transcendeu todos, com sua devoção artaudiana dos personagens."

Para Ze Celso, dirigir a peça é como orquestrar um processo de ressurreição. "A peça é realmente uma invocação, é uma espécie de candomblé do teatro", afirma. "Isso é importante para o teatro porque, mesmo quando uma geração nega a outra, a herança física da atuação permanece", diz.

cher o vácuo estelar. Era um brilho teatral o dessa extraordinária atriz. Embora tivesse, ainda que com pouca frequência, trabalhado no rádio, no cinema e na televisão, foi a última das nossas grandes atrizes celebrada em primeiro lugar pela sua presença no palco. Foi amada por um público que era, ele também, amante do teatro.

Até que se verifique o que está em cena, hoje, no espaço do Teatro Oficina, não é possível saber qual é a parte da trajetória da atriz compreendida pelo espetáculo "Cacilda". Autor e diretor, José Celso Martinez Corrêa exercitou, durante os ensaios, o direito de interferir no próprio texto. Sabese, contudo, que se trata da primeira parte de uma vasta obra que se refere atoda a modernização do teatro brasileiro, iniciada nos anos 40 e que prossegue até o fim do Teatro Cacilda Becker, em 1969.

Não é preciso que o espectador se assuste com isso, prevendo uma peça intercalada por notas de pé de página. Homem de teatro experiente, pessoalmente inclinado à forma da ação direta, José Celso entrelaça muito bem o acontecimento histórico e o significado atual de cada episódio. Quem não souber distinguir o incidente biográfico da vida artística da personagem compreenderá, ainda assim, o sentido que lhes atribui o autor.

Sem dúvida a personalidade e as realizações artísticas de Cacilda Becker embasam todos os incidentes dramáticos e muitas das personagens que aparecem em cena fizeram parte da sua vida. Mas, mais do que o plano biográfico, a peça exalta uma certa concepção do teatro que é mais mítica do que real. Grande atriz é quem ouve e atende, com absoluta prontidão, ao chamado do teatro. Desce ao Hades, "centro da paixão e do tormento", para "cultivar, plantar, buscar cada período".

A primeira parte dessa busca - a pesquisa - é compreendida por esse espetáculo - trata da infância-interiorana, da adolecência em Santos e do primeiro chamado ao palco profissional. Na segunda parte, a busca é entendida pela autora, cada incidente "real", ou seja, extraído do plano biográfico, tem uma contrapartida ficcional. A uma forma teatral historicizada corresponde, assim, uma experiência que não é pessoal, mas ligada essencialmente à condição de atriz.

Assim, um fato biográfico - uma atriz que ingressa no profissionalismo nos anos 40 - é associado ao procedimento inovador de Vestido de Noiva. Começa, então, o moderno teatro brasileiro, sinalizado por uma forma dramaturgicamente inovadora. É com essa forma que a peça de José Celso se aproxima do cenário da morte. Vemos Cacilda-



Bete Coelho ensaia: retomada da linha evolutiva do teatro brasileiro



A bailarina Renée Gumiel, de 84 anos: uma Cacilda erupscular



Martinez Corrêa: "A herança teatral se dá pelo toque, pelo físico"

Estragon e Walmor-Vladimir contracenando poucos momentos antes do aneurisma. Abre-se, por meio do coma, a verigem de sobreposições da memória pessoal, da história coletiva e da biografia individual. O tensionamento radical do texto de Samuel Beckett - a espera - eclode na peça Cacilda como ruptura e derramamento. Associa-se, então, à forma narrativa de Nelson Rodrigues uma interpretação conclusiva que diz respeito à arte contemporânea. A essa avassaladora veia aberta seguir-se-ia a debilidade de todo o nosso teatro, prolongado estado comatoso, expectante, incapaz de produzir a sua epifania.

Diálogo entre formas - Não é pequena a atividade intelectual necessária para acompanhar as interseções, porque há, no interior do texto, um diálogo entre formas. Enquanto vive na arte e para a arte, a protagonista é "visitada" pelo discurso de outras figuras ficcionais (as que Cacilda representou, as que não entender o autor, deveria representar). Shakespeare, Schiller, Chelkhov, Pirandello, O'Neill,

Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues são intercalados a depoimentos da atriz. Além disso, despendendo as funções de cúmplices ou antagonistas, entram em cena outros intérpretes como Houriette Morineau, Dulcina de Moraes e Tônia Carrero. Não é preciso saber quem são na história do teatro brasileiro, mas é preciso identificar qual das múltiplas possibilidades da arte cada uma delas encarna.

Antagonismo primordial, que atravessa toda a peça, é o que se estabelece entre duas personagens de Chelkhov, amãe e filho de A Gaiola. Milo quando a geração a que pertence o autor começou a atuar no teatro brasileiro, Cacilda Becker foi também identificada a uma forma teatral que seria abalada nos seus fundamentos pela renovação do fim dos anos 60. Como uma espécie de rito de reconciliação entre duas vidas, o texto investiga uma gênese comum, anterior à divergência histórica: o teatro revivera quando os artistas foram capazes de levantar dos escombros e fazer erro à mais entregada e sensual das criaturas de Tennessee Williams: "Tudo a fazer."

Bete Coelho volta ao palco para viver mito na juventude

Atriz tem feito televisão com mais frequência, mas diretor diz que peça foi feita para ela

Meira de Belo Horizonte, de 38 anos, a atriz Bete Coelho tem mais de 20 anos de teatro. Com Gerald Thomas, sucedida nos anos 80, insinuando um tipo de visceralidade que até então combinava muito com o estilo frívolo de Thomas.

Mais recentemente, passou a trabalhar ativamente em televisão. Essa foi talvez a principal dificuldade de Ze Celso Martinez Corrêa para trazer de volta ao palco. "Os horários e compromissos da televisão não são fáceis de contornar para a gente que o teatro necessita", diz o diretor.

É a primeira peça de Bete Coelho com Ze Celso. Ela conta que assim aconteceu inicialmente com a exclusão do texto. "Mas o trabalho foi feito e tão profundo no sentido da atuação que acabou me envolvendo", afirma.

Bete estreou na TV na novela Vamp, da TV Globo, em 1991. Fazi, Zebebi, a empregada dos vampiros. Na televisão ou no teatro, ela diz que "a alma do ator nunca se". Denuncia as dificuldades de direção nas décadas. No teatro, dirigiu Proibidos, de Daniela Thomas. Está atualmente no elenco de Sermos Azuis, no TV Bandeirantes.

Ze Celso a tem como a "Cacilda matriz", a atriz que irradiava as outras. "Cacildas que ele imaginou. Não sei se ele quer fazer outras, talvez sim", diz. "Cacildas sejam feitas mais lá. E por outras atrizes", comenta o diretor. "Mas eu tenho a impressão de que escrevi a peça para ela", afirma.

As outras "Cacildas do diretor são: Giulia Gam e a veterana Renée Gumiel. Giulia Gam começou no teatro aos 15 anos, quando passou num teste para ser a Julieta de Shakespeare, na montagem de Gerald Thomas.

Giulia Gam também tem sido vista com mais frequência no cinema do que nos palcos - recentemente, foi protagonista de Policarpo Quaresma, filme de Paulo Thiago baseado no romance de Lima Barreto. Trabalha também com Walter Salles em J Grande Arte, com João Batista de Andrade em Na Pádua dos Tumbados, com Francisco Ramalho em Besame Mucho, entre outros.

Nova experiência - A bailarina Renée Gumiel, de 84 anos, vive uma nova experiência com a peça. Uma "Cacilda erupscular" - a que teria sido a atriz não tivesse morrido aos 48 anos, após uma sessão de Esperando Godot, de Beckett, da qual saiu direto para o hospital, vítima de um aneurisma cerebral.

Renée chegou ao Brasil nos anos 60, onde coreografou e dançou inicialmente para programas de televisão. A francesa Renée, nascida na cidade de Sainte-Claude, que tinha cursado a escola de Kurt Joos e integrada a companhia de Lia Ruskaya, em Milão, não gostou muito da experiência inicial, voltando à Europa.

Mas resolveu insistir e, nos anos 60, voltou ao Brasil, onde fundou em 1964 a Companhia de Dança Contemporânea Brasileira, que dançou Oros, A Cura e A Metamorfosa, de Kafka.

Agora as Cacildas, o elenco da peça é excepcional. Lígia Cortez, filha de Célia Helena e Raúl Cortez, volta ao palco após dirigir o drama Um Céu de Estrelas, no Teatro Célia Helena. O texto de Fernando Bonassi, um dia de origem ao premiado filme de Tati Samba.

Também encabeçam o elenco as atrizes Lara Jaura e Mika Lins e o ator Marcelo Drummond (que faz Walmor Chagas, que foi marido de Cacilda Becker) e Francisco Araújo. Ze Celso faz apenas umas aparições esporádicas em cena.

A iluminação é de Cíbele Fogaça, antiga colaboradora de Ze Celso. A música e de Marcelo Pellegrini, com composições de Celso Sim, Pepe M. da Machado e José Miguel Wisnik (que é casado com a escritora Laura Vinci, diretora de arte do espetáculo).

Cacilda terá estreia para o público apenas no sábado e fica em cartaz no Teatro Oficina (Rua Jaceguai, 520, Bela Vista, tel. 3106-2818) por tempo ainda indeterminado. Os horários são os seguintes: sexta e sábado, às 21 horas, e no domingo, às 19 horas. Os ingressos custam R\$ 25,00 (sala cênica) e R\$ 30,00 (sábado). A duração do espetáculo é de 3 horas e meia, com intervalo de 20 minutos.

Ninguém substituiu a estrela até agora

Era seu, por misterioso direito de nascimento, o lugar de protagonista da cena brasileira

MARIANGELA ALVES DE LIMA Especial

Ninguém se enganou sobre a vocação e o talento da atriz Cacilda Becker. Desde a infância, a mãe e as irmãs formaram ao seu redor o círculo de admiração que se ampliou mais tarde, incorporando intelectuais, críticos e um público fiel. Figura de proa de todos os conjuntos artísticos que integrou, teve de fazer, no começo da carreira, um "esforço para ser coadjuvante". Era seu, por misterioso direito de nascimento, o lugar de protagonista da cena brasileira. Oropo desde a sua primeira atuação profissional, em 1941, até à sua morte, em 1969, em consequência de um aneurisma cerebral que eclodiu no intervalo de uma apresentação de Esperando Godot. Quando morreu, 40 dias depois do acidente vascular, Carlos Drummond de Andrade homenageou-a com um poema cujos dois primeiros versos formam o mais perfeito epitáfio para um intérprete: "A morte emendou a gramática. Morreram Cacilda Becker."

Enlutado, sentindo-se duplamente vitimado pela história e pelo destino - Cacilda liderava o movimento teatral pela liberdade de expressão o teatro brasileiro passou a ser renunciado desde então a substituir essa figura por outra digna de preen-

PEÇA EXALTA CONCEPÇÃO MAIS MÍTICA QUE REAL

gráfico, tem uma contrapartida ficcional. A uma forma teatral historicizada corresponde, assim, uma experiência que não é pessoal, mas ligada essencialmente à condição de atriz. Assim, um fato biográfico - uma atriz que ingressa no profissionalismo nos anos 40 - é associado ao procedimento inovador de Vestido de Noiva. Começa, então, o moderno teatro brasileiro, sinalizado por uma forma dramaturgicamente inovadora. É com essa forma que a peça de José Celso se aproxima do cenário da morte. Vemos Cacilda-

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 falemos 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'*



Giulia 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, Giúlia 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 saraus 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 aquáticos 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 Be-xiga. 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 en-crava, fisicamente comprimido, o Teatro Oficina, mas de onde se po- de entrever a vastidão da cidade.

Dura pouco a placidez contem-plativa. Uma vez estruturada essa representação da morfologia da ce-na, propondo uma relação permanente entre dentro e fora, en-tre o passado e o presente, a dra-maturgia criada pelo diretor, se li-ga, também com impecável lógi-ca, 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 cri-me – que Euclides da Cunha pega pela mão o seu leitor e o instrui e seduz para enfrentar a dimensão terrível do episódio que vai re-constituir. Do mesmo modo, os in-térpretes envolvem o público,

amaciando o contato por meio de um convite ao relaxamento e vão exibindo um pouco dos seus ins-trumentos de criação. São o voca-bulário e a sintaxe do teatro que se tornam instrumentos familia-res por meio desse intróito: a pre-paração corporal, as vocaliza-ções humanas que se tornam aos poucos simbólicas, passando a in-dicar os ruídos dos animais, da ve-getação, da água, do dinamismo dos elementos que atuam sobre o clima. A convivência pacífica, tornada afetuosamente pela presen-ça de crianças no elenco, funciona, por assim dizer, como glossário do léxico teatral e convite para prosseguir em direção ao territó-rio inóspito do sertão e ao mortí-cínio de Canudos. Figura sobre fi-gura, a recepção que o espetácu-lo dá ao público também se am-para no significado do texto origi-nal: "Acredita-se que a região in-cipiente 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 ence-nação vai sobrepondo imagens da aridez e da esterilidade violada alternadamente pela ação modu-latória dos fatores externos co-mo a chuva e o vento, pela estraté-gia das raízes, pelo modo como o sertanejo resiste e aprende a re-conhecer e a aproveitar o que há de propício à sobrevivência. Os can-tos e os momentos de confraterni-

zação do elenco com o público ce-lebram 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, trânsi-to 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 germina-ção cultural pelos macroempresá-rios da comunicação são exem-

plos dos sentidos entrelaçados, anulando a seqüência cronológi-ca e tornando presentes a denún-cia desses métodos de desertifi-cação e o apelo feito por Eucli-des da Cunha à consciência dos cientistas e governantes. Falan-do do aqui e do agora o Oficina apela à consciência de cada um de nós. A idéia de polis que se de-senha ao final desse espetáculo parece não ter centro. Estamos assim preparados para o prota-gonismo 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 personalité • 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 américa • tintas internacional • unibanco • usina sonora • vinhos salton • yázigi • parceiros institucionais: apae de são paulo • assembléia legislativa • caps - centro de atenção psicossocial • casa de saúde de são joão de deus • cecco • derdic • instituto avisa lá • polícia militar do estado de são paulo • secretaria de segurança pública • universidade são marcos.

hoje o mam vai expor os seus agradecimentos.

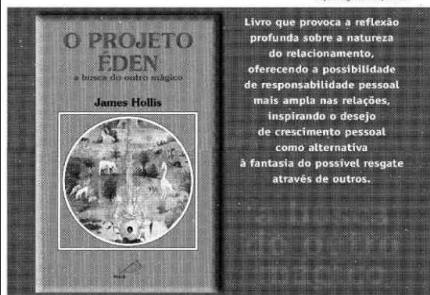
obrigado aos parceiros do mam, que, durante o ano de 2A2, possibilitaram o acesso à arte para mais de 3AA,AAA pessoas. um exemplo de cidadania e de incentivo à educação e cultura deste país.

