

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

JUNIOR SEBASTIÃO CASTANHEIRA RODRIGUES

***O REI DA VELA PELO TEATRO OFICINA (2017): ENTRE A ESPINAFRAÇÃO DAS
PERMANÊNCIAS E O APELO ANCESTRAL POR REEXISTÊNCIA***

Uberlândia

2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

***O REI DA VELA PELO TEATRO OFICINA (2017): ENTRE A ESPINAFRAÇÃO
DAS PERMANÊNCIAS E O APELO ANCESTRAL POR REEXISTÊNCIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Identidades e Subjetividades.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa.

Uberlândia

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R696r Rodrigues, Junior Sebastião Castanheira, 1989-
2025 *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina (2017) [recurso eletrônico] : entre
a espinafração das permanências e o apelo ancestral por reexistência /
Junior Sebastião Castanheira Rodrigues. - 2025.

Orientador: Rodrigo de Freitas Costa.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.5067>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. História. I. Costa, Rodrigo de Freitas, 1979-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
História. III. Título.

CDU: 930

André Carlos Francisco
Bibliotecário-Documentalista - CRB-6/3408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 28, PPGHI				
Data:	Vinte e cinco de fevereiro de dois mil e vinte e cinco	Hora de início: 14:00		Hora de encerramento: 17:00	
Matrícula do Discente:	12312HIS009				
Nome do Discente:	Junior Sebastião Castanheira Rodrigues				
Título do Trabalho:	O Rei da Vela pelo Teatro Oficina (2017): entre a espinafração das permanências e o apelo ancestral por reexistência				
Área de concentração:	História, Cultura e Poder				
Linha de pesquisa:	Linguagens, Identidades e Subjetividades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Grupo Galpão de Belo Horizonte (1982-2017): a história pelo viés popular e o repertório dramático clássico				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores doutores: [Sirley Cristina Oliveira /IFTM](#); [Kátia Rodrigues Paranhos /PPGHI/UFU](#); [Rodrigo de Freitas Costa](#) orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Rodrigo de Freitas Costa, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu o Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo de Freitas Costa**, Usuário **Externo**, em 25/02/2025, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **SÍRLEY CRISTINA OLIVEIRA**, Usuário **Externo**, em 25/02/2025, às 16:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kátia Rodrigues Paranhos**, Usuário **Externo**, em 25/02/2025, às 17:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
[https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?
acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6083016** e o código CRC **74AD8873**.

Referência: Processo nº 23117.007800/2025-14

SEI nº 6083016

(In memoriam)

Ao meu avô, José Barbosa de Souza, eterno mestre.

AGRADECIMENTOS

A oportunidade de seguir adiante com a pesquisa sobre a reencenação de *O rei da vela* (2017) pelo Teatro Oficina representa um passo fundamental para o meu amadurecimento humano e como Professor-Historiador. Completar este ciclo somente foi possível graças a um conjunto de pessoas e instituições imprescindíveis na minha caminhada.

Ao meu pai, Sebastião, pelo incentivo permanente aos meus estudos. À minha mãe, Maria Abadia, pelo ensinamento de que é “preciso ter manha, é preciso ter graça, é preciso ter sonho sempre”. Sua persistência no apoio aos meus sonhos e aos do meu irmão tem sido a mais bela lição de empatia.

Ao meu irmão, Edson Fernando, pela parceria em todos os momentos, por semearmos uma irmandade de alma.

Aos meus primos Max e Mailson, e meu amigo Hélio, irmãos que laços biológicos e a vida teve o privilégio de me proporcionar.

À minha namorada, Vitória Cordeiro - musa antropófaga - pelo apoio, carinho e paciência no desenvolvimento da dissertação, e pelo amor cultivado em infinita expansão em nosso jardim tropical. Inspiração para escolha e desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, instituição que proporcionou a mim uma nova vida. Aos meus amigos cultivados na UFTM, em especial a Igor Caetano, Rodrigo Silvano, Marco Antônio, Bárbara Falleiros, John Willian e Pedro Nepomuceno pela parceria e apoio.

A cada camarada com quem pude partilhar a luta por um mundo possível, especialmente uma universidade de perspectiva popular, voltada às demandas da classe trabalhadora.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia pela oportunidade de seguir desenvolvendo esta pesquisa. Agradeço a todos os docentes, discentes e secretárias pelo apoio imensurável na minha formação humana.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa, uma referência no ofício de historiador, a quem sou eternamente grato por ter semeado em mim formação sensível à causa humana por um mundo mais justo. Também agradeço por apresentar a potência das linguagens

artísticas no estudo do ser humano no tempo, inspiração para esta pesquisa e para inúmeras ideias que pretendo desenvolver no “futuro ancestral”.

À professora Dr^a Dr^a Carla Miucci Ferraresi de Barros pela leitura atenta e contribuições apresentadas na qualificação.

À Prof^a Dr^a Kátia Rodrigues Paranhos pela formação fundamental na disciplina Tópicos Especiais em História II, pelas inestimáveis contribuições ao desenvolvimento da presente pesquisa e ao ofício do Historiador-Pesquisador.

À Prof^a Dr^a Sirley Cristina Oliveira pela generosidade da leitura minuciosa e partilha de contribuições imprescindíveis à continuidade do estudo desenvolvido nesta dissertação.

Ao Teatro Oficina, em toda a sua dimensão humana, semeadora de infinitos desejos em mim, desaguados na presente pesquisa.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES - por garantir subsídio fundamental ao desenvolvimento da presente pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa almeja discutir a reencenação de *O rei da vela* (2017) pelo Teatro Oficina com foco na discussão política realizada através das influências artísticas mobilizadas no espetáculo. Para o desenvolvimento desta dissertação foram analisadas as experimentações estéticas assimiladas pelo Oficina após a primeira encenação do texto dramático de Oswald de Andrade, no ano de 1967, deflagradora de um rico processo de transformação da companhia que foi liderada pelo ator e diretor José Celso Martinez Corrêa por mais de seis décadas. Investigamos o redimensionamento do fazer teatral a partir de três concepções-chave para a compreensão do Oficina nas últimas décadas: te-ato, terreyro eletrônico e tragicomédiaorgya. A partir deste direcionamento, foi debatida a construção estética da remontagem de *O rei da vela* por meio da análise de cenas importantes ao desenvolvimento do espetáculo, em articulação com a história política recente do Brasil, especialmente suas permanências. Por fim, com o objetivo de aprofundar a historicidade da reencenação, analisamos o processo histórico da luta pelo Parque do Rio Bixiga e do Movimento Bixigão, evocados direta e indiretamente ao final de cada espetáculo enquanto sua faceta metateatral, consistente no apelo por uma perspectiva de urbanização popular para o bairro do Bixiga.

Palavras-chave: Teatro Oficina. *O rei da vela*. Antropofagia. Parque do Rio Bixiga.

ABSTRACT

This research aims to discuss the re-enactment of *O Rei da Vela* (2017) by Teatro Oficina with a focus on the political discussion carried out through the artistic influences mobilized in the show. For the development of this dissertation, the aesthetic experiments assimilated by Oficina after the first staging of Oswald de Andrade's dramatic text, in 1967, were analyzed, triggering a rich transformation process for the company that was led by actor and director José Celso Martinez Corrêa for more than six decades. We investigated the resizing of theatrical production based on three key concepts for understanding Oficina in recent decades: te-ato, electronic terreyro and tragicomedyorgya. Based on this direction, the aesthetic construction of the revival of *The King of Vela* was debated through the analysis of important scenes in the development of the show, in conjunction with the recent political history of Brazil, especially its permanence. Finally, with the aim of deepening the historicity of the reenactment, we analyzed the historical process of the struggle for Parque do Rio Bixiga and the Bixigão Movement, evoked directly and indirectly at the end of each show as its metatheatrical facet, consisting of the appeal for a perspective of popular urbanization for the Bixiga neighborhood.

Keywords: Teatro Oficina. *O rei da vela*. Anthropophagy. Bixiga River Park.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - DO TE-ATO À TRAGICOMÉDIAORGYA: A TRANSMUTAÇÃO ANTROPOFÁGICA	27
1.1 TE-ATO: A ASSIMILAÇÃO DO TEATRO RITUAL NA PERSPECTIVA ARTAUDIANA.	29
1.2 TERREYRO ELETRÔNICO: A FUSÃO DA TECNOLOGIA NO FAZER TEATRAL.....	43
1.3 TRAGICOMÉDIAORGYA: O DEBATE POLÍTICO ATRAVÉS DO ERÓTICO.....	57
TRÊS CONCEITOS E A RADICALIZAÇÃO DO FAZER TEATRAL.....	67
CAPÍTULO 2 – O REI DA VELA 50 ANOS DEPOIS: EFEMÉRIDE DE UM PASSADO-PRESENTE.....	69
2.1 <i>O REI DA VELA</i> E O TERREYRO ELETRÔNICO: O VÍDEO EM CENA.....	71
2.2 DONA POLOCA: REACIONARISMO HETEROCROMÁTICO.....	79
2.3 HELOÍSA DE LESBOS: A BELA (POUCO) RECATADA.....	83
2.4 TUPI OR NOT TUP: O HOMEM NATURAL COMO ANTI-HEROI NA PERSONAGEM INDÍO DAS BOLACHAS AYMORÉ.....	88
2.5 INTELECTUAL PINOTE: A SUBJUGAÇÃO DA ARTE E DO PENSAMENTO CRÍTICO .	94
2.6 RENATO BORGHI EM CENA: REALISMO X TEATRO RITUAL	100
A NOVA ROUPAGEM DAS PERMANÊNCIAS	105
CAPÍTULO 03 – CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO FAZER TEATRAL NO OFICINA NOS ANOS 2000: <i>O REI DA VELA</i> NO PALCO DO BIXIGA	108
3.1 A MOBILIZAÇÃO PELO PARQUE DO RIO BIXIGA: TEATRO POPULAR X ESPECULAÇÃO IMOBILIÁRIA	111
3.2 MOVIMENTO BIXIGÃO: POSSIBILIDADES E DESAFIOS DO FAZER TEATRAL A CONTRAPELO	124
FUTURO ANCESTRAL COMO POSSIBILIDADE DE REEXISTÊNCIA	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145
FONTES	145
BIBLIOGRAFIA GERAL	146