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 o 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

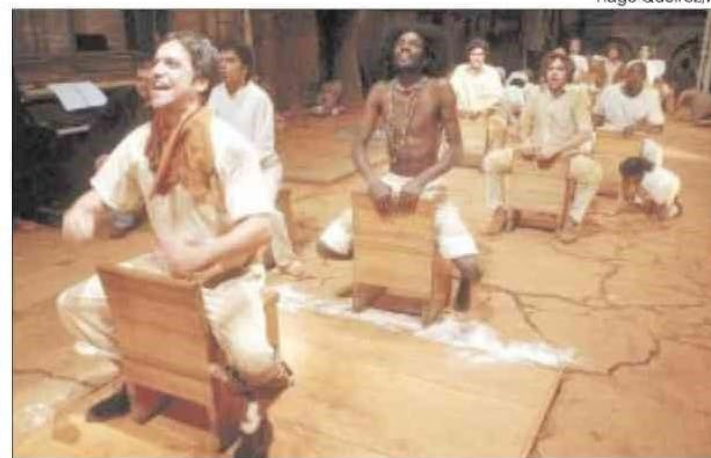
obra literária abriu caminho a outras que a negaram, confirmaram, dialogaram com ela e fizeram avançar, por força desse confronto, o conhecimento sobre o País. Há coisas que sabemos por efeito dessa instigação primeira e é esse saber que o espetáculo evoca para consubstanciar a dramatização do estudo. 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 aboiado 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

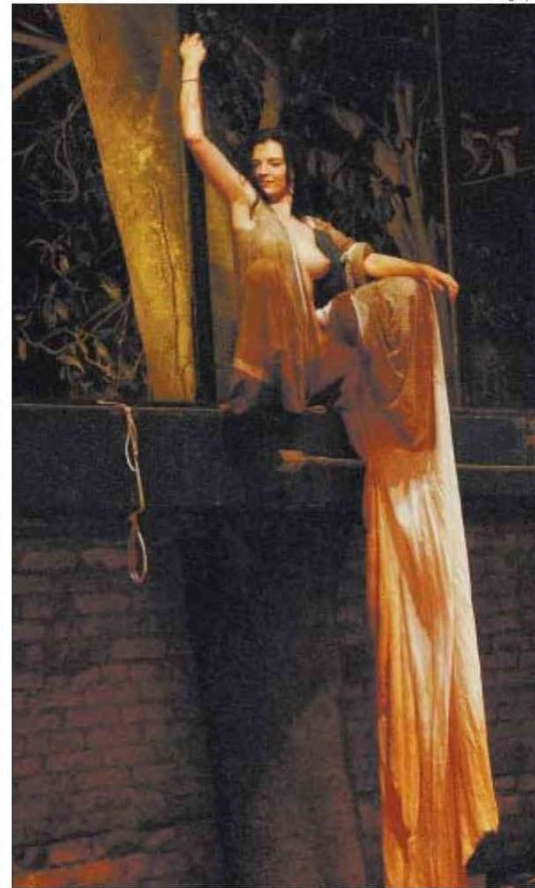
O Teatro Oficina apresenta agora o terceiro espetáculo baseado em *Os Sertões*. Seguindo de perto a estrutura narrativa do livro, o grupo transpõe para a cena a segunda parte de *O Homem*. É o trecho em que, no texto, depois de esclarecidas as variáveis étnicas e históricas que confluem para a constituição 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-critico, 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.

Antonio Maciel, menino introspectivo e delicado, surge de um dos clãs e recebe a investitura de outras reminiscências históricas como a ambiguidade 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

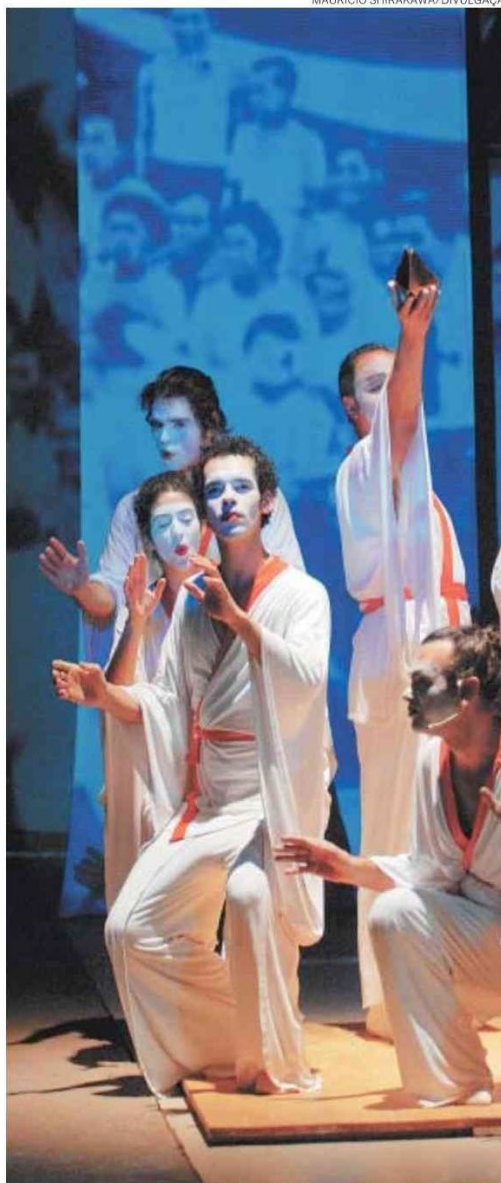
Ainda enervado no Bixiga, semi-oculto pela sombra de um viaduto que não existia quando se instalou no bairro, ameaçado pelo proeminente shopping centre que pretende colar-se na janela lateral desfigurando, assim, um primoroso projeto arquitetônico, o Teatro Oficina completa este ano meio século de protagonismo 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 emprestimos 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 cinquentão. ●

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 descendente 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”.



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p285-312

Memórias do Oficina

Fotografando no Teatro Oficina¹

Photographing at Teatro Oficina

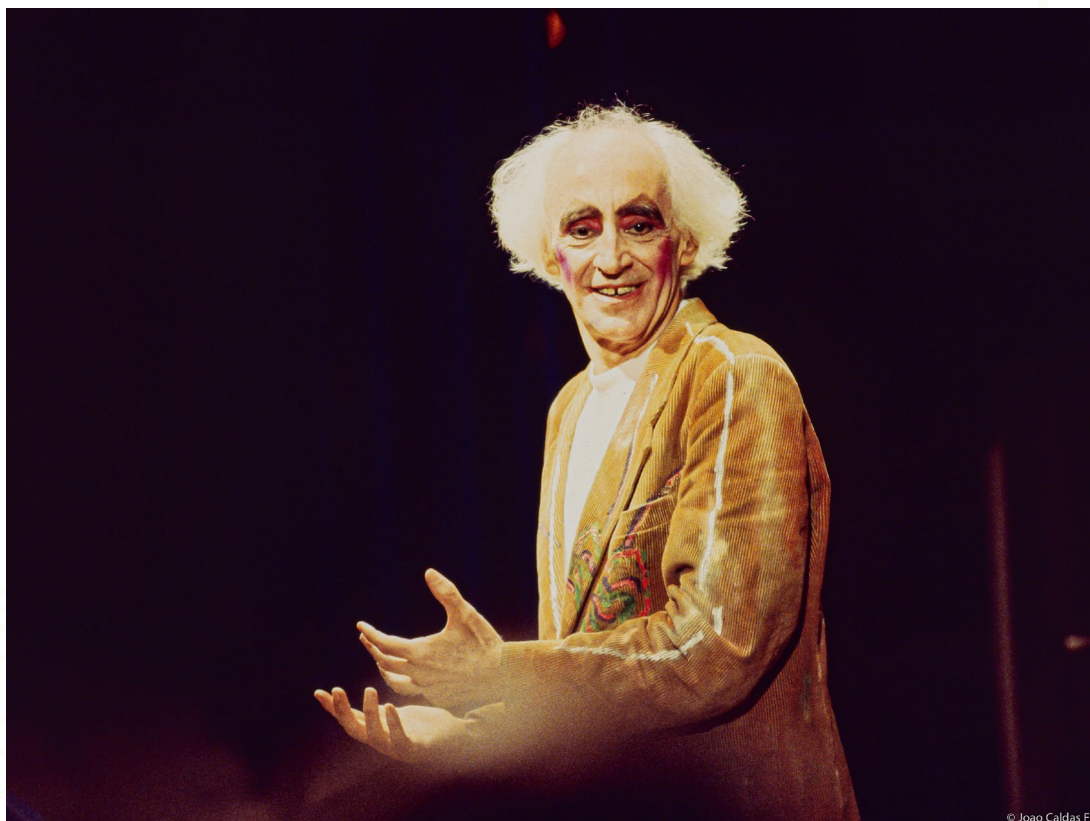
João Caldas

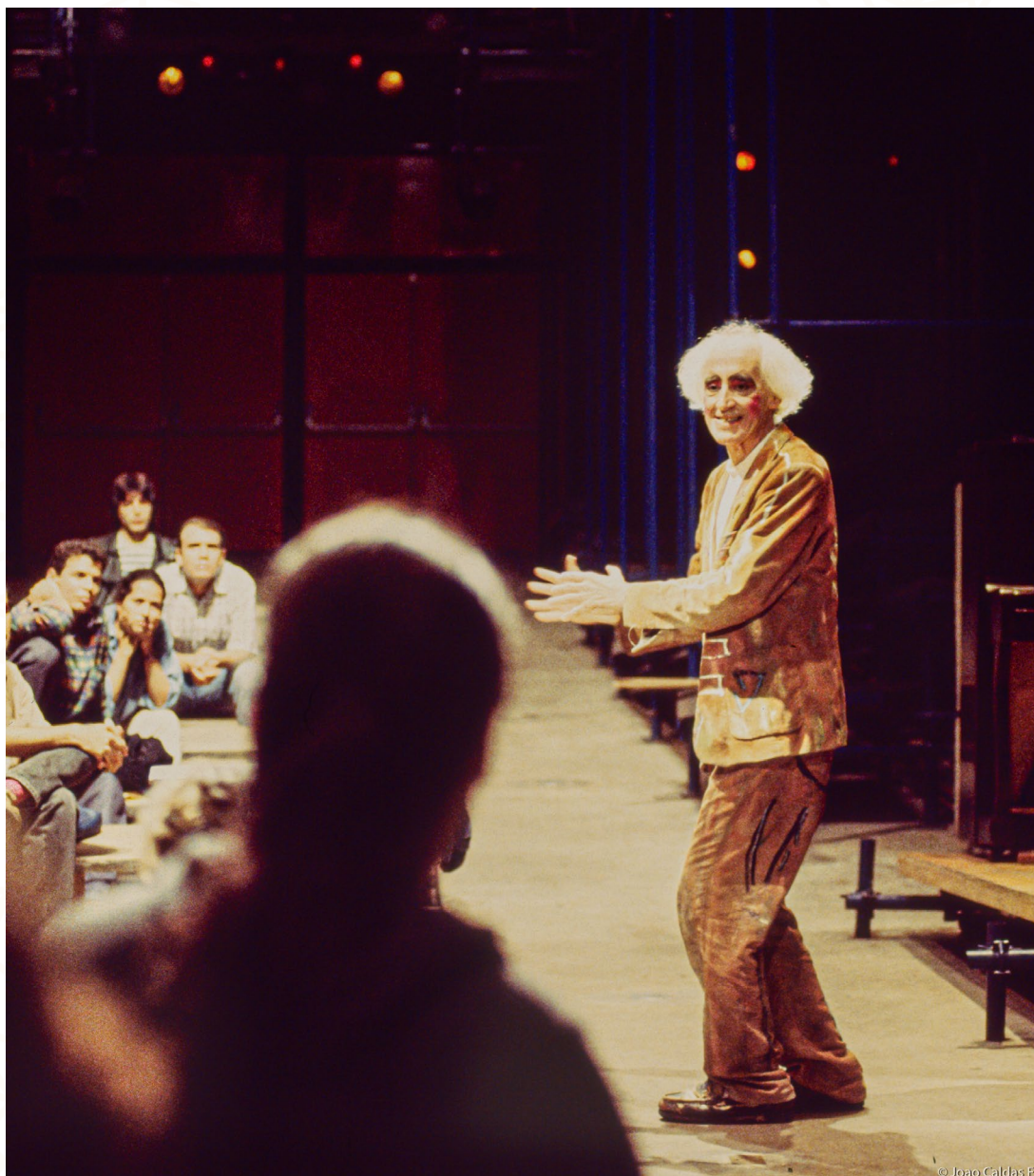
João Caldas

Paulista, paulistano, há 40 anos vem registrando espetáculos de artes cênicas na cidade, trabalhou no Centro Cultural São Paulo em 1982 e na Folha de São Paulo de 1985 a 1987, desde então segue como fotógrafo *free lancer* e apaixonado por teatro

¹ ©João Caldas/Arquivo Multimeios/CCSP.

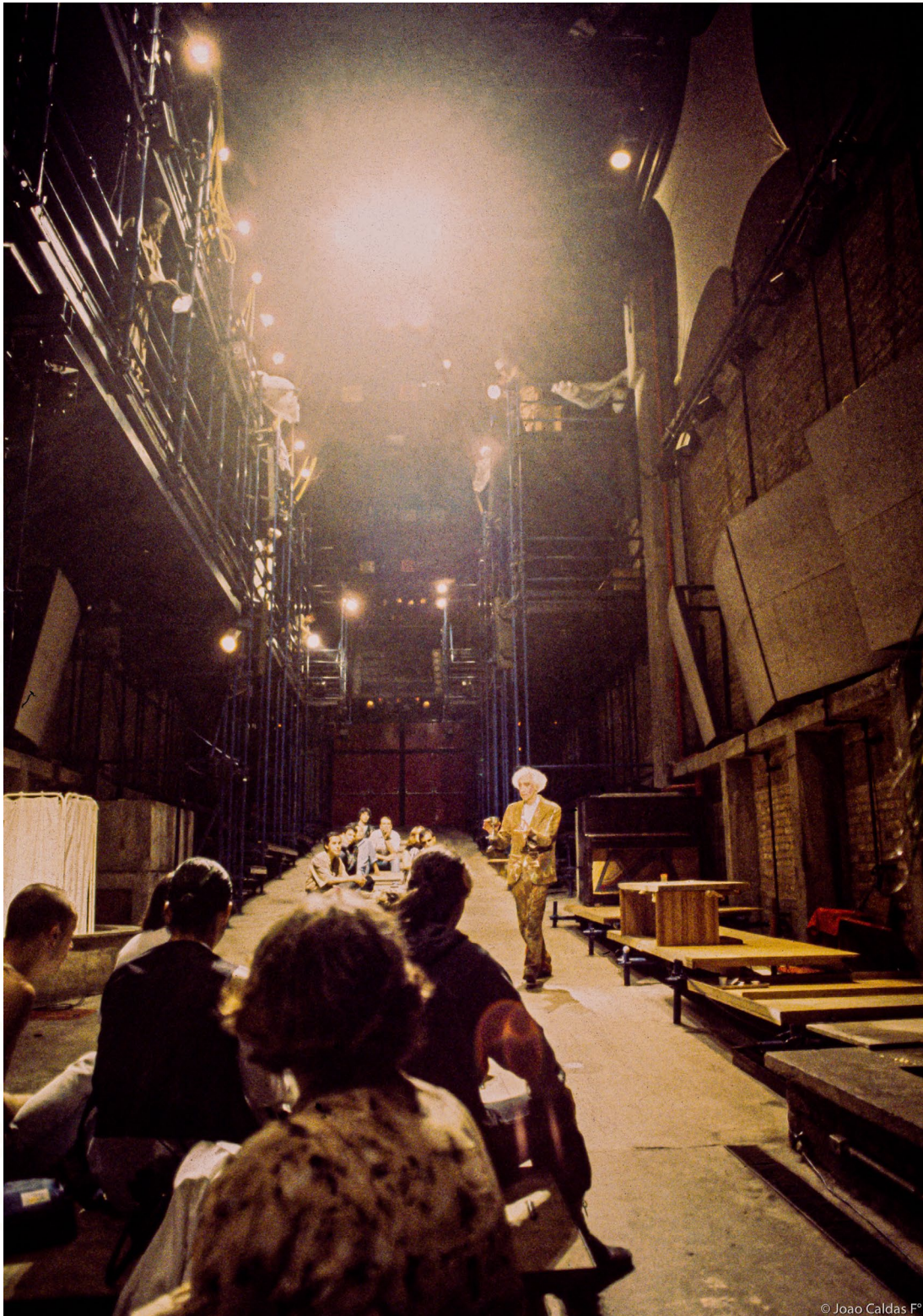








© Joao Caldas Fº



© Joao Caldas Fº



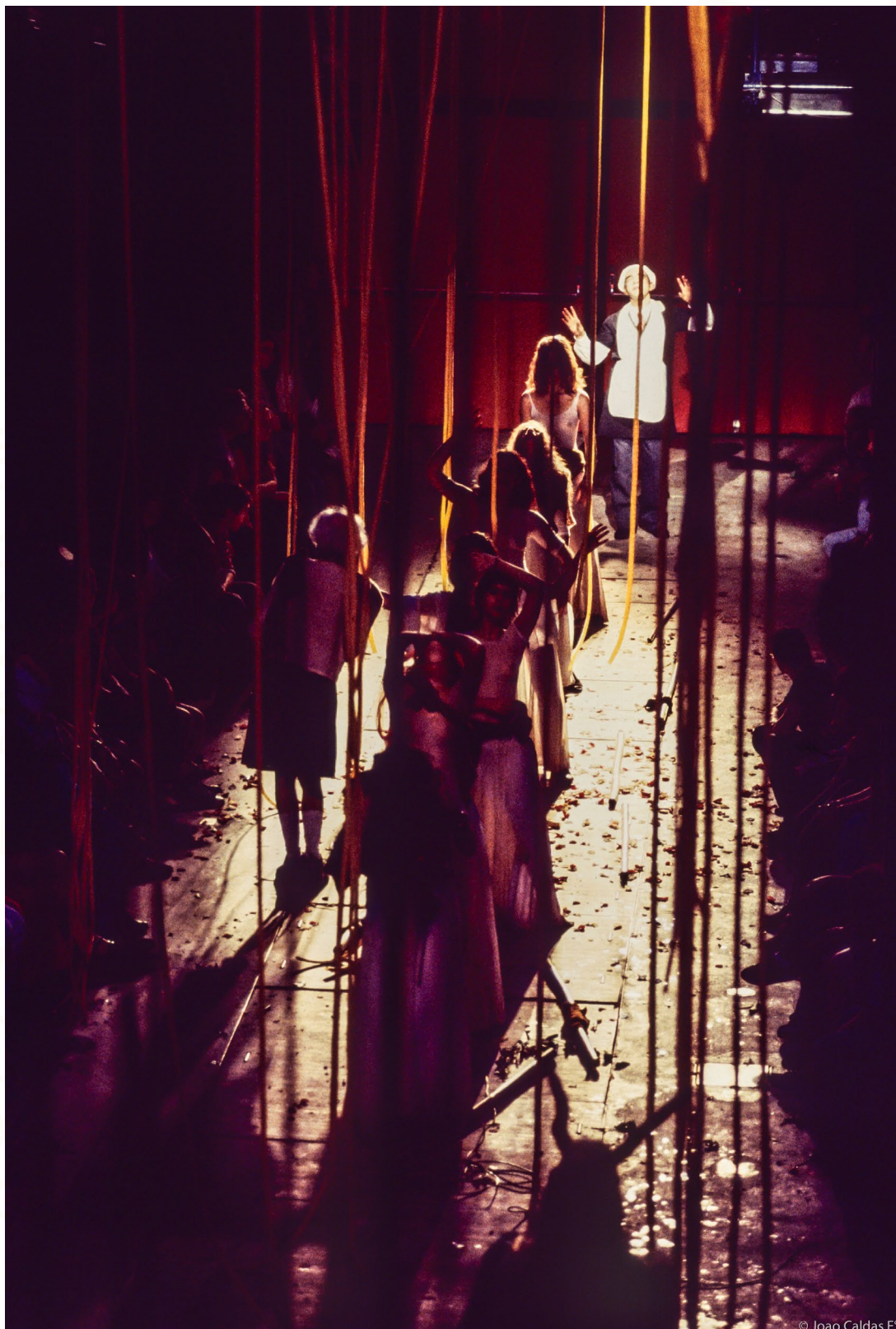


© Joao Caldas



© Joao Caldas F





© Joao Caldas F*



© Joao Caldas Fº



© Joao Caldas, Fº





© Joao Caldas Fº





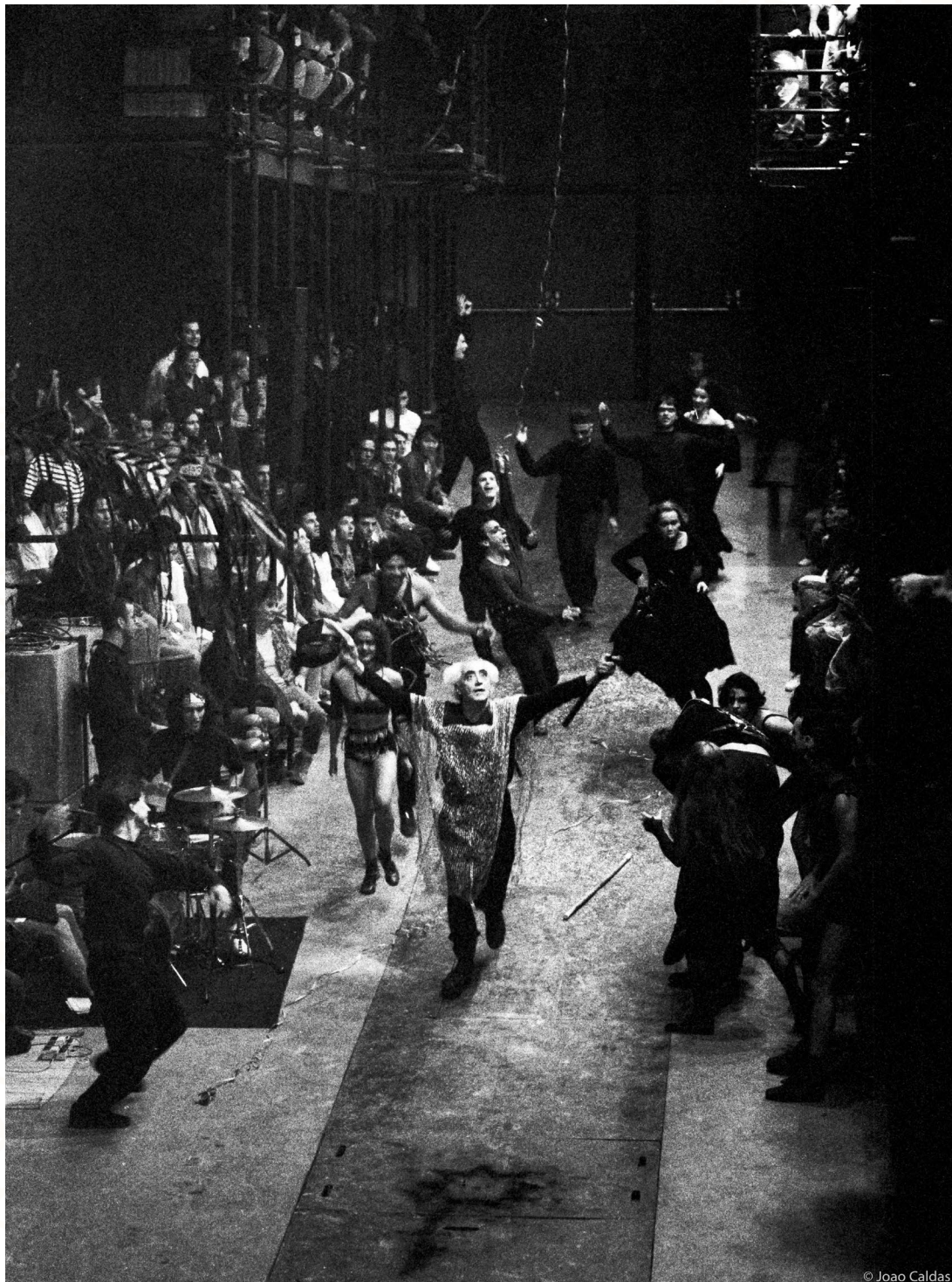
© João Caldas F2







© Joao Caldas Fº

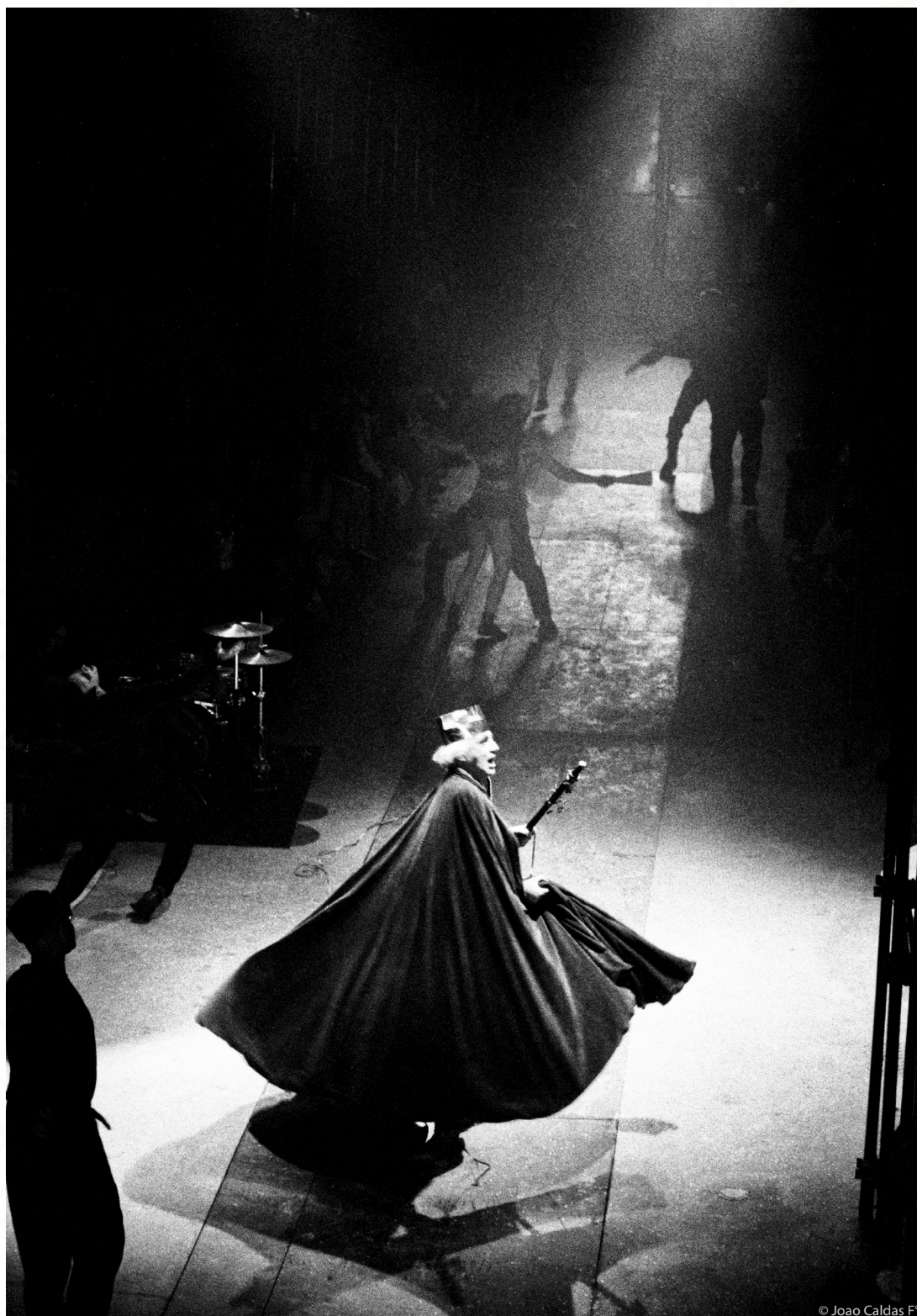


© Joao Caldas

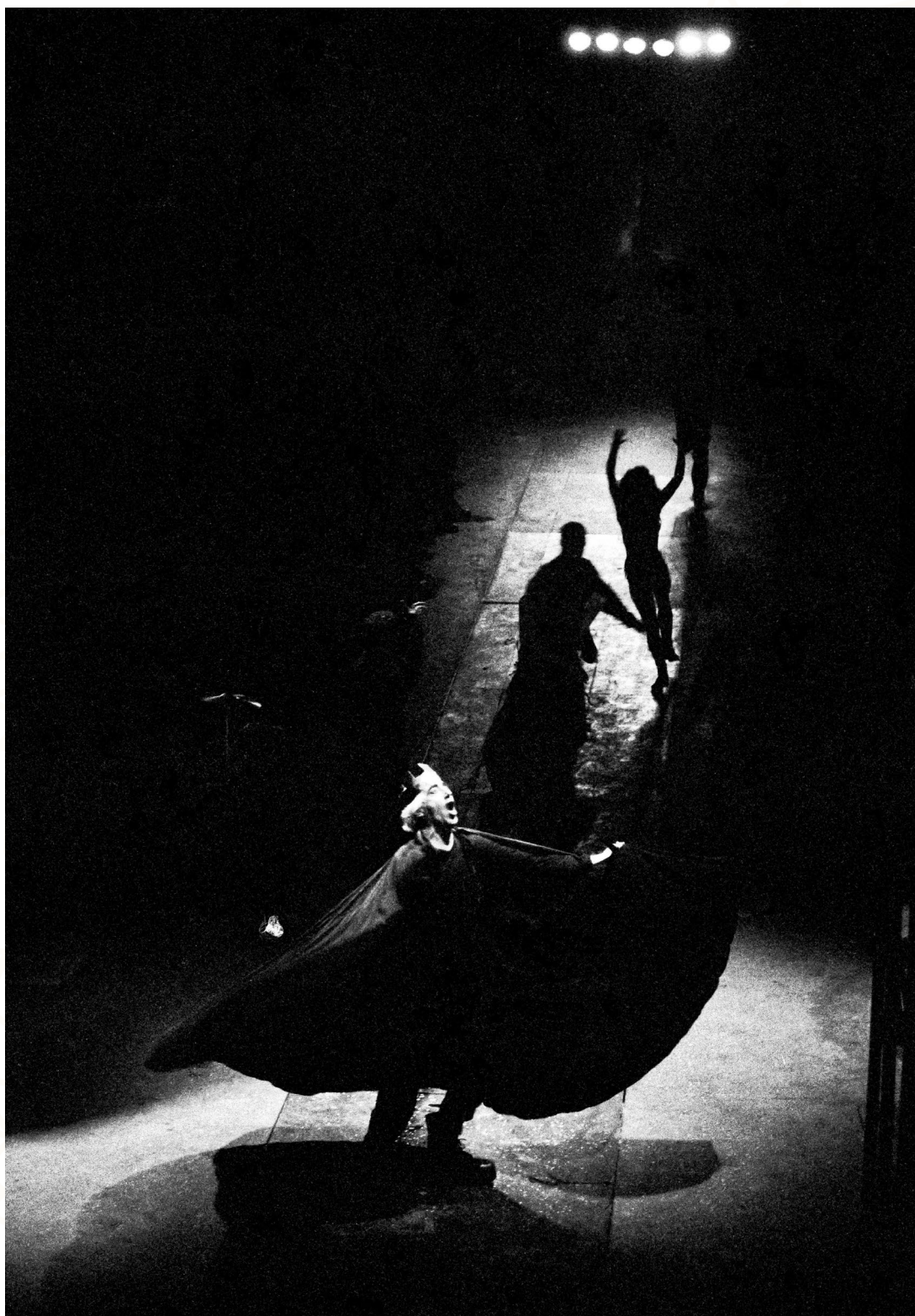


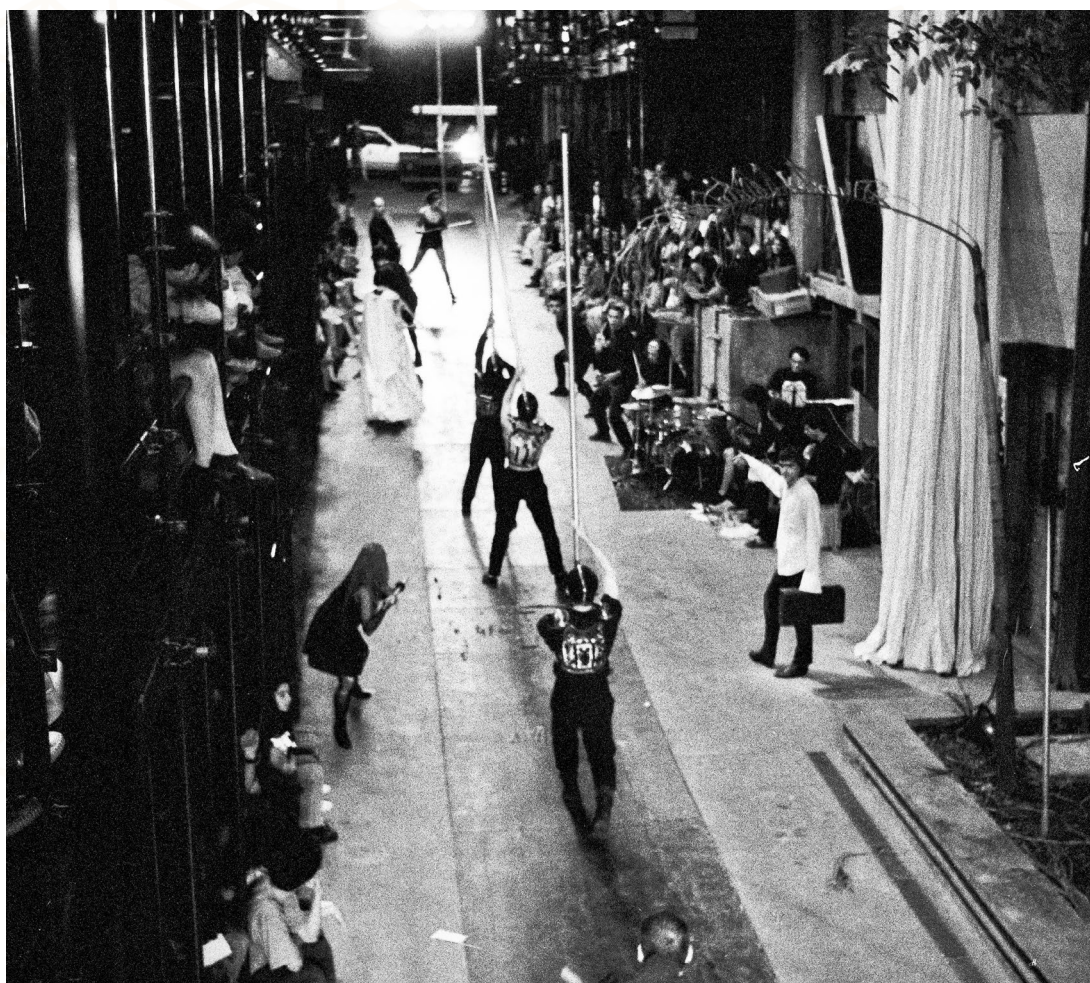
© Joao C



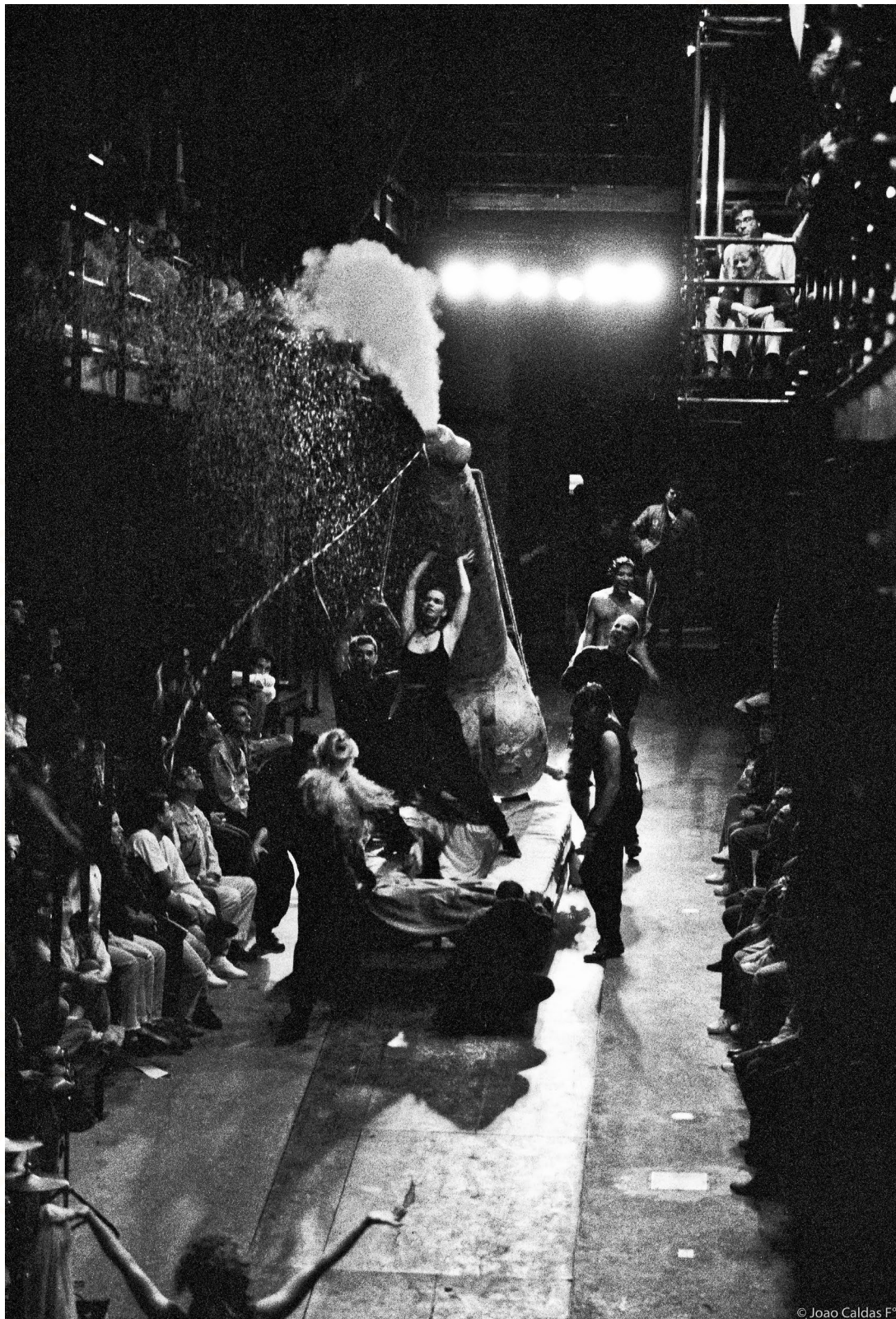


© Joao Caldas F²









©João Caldas/FOLHAPRESS/1987

© Joao Caldas Fº

Antes de fotografar um espetáculo no Teatro Oficina, tive a oportunidade de fotografar Zé Celso quando era repórter fotográfico na *Folha de S.Paulo* em 1987. Foram 2 ou 3 vezes, nas obras do teatro Oficina e em um encontro com Silvio Santos para discutir o tombamento da área em torno do teatro, que seria reconstruído e onde o empresário pretendia construir um prédio e até um shopping center. O Zé Celso que tive a oportunidade de conhecer nesses encontros profissionais era sempre vibrante e vulcânico, deixava o fotógrafo livre para criar, mas que também propunha ideias e poses que faziam das pautas uma alegria.

Alguns anos depois, em 1993, com o teatro inaugurado e em pleno funcionamento, retornei para fotografar alguns dos espetáculos em que Zé Celso atuava e também dirigia. Cheguei ao Oficina por meio dos pesquisadores do Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, onde registrei mais de uma centena de espetáculos entre os anos de 1983 e 1996. O arquivo é umas das preciosidades que temos disponível ao público em São Paulo, com um acervo imenso de imagens, textos, cartazes, programas e gravações de peças de teatro, além dos espetáculos de dança, cinema e artes plásticas.

No meu ofício de 40 anos registrando espetáculos de teatro, já estive em muitas salas, espaços alternativos, praças, galpões, estação de metro, sambódromo, casas antigas, lonas, museus e na rua, capturando várias montagens de teatro, dança, música, circo e performances. Mas nada chega perto do que acontece no Teat(R)o Oficina Uzyrna Uzona. Pergunto-me se existe alguma coisa parecida ao Oficina, já pelo nome diferente e simbólico. No verbebe, oficina é o “lugar onde se exerce um ofício, fábrica, laboratório, usina, local para elaborar, fabricar, consertar”. Todos esses sinônimos representam o teatro Oficina, que vai muito além das outras casas de espetáculos e dos teatros que conhecemos habitualmente.

Em dezembro de 2015, o teatro Oficina foi eleito o melhor teatro do mundo na categoria “projeto arquitetônico” pelo *The Observer*, jornal britânico publicado aos domingos e associado ao *The Guardian*: “O Teatro Oficina tem ângulos de visão desafiadores, assentos duros e uma forma que é exatamente a que os teatros não deveriam ter, mas é tanto mais intenso precisamente por isso”¹ (MOORE, 2015, tradução nossa).

1 No original: “Teatro Oficina has challenging sight lines, hard seats and is very much not the shape theatres are meant to be, but is all the more intense for that”



Tenho que concordar quando o artigo do *The Observer* diz que é uma forma que os teatros não deveriam ter, pois dentro do Oficina todos os padrões teatrais são quebrados. Só uma cabeça genial como a de Zé Celso poderia dominar aquele espaço e transformá-lo em tudo, até em teatro.

Lembro que quando ia ao Oficina para fotografar os espetáculos de Zé Celso, eu me preparava psicológica, técnica e fisicamente, pois eram apresentações longas, intensas e cheias de surpresas. As peças que registrei nesse espaço inusual foram *Ham-let*, em 16 de dezembro de 1993, *Os Mistérios Gozozos*, em 30 de março de 1995, *Para dar um Fim no Juízo de Deus*, em 5 de dezembro de 1996 e *As Bacantes* que, por sua complexidade, foi fotografado em duas ocasiões, 13 de dezembro de 1996 e 20 de dezembro de 1996.