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Experimentação cênica realizada na cidade de Santa Cruz (RN)	33
Figura 02 – Cena do filme 25	49
Figura 03 - Trecho do Filme <i>O rei da vela</i>	51
Figura 04 - Trecho do vídeo “Caderneta de Campo” (1983)	53
Figura 05 - Trechos do espetáculo <i>Bacantes</i> (2016)	57
Figura 06 - Projeto arquitetônico digitalizado da sede atual do Teatro Oficina.....	61
Figura 07 - Trecho da gravação do espetáculo <i>Bacantes</i> (2016).....	66
Figura 8 – Cena do 1º ato de <i>O rei da vela</i> (2018): Abelardo observa seus devedores	76
Figura 9 – Cena do 1º ato de <i>O rei da vela</i> (2018): Devedores de Abelardo I.....	77
Figura 10 – Personagem Dona Poloca nos espetáculos de <i>O rei da vela</i> de 1967 e 2018.	79
Figura 11 - Secretária (Daniela Rosa) e Heloísa de Lesbos (Sylvia Prado) em cena do 1º ato de <i>O rei da vela</i> (2017).....	83
Figura 12 - Heloísa de Lesbos (Sylvia Parado)	85
Figura 13 - Personagem Índio das bolachas Aymoré (Tony Reis) (2017).	88
Figura 14 - Logotipo da marca de bolacha Aymoré.	93
Figura 15 - Cena de Abelardo I e O Intelectual Pinote no 1º ato de <i>O rei da vela</i> (2018)	95
Figura 16 Abelardo I (Renato Borghi) em cena do terceiro ato de <i>O rei da vela</i> (2017).....	102
Figura 17 - Projeto de Estádio JBMC.....	117
Figura 18 - Projeto Arquitetônico desenvolvido por Guilherme Pianca.	118
Figura 19 - Projeto piloto do Parque Municipal do Rio Bixiga.....	122
Figura 20 - Fotografia das crianças envolvidas com o Movimento Bixigão.....	132
Figura 21 – Alunos do Movimento Bixigão na montagem de <i>Os sertões - A luta II</i> (2007)	135

INTRODUÇÃO

Abelardo I - (...) Você sabe, há um momento em que a burguesia abandona a sua velha máscara liberal. Declara-se cansada de carregar nos ombros os ideais de justiça da humanidade, as conquistas da civilização e outras besteiras! Organiza-se como classe. Policialmente. (...) (Fala da personagem Abelardo I na peça *O rei da vela*)

Refletir sobre a recorrência de períodos de forte retrocesso institucional e social no Brasil foi a questão deflagradora desta pesquisa após a experiência inicial no estudo do texto dramático *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, durante a disciplina eletiva História do Teatro Brasileiro Contemporâneo, ministrada pelo orientador desta dissertação no Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Ao longo das discussões sobre grupos teatrais e artistas de enorme influência para o fazer teatral no país, como Teatro de Arena, Teatro Oficina, Augusto Boal, Fernando Peixoto e José Celso Martinez Corrêa, surgiu encanto inicial pela forma como a sociedade brasileira foi inserida no palco pelo último na primeira montagem de *O rei da vela* (1967).

Inspirada no texto dramático homônimo, escrito em 1933 por Oswald de Andrade, e posteriormente publicado em 1937, *O rei da vela* teve baixa repercussão por décadas, mesmo com o esforço de seu autor na busca por um grupo teatral que aceitasse encená-lo. Apesar do prestígio que o modernista ainda conservava quando do lançamento da obra, não logrou êxito em vida de levar aos palcos seu empreendimento cênico.

Somente no ano de 1967 aconteceu o *debut* na cena teatral brasileira, quando o ator Renato Borghi convenceu os demais integrantes do Teatro Oficina pela realização da montagem da peça na reinauguração da sede da companhia, incendiada pelo Comando de Caça aos Comunistas no ano anterior. Na mesma época o diretor José Celso Martinez Corrêa - conhecido no meio artístico como Zé Celso - havia recebido um exemplar da peça de Marco Maciel, quando este ministrou curso sobre interpretação social para o elenco do Oficina.

A escolha pelo texto dramático de Oswald de Andrade, figura emblemática da Semana de Arte Moderna, as distintas vanguardas artísticas mobilizadas, aglutinando desde o teatro épico brechtiano, passando pelo *teatro de revista* até o desfecho por meio do teatro de ópera, norteados pela antropofagia oswaldiana, possibilitou outros ângulos de discussão sobre a produção das artes cênicas praticadas no país. Também abriu novos horizontes para a

compreensão da sociedade brasileira, à época sob uma Ditadura Militar, instaurada após golpe perpetrado em 1964, em um contexto no qual organizações político-partidárias progressistas acreditavam em uma frente única entre trabalhadores e a fração da burguesia nacional no setor da indústria.

No contexto de resistência à ditadura desenvolvido por inúmeros artistas, o elenco do Teatro Oficina inseriu a perspectiva de reflexão das subjetividades de tipos sociais enquanto chave para a compreensão sobre a trajetória da burguesia e de parcela expressiva dos segmentos médios no Brasil. Publicada no ano que foi instaurado o Estado Novo no Brasil (1937), *O rei da vela* aborda a trajetória de Abelardo I, agiota e maior fabricante de velas do país, posto que lhe garante status de “rei”, utilizado para nomear o título da peça.

Conforme a rubrica de Oswald de Andrade, Abelardo I está noivo de Heloísa de Lesbos, filha do aristocrata rural Coronel Belarmino, arruinado pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929, e como medida derradeira propõe o casamento de sua filha com o agiota para manutenção do status de sua família. Trata-se da aliança da velha aristocracia rural, proveniente do Brasil Império, com a nova burguesia industrial.

A peça é dividida em três atos, sendo o primeiro inspirado pela interlocução entre as artes cênicas e as artes circenses, destinado a apresentar o cotidiano de Abelardo I em seu escritório de usura, local em que faz fortuna com os juros abusivos cobrados de pessoas em situação de vulnerabilidade social, sob a assistência de Abelardo II, empregado que se declara o primeiro socialista do teatro brasileiro, mas que almeja um dia substituir o patrão no comando do escritório e de seu status burguês. Diversas situações cômicas e trágicas se passam no espaço: clientes são mantidos em uma jaula; Abelardo I pratica assédio sexual contra a secretária; recepciona figuras pretensamente intelectuais com o interesse de construir biografia laudatória sobre o fabricante de velas; recebe visita da personagem O Americano, também conhecido como Mister Jones, um banqueiro dos Estados Unidos, proprietário de todas as riquezas do Brasil.

O segundo ato, denominado pelo autor da peça como “frente única sexual”, se passa na baía de Guanabara, possui a estrutura do teatro de revista, no qual são exibidos momentos de intimidade de Abelardo I com a família de Heloísa de Lesbos. Durante a estadia, Abelardo faz gracejos de cunho sexual à sua sogra, Dona Cesarina, e à irmã de seu sogro, Dona Poloca - católica fervorosa, autodeclarada defensora da família tradicional -, e sua noiva mantém momentos de intimidade com Mister Jones.

Neste ato também são apresentados os irmãos de Heloísa: Joana, conhecida como João dos divãs, Totó fruta do conde - ambos com referência à orientação sexual homoafetiva – e Perdigoto, responsável por organizar uma milícia rural para perseguir integrantes de movimentos sociais. A sucessão de acontecimentos cotidianos é sintetizada em cena na qual todas as personagens dançam valsa, representando um gesto de profunda união entre as frações da burguesia nacional e sua subserviência ao capital estadunidense.

Por fim, no terceiro ato ocorre o suicídio de Abelardo I, após sofrer um golpe financeiro de Abelardo II, que se apossa de toda a riqueza do seu antigo patrão, assim como do status de burguês, consolidando o grande objetivo que externara no início do enredo. Consumado o golpe, Abelardo II casa-se com Heloísa de Lesbos, sob as bênçãos da personagem O Americano, sacramentada na expressão “good business”, o que demarca o caráter negocial das relações pessoais travadas entre as classes dominantes.

Este casamento pragmático é uma referência ao clássico romance entre Heloísa e Abelardo, conforme sintetiza Sábatto Magaldi em comentário na edição de 1999 do texto dramático de *O rei d vela*:

Um crítico ou leitor ingênuo não enxergará em *O Rei da Vela* o intuito de fazer tábua rasa do passado, sob qualquer prisma. O romantismo congênito do mundo, superior aos limites históricos de uma simples escola artística, erigiu em mito eterno o encontro amoroso de Abelardo e Heloísa, casal trágico do século XII. Pois bem, Oswald, conhecendo o procedimento vanguardista de Alfred Jarry, que em *Ubu Rei*, obra seminal do experimentalismo contemporâneo, lançado em 1896, fez a paródia Macbeth e Lady Macbeth, subtrai toda a paixão de Abelardo e Heloísa, proclamando que seu matrimônio é um negócio. (ANDRADE, 1999, p. 7)

Oswald de Andrade reconstruiu de forma paródica um enredo medieval através da articulação de vanguardas artísticas diversas, influenciado pela construção de anti-heróis presente na obra de Alfred Jarry, empregando o efeito do estranhamento praticado no teatro épico brechtiano e a estrutura do teatro popular realizado no brasil desde o século XIX, a exemplo da revista de variedades.

A estreia de *O rei da vela* nos palcos é considerada um marco no teatro brasileiro em virtude da forma como distintos recursos estéticos foram empregados, sedimentados na apropriação de inúmeras vanguardas do teatro mundial, como indicado na rubrica do texto dramático, e por explorar ângulo de discussão focado na subjetividade das personagens, centradas na sexualidade e na crítica contundente à defesa de uma frente ampla para o enfrentamento à Ditadura Militar. Ao passo em que no texto dramático a liberdade sexual vivenciada pela burguesia nacional era considerada uma característica de sua decadência, na

encenação dirigida por José Celso Martinez Corrêa a orgia é apresentada como algo positivo, uma característica que reforça o compromisso de classe entre os mais abastados no país, e consequente discurso falso moralista, com o objetivo de restringir a liberdade sexual, considerada transgressora, às classes populares.