A caixa comprida, alta, sem um palco tradicional, sem plateia convencional, sem urdimento, sem bastidores, sem cortina, sem boca de cena, onde não existe a caixa preta das salas de espetáculos, me deixava sempre ansioso, tenso e desafiado para fotografar. O palco-rua, estreito e inclinado, e a plateia, em andaimes sobrepostos com uma estrutura de ferro pesada e onipresente em todos os ângulos de visão, sempre fora, um desafio para este fotógrafo-documentador, que tinha que registrar o espetáculo como um todo, mostrando as cenas, o espaço, a luz, o cenário, os adereços e as interpretações do elenco. Tudo isso é relativamente simples de fazer em um palco italiano, mas não no Oficina! Naquele espaço não tem palco, cenário nem plateia; tudo se mistura e se confunde. Existem muitas possibilidades de visão: de cima, de lado, no nível do chão e até dentro da cena ou na passagem das cenas e do desfile. Nas montagens havia sempre essas cenas em desfile e, muitas vezes, com várias passagens de ida e volta no longo corredor que pode ser aberto no centro como um fosso, muito usado nos espetáculos. O fotógrafo tem toda a liberdade de se deslocar para onde quiser e quando quiser e, em muitos momentos, a visão fica prejudicada pela estrutura de ferro dos andaimes, e é quase impossível ter uma visão limpa do espetáculo. Para o público, torna-se uma experiência sensorial e intensa e em alguns espetáculos até mesmo interativa.

A rua sempre fez parte do teatro de Zé Celso e no Oficina de hoje alguns espetáculos começam na rua, com o público e a trupe entrando naquele que

se transforma no templo de uma celebração teatral. Outros espetáculos terminam ganhando a rua numa grande apoteose e celebração do elenco junto ao público. É um mérito do projeto do espaço, que interage com a cidade, e de Zé Celso, que abre suas portas e põe o teatro na rua, quebrando a distância do público que ainda fica longe das salas de teatro fechadas, elitizadas e praticamente inacessíveis à grande maioria.

Como registrar tudo isso com uma câmera fotográfica e com os filmes contados que tínhamos? Três a quatro filmes BxP de 36 poses e um ou dois filmes de slides coloridos, num total aproximado de 180 a 200 cliques para espetáculos de três a quatro horas, com elencos numerosos, muita ação, muita música e muito tudo... Era sempre desafiador, intenso e cansativo.

Os filmes da época tinham limites técnicos para poder fazer o registro com pouca luminosidade e muita movimentação das cenas. Hoje, revendo essas fotos, percebo que optei por registrar a grande dimensão dos espetáculos que aconteceram ali, com cenas mais abertas, feitas do alto, localizando o que acontecia dentro daquele espaço particular, onde a visão era ruim, os bancos duros e desconfortáveis e tudo acontecia ao mesmo tempo em vários lugares. Sem contar o chamado do elenco para a participação do público, quando muitas cenas viravam *happenings* coletivos que podiam acontecer a cada noite de um jeito diferente.

Com isso, o meu jeito de fotografar, discreto, cuidadoso, silencioso e estático nos teatros convencionais para respeitar o público e não incomodar os atores, teve que voltar aos tempos do fotojornalismo e ir atrás do que estava acontecendo. Lembro que, para as fotos no Oficina, voltei a usar o colete de fotojornalista, com o equipamento junto ao corpo para poder me deslocar com agilidade durante as apresentações, um comportamento impensável em outros teatros

Zé Celso e todos do elenco davam toda a liberdade para fazermos os registros. Recentemente, quando estive lá assistindo *Cacilda!*, pude ver uma câmera de vídeo operada por um cinegrafista-ator no meio das cenas, mandando imagens dos detalhes destas cenas para os telões instalados no teatro. Observei muito o cinegrafista e fiquei admirado com sua desenvoltura. Ele fazia parte do elenco, era um dos atores, só que com a câmera na mão no meio das cenas. Acho que esse recurso foi uma boa solução para que o



público, empoleirado nos andaimes, tivesse uma visão mais completa do que acontecia lá embaixo, na passarela-palco.

Com toda a particularidade do espaço do Oficina, os espetáculos de Zé Celso sempre foram muito bem feitos em termos técnicos, com o som ao vivo ou gravado, os efeitos visuais, as trilhas e a iluminação, tudo muito bem cuidado e com boa qualidade técnica.

Para escrever esse pequeno testemunho de minha experiência em fotografar no teatro Oficina, fui rever os trabalhos que fiz para o Arquivo Multimeios. Depois de tantos anos, ainda lembro muito bem de alguns momentos desses trabalhos. Mas, revendo as fotos, sinto que as imagens não conseguem alcançar a dimensão e a intensidade do que é estar presente em uma peça de Zé Celso no Teatro Oficina. As imagens dão uma pequena idéia do que aconteceu lá e valem como documento precioso de um artista especialíssimo como ele e do que foi feito naquele espaço único.

Há diferentes registros fotográficos desses espetáculos, inclusive de fotógrafos residentes, que acompanharam intimamente todo o processo de construção das cenas. Mas são registros espalhados nos arquivos pessoais desses profissionais e em algumas publicações.

Para os que lá puderam estar presentes, guardem as sensações que tiveram ao vivenciar a experiência de assistir a um espetáculo de Zé Celso no Teatro Oficina. Vocês são poucos e privilegiados. Para os que nunca foram ao Oficina, recomendo muito a experiência presencial. Nestes tempos que estamos vivendo de pandemia, enquanto escrevo esse texto me dá uma saudade enorme do que nos foi permitido fazer e viver numa época em que o contágio era da alegria, do calor, dos cheiros, dos corpos e das vibrações que aconteciam nos espetáculos.

EVOÉ!

Referências bibliográficas

MOORE, R. The 10 best theatres. **The Guardian**, London, 11 dez. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2LJkoal>. Acesso em: 10 fev. 2021.

Autor convidado



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p313-346

Memórias do Oficina

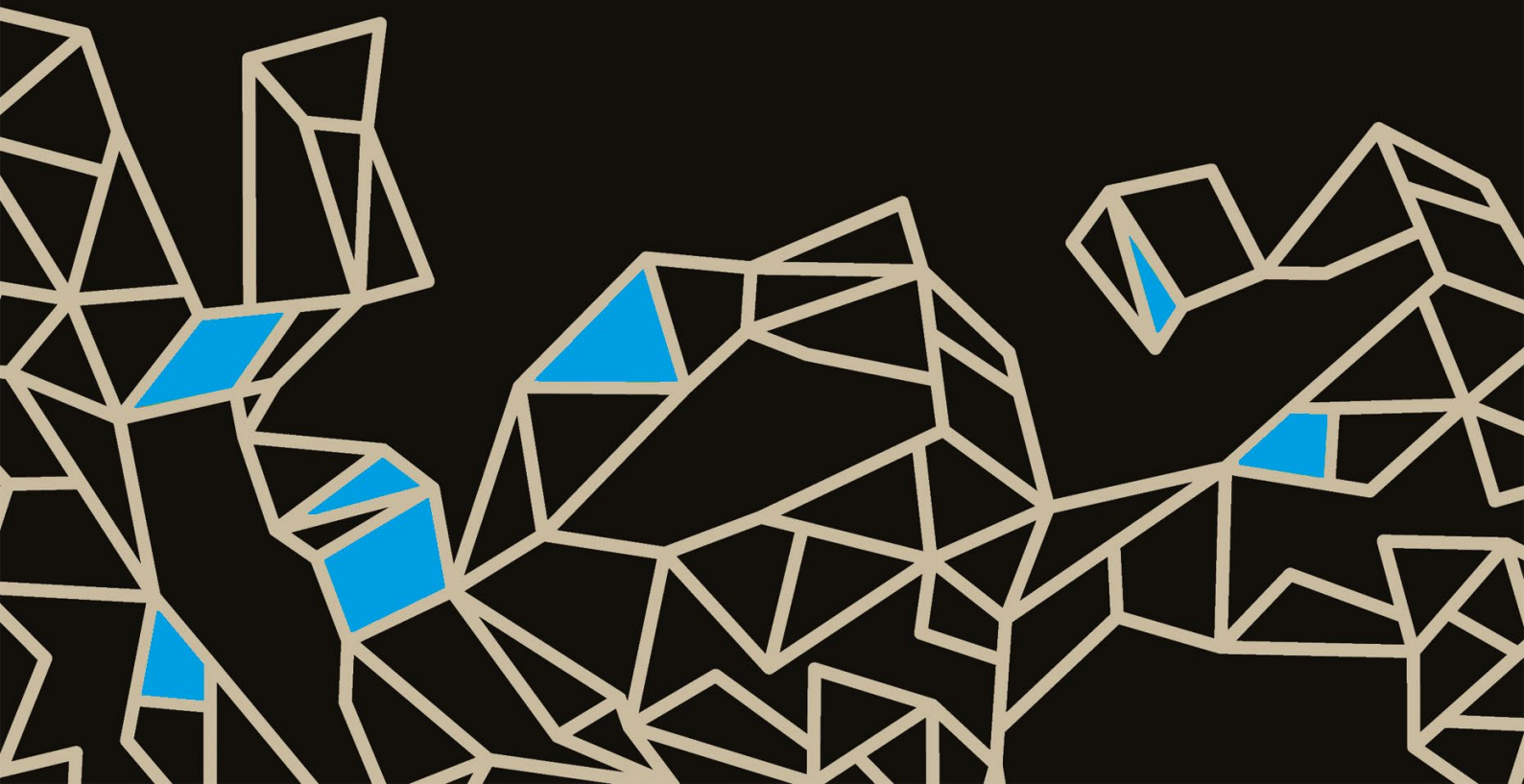
Vento Forte

Strong Wind

Heloisa Buarque de Hollanda

Heloisa Buarque de Hollanda

Professora de teoria crítica da cultura na Universidade
Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)



Quando fui convidada para participar deste número da revista *Sala Preta*, dedicado a José Celso Martinez Corrêa, viajei no tempo e voltei às dúvidas, inquietações e alegrias da exposição *Ventos fortes*, que fiz em comemoração aos 50 anos do Teatro Oficina. Isso foi em 2008, portanto, há mais de 10 anos. Como eu era amiga do Zé e, na minha juventude, fiel seguidora de todos os seus passos, esta realização foi uma viagem no tempo; agora viajo duplamente, em direção aos sentimentos que me atropelaram em 2008, mas também revisito minhas experiências como tiete radical do Oficina tropicalista. Um teatro agressivo, inimaginavelmente belo, que assustava e abria universos de imaginação, de crítica... Além de uma opção estética que nos atravessava para sempre. Essa era a memória que eu tinha do repertório do Oficina e das infinitas conversas que tive com Zé Celso.

Havia, ali, um debate sobre o Tropicalismo, mas confesso que não era isso que me interessava no quadro do aprendizado radical que o Oficina e seu Grande Mestre me ofereciam.

Disse isso tudo para contextualizar os sentimentos que orientaram a concepção de *Ventos fortes*, na efeméride de seus 50 anos. Será que eu conseguiria representar o impacto e a genialidade do Oficina? Comecei com o esperado: uma conversa com Hélio Eichbauer, meu amigo e o maior intérprete visual do *ethos* Zé Celso. As conversas com Hélio me deram a sensação de estar sonhando em reproduzir a estética e a dramaturgia do Oficina, ou melhor, competir com o talento e a força do Zé. Deprimi. Dormi em cima do *brainstorm* com Hélio, e acordei certa de que esse jogo estava perdido. Parti para o oposto: uma exposição minimalista e documental com alguma referência ao imaginário-oficina. Chamei para a direção artística Alberto Renaut, que tinha formação em direção de ópera numa instituição italiana muito prestigiada. Achei que o barroco natural da ópera me traria José Celso de volta, ainda que numa ambientação radicalmente *cool*. Minha responsabilidade seria o compromisso com a precisão documental. Foi assim que examinei minuciosamente o vasto e precioso material do acervo Oficina. Sinceramente, não contava com o rigor e o cuidado do Oficina em registrar o processo de criação e de encenação de cada um dos espetáculos, estreados ou não (sim, vários projetos não chegaram ao palco). O acervo era impressionante. Vários pesquisadores e integrantes do próprio grupo se envolveram na difícil

tarifa de selecionar o que mostrar. Foi penoso. Tudo era, literalmente, importante de ser mostrado. Os diversos suportes dessa memória eram fascinantes. Encontramos pilhas e pilhas de cadernos pessoais dos muitos integrantes de todas as épocas do grupo, manuscritos anotados e rasurados, repletos de desenhos em diferentes cores e texturas. Descobrimos filmagens de uma grande quantidade de ensaios e estreias. Além de figurinos, fragmentos de cenários... objetos aparentemente inexplicáveis e cadastros das mais díspares referências. A impressão era de estar tendo acesso a elementos imateriais de criação, segredos. Alberto Renault entendeu tudo na primeira visita. Partimos, mais seguros, para a exposição. O resultado acalmou meus temores. Numa linguagem visual exageradamente contida, o exato contrário da retórica de José Celso, o Oficina explodiu em sentidos e informação.

A primeira sala foi montada num espaço totalmente escuro, com uma tela de 25 metros na qual o protagonismo do ator José Celso, montado com vários *takes* de antigos e novos espetáculos, saltava sobre o visitante. Assim, o primeiro impacto concentrava-se no talento altissonante de José Celso Martinez Corrêa, em solo, ecoando e dominando o ambiente. Esse era o tema da exposição.

Num primeiro braço/anexo, uma galeria de cadernos abertos em gráficos, desenhos, textos, fragmentos de falas, perfis de personagens em várias modulações, poemas, inscrições ininteligíveis, rabiscos em cor. No chão, um mar de pipocas branquíssimas cumprindo rituais atuados pelos integrantes do grupo em seus ensaios. Um segundo braço da exposição, outro mar, agora composto por pequenos monitores, dava acesso a uma grande quantidade de filmagens e registros visuais encontrados nos acervos, acompanhados de legendas informativas. Os monitores não dispensaram também alguns galhos de arruda, cujo uso era regra nos processos criativos do Oficina.

Vento forte era mais ou menos assim. O nome “vento forte” me pareceu expressar, com fidelidade, meu sentimento a cada estreia do grupo, a cada contato com eles ou com o Zé na minha juventude.

Na inauguração da exposição, Zé comemorou, à sua moda, derramando uma taça de vinho tinto na minha blusa de seda predileta. Até hoje, ainda não sei se senti alegria ou revolta. Como em meio a um vento forte.



Texto curatorial

Vento forte para papagaio subir, texto de Zé Celso Martinez Corrêa e direção de Amir Haddad, foi a primeira montagem do grupo Oficina. Isso foi no dia 28 de outubro de 1958, há 50 anos.

Eu sentia e sabia que não poderia deixar de fazer alguma coisa sobre o Oficina naquele momento. Pensei numa exposição que registrasse o impacto da obra de José Celso que, durante esses 50 anos, vem criando e recriando a cultura brasileira.

Daí surgiu a primeira ansiedade: que exposição poderia ser essa, para mim, tão importante quanto ameaçadora? Como falar de Zé Celso, do Oficina? Como representar, com um mínimo de eficácia, esses ventos fortes que sopram em moto-contínuo durante meio século?

Havia coisa demais a ser dita. Montagens que revolucionaram o universo cultural do país. Caminhos agitados que falam de grandes montagens, sucessos, polêmicas, invasões, incêndios, prisões, lutas violentas por território. O grupo Oficina, que já foi Cia. de Teatro Oficina, Oficina Samba, 5º Tempo, Teatro Oficina Uzyrna-Uzona. Foram várias etapas, várias histórias. Nunca passando em branco. Brigando sempre pela experimentação radical que destrutura, transforma, que se mistura com a rua, com a multidão. Laboratório de mergulho nas origens, impõe o desejo como instrumento de criação, o corpo e a dança como funcionalidades primeiras. Criticado pela esquerda, censurado pela direita, a verdade é que ninguém da minha geração escapou do efeito Oficina. Do talento espantoso do poeta Zé Celso.

Sou prudente. Chamei Camila Mota, Lucas Weglinski – que se constituíram como as vozes do Oficina – e Alberto Renault – escritor, artista, diretor de ópera e peça central desse projeto –, e começamos a pensar juntos. O título da exposição veio nos primeiros cinco segundos de jogo. Foi fácil. O conteúdo veio da lembrança de Camila da imensa documentação audiovisual, textual e iconográfica produzida desde o início do grupo por Zé e pelas equipes e elencos do Oficina e nunca tornada pública. Material inédito, bruto. Vídeos e filmes inteiros ainda desconhecidos. Cadernos de campo, belíssimos e densos, manifestos, documentos passeatas, anotações. Ou seja, o processo de criação e de luta do Oficina em cena aberta. Percebemos a urgência de mostrar esse

material. Foi o que decidimos fazer. Alberto Renault optou por não teatralizar (ou competir com) o material e criou um ambiente limpo e *techno* no qual a dramaticidade revolucionária e interpelativa do Oficina pudesse surgir em solo. Uma ambientação *sotto voce* como o brilho do trabalho do mestre exige.

Foi assim que nos sentimos comemorando os 50 anos do Oficina. É isso que estamos oferecendo para o público já iniciado e para o público que não teve, ainda, a oportunidade de experimentar o Vento Forte Zé Celso Martinez Corrêa.

Ficha técnica

A mostra *Ventos fortes – 50 anos do Teatro Oficina* comemorou o centenário de criação do Grupo Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa, e apresentou um extenso acervo da história do Oficina, incluindo vídeos de espetáculos e ensaios, roteiros, cadernos de anotações, cartazes, citações e fotos. Foi a primeira grande retrospectiva do Oficina no ano de seu aniversário de 50 anos. Quinze monitores de plasma, seis projetores e uma cabine de cinema foram usados para a projeção de imagens selecionadas de mais de 60 horas de filmagens das encenações de *Boca de ouro*, *Bacantes*, *Ham-let*, *Cacilda* e *Os sertões*, exibidas pela primeira vez. Em março de 2009, caixas especiais de DVDs com as gravações foram lançadas, com patrocínio da Petrobrás.

Concepção e curadoria – Heloísa Buarque de Hollanda

Curadoria – Camila Mota

Direção de arte – Alberto Renault

Abertura – 3 de dezembro de 2008

Encerramento – 25 de janeiro de 2009

Local – Centro Cultural Correios no Rio de Janeiro

Autora convidada







Vento Forte para Papagaio Subir, texto de Zé Celso Martinez Correa e direção de Amir Haddad, foi a primeira montagem do grupo Oficina. Isso foi no dia 28 de outubro de 1958, há 50 anos.

Essa é a hora de fazer justiça ao impacto da obra de José Celso que, durante esses 50 anos, vem criando e recriando a cultura brasileira. A hora de realizar uma exposição que representasse esses ventos fortes que sopram em moto contínuo durante meio século.

O material registrado e guardado por José Celso é inesgotável. Montagens que revolucionaram o universo cultural do país. Caminhos agitados que falam de grandes montagens, sucessos, polêmicas, invasões, incêndios, prisões, lutas



violentas por território. O grupo Oficina que já foi Cia de Teatro Oficina, Oficina Samba , 5º Tempo ,Teatro Oficina Uzyna-Uzona. Foram várias etapas, várias histórias. Nunca, passando em branco. Brigando sempre pela experimentação radical que desestrutura, transforma, que se mistura com a rua, com a multidão. Laboratório de mergulho nas origens, que impõe o desejo como instrumento de criação, o corpo e a dança como funcionalidades primeiras. Criticado pela esquerda, censurado pela direita, a verdade é que ninguém da minha geração escapou do efeito Oficina. Do talento espantoso do poeta Zé Celso. *Vento Forte* é uma imersão na imensa documentação áudio-visual, textual e iconográfica sobre o Oficina e nunca tornada pública. Material inédito, bruto. Vídeos e filmes inteiros ainda desconhecidos. Cadernos de campo, belíssimos e densos, manifestos, documentos passeatas, anotações. Ou seja, o processo de criação e de luta do Oficina em cena aberta. Para isso criamos uma ambientação *sotto voce* como o brilho do trabalho do mestre exige. É isto que estamos oferecendo para o público já *iniciado* e para o público que não teve ainda a oportunidade de experimentar o *Vento Forte* Zé Celso Martinez Correia.