A partir desta encenação a figura de Oswald de Andrade recupera enorme projeção no país, sendo considerado um dos grandes artistas e pensadores do Brasil. Nas décadas seguintes, sua extensa produção artística, ensaios e poemas são estudados por pesquisadores de todos os campos das Ciências Humanas, tornando-se um autor incontornável no estudo da arte brasileira no século XX.

Por sua vez, *O rei da vela* tornou-se objeto de vasta pesquisa nas últimas décadas, especialmente sua primeira encenação realizada em 1967 pelo Oficina, analisada a partir de inúmeros percursos investigativos sobre a apropriação das influências estéticas mobilizadas e das contribuições para a compreensão e enfrentamento dos desafios políticos no país. Com a retomada do texto dramático de Oswald de Andrade na segunda década dos anos 2000 surgem novas questões a serem estudadas, considerando as transformações estruturais experimentadas pela companhia liderada por Zé Celso nos últimos 50 anos e o cenário político brasileiro.

Por essa razão, acolhendo sugestão do professor-orientador, foi traçado percurso de investigação histórica sobre a montagem mais recente do texto dramático de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina no ano de 2017, realizado durante iniciação científica e trabalho de conclusão de curso, nos quais foi possível vivenciar processo de familiarização com as propostas artísticas desenvolvidas pela associação teatral liderada pelo ator e diretor Zé Celso. Antevendo a necessidade de aprofundar tais propostas e amadurecer a problemática central desta pesquisa, foi iniciado novo ciclo no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, período fundamental na ampliação de outras possibilidades de discussão da reencenação de *O rei da vela* realizada pelo Oficina.

Neste sentido, através do processo de orientação e do diálogo travado com demais docentes e discentes do Programa foi realizada a reconfiguração do problema e o reexame das fontes com base em repertório teórico-metodológico responsável por descortinar diversos elementos imprescindíveis para a presente dissertação. Preservando a temática inicial, a discussão foi centrada na análise da reencenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina com intuito de compreender as possíveis contribuições artísticas no debate sobre a recorrência de períodos com forte restrição das liberdades democráticas e retrocesso de direitos sociais.

Desse modo, a presente pesquisa levantou as seguintes questões iniciais: como o texto dramático de Oswald de Andrade foi retomado meio século depois da sua primeira montagem? Como está inserido na trajetória recente do Oficina, considerando a apropriação de novas vanguardas artísticas, especialmente os happenings, as proposições de Antonie Artaud e de Bertolt Brecht, intensificadas em espetáculos como *Galileu Galilei*, *Na selva das cidades* e *Gracias Señor* enquanto parte constituinte da consolidação da atual práxis cênica do Oficina em 1983, e ampliadas a partir da reinauguração de sua sede, em 1993?

Quando *O rei da vela* foi novamente encenado o país atravessava situação delicada no campo institucional e social, fruto de uma escalada de ações reacionárias, observadas desde as manifestações ocorridas em 2013, conhecidas como “Jornadas de Junho”, seguidas pelo impeachment da presidente Dilma Rousseff e a consequente reconfiguração do governo federal, até aquele momento sustentado politicamente através de uma coalizão ideologicamente ampla. Este processo desovou na eleição de um profundo defensor da Ditadura Militar (1964-1985), o que desnudou antigas permanências, afinal, a outrora sexta economia do mundo da primeira década dos anos 2000, não apenas desceu degraus no ranking dos países com elevado PIB (Produto Interno Bruto), mas vivenciou retrocessos que nem mesmo ditadores da década de 1960 lograram realizar.

Testemunhamos a erosão das instituições democráticas, as quais serviram de fachada para a deposição de uma líder democraticamente eleita, com fortes suspeitas de ação dos Estados Unidos¹ atreladas ao retrocesso no campo das liberdades democráticas, como ocorreu no período da Ditadura Militar (1964-1985). Se naquele momento as discussões em torno das reformas de bases foram abandonadas pelo governo golpista, nos anos subsequentes a 2016 o país enfrentou avanço no desmonte de direitos sociais.

Dentre os inúmeros ataques, pode ser citado um pequeno rol exemplificativo: restrição no aumento do orçamento público federal², reestruturação da previdência social³, com aumento

¹ Segundo reportagem do jornal francês Le Monde, discutida pelo portal Consultor Jurídico, mídia voltada a profissionais da área jurídica, agentes envolvidos na operação lava-jato receberam treinamento de agentes policiais estadunidenses para investigação de crimes de corrupção, como a técnica de delações mediante recompensa, prática questionada por flexibilizar a ampla defesa de acusados: <https://www.conjur.com.br/2021-abr-10/jornal-frances-mostra-eua-usaram-moro-lava-jato/>

² Implementado pelo Proposta de Emenda à Constituição nº 95, limita o gasto público por 20 anos: <https://www.camara.leg.br/noticias/505250-promulgada-emenda-constitucional-do-teto-dos-gastos-publicos/>

³ Concretizada através da Emenda Constitucional 103: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc103.htm

do tempo de contribuição e idade mínima para requerimento de aposentadoria, e “autonomia” do Banco Central do Brasil⁴. As três medidas desconsideram a necessidade de se alocar mais recursos de setores abastados da sociedade brasileira para garantia de investimento público em saúde, educação e segurança.

Além de impossibilitar ampla revitalização e ampliação de Hospitais, Escolas e Universidades, o governo federal impôs a cada trabalhador brasileiro a obrigação de se manter ativo profissionalmente após os 60 anos, mesmo para aqueles que realizam trabalhos que exigem elevada aptidão física. Uma simples observação do cotidiano refuta qualquer possibilidade de aplicação prática, tendo em vista que serventes de pedreiro, estoquistas de supermercado e faxineiros - parcela expressiva da sociedade brasileira - dificilmente serão competitivos nessa faixa etária.

Como alterações sensíveis em direitos trabalhistas conquistados há cerca de sete décadas foram implementadas em curto espaço de tempo? Por que tais retrocessos não foram alvo de protestos por parte dos trabalhadores afetados? Por que, de forma contraditória, muitos desses trabalhadores tiveram recepção positiva à retirada dos seus direitos, a exemplo dos motoristas de aplicativos? Como pesquisadores avaliavam o panorama político brasileiro no período imediatamente anterior a 2016?

Os anos anteriores ao golpe de 2016, em cenário de relativa estabilidade institucional, marcado por um breve período de pujança da economia brasileira, instigou pesquisadores e pesquisadoras a repensarem possível superação da relação entre centro e periferia no capitalismo global, hipótese considerada por Bruna Della Torre Lima, quando da discussão sobre a atualidade do conceito de antropofagia: “Qual o seu o lugar, na agenda contemporânea, quando os conceitos de centro e periferia parecem ultrapassados, com o Brasil figurando como 6ª economia mundial?” (LIMA, 2012).

Contudo, a colaboração entre os agentes públicos do Poder Judiciário brasileiro e autoridades estadunidenses a partir do ano de 2007 fragiliza a hipótese de uma possível flexibilização no conceito de centro e periferia, que permaneceu como pilar da relação do Brasil com outras potências mundiais. Ainda que a relação de subserviência de autoridades brasileiras a agentes policiais dos Estados Unidos tenha sido apontada somente anos depois da produção

⁴ Efetivada por meio da Lei Complementar Federal nº 179: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-complementar-n-179-de-24-de-fevereiro-de-2021-305277273#:~:text=Define%20os%20objetivos%20do%20Banco%2c31%20de%20dezembro%20de%201964>.

de trabalhos como o da antropóloga Bruna Lima, inferimos que uma formulação mais dialética esteja ancorada na permanência de um processo histórico em que o estado brasileiro manteve sua subordinação ao capital norte-americano, mesmo conservando uma tímida relativização nas primeiras décadas dos anos 2000.

A perpetuação de uma postura submissa enquanto elemento constituinte da trajetória da burguesia brasileira compõe o eixo central do texto dramático de *O rei da vela* e das encenações levadas ao palco pelo Teatro Oficina. Neste sentido, a epígrafe desta seção foi uma pista inicial para trilhar o estudo da reencenação do texto dramático de Oswald de Andrade em 2017, além de colocar em perspectiva marcos históricos, a exemplo do período denominado redemocratização, iniciado em 1985, com a eleição do primeiro presidente civil em 21 anos.

Com base neste vestígio foi aprofundado o estudo da remontagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, no intuito de desvelar por meio das influências estéticas mobilizadas contribuições ao debate sobre a história política recente do Brasil. Na medida em que houve observação panorâmica do espetáculo foi avaliada a necessidade de compreensão da trajetória do Oficina após a primeira encenação do texto dramático de Oswald de Andrade no ano de 1967, em virtude da presença de elementos artísticos de diferentes vanguardas do teatro internacional e brasileiro desenvolvidos pelo grupo entre as décadas de 1970 e 1980.

Após a primeira montagem de *O rei da vela*, a antropofagia é alçada ao status de principal influência no fazer teatral no Teatro Oficina, sendo reivindicada em todas as produções do grupo. Também tem sido utilizada como fio condutor no processo de aglutinação de novas proposições estéticas, o que possibilitou a incorporação de vanguardas distintas entre si, a exemplo do teatro épico brechtiano e do teatro do absurdo artaudiano.

Novas vanguardas do teatro mundial são aglutinadas na construção de práxis cênica direcionada na ampliação das possibilidades de diálogo além da comunicação oral e no redimensionamento do palco. De acordo com Pires:

É notório, de maneira geral, para historiografia do teatro brasileiro, que as experiências de radicalização do ato teatral realizadas pelo Oficina, a substituição da cena pela intensidade do happening, surge no processo que se segue ao Rei da vela. Se ele já havia alcançado uma quebra de valores consolidados pela linguagem teatral convencional, agora surge a necessidade do rompimento em dois níveis: o primeiro, relativo à intensificação da presença corporal, e o segundo, relativo à utilização do espaço cênico. (PIRES, 2005, p. 70)

Na obra *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos* (2005) Ericson Pires aprofunda abordagem do impacto de trabalhos realizados pelo Oficina que resultaram em outras possibilidades de atuação para a companhia no contexto de ampliação do espaço cênico e da comunicação com o público, com destaque para *Roda-Viva* (1968), *Gracias Señor* (1972), *Ham-let* (1993), *Para Acabar com o Juízo de Deus* (1996), *Bacantes* (1996) e *Cacilda!* (1998). Ao longo destas montagens houve a incorporação do happening, foi aprofundada a influência das proposições de Artaud e ocorreu aproximação com o fazer teatral praticado na Grécia Antiga.