Heloisa Buarque de Hollanda

“Criar uma exposição sobre a obra de José Celso Martinez Correa feita toda ela de imagens, sons, corpos suados, catarses e fé no espaço rígido de uma sala de exposição é um desafio. Esta exposição optou pelo caminho da exploração do extenso acervo de imagens fotografadas, filmadas e gravadas nesses 50 anos de vidas do Teatro Oficina. Vida, que, diga-se de passagem, ocorreu “até” nos palcos, porque fora dele, em reuniões, passeatas, discussões, festas, ensaios, tombamentos e ruínas a história do Oficina aconteceu tanto quanto nas cenas das “Bacantes” ou dos “Sertões”. Uma verdadeira “oficina de imagens” contadas através deste inestimável material imprescindível para contar a história da cultura recente brasileira. Foram mais de 100 horas de material editado, procurando eleger os momentos que melhor traduzissem a força hipnótica do ritual teatral do Teatro Oficina. Como curador, escolhi o conceito de uma página em branco – no caso uma grande caixa escura – para projetar as imagens selecionadas: 16 monitores de vídeos suspensos como que voando protegidas por ervas e sal grosso – paredes inteiras como suporte para a projeção dos vibrantes cadernos de anotações do grupo – vídeos com uma edição frenética e arrítmica – elementos do candomblé e da cultura popular mesclados a melhor tecnologia. Salas escuras e o brilho das imagens difundidas. Pontos de luz iluminam ervas e as pipocas dos rituais, cenográficas e verdadeiras – um club underground ou um labirinto escuro onde brilharia e sopraria um vento forte. Zé Celso revendo com o público esse vento que há cinquenta anos sopra, mais que vento, um furacão”.

Alberto Renault

VENTOS FORTES
EVOÉS AUDIOVISUAIS
DAS 50 CIRANDADAS EM TORNO DE SOL
DO CORPO SEM ORGÃOS DO UNIVERSO
ANIMAL VEGETAL MINERAL SIDERAL
HUMANO
TRANSHUMANO
DOS ASSOCIADOS
DOS PÚBLICOS
DA ASSOCIAÇÃO TEAT(r)OFICINAUZYNAUZONA
A 1ª DIONIZÍACA VIRTUAL
PARA
EM RECINTOS SAKRALIZADOS
ELEKTRIZAR OS CORPOS DOS VISITANTES
MSSAGEMEIOGEANDO-OS
DESDE O ÍNICIO
NOS VENTOS FORTES
Q BATIZARAM ESTA IN-EXPOSIÇÃO
OS EVOÉS DE OLURUM de
“Vento Forte para um Papagio Subir”
estreado no dia 28 de outubro de 1958
em São Paulo, na Rua Jaceguay 520
no mesmo ESTRATOPORTO
donde partiram e partem
os ventos iniciais e as naves
deste Meio Século de História Viva em Movimento
de Eterno Retorno



Imagens filmadas

– da peça re-encenada em 2007 em Araraquara – Aracoara em Tupy Morada do Sol

– da Companhia 1º das Amizade Douradas Da Cia de Teatro Oficina Ltda.

Criadora do 1º Teatro Oficina trechos de filmes “O REI DA VELA” GRACIAS SEÑOR, (em várias filmagens, uma delas sem som) GALILEU GALIEI (Pequeno trecho)

– de Fotos, Desenhos, Cadernos de seus espetáculos

até a ruptura do Cordão das Amizades Douradas no Acodar de 1972 para 1973 em “AS TRÊS IRMÃS”

que legou a MANDALA que gira em caracóis nos sentidos anti e horário num tempo de perfuração do Beco ainda sem Saída do Terreiro do OficinaUzynaUzona

– do Oficina Samba em busca do Oficina 5º Tempo nos Subterrâneos do Brasil Militarizado não se deixando capturar

nem física, nem emocionalmente apesar de Invasões Policiais, Torturas e Prisões Exilando-se na Revolução Portuguesa criando o filme “O PARTO” na Descolonização de Moçambique trazendo 1º filme Festa de sua Independência no filme “25”

– do seu retorno do Exílio ao Brasil na abertura longa restrita e gradual em sua nova estratégia de Oficina Virando Teat(r)o OficinaUzynaUzona com os Núcleos:

“OS SERTÕES” associados aos Coros Sertanejos Nordestinos de SamPã

“BACANTES “ Coros de Jovens atuadores de todo Brazil, viradores do Símbolo da Bigorna Bicorneada do Oficina em Taça

“O HOMEM E O CAVALO” Coros de CineVideoastas passando a captar todos os movimentos subjetivos objetivos de todos os núcleos com seus “cavalos” câmeras de cinema e os primeiros UMATICS e VHS

“ETERNO RETORNO À ANTROPOFAGÍA”

Coro de Memorialistas criando os primeiros Arquivos para serem Antropofagiados do Acervo já Multi Mídias do Oficina.

“ANHANGABAÚ DA FELICIDADE”

Coro de Arquitetos, Urbanistas, jardineiros, peões, engenheiros, mestres de obra, lutando pela construção do Terreiro Eletroniko da aquilina Lina Bardi, depois unida à Edson Elito, do Teat(r)o Pé Na Estrada, Rua, dando pro Teatro de Estádio Oca de Curvas Mirabolantes e Volutas Impossíveis, a Universidade Antropófoga, a Oficina de Florestas e reinterpretando o Minhocão responsável pela destruição do Bixiga como Ponto de Econtro Misturado de Todos os São Paulos e SamPãs criando em seus Baixos uma “ÁGORA”, Ponto de Encontro misturado cosmopolita de toda capital do Capital da maior cidade da América do Sul.

– Os Teatos filmados, gravados, para a conquista dos objetivos como a peça “As Boas” com Raul Cortez de Madame e Marcelo Drummond e Zé Celso de Empregadas ou seja: Boas

– O Terreiro Eletrônico incompleto, inaugurado dia 3 de outubro de 1993 com “Ham-let”

A partir daí juntamente com a revolução cyber cresce a Associação que grava a maioria de seus espetáculos, ensaios, reuniões, viagens... Profissionalmente criando um objeto audio visual ainda nem identificado ou rotulado, uma nova maneira caleidoscópica de gravar o Teat(r)o com a presença de público, câmeras de cinema, muitas, captação sonora de altíssima qualidade “Ham-Let”/ “Cacilda!”/ “Boca de Ouro”/ “Bacantes”

“Os Sertões” “A Terra”/ “ O Homem I”/ “O Homem II”/ “A Luta I”/ “A Luta II” “Taniko”

“Vento Forte pra um Papagaio Subir”

“Cypriano y Chan-ta-lã”

“Os Bandidos”

tendo espetáculos como “Pra dar Um Fim no Juízo de Deus”, “Os Mistérios Gozozos” e outros eventos com gravações q tem trechos presentes na Exposição

VENTOS FORTES

O mais belo e maior presente do Cinquentenário Presente dado pela Musa das Musas de Calíope Arte da Poesia Épica

de Clio a proclamadora da nossa história
da amável Erato da Poesia Lyrica
da doadora de prazeres Música Euterpe
de Melpômene da Poesia da Tragédia
de Thaleia a que faz brotar flores da Comédia
da rodopiante Terpsícore da Dança
de Urânia a celestial Astrologa do compasso rít-
mico dos Dityrambos Dionisíaco dos astros
da Polyhymnia a de muitos hinos
enfim a Bella Mestra das Letras da Universidade do
Rio

Heloisa Buarque de Holanda
Inventora e co-criadora com Alberto Renault,
com a automática nada autômata Luiza Mello,
com os cyber maestros da montagem
Felipe e Gustavo
e os associados do Oficina Uzyna Uzona
o Satyro Lucas Weglinski e a Bacante Camila Mota

Os 1ºs Korégas,
nome dado aos que tinham a honraria
nas Tragédias Gregas de patrocinarem os Coros foram
os Correios do Brasil
Onde esta Exposição foi instalada pela primeira vez
em seu Centro Cultural no Centro do Rio de Janeiro

Em São Paulo, o maior Koréga de SamPã,
Danilo Miranda
traz para o SESC a primeira viagem desta



Dionisíaca Virtual
a ser disseminada, em terreiros virtuais
pelo Globo Todo Plugado.

Os vestígios deixados e expostos dinamicamente
em constante e atualizado enriquecimento
dos “trabalhos” deste Meio Século
em andamento
buscam a transmissão deste Presente de Heloisa
não somente para nós do Oficina Uzyna Uzona
mas para tudo e todos.
EVOÉÉÉÉssssssssss

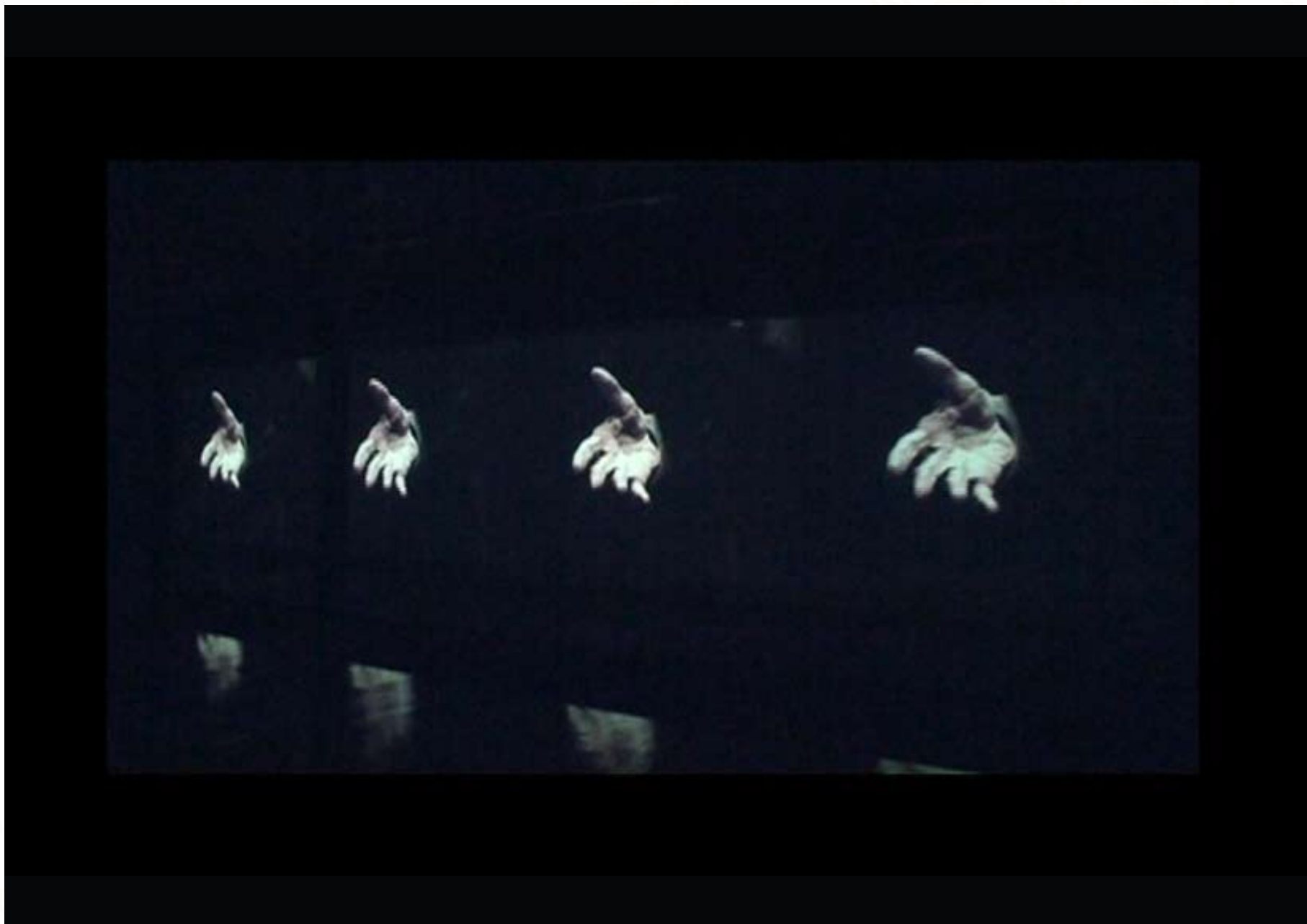
José Celso Martinez Correa

EXPOSIÇÃO VENTO FORTE OFICINA 50 ANOS
Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro, 2008

SALA 1



4 grandes vídeo-projeções com trechos editados de peças encenadas pelo Oficina.
Duração: 60 minutos em loop
Lista de peças:
O Rei da Vela, Galileu Galilei, Bacantes,
A Terra, Hamlet, Cacilda e Os Sertões.





SALA 1

Especificações técnicas:

4 projetores 3000 Ansi Lumens

4 dvd player

Sistema de áudio

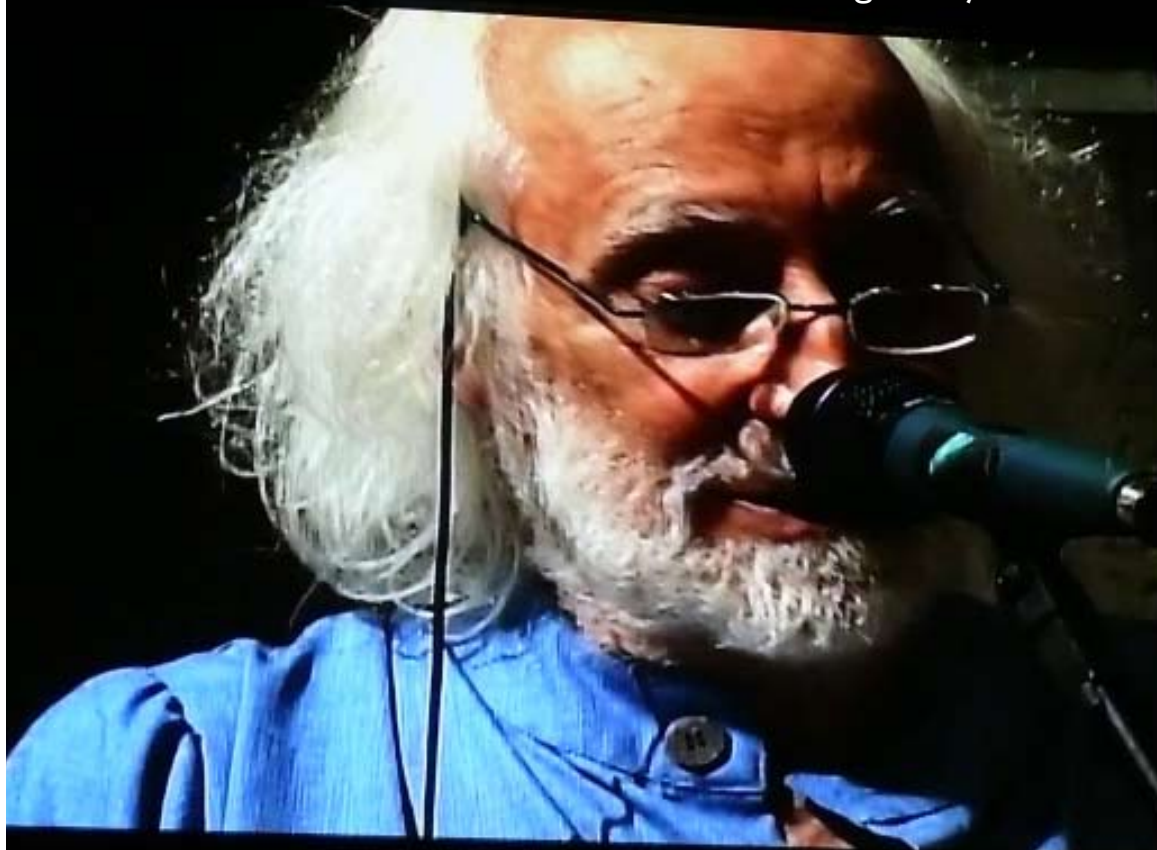
Canteiro de 200 cm x 200 cm com vasos da
planta espada de São Jorge natural

Máscara do Exu Dionysio em metal.

Texto de apresentação de Heloisa Buarque de Hollanda
e créditos plotados na parede.

SALA 2 | CABINE

Programação semanal de filmes projetados na íntegra



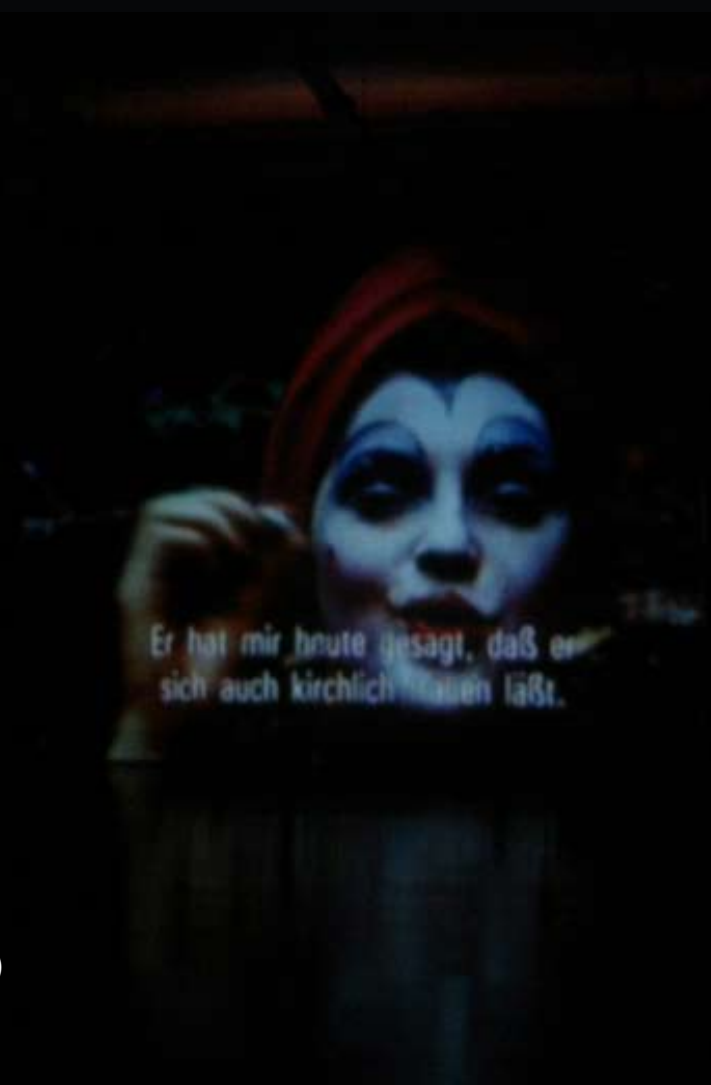
Especificações técnicas:
1 projetor 2500 Ansi Lumens
1 dvd player
Sistema de audio

FILMES

SALA 2 | CABINE

Programação semanal de filmes projetados na íntegra

1. BACANTES
2. BOCA DE OURO
3. EXTRAS do DVD de HAM-LET
4. Teatro Oficina, o documentário – 34'05"
5. Entrevista com Zé Celso – 28'52"
6. FESTA DO 50º - PARTES 1 e 3
7. FESTA DO 50º - PARTE 4
8. FESTA DO 50º - PARTE 2
9. HAM-LET, de William Shakespeare
10. CACILDA! de José Celso Martinez Correa
11. Anhagabaú da Feliz Cidade
12. José Celso e Jurema Preta (1h 10')
13. Entrevista José Celso (46' 47'')
14. BEXIGA // SAMBA (1h 05' 38'')
15. A Terra, Ato 1 (1h 24' 57'')
16. O Rei da Vela (2h 40' 39'')
17. Rito Orgya (9' 48'')
18. História do Oficina, 1980-1984 (2h 00' 35'')



SALA 3

16 monitores de lcd de diferentes tamanhos com fones de ouvido. Cada monitor apresentava edições de vídeos de diferentes momentos da história do Teatro Oficina.

Em cima dos suportes dos monitores, copos com água e ervas (manjerição, hortelã e alecrim).

Especificações técnicas:

16 monitores de lcd de diferentes tamanhos

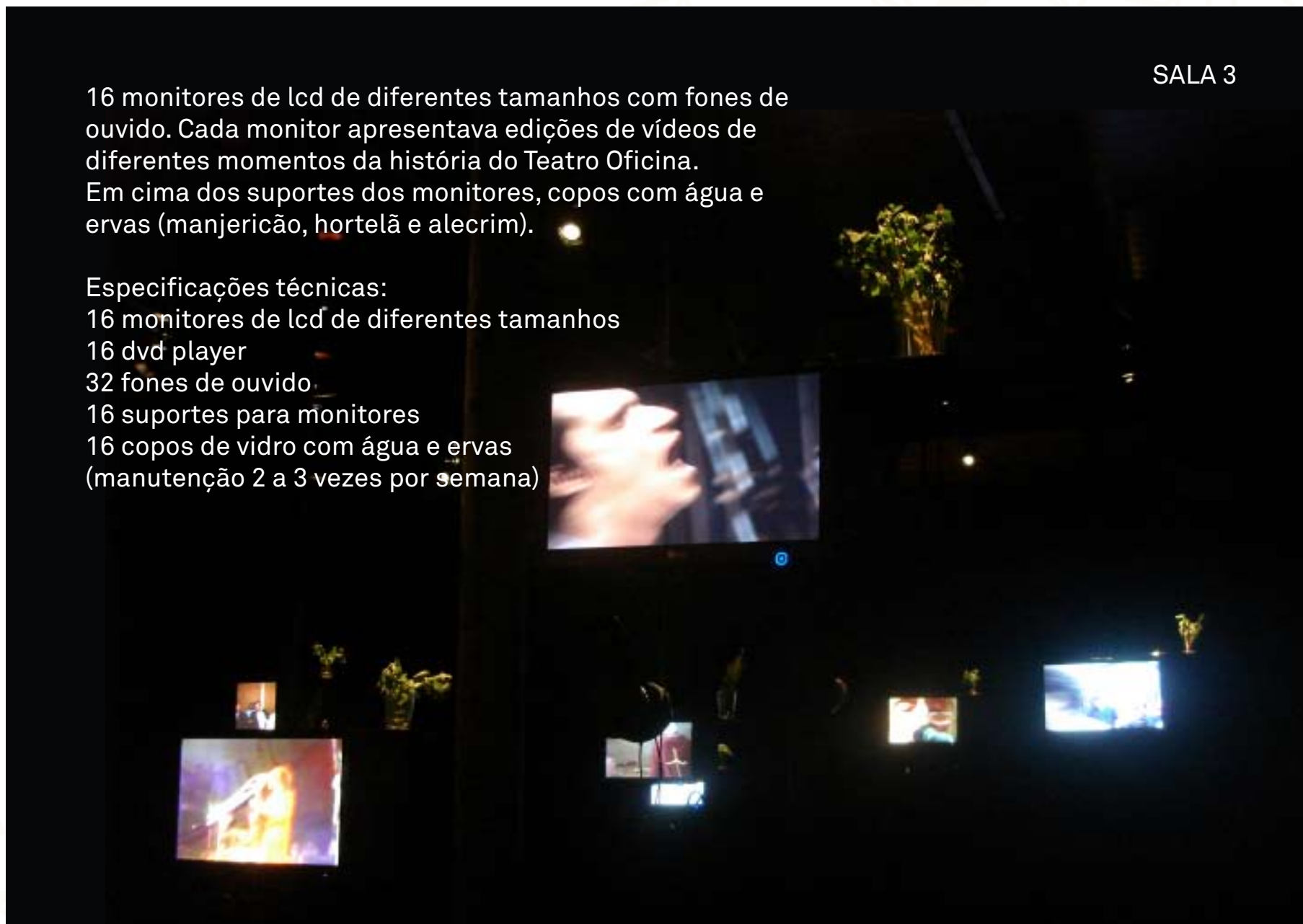
16 dvd player

32 fones de ouvido

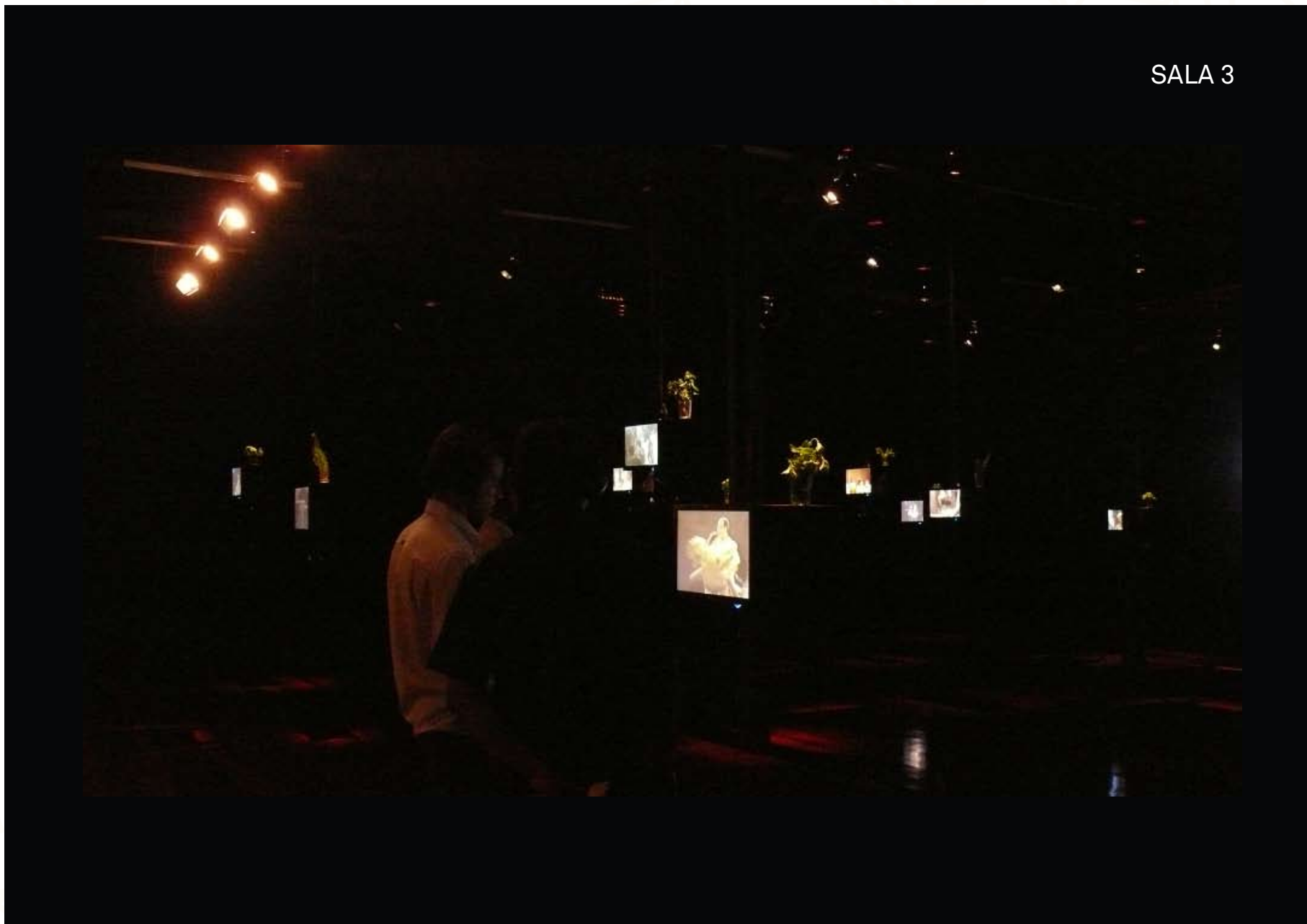
16 suportes para monitores

16 copos de vidro com água e ervas

(manutenção 2 a 3 vezes por semana)



SALA 3



FILMES

1- Cenas de Bacantes em Ribeirão Preto
1995
Duração: 07:02

Cenas de Bacantes em Ribeirão Preto em agosto de 1995.

A estréia desse espetáculo foi no maravilhoso Teatro de Arena de Ribeirão. Um anfiteatro ao ar livre, lotado, com mais de 4 mil pessoas presentes.

O público delira nas cenas em que os atores invadem a platéia.



SALA 3

2- Ensaios
Bacantes – 1996
Luta 1 – 2004/05
Mistérios Gozozos – 1995
Duração: 13'23''

Bacantes. 1996.

Zé Celso ensaia os atores Marcelo Drummond, Pascoal da Conceição, Leona Cavalli, Lúcia Gayoto, Adriana Capparelli, Patrícia Winczeski, Vera Barreto Leite, Fransérgio Araújo, Fabiana Serroni, Franklin Albuquerque. Faz comentários e dá direções para as cenas do canto do Bode, do estraçalhamento de Dionysius.

Estraçalhamento do Bode.

Luta 1. 2004/05.

Ensaio da ópera de Arlindo Leone, personagem de Ricardo Bittencourt, protagonista do prólogo da Luta.

Mistérios gozozos. 1995.

Mais de quinhentos atores de São Paulo atenderam ao chamado do jornal para a sessão de trabalho que selecionaria o elenco para este espetáculo de Oswald de Andrade. Foi um episódio famoso e cheio de lendas, como a do casal que fez sexo nesse dia. Os trabalhos neste trecho selecionado são comandados por Pascoal da Conceição. As imagens alternam-se com cenas do espetáculo montado.

3- Caderneta de campo
1983
Duração: 10'02''



Abertura do vídeo Caderneta de campo. A Cia Teatro Oficina adentra cantando, em 1983, os estúdios da Fundação Padre Anchieta, para gravação do vídeo Caderneta de campo, com inspirações em Bacantes, Mistérios gozozos, Os sertões. Esta obra, produção da TV Cultura, foi censurada e nunca passou naquela emissora.

4- Maria Alice Vergueiro e Catherine Hirsch
1983/2008
Duração: 10'02''

Reunião no Teatro, que se encontrava em precárias condições. A batalha dos atores para conseguir os recursos necessários para reforma e manutenção da Cia era incessante. Aqui, Catherine Hirsch, Maria Alice Vergueiro, Zuria e Zé Celso discutem o que fazer. Na seqüência, Maria Alice canta o tango do marinheiro, no dia da comemoração do 50º do Teatro, 28 de outubro de 2008, em um Oficina lotado.