A trajetória trilhada pelo Oficina desde o final da década de 1960 teve como evento deflagrador a encenação de *O rei da vela* (1967), a partir da qual foi desencadeado um processo marcado por diversos experimentos artísticos. Por isso, é fundamental entender como a encenação reverberou segundo interpretação do próprio Oficina e de pesquisadores que debruçaram-se sobre a primeira montagem da peça.

De forma geral, os trabalhos produzidos sobre a encenação de *O rei da vela* (1967) estão divididos em duas chaves principais de discussão, caracterizadas por profundas divergências quanto à consistência do espetáculo levado aos palcos pelo Oficina. Até os dias atuais há um conjunto de pesquisadores e críticos de teatro alinhados ao posicionamento sobre a relevância da montagem no desenvolvimento do teatro brasileiro e para a compreensão da história política do país; ao passo em que existe grupo considerável de estudiosos que, sem desconsiderar a grande repercussão do espetáculo, apontam sua reduzida contribuição na cena teatral e para a superação dos desdobramentos do Golpe de 1964.

Na seara dos trabalhos que defendem a relevância da apropriação realizada pelo Teatro Oficina se situam a própria companhia, com ênfase na figura de sua principal liderança. Zé Celso defende a relevância da montagem enquanto produção anárquica, marcada pela articulação do teatro popular brasileiro com influências artísticas estrangeiras (COHN, 2008), conforme orientação de Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago* (1928).

Estudiosos de diferentes matizes dialogam com esta linha de interpretativa, embora possuam divergências quanto aos caminhos desenvolvidos pelo Oficina nos anos posteriores à primeira encenação de *O rei da vela*. É o caso de Armando Sérgio da Silva (2008), responsável pela publicação de uma das primeiras obras sobre a história do Teatro Oficina - *Oficina: do teatro ao te-ato*, que teve sua primeira edição lançada em 1981 - e Sábato Magaldi, estudioso das peças teatrais escritas por Oswald de Andrade – analisadas na obra *Oswald de Andrade: teatro de ruptura*, fruto de sua tese de doutorado concluída em 1972, realizada sob o impacto

da primeira encenação de *O rei da vela*.

Sábado Magaldi também esteve envolvido na publicação da edição do texto dramático de *O rei da vela* lançada pela editora Globo em 1991. Assim como Armando Silva considera a montagem do texto dramático de Oswald de Andrade pelo Oficina um marco para o teatro brasileiro pelas inovações estéticas produzidas nos palcos, embora ambos possuam ressalvas ao percurso trilhado pelo Oficina nos anos seguintes, sobretudo a partir da encenação de *Gracias Señor* (1972).

Em campo oposto há um conjunto de autores, sobretudo no campo marxista, com profundas divergências quanto aos recursos estéticos e as posições políticas assumidas pela direção de Zé Celso em 1967. Dentre os representantes mais notáveis desta corrente estão Roberto Scharwcz (1978) e Anatol Rosenfeld (1996), os quais sustentam a existência de um caráter irracional na encenação de *O rei da vela* realizada pelo Teatro Oficina.

Anatol Rosenfeld, relaciona a violência do teatro dirigido por Zé Celso àquela praticada por Sérgio Ricardo, que no III Festival da Música Popular Brasileira arremessou violão no público após ser vaiado durante a execução da música *Beto Bom de Bola*⁵. Referido autor realiza um balanço histórico do repertório estético adotado pelo Oficina a partir da encenação de *O rei da vela* (1967) e em *Roda Viva* (1968):

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. Contraditório porque uma violência que se esgota na “porrada” simbólica e que, por falta de verba, nem sequer se pode permitir o arremesso de violões, tendo de limitar-se ao lançamento de palavrões e gestos explosivos, é em si mesmo, como princípio abstrato, perfeitamente inócuo. Contraditório ainda porque a violência em si, tornada em princípio básico, acaba sendo mais um clichê confortável que cria hábitos e cuja força agressiva se esgota rapidamente. (ROSENFELD, 1996, pp. 55-56)

Embora reconheça a relevância de Zé Celso como artista, o professor e crítico de arte rechaça a efetividade da violência verbal e física enquanto repertório cênico, a considerando contraditória. O posicionamento sobre a utilização irracional da violência aponta que a contribuição de Zé Celso ao enfrentamento à ditadura através de suas produções no final da década de 1960 até início 1970 poderiam constituir um risco à democracia, em decorrência de também possuir elementos que supostamente a desagrega.

Roberto Scharwcz, para quem o Oficina seria ambíguo até a raiz do cabelo, endossa esse

⁵ <https://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,violada-no-auditório-a-revolta-de-sergio-ricardo,11377,0.htm>

posicionamento:

De fato, a hostilidade do Oficina era uma resposta radical, mais radical que a outra, à derrota de 64; mas não era uma resposta política. Em consequência, apesar da agressividade, seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes. (SCHWARZ, 1978, p. 86)

Scharwcrz interpreta a violência evocada por Zé Celso como um retorno à tradição pré-brechiana, leia-se, apartada das atividades cênicas comprometidas com a transformação da sociedade, cujo resultado final seria o fortalecimento das classes dominantes. Este posicionamento é corroborado até os dias atuais por pesquisadores como Bruna Della Torre Lima (2012) e Paulo Vinicius Bio Toledo (2018).

Zé Celso rebateu em diversas entrevistas a posição de que seu teatro seja irracional, acusando seus críticos de serem positivistas, pelo emprego de interpretação reducionista sobre o conceito de racional. Em 1997, durante diálogo com Otávio Frias e Nelson de Sá para a Folha de São Paulo, publicada na obra Encontros, organizada por Karina Lopes e Sérgio Cohn, o diretor do Oficina afirmou o seguinte:

Mas o irracionalismo vem exatamente da concepção acadêmica positivista, colonizada. Em que tudo o que não está naquele padrão de racionalidade é irracional. É até engraçado, porque eu sou profundamente racional. O Luiz Fernando Ramos defendeu agora uma tese na USP em que compara *Cacilda!* com as peças do Becket e de Brecht, e me vê como racionalista.

(...) Mas foi uma democracia que mandou Sócrates tomar cicuta. Eu acho que não tem democracia nenhuma, hoje. (COHN, 200-201).

A urdidura da argumentação tecida pelo diretor do Oficina entrelaça duas escolas distintas das artes cênicas - teatro do absurdo e teatro épico - como substrato para a defesa de que adota postura racional em seu ofício. Conforme antecipado nos próximos parágrafos, e desenvolvido no primeiro capítulo, desde a década de 1980 as proposições do teatro do absurdo, relacionadas ao teatro ritual preconizado por Antonie Artaud, são trabalhadas conjuntamente com a apropriação das contribuições de Bertolt Brecht através de síntese antropofágica, resultando em produções marcadas pelo cômico e com elementos de estranhamento, sobretudo relacionados ao desmonte de políticas públicas no campo cultural e à especulação imobiliária no centro da cidade de São Paulo.

Neste debate caloroso sobre as inovações estéticas do Oficina entendemos que a encenação de *O rei da vela* representa um marco na história do grupo e na modernização do

teatro brasileiro, somando-se aos espetáculos que consolidaram a figura do encenador nos palcos do país. Com relação ao método de trabalho adotado sob a direção de Zé Celso, compreendemos que constitui outro olhar possível sobre as questões políticas brasileiras, além daquela efetivada pelo Teatro de Arena, com a qual nutrimos profundo respeito, por serem semeadas a partir do desejo de um mundo justo.

Oficina e Arena, Zé Celso e Augusto Boal, e inúmeros artistas que atuaram na cena teatral brasileira entre as décadas de 1960 e 1970, tiveram contribuição imprescindível no enfrentamento ao regime ditatorial, na valorização do aqui-agora enquanto instrumento de transformação da sociedade e permanecem como referências incontornáveis a cada brasileiro que almeja a construção de um mundo possível. Acreditamos que as divergências podem e devem ser exploradas na confecção de trabalhos vinculados a desafios da historiografia brasileira sobre as contribuições dos espetáculos liderados por estes artistas na história política do país.

Existe a necessidade cada vez mais urgente de colocar em primeiro plano a análise histórica dos espetáculos produzidos por estes artistas, sem que isso represente o desmerecimento de outras figuras que empenharam suas vidas ao fortalecimento da arte popular brasileira. A presente pesquisa tem como alicerce o reconhecimento da diversidade de que se reveste a construção do fazer teatral sensível às mazelas sociais, a fruição da arte por cada cidadão e o compromisso com o pensamento crítico.

Evidentemente, cada grupo artístico possui trajetória sedimentada por espetáculos que marcaram época e permanecem cada vez mais atuais, assim como estão envolvidos em contradições, as quais também merecem análise orientada pelos princípios de uma historiografia comprometida em extrair contribuições do teatro para pensar o ser humano ao longo do tempo. Assim, nesta dissertação vamos enfocar a reencenação de *O rei da vela* (2017) guiados pelo potencial deste espetáculo na compreensão política do Brasil recente.

Desenvolvemos a presente pesquisa com base no instrumental teórico-metodológico fornecido pela teoria crítica inspirada no materialismo histórico-dialético, conforme desenvolvida por Walter Benjamin, com foco na crítica à ideia de progresso formulada pela lógica do modo de produção capitalista, na necessidade de construção de uma história à contrapelo, em que alternativas concretas sejam apresentadas para debate. Estas premissas de interpretação viabilizam aprofundar análise sobre a reencenação de *O rei da vela* enquanto espetáculo direcionado a descortinar a trajetória da burguesia brasileira por meio de recursos estéticos que proporcionam outro ângulo de discussão, a exemplo das subjetividades e da

sexualidade.