5- Serendipity
Visita de Silvio Santos
2004
Duração: 04'40''

Esta palavra foi apresentada ao grupo por Eduardo Suplicy, que propiciou, no dia 18 de abril de 2004, a visita de Silvio Santos ao Teatro Oficina. Essa palavra pode também ser traduzida por meio de um dos cantos de Bacantes: “pro inesperado os deuses sempre abrem caminho”. Apresentamos os momentos iniciais e finais desse encontro, que inaugurou o diálogo, até então inexistente, entre os vizinhos do Bixiga.

6- Festa no Parque do Ibirapuera em prol do tombamento
Depoimentos de Ítala Nandi e Caetano Veloso
1980
Duração: 08'13''

Em dezembro de 1980, houve uma festa pública, com shows no Parque do Ibirapuera, em prol do tombamento do Teatro Oficina, ainda ameaçado de compra pelo Grupo Silvio Santos. Trechos do show de Caetano Veloso e depoimentos dele e de Ítala Nandi.

SALA 3

7- Renée Gumiel
Entrevistas em 2004/2005/2006
Duração: 09'40''

Dançarina francesa, trabalhou muitos anos na Cia. Morreu em setembro de 2006. Trabalhou até duas semanas antes de sua morte nos espetáculos de Os sertões. Trechos da Luta 2, Terra, Homem 1 em agosto de 2006 e entrevista com ela em Berlim em 2005, durante as apresentações da saga de Euclides da Cunha e no avião pra Recklinghausen em 2004.

8- Orquestra dos pedreiros nas obras do Teatro Oficina
1983
Duração: 06'33''

Sandy Celeste canta Para ver a luz do sol, de Edgard Ferreira; Surubim canta Todas descidas não são ladeiras; Maria Alice Vergueiro canta Primavera, todos acompanhados pela orquestra dos pedreiros que trabalhavam nas obras do Teatro Oficina.

9- Demolição e Pomba Gira
1982
Duração: 04'34''

Cenas da demolição do entorno na rua da Abolição e cenas do trabalho da pombajira, durante a obra de Surubim para tirar o antigo palco giratório que estava podre. Ela dá a Catherine Hirsch explicações sobre eguns.

10- Entrevista TV Manchete
Lançamento do filme O Rei da Vela
1983
Duração: 06'50''

Cinquenta anos depois de escrita a peça, é lançado o filme O rei da vela. Rede Manchete entrevista Zé Celso e Surubim. Final da ditadura, início do processo democrático, ainda com expectativa para eleger diretamente o sucessor de Figueiredo. Os personagens de Oswald, Abelardo 1º e 2º, são apresentados. Na figura de Abelardo 2º, Zé pressagia a ascensão de um personagem tão castrador e censor como o governo militar: a burguesia neoliberalista.

SALA 3

11- Passeata Cirandando
Desapropriação
1983
Duração: 13'16''

No ritmo icto toré da ciranda de Surubim, em 3 de fevereiro de 1983, atores do Teatro Oficina saem em passeata até a Secretaria de Estado da Cultura, para encontrar João Carlos Martins e entregar um documento que apresenta as condições e necessidades do teatro, que, em 11 de dezembro de 1982, havia sido tombado mas ainda não desapropriado.

As imagens desse dia são intercaladas com as cenas da demolição do entorno oeste do teatro, que incluía uma sinagoga. Máquinas pesadas derrubam o casarão, no dia 25 de janeiro de 2004, enquanto a cidade festejava os 450 anos de São Pã.

12- Audiência com a censura pra liberação do filme O Rei da Vela
1982
Duração: 06'37''

Audiência com a censura pra liberação do filme O rei da vela.

Os censores discutem pontos polêmicos passíveis de proibição, como o tom do verde na bandeira brasileira e a utilização do Hino Nacional em ritmo de samba.

13- Traillers
Taniko, O Rito do Mar
Vento Forte pra um Papagaio Subir
Os Sertões
2007/2008

O ano de 2008, ano do cinquentenário, teve produção incessante de espetáculos. Aqui são apresentados os trailers de Taniko – O rito do mar, peça do Nô Japonês; musical bossa-nova trans-zênico; Vento forte pra um papagaio subir, peça de estréia da Companhia que teve uma recriação para as comemorações e Os sertões de Euclides da Cunha que viajou para Salvador, Recife, Rio de Janeiro, Quixeramobim e Canudos.

SALA 3

14- Manifesto Merda
2007
Duração: 14'31''

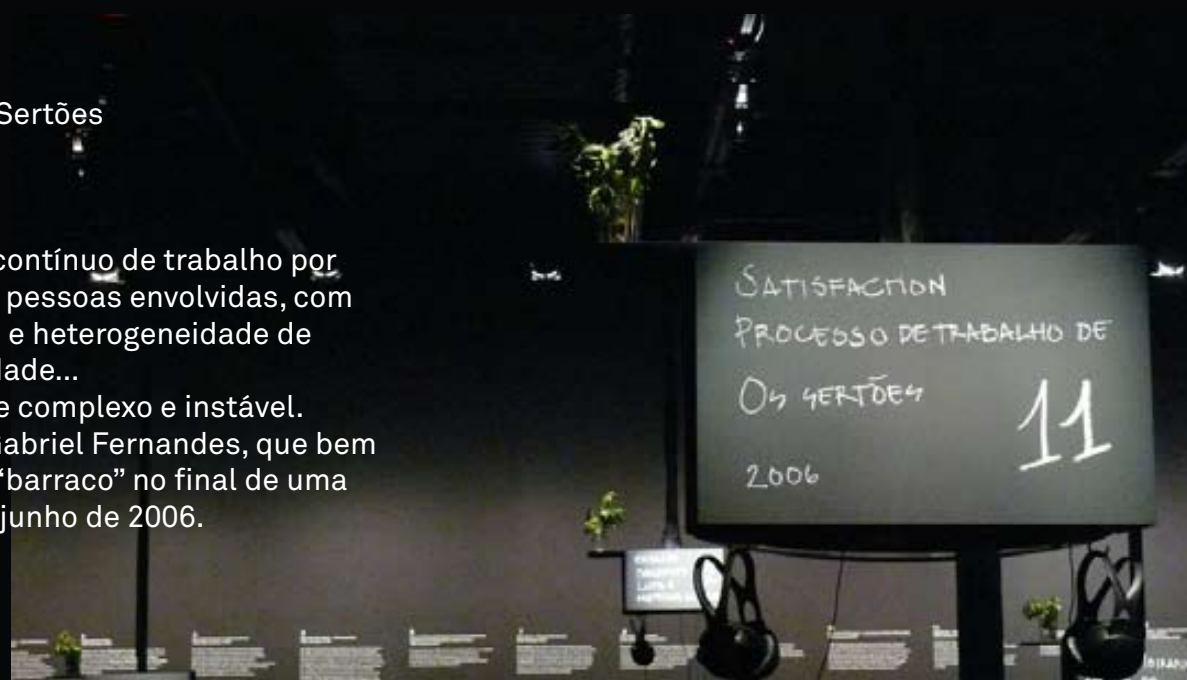
Reunião dos movimentos de arte viva de São Paulo, para a luta para a construção do Anhangabaú da Feliz Cidade: Teatro de Estádio, Universidade Popular Antropofágica e Oficina de Florestas. Zé Celso, no fim de uma apresentação de A Terra, paramentado de Antônio Conselheiro, lê o manifesto.

15- Satisfaction
Processo de trabalho de Os Sertões
2006
Duração: 01'34''

Os sertões foi um processo contínuo de trabalho por sete anos, com mais de cem pessoas envolvidas, com origens artísticas diferentes e heterogeneidade de classe, formação, nacionalidade... Um processo deliciosamente complexo e instável. Satisfaction é um vídeo de Gabriel Fernandes, que bem humoradamente editou um "barraco" no final de uma apresentação da Luta 2, em junho de 2006.

16- Soneto do Olho do Cú
As Boas, de Jean Genet
1992
Duração: 02'09''

Musica de Zé Miguel Wisnik para a trilha sonora de As boas, de Jean Genet. Dueto de Zé Celso e Marcelo Drummond cantado no espetáculo de 1992 no Centro Cultural São Paulo. É a estréia de Marcelo como ator.

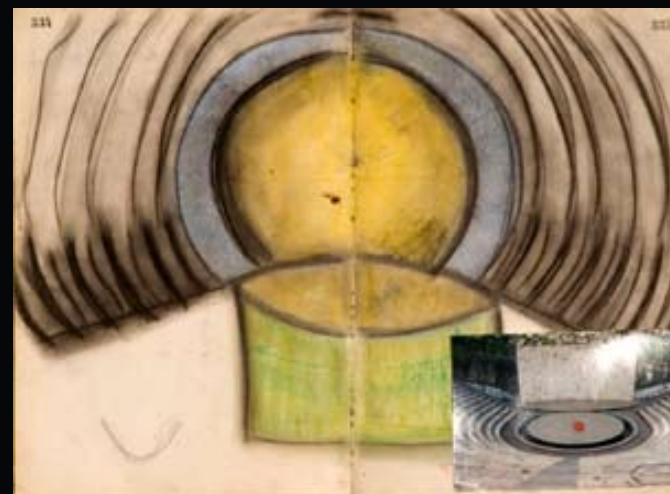


SALA 4
GRÁFICA 1

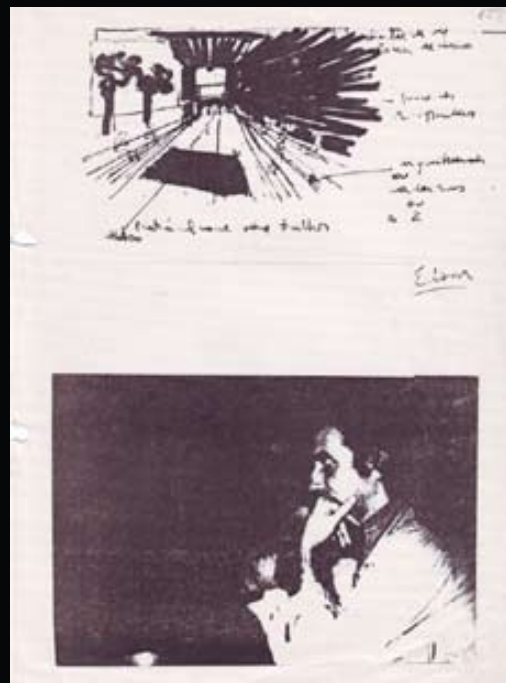


Duas projeções em ângulo simulando páginas de livros. Uma seleção de fotos, cadernos de anotações, projeto Anhagabaú da Feliz Cidade, projetos de cenários, etc.

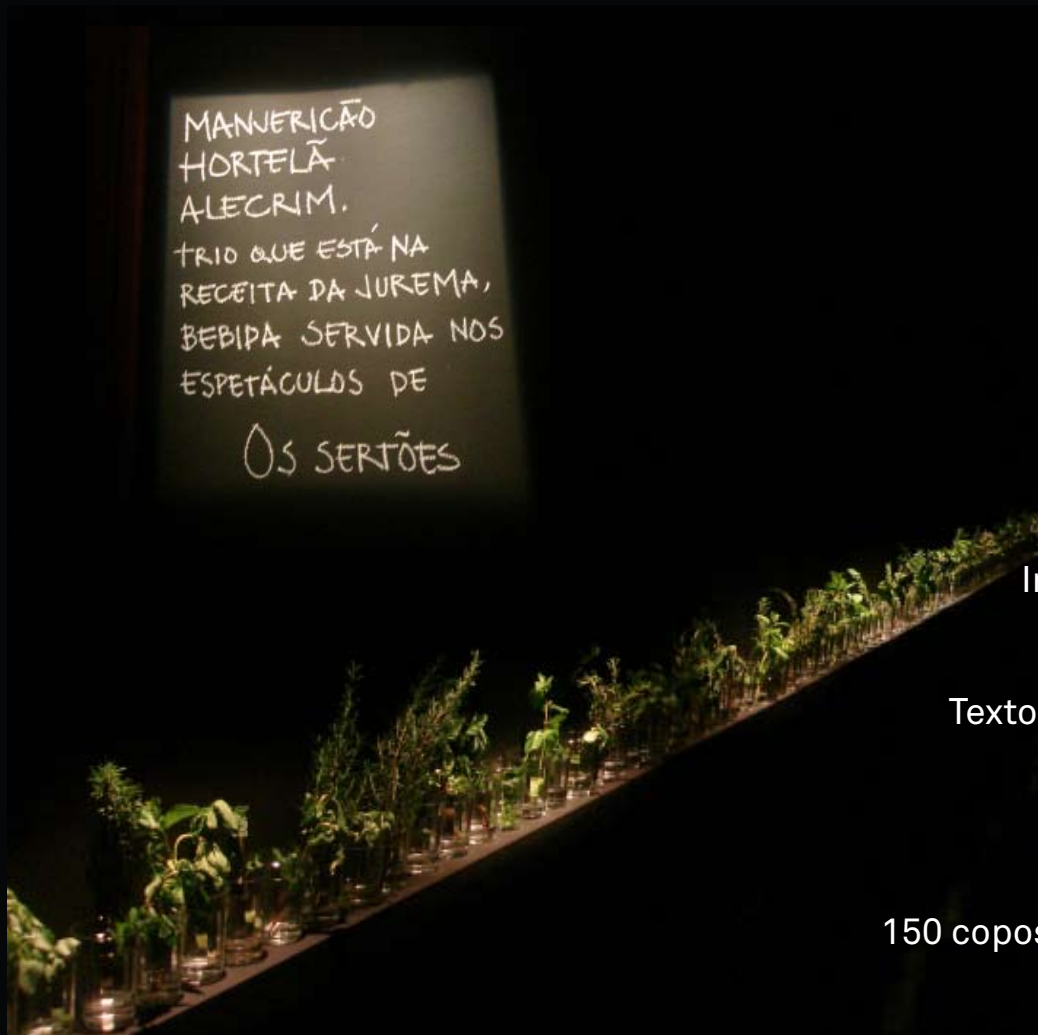








SALA 4
GRÁFICA 1



MANJERICÃO
HORTELÃ
ALECRIM.
TRIO QUE ESTÁ NA
RECEITA DA JUREMA,
BEBIDA SERVIDA NOS
ESPETÁCULOS DE
OS SERTÕES

Texto sobre o tombamento do Teatro Oficina plotado na parede.
Instalação: uma prateleira com copos de água e ervas (manjeriçã, hortelã e alecrim)
Texto sobre as ervas plotado na parede

Especificações técnicas:
2 projetores 2500 Ansi Lumens
2 dvd player
150 copos de água com ervas (manutenção 2 a 3 vezes por semana)
Prateleira, Plotagem

SALA 5
GRÁFICA 2

Duas projeções em ângulo simulando páginas de livros.
Uma seleção de fotos, cadernos de anotações, projeto Anhagabaú da Feliz Cidade, projetos de cenários, etc.
Cronologia dos 50 anos do Teatro Oficina plotada na parede.
Instalação: pipocas em cestos de palha
Texto sobre o projeto Anhagabaú da Feliz Cidade xerocado e texto sobre a pipoca plotado na parede:



SALA 5
GRÁFICA 2

Especificações técnicas:
2 projetores 2500 Ansi Lumens
2 dvd player
30 cestos de palha com pipoca
Plotagem