Considerando a especificidade do objeto de pesquisa, consistente em espetáculo realizado em 2017, meio século depois de sua primeira encenação, que por sua vez foi inspirada em publicação de 1937, é preciso refletir sobre suas temporalidades e as adaptações nela envolvidas. Dessa forma, as contribuições de Linda Hutcheon, particularmente sua obra *Uma teoria da adaptação* (2011), possibilitam uma rica reflexão sobre as diversas facetas envolvidas na apropriação de uma obra artística.

Estudosa da teoria e crítica literária, Hutcheon utiliza exemplos de adaptação na arte para refletir sobre as inúmeras particularidades no processo de retomada de um projeto. Com ênfase na concepção de que o adaptador é sempre um intérprete de uma obra, traz o exemplo do filme *Adaptação*:

No começo do filme “Adaptação”, o roteirista Chalie Kaufman encara um dilema angustiante: ele está preocupado com sua responsabilidade como adaptador diante de um livro e autor que admira. Como ele mesmo sente, o que está envolvido na adaptação pode ser um processo apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores. (HUTCHEON, 2011 p. 43)

A consciência sobre adaptar ser um processo em que acontece “tomada de posse” amplia horizontes de pesquisa sobre as diversas apropriações, inclusive quando envolve a retomada de um projeto pela mesma pessoa que o dirigiu, a exemplo do espetáculo estudado nesta dissertação. A despeito da reencenação de *O rei da vela* possuir diversas semelhanças com a sua estreia nos palcos em 1967, configura uma produção realizada em outro contexto histórico, com elenco quase inteiramente distinto, formado em outras tradições cênicas, sob a direção de um admirador de Oswald de Andrade, encanto expresso por Zé Celso em cada trabalho realizado dentro e fora do Oficina.

Assim, com base no conceito de adaptação de Linda Hutcheon, inspirada em Roland Barthes, constituído por “um texto, uma estereofonia plural de ecos, citações e referências” (2011), a reencenação de 2017 deve ser analisada a partir da praxis cênica praticada pelo Oficina desde a sua refundação, em 1993. Dessa forma, entendemos que a discussão sobre a reencenação de *O rei da vela* apresenta a retomada do debate sobre a postura reacionária da burguesia brasileira, contudo, possui inovações frente à primeira encenação, em diálogo com o contexto então vivenciado pelo Oficina à época, em luta pela criação de um parque público no

terreno vizinho à sua sede.

Embora a sua divulgação tenha explorado a efeméride cinquentenária da primeira montagem, destacamos seu caráter atual na contribuição da análise do cenário político brasileiro. Sobre este ponto, Frederico Calabar em sua obra *As voltas de O rei da vela no teatro brasileiro moderno* relembra fala do professor Vitor Hugo Adler Pereira no 11º Seminário do Grupo de Pesquisa Literatura e Vida - GPLV -, em que retifica entendimento inicial sobre a falta de radicalidade da reencenação meio século depois:

Poucos anos após a montagem de 2017, no texto “O rei da vela: as montagens teatrais como diálogo com sua época”, que integrou uma coletânea de livros resultantes do 11º Seminário do GPLV, o Prof. Vitor Hugo procedeu com algumas reconsiderações a respeito de sua avaliação anterior. “Apenas um ano e alguns meses após assistir a essa montagem, passo a repensar a sensação inicial de que estava sendo testemunha de uma homenagem, diante de uma representação teatral concebida como uma peça de museu” (PEREIRA, 2019, p. 107), diz-nos o pesquisador, para em seguida situar que “as transformações na vida brasileira foram tão intensas nesse ano de 2019 que, em apenas um ano e alguns meses, o espetáculo de 2017 adquiriu para mim um caráter premonitório”. (CALABAR, 2024, p. 358)

Os acontecimentos subsequentes à reencenação do texto dramático de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina tornaram as discussões desencadeadas pelo espetáculo cada vez mais atuais, a despeito de um possível declínio vivenciado pelos Estados Unidos na condição de protagonista no imperialismo global. Por meio das reflexões de Hutcheon é possível analisar as permanências no campo político a partir das influências artísticas mobilizadas na remontagem de 2017 conforme “tomada de posse” da obra pela direção e elenco.

O desenvolvimento da presente dissertação também está amparado pelas contribuições teórico-metodológicas de Edward Palmer Thompson, cuja trajetória está sedimentada em historiografia militante por uma sociedade justa, igualitária e emancipada. Sua abordagem sobre o conceito de experiência e coletividade foram fundamentais para a compreensão do Oficina e suas principais lideranças enquanto movimento artístico atrelado a um fazer teatral com foco na utopia antropofágica.

Seus estudos sobre a formação da classe operária inglesa e de artistas como William Morris, abriram caminhos para analisar figuras centrais na trajetória do Teatro Oficina, a exemplo dos atores e diretores José Celso Martinez Corrêa, cofundador e que esteve à frente do Oficina até a sua morte, em 2023, além de artistas como Marcelo Drummond e Camila Mota. Os dois últimos são figuras centrais no renascimento e consolidação da companhia em seus mais diversos projetos desenvolvidos desde a década de 1980.

No pós-escrito de 1976 à obra *Willian Morris: Romantic Revolutionary*, ao comentar sobre a influência do marxismo sobre o poeta inglês William Morris, Thompson descreve o percurso de pesquisa no qual a centralidade da fonte e o amadurecimento do pesquisador devem guiar a formulação das hipóteses levantadas:

Podemos e devemos afirmar que Morris era um marxista e um utópico, mas não devemos permitir nem um hífen, nem um sentido de contradição entre os dois termos. Sobretudo, o segundo termo não deve ser reduzido ao primeiro. Tampouco podemos permitir uma condescendência que presuma que a “educação do desejo” seja uma parte subordinada. Saúdo a visão de Abensour, ainda porque foi essa perspectiva que, submersa, estruturou este livro quando foi escrito pela primeira vez, mas que, ao fim, falhei em sua articulação. Em minha ênfase sobre “aspiração, dentro da tradição romântica, sobre “realismo moral”, sobre o jogo repetido de Morris com a palavra “esperança” e no próprio título da parte quatro (“Necessite and Desire”), eu apontava uma conclusão que, no final, abandonei por piedade à política-como-texto e por timidez mediante o termo “utópico”. Mas a pertinência salta aos olhos: Morris foi um comunista utópico, com toda a força da tradição romântica transformada por trás dele. (THOMPSON, 1976, p. 72)

Quando dialoga com o filósofo francês Miguel Abensour, Thompson afirma não ter alcançado o sucesso esperado na articulação da análise sobre o modo como o marxismo foi incorporado por Morris na primeira versão de sua obra, demonstrando que a forma combativa com que defendia seus posicionamentos historiográficos comportava humildade para rever e externar nova compreensão de suas hipóteses. Outro aspecto a ser destacado é a complexidade de sua conclusão, no sentido de demonstrar a confluência do romantismo na incorporação do marxismo, portanto, em sentido oposto ao lugar comum de que teria ocorrido apenas uma adesão às ideias de Marx.

Dialogar com este modelo de procedimento metodológico foi imprescindível para entender a incorporação e combinação de todo um conjunto de influências nas quais o Oficina mergulhou ao longo de sua trajetória. Se a antropofagia oswaldiana, o teatro ritual de Artaud e Grotowski - no período em que este teve maior proximidade com as proposições do diretor francês -, e a cultura afro-brasileira e das populações nativas são protagonistas em seu fazer teatral, há um rico processo de assimilação, cujo entendimento propiciou novos horizontes para esta pesquisa.

Também foram consideradas as contribuições de Roger Chatier, especialmente o conceito de apropriação, enquanto invenção e produção de significados, fundamentais no estudo da recepção de influências artísticas tão distintas em uma mesma produção cênica, como

é o caso da reencenação analisada nesta pesquisa. Afinal, na mesma montagem há o emprego da técnica do distanciamento brechtiano, o teatro do absurdo de Artaud e o teatro de revista brasileiro.

Por essa razão, o primeiro capítulo foi organizado em torno de três eixos que sintetizam a atualização da antropofagia praticada pelo grupo e as influências artísticas incorporadas, ou, para utilizar um termo corrente no Oficina, deglutidas entre o final da década de 1960 até o final da década de 1980, período em que a companhia passou por profunda transformação em sua organização interna e em seu repertório cênico. A definição deste percurso inicial se faz necessária para entender como o grupo aglutinou vanguardas distintas, a exemplo do teatro épico, formulado por figuras como Bertolt Brecht, e o teatro ritual, encampado por artistas também de elevada referência nas artes cênicas, como Antonie Artaud e Jerzy Grotowski.

Desse modo, no intuito de desvelar a historicidade dos elementos artísticos mobilizados na reencenação de *O rei da vela* (2017), foram estruturados três pontos: *te-ato*, *tragicomédiaorgya* e *terreyro eletrônico*. Esta divisão, pensada de forma inter-relacionada, enfoca a deglutição do teatro ritual no desenvolvimento de práxis cênica denominada *te-ato*, quando o grupo consolida organização interna na formação de elenco de atores com larga experiência, e artistas de pouco ou nenhuma rodagem na cena teatral – em diálogo com a concepção de coro utilizada no teatro na Grécia Antiga, e incorpora o teatro ritual, com ênfase na transformação em cena dos indivíduos.

O desenvolvimento da *tragicomérdiaorgya* demarca o erótico como ferramenta para discussão política, fazendo da experiência vivida em cena um ato de questionamento e superação da repressão sexual. Nesta perspectiva, o Oficina aprofunda o diálogo com o teatro grego praticado na antiguidade clássica e se abre para a influência cultural das populações nativas do Brasil e da cultura afro-brasileira.

A concepção de *terreyro eletrônico* integra o processo de apropriação do modernista Oswald de Andrade, sobretudo a concepção de *bárbaro tecnizado*, desenvolvida em seu *Manifesto Antropófago*. Foi uma referência imprescindível na reformulação arquitetônica da sede do Oficina e na incorporação do vídeo e do cinegrafista no espetáculo teatral, enquanto artista no aqui-agora.

Por sua vez, no segundo capítulo foram selecionados trechos de vídeos nos quais estão registradas cenas relevantes ao desenvolvimento da montagem objeto da presente dissertação, a partir das quais será realizada discussão sobre o posicionamento estético-político do Oficina

a respeito do Brasil recente. A discussão foi dividida nos seguintes eixos temáticos: *Dona Poloca: reacionarismo heterocromático*; *Heloísa de Lesbos: a bela (pouco) recatada*; *Tupi or not tup: o homem natural como anti-herói na personagem “indio das bolachas aymoré”*; *Abelardo I e O Intelectual Pinote: a permanência de subjugação da arte e do pensamento crítico*; e *Renato Borghi em cena: realismo x teatro ritual*.

Através da análise das cenas, especialmente das influências artísticas mobilizadas, são atualizadas discussões sobre a repressão sexual enquanto ferramenta de perpetuação de práticas autoritárias, assunto explorado na primeira encenação da peça. Também é debatida a utilização de vanguardas cênicas distintas entre si em uma mesma encenação a partir do processo antropofágico que norteou a concepção da remontagem.

No terceiro capítulo, a discussão sobre a reencenação de *O rei da vela* é ampliada para as condições de produção do fazer teatral no Teatro Oficina, tendo em vista que, após cada apresentação do referido espetáculo, Zé Celso e Camila Mota, juntamente com outros artistas da companhia, alternaram momento metateatral, a que denominaram de “quarto ato”, em que dialogaram com o público sobre a luta do Teatro Oficina e de outros agentes sociais na comunidade do Bixiga⁶ pela criação de um parque público no terreno ao lado da sede grupo. Durante a discussão os atores rememoraram a história de luta pela sobrevivência do Oficina e pela criação do Parque do Rio Bixiga.

Para o desenvolvimento do terceiro capítulo foram selecionados registros audiovisuais deste momento metateatral realizado durante a temporada no Sesc Pinheiros, em 2017, e no Teatro Sérgio Cardoso, em 2018. Diversos pontos representativos da trajetória do grupo nas últimas décadas são retomados direta ou indiretamente, sobretudo a luta contra o capital financeiro especulativo no bairro do Bixiga, apontado como um local de intensa atividade artística de perspectiva popular.

Desse modo, o terceiro capítulo foi dividido em duas seções: o processo histórico da luta pelo Parque do Rio Bixiga e o Movimento Bixigão. No primeiro, será abordado a luta pela fundação de um parque público no terreno contíguo à sede do Oficina, então de propriedade de

⁶ Bixiga foi o nome do bairro onde atualmente é denominado como Bela Vista. Grande parte dos moradores do bairro permanecem utilizando a nomenclatura antiga pela identidade relacionada à população nativa e quilombola que lá residiu até século XIX, antes de serem exterminadas no processo de industrialização da cidade de São Paulo. A antiga nomenclatura também foi abraçada pelos artistas que atuam no bairro desde meados da década de 1950.

um grupo empresarial, cujo desfecho só começou a ser desenhado em 2024, quando houve a desapropriação pela Prefeitura de São Paulo.

Por fim, vamos debater o trabalho realizado pelo Movimento Bixigão, em que artistas do Oficina em parceria com outras figuras marcantes no Bixiga realizaram aulas de teatro, música, leitura de textos, dentre outras atividades, com crianças e adolescentes do bairro, constituindo-se em exemplo de arte popular, e que foi descontinuado no contexto de desmonte das políticas públicas no campo da cultura e do processo de gentrificação imposto a diversos moradores em situação de vulnerabilidade social nos últimos anos. Mesmo inativo, constitui legado para a memória do bairro e uma perspectiva com potencial de ser retomado quando da fundação do Parque do Rio Bixiga, formando uma constelação de iniciativas voltadas às artes cênicas, conforme abordado por Zé Celso na remontagem de 2017.

Inúmeros iniciativas poderiam ser analisadas conjuntamente às duas citadas, contudo, a discussão foi delimitada para dois exemplos representativos de mobilização popular forjada na comunhão de esforços entre o Teatro Oficina e demais moradores do Bixiga, em articulação com o projeto de bairro defendido durante a reencenação de *O rei da vela* (2017). A luta por um parque público e a realização de projetos sociais concretizados no Bixiga são integradas a um rico processo histórico no qual tem desaguado ampla variedade de artistas populares.

Ao longo de cada capítulo utilizaremos a expressão Jaceguai 520 como sinônimo de Teatro Oficina com o objetivo de aprimorar a fluência do texto, seguindo o exemplo adotado por Biagio Pecorelli na dissertação *A pulsão performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes* (2014). Pecorelli é um pesquisador representativo de gerações de estudiosos responsáveis por ampliar novas possibilidades de análise do Teatro Oficina ao mesmo tempo em que é transformado internamente no contato com a companhia.

Sem pretensão de esgotar o debate em torno das adaptações do texto dramático de Oswald de Andrade, almejamos retomar discussão sobre as permanências na história recente do Brasil abordadas na reencenação de *O rei da vela* (2017) pelo Teatro Oficina. No mesmo sentido, o estudo da forma e conteúdo em que tal debate foi construído, interpretados em unidade dialética, possibilitam descortinar novos horizontes de pesquisa sobre referido espetáculo e sua inserção na história das artes cênicas das primeiras décadas do século XXI.

CAPÍTULO 1 - DO TE-ATO À TRAGICOMÉDIA ORGYA: A TRANSMUTAÇÃO ANTROPOFÁGICA

O Teatro Oficina tem sua trajetória permeada pela pesquisa incessante por novas possibilidades cênicas, algo recorrente sobretudo a partir da primeira montagem de *O Rei da Vela* (1967). Naquele momento, o diretor Zé Celso, o ator Renato Borghi, seu grande parceiro artístico e afetivo nos anos 1960 e início da década de 1970, juntamente com os demais integrantes da Companhia, apropriam-se da antropofagia desenvolvida por Oswald de Andrade (LIMA, 2012) enquanto elemento estético voltado ao emprego de diferentes influências artísticas, a ser forjado em cada encenação.

Tal inquietude é reforçada por Armando Sérgio da Silva, que aponta dentre as características marcantes do Teatro Oficina o constante diálogo com distintas vanguardas artísticas, razão pela qual é considerado por diversos críticos uma espécie de sismógrafo das artes cênicas brasileira (SILVA, 2008). Este contato permanente, ou, para utilizar uma expressão corrente na atuação de Zé Celso, a deglutição de várias fontes, provocou importantes alterações nos afluentes dramatúrgicos que alimentam e são retroalimentados por Jaceguai 520.

O Teatro Oficina foi fundado em 1958 na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, na Universidade de São Paulo, inicialmente mantido por alunos da instituição, dentre os quais Zé Celso, Renato Borghi, Amir Haddad e Carlos Queiroz Telles. Profissionalizou-se em 1961, quando alugou uma casa de espetáculos na Rua Jaceguai 520, no bairro Bela Vista - conhecido informalmente como Bixiga -, na cidade de São Paulo.

Em seus primeiros anos o grupo dialogou com a proposta existencialista de Jean-Paul Sartre até o final da década de 1950, quando estabelece parceria com o Teatro de Arena, sobretudo na figura de Augusto Boal. A partir desse contato, o grupo conquista sua profissionalização, marcada pela incorporação do método desenvolvido no *actors studio*, em Nova Iorque, apropriado pelo diretor do Arena para a atuação mais natural e maior autonomia do ator.

Por meio do trabalho desenvolvido em parceria com Augusto Boal, e posteriormente com Eugênio Kusnet, entre os anos de 1961 a 1966, Jaceguai 520 refinou seu repertório artístico, adquiriu o hábito de realizar constante pesquisa e ensaios, tendo realizado montagens de autores norte-americanos, como a adaptação de *Awake and sing*, *A vida impressa em dólar* (1961), de Clifford Odets, e *Look Homewar, Angel, Todo anjo é terrível* (1962), de Thomas

Wolfe; e autores que nasceram ou viveram na Rússia, a exemplo de *Quatro num quarto* (1962), de Valentin Kataev, e *Pequenos Burgueses* (1963), de Máximo Gorki.

O processo de assimilação de influências artísticas pelo Oficina enfrenta cenário social e político bastante controverso no país, sob um governo ditatorial desde 1964, marcado por uma série de medidas que resultaram na progressiva restrição das liberdades democráticas, como o Ato Institucional nº 5, que permitiu a suspensão dos direitos políticos e aprofundou a censura contra opositores políticos. Grupos artísticos reconhecidos pela postura combativa, nos quais estão inseridos o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, tiveram de se adequar para evitar eventual prisão de seus integrantes e suspensão de suas atividades.

Neste período, as companhias teatrais tinham de submeter seus projetos a uma inspeção prévia por profissionais do Estado com atribuições para autorizar, com ou sem ressalvas, ou proibir a realização do espetáculo. O AI 5 representou um duro golpe na classe artística envolvida com a resistência ao governo ditatorial, tendo em vista que tornava desafiadora a continuidade dos trabalhos nos locais em que rotineiramente se apresentavam, o que provocou o afastamento de parcela expressiva do público, perda de produtores e de patrocínios.

Diante do esgarçamento da liberdade de expressão grupos teatrais tiveram de se reorganizar internamente, seja pela modificação dos projetos que seriam desenvolvidos, seja pela busca de espaços em que a fiscalização exacerbada fosse menos implacável. Sem condições para promover um embate direto com a Ditadura Militar, cada companhia adotou em alguma medida tais estratégias, como foi o caso do Oficina, que desde a primeira encenação de *O rei da vela* (1967) estava em processo de intensa experimentação de novas possibilidades no fazer teatral.

Assim, no presente capítulo serão problematizados os principais elementos cênicos constituintes da atuação do Teatro Oficina a partir da década de 1970. O ponto de partida será a análise do conceito de te-ato, cunhado a partir de 1970, o qual representou a primeira grande alteração estrutural após a primeira encenação de *O rei da vela* (1967), ao consolidar a busca por um teatro com estrutura de trabalho mais voltada para a organização comunitária, sem divisão rígida entre as diversas funções responsáveis por realizar um espetáculo cênico, e assimilação do estilo de atuação orientado pelas proposições artísticas de Antonie Artaud.

Adiante, será discutida a produção audiovisual do grupo, ao longo dos anos 1970, incluindo o período em que Zé Celso esteve fora do Brasil, entre 1974 a 1978, no qual participou da gravação de filmes e documentários. O envolvimento com produção cinematográfica

contribuiu para demarcar outro aspecto fundamental, consistente na inclusão de equipamentos tecnológicos em seus espetáculos, como o uso de câmeras e monitores, cujo entrelaçamento em cena vão além do objetivo de garantir registro, mas parte constituinte do espetáculo, incorporados na arquitetura da nova sede do Oficina e utilizado nos locais em que seu elenco realiza apresentações de espetáculos vinculados à Jaceguai 520, sob a denominação de *terreiro eletrônico*.

A inserção do vídeo e de recursos tecnológicos advindos da rede mundial de computadores acontece como forma de diálogo crítico com a expansão da indústria cultural na década de 1960, responsável por transformar radicalmente as condições de produção das linguagens artísticas como um todo no Brasil e no mundo. Diante deste novo panorama, integrantes do Oficina mobilizam tais aparelhos no seu fazer teatral, adotados em consonância com os desafios contemporâneos no campo do aqui e agora vivenciados na companhia.

Contudo, a tecnologia é adotada ao mesmo tempo em que Jaceguai 520 realiza uma longa viagem histórica até a dramaturgia da Grécia Antiga, em diálogo que resulta no conceito denominado tragicomédiaorgya, desenvolvido no final da década de 1970. Influenciados pelas novas condições das atividades cênicas no país, em contexto de retorno mínimo das liberdades democráticas, florescimento de outros focos de atuação e inspirados nas produções dramáticas e cômicas, o Oficina explora a necessidade de aprofundamento da discussão sexual no palco, acentuando a cada montagem a utilização cênica da nudez em cenas homoeróticas.

Por meio da análise da concepção de te-ato, terreiro eletrônico e tragicomédiaorgya - e as imbricações no Oficina em meio à luta por sua própria sobrevivência - serão descortinados elementos fundamentais para o ajuste de lentes de observação para capturar e problematizar a construção da encenação mais recente de *O Rei da Vela*. Afinal, trata-se de efeméride situada em solo densamente atravessado pelos sedimentos cênicos mencionados anteriormente.

1.1 TE-ATO: A ASSIMILAÇÃO DO TEATRO RITUAL NA PERSPECTIVA ARTAUDIANA

Na década de 1970 o Teatro Oficina mergulha em uma série de experimentações cênicas que vão desaguar no redimensionamento da forma como entende e pratica a atuação teatral, na

sua organização interna e na relação com o público. Consolidada no rol das mais respeitadas companhias de teatro do Brasil, esse status é desafiado pelos seus próprios integrantes, sob a liderança do ator e diretor Zé Celso, que passa a contestar os aspectos empresariais de sua organização, a composição cênica realista de seus espetáculos e a relação ator-plateia.

Durante as montagens de *O rei da vela* (1967) e em *Roda Viva* (1968) são incorporadas novas propostas estéticas em relação ao que estava sendo produzido nos anos anteriores, tendo na primeira uma linguagem marcada por expressões cotidianas, como o uso desmedido de palavrões, ao passo que na segunda houve presença de atores amadores integrando parte do elenco, cuja atuação era marcada pela espontaneidade em cena. O comportamento deste último grupo, chamado de “coro”, inserido sem uma preparação prévia aos moldes profissionais da então companhia, gerou descontentamento da maior parte dos atores experientes, designados pela alcunha “representativos”, ante a dificuldade de adaptação à dinâmica bastante distinta a que estavam acostumados.

A natural ocorrência de desentendimentos entre um grupo de atuadores marcado pelo refinamento no repertório artístico e grande entrosamento no palco, a exemplo do ator e diretor Fernando Peixoto, e das atrizes Ítala Nandi e Etty Fraser, e um segmento com pouca ou nenhuma experiência em cena, provocará a debandada da maior parte da ala profissionalizada. Diante de um desafio tão delicado, Zé Celso e alguns dos remanescentes, como o ator Renato Borghi, permanecem imersos nestas experimentações na busca pela superação de amarras, que segundo o diretor, impediriam o desenvolvimento estético que conectasse o artista com o mundo em que vive.

O desenvolvimento de nova práxis cênica aprofundará a radicalidade almejada pelo grupo a partir da primeira encenação de *O Rei da Vela* (1967), ao mesmo tempo em que provoca alteração substancial no elenco que integrava a companhia desde o início da década de 1960. Ainda que o método de trabalho adotado durante a concepção do te-atro tenha sofrido considerável flexibilidade nas décadas seguintes, demarcou ruptura na trajetória do Teatro Oficina com o teatro realista, lançando parte do alicerce artístico na retomada do grupo na década de 1980.

A consolidação deste novo ciclo acontece em 1971, durante excursão com a montagem de *Galileu Galilei*, quando o grupo começa a organizar happenings⁷ para a realização de novos

⁷ Segundo Patrice Pavis, em sua obra Dicionário de Teatro, happening é “forma de atividade que não usa texto ou programa pré-fixado (no máximo um “modo de usar”) e propõe aquilo que hora se chama acontecimento (George

exercícios cênicos denominados de “trabalho novo”. Segundo José Celso Martinez Corrêa, quando da passagem do Oficina pela cidade de Salvador em 1971:

Nosso trabalho não tem nada a ver com o **teatro convencional**. Pode acontecer em qualquer lugar, como está acontecendo nesta entrevista. Em primeiro lugar o que gente coloca mesmo é a discussão da **relação palco-plateia**. Nós não vamos mais nos apresentar nesses teatros de 250-300 lugares, com cortinas, com aquele tipo de relação separada, pessoas sentadas e atores no palco, com uma participação quase bovina do público. Nossa tipo de atuação deve ser outra, e do público também. É um outro teatro, onde as relações são outras, os textos são outros, os cenários outros e não tem nada a ver com teatro convencional (...). E o **trabalho novo** já começa você nos entrevistando aqui (num casarão antigo no Rio Vermelho). Se fosse em 68 ou 69, provavelmente estaríamos no Hotel da Bahia. Foi uma mudança não só em termos de uma concepção de teatro, mas de comportamento e de relacionamento também (...). Eu te digo, é muito difícil viver junto, muito difícil mesmo (...). Eu acho que para o teatro nos termos que tem sido feito não é importante viver juntos. Mas para o trabalho que vamos fazer é. Para a coisa que eu não chamo mais, inclusive, de teatro é outra coisa (...). Seria a **integração do público-plateia**. Não existiria palco, mas uma proposta nossa em que a plateia iria sendo integrada até que no fim, nós e eles seríamos uma coisa só (...). É **preciso vivermos uma coisa só (comunidade)** para **transmitirmos uma coisa só** também. (ZÉ CELSO apud SILVA, 2008, p. 78 e 79) (Grifos do autor)

Na citação cabe destacar alguns pontos a partir das expressões destacadas - ideias centrais daquilo que o Oficina pretendia incorporar naquele momento -, a começar pela superação do que considera “teatro convencional”. Também em 1971 o grupo altera sua nomenclatura, à época Cia. de Teatro Oficina, para Grupo Oficina Brasil (STAAL, 1998), designação que dialoga com uma proposta de organização mais horizontal, desgarrada da estrutura clássica com divisão rígida entre os diversos componentes de um espetáculo, na qual o diretor é considerado uma espécie de timoneiro do grupo.

Por sua vez, a relação dos atores com o público é reconfigurada para além de um contato mais espontâneo com quem os assiste, alcançando a plateia à condição de atuadora do espetáculo que frequenta. Isso será explorado durante passagem do grupo por cidades como Salvador, Recife, Mandassaia, Santa Cruz e em Brasília (SILVA, 2008), na qual foram realizados exercícios cênicos que foram sintetizados na montagem de *Gracias Señor* (1972).

Brecht), ora ação (Beuys), procedimento, movimento, performance, ou seja, uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o caso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um resultado, usando todas as artes e técnicas imagináveis quanto à realidade circundante.” (PAVIS, 2008, p. 191) Foi largamente utilizado pelo Oficina no início da década de 1970, quando diversas companhias buscavam ampliar os limites físicos e cênicos do fazer teatral.

As experimentações realizadas nestas cidades integram o que Zé Celso denominou de “Ultropia”, considerada a revolução nos trópicos, consistente na realização de *happenings* em que os exercícios cênicos são realizados conjuntamente com o público. Nesta época, são aprofundadas discussões iniciadas quando da primeira encenação de *O rei da vela* (1967) sobre as proposições do Antonie Artaud e Jerzy Grotowski a respeito das possibilidades de ampliação do fazer teatral para além daquilo que o dramaturgo francês denomina de “teatro ocidental”, caracterizado pelo excesso de racionalidade no desenvolvimento das encenações.

Segundo Maria Angélica de Souza, ao comentar sobre a apropriação das proposições artaudianas iniciadas na encenação do texto dramático de Oswald de Andrade:

É ainda neste momento que os espetáculos do Oficina que começam a configurar tom agressivo que viria também a ser marca das suas encenações posteriores. Tal agressividade ganha força com a fortificação dos ideais artaudianos, a saber, pelo encontro com a linguagem do teatro da crueldade. (...) A crítica do Oficina dirige-se então à própria “civilização ocidental”, revestida pelos ideais burgueses estritamente racionalistas; por isso o apelo a uma determinada “irracionalidade” aparece neste momento como bandeira levantada pelo grupo. Artaud é fundamental neste processo, a concepção do dramaturgo se assenta à organicidade da ordem social e para as microrrelações de poder que então se estabelecem, fazendo dos corpos o lócus donde o poder incide, por isso, sua forma fundamental de resistência, ou de “re-existência”, nos termos de meus interlocutores. Corpo e Política se tornam indissociáveis. (SOUZA, 2013, p. 142)

Deste modo, a utilização da irracionalidade na práxis cênica configura a inserção de um teatro ritual, com rompimento de dualidades nos palcos, como mente e corpo, texto e cena, ficção e realidade, palco e plateia. Este último é provocado a assumir posição ativa nos espetáculos, que por sua vez são realizados em larga escala fora dos espaços comumente utilizados em apresentações teatrais, como em praças e parques.

Ao enfatizar a busca pela superação de dualidades o Oficina estabelece como premissa a transformação do indivíduo em cena, enfrentando seus preconceitos e traumas durante o processo de atuação, promovendo reconexão consigo e com o mundo, por isso a denominação te-ato. A experiência de amadurecimento no teatro ritual apropriado pelo grupo amplia o espaço onde pode ser vivenciado o aqui e agora para fora da “caixa preta”, como é denominado o local tradicionalmente destinado as artes cênicas, e mesmo em regiões onde não haja tal espaço, tendo no corpo um instrumento político de enfrentamento às mazelas sociais.

No mesmo sentido, Jerzy Grotowski é apropriado pelo Oficina, contudo, ao contrário do posicionamento do dramaturgo polonês sobre a importância de um teatro laico, Zé Celso

realiza trabalho de direção aberto à inserção de diversos elementos religiosos. Também recepciona as proposições sobre o “teatro pobre” em sentido diverso daquele defendido por Grotowski, o qual preconizava espetáculos minimalistas, compostos estritamente daquilo que fosse indispensável à conexão com o público.

O diretor do Oficina recepciona a ideia de “teatro pobre” na perspectiva de incorporação de tudo o que possa tornar o espetáculo um momento de maior conexão com o mundo. Portanto, Zé Celso pensa a realização do espetáculo a partir da ampliação de seu duplo, para utilizar a expressão cunhada por Artaud para se referir à inserção de elementos que potencializem o teatro enquanto arte conectada à vida dos indivíduos, pensando de forma minuciosa a inserção de cada elemento em cena, como figurino, cenário, gestos e locais onde as apresentações serão realizadas.

Por essa razão, o desenvolvimento do te-ato acontece em cidades de diferentes regiões do país, visitadas com o objetivo de se conhecer e vivenciar a diversidade cultural brasileira, como foi em Santa Cruz, no Rio Grande do Norte (figura 01). Através da observação da fotografia é possível discutir algumas nuances vivenciadas no município potiguar a respeito da incorporação das proposições artaudianas e grotowskianas.

Figura 01 - Experimentação cênica realizada na cidade de Santa Cruz (RN).



Fonte: Acervo Associação Uzyna Uzona.

Mesmo não sendo possível destrinchar detalhes específicos da figura 01, extraída da obra *Oficina: do teatro ao te-ato*, de Sérgio Ricardo da Silva, concorrentes à forma e ao tempo

de duração do experimento, assim como sobre o elenco do Oficina envolvido e à forma de participação do público, podem ser destacados alguns aspectos a respeito da incorporação do teatro ritual. Pela distância bastante próxima e ângulo fechado em que as fotografias foram captadas é revelado um contato intimista com os moradores locais, que esboçam naturalidade tanto ao registro como ao contato visual.

Os indícios de recepção positiva por parte da população local não permitem apontar que os exercícios cênicos tenham logrado grande êxito, mas demonstram que naquele momento havia condições para novas possibilidades cênicas voltadas à interação ativa com o público, praticadas no Brasil e em vários lugares do mundo por grupos como Dzi Croquettes, Living Theatre (Estados Unidos) e La Mama (Colômbia). Por isso, um exame mais detalhado destes experimentos possibilitará compreender o processo de reconfiguração do aqui e agora praticado pelo Oficina no período.

Neste sentido, será tomada por referência um resumo do experimento realizado em Brasília, seguido de um balanço crítico a partir da bibliografia selecionada. Segundo Armando Sérgio da Silva (2008) o processo criativo deste conjunto de experimentações foi intitulado “Grupo Oficina Brasil em Re-volição”, do qual nasceu o espetáculo *Gracias Senor* (1972), sintetizado no seguinte esquema organizativo:

Confrontação: Discutia-se o tipo de comunicação a ser estabelecido. **Os atores se recusavam a representar tradicionalmente**, recusavam a divisão entre palco e plateia, recusavam a máscara, a maquilagem, a fantasia, todo fascínio da mentira.

Esquizofrenia: Ainda divididos em palco e plateia e, em virtude dessa separação, adotava-se o esquema de “aula”. Os atores - professores e o público - alunos. Nessa aula tentava-se mostrar a origem e as causas da esquizofrenia (divisão). **Devido a uma forte pressão externa, um organismo ficaria doente, cindir-se-ia em duas partes: uma secreta, perigosa, violenta - a da energia encarcerada; outra legal, “careta”, disposta a todas as concessões.**

Divina Comédia: **Ausência de divisão entre palco e plateia.** Era um desafio claro ao público. Um desafio na base “carrasco-vítima”, que deveria passar através da pele, fisicamente, toda a violência de uma sociedade repressora.

Morte: O grande silêncio do **não “querer mais”**.

Ressurreição: **Os corpos se uniam** para inventar uma nova humanidade.

Novo alfabeto: Um bastão, o de Antônio Conselheiro, ilustrava a lição: “**Há muitos objetos num só objeto (o bastão).** Mas um só objetivo: destruir o inimigo. Se esse não for atingido, não há nenhum objeto no objeto”.

Te-ato: O bastão era entregue ao público. Aí nada mais era previsto, tudo ficaria ao acaso do dia e do momento do espetáculo. (SILVA, A. 2008, p. 87-88) (Grifos do autor)

Diversos aspectos a respeito dos objetivos do elenco e das influências artísticas de outros campos do saber são descortinados na composição do espetáculo *Gracias Senor* (1972). Com base nos trechos destacados, há um conjunto de ações destinadas à transformação do indivíduo em cena e alteração estrutural na forma de produção do aqui-agora, como antecipado anteriormente, o que possibilita analisar alguns dos referenciais mobilizados nesta época.

O primeiro aspecto identificado é a busca pela superação do aqui e agora em seus moldes representacionais, considerado por Zé Celso um entrave ao envolvimento ativo do público e no amadurecimento pessoal dos atores, que estariam presos a uma estrutura de atuação maniqueísta. Embora não tenha observado o abandono de todos os elementos representativos, a inserção efetiva do público na estrutura da montagem será um dos pilares dos trabalhos desenvolvidos a partir da década de 1980.

Por sua vez, o momento do espetáculo intitulado como “esquizofrenia” dialoga com as proposições do psicanalista Wilhelm Reich sobre a repressão sexual enquanto elemento que inibi a energia vital dos indivíduos. Luiz Carlos Maciel, responsável pela indicação do texto dramático de *O rei da vela* ao elenco do Oficina na ocasião em que ministrou um curso de interpretação social para o grupo em 1967, comentou em diversas ocasiões a profunda influência do psicanalista alemão em Zé Celso, especialmente ao pensar a transformação do mundo pela mudança do indivíduo como um ponto de partida na construção de uma sociedade democrática.

Segundo Maciel:

O pensamento reichiano mostrava com luminosa clareza por que as coisas aconteciam do jeito que aconteciam e não do jeito que sonhávamos na minha geração; me pareceu denunciar por que era tão difícil mudar a sociedade e estabelecer a liberdade individual. Foi uma tomada de consciência fundamental para mim, de forma que eu percebi, também claramente, que o mesmo processo tinha acontecido, simultaneamente, e com a mesma, senão maior, intensidade, com José Celso. Nós dois percebemos que não bastava desejar mudar o mundo, se a mudança não partisse de nós próprios. Era necessário, antes de mais nada, transformar a si próprio, libertar-se do controle do sistema". (MACIEL, 1996, p. 146)

A recepção de Reich pelo Oficina, nos termos narrados por Maciel, está inserida em práxis cênica distinta daquela desenvolvida por artistas do Teatro de Arena, mais próximo ao realismo e ancorado nas formulações de Bertolt Brecht acerca do Teatro Épico, concretizadas no país com foco na organização coletiva dos indivíduos. Por sua vez, os artistas alinhados ao

movimento tropicalista e à contracultura de forma geral dialogaram com propostas nas quais o ponto de partida para transformação do mundo está no individual.

Nesta concepção de fazer teatral a preparação do ator enfatiza outros aspectos para além da construção da personagem, que por sua vez deve ser o resultado de uma “presentação” cênica. Esta característica também é ressaltada por Luiz Carlos Maciel:

O teatro de José Celso, posteriormente, foi cada vez mais tomado por esse pensamento, que, por exemplo, o diferenciou basicamente do projeto artístico de Glauber Rocha. Glauber queria modificar o mundo, mas não achava que precisasse se modificar. Ele próprio se considerava bem, lúcido, capaz de trazer aos outros a consciência de modificação, somente através da arte. Era necessário mudar, apenas, o que estivesse fora. Em posição diferenciada, José Celso acreditava que, para mudar a sociedade, tinha que levar ao indivíduo a consciência da necessidade de sua modificação. José Celso queria a mudança para si também. (MACIEL, 1996, p. 146)

Posteriormente, Zé Celso e demais integrantes do elenco do Oficina ampliarão a recepção de Reich a respeito da libertação da energia sexual enquanto instrumento de transformação do indivíduo em cena. Ao longo do desenvolvimento do te-ato ocorre diálogo mais estreito com aquilo que será chamado de “esquizofrenia” pelo ator e diretor do Oficina, demarcando a repressão infligida a cada ser humano por setores reacionários da sociedade, inclusive no fazer teatral, o que demandaria novas metodologias de trabalho na preparação do ator e do público, os quais deveriam estar fundidos na figura do atuador.

Durante os experimentos, Zé Celso, no papel de Antônio Conselheiro, carregava um bastão, simbolizando o líder de um grupo rebelde na luta contra uma sociedade reprimida, a ponto de naturalizar profunda apatia, denominado em cena de comportamento esquizofrênico. Por isso, no intuito de superar tal postura, era preciso alterar essa mentalidade por meio da expansão da imaginação e a constituição de um papel ativo do público, materializado quando este recebia o bastão e, por consequência, a missão de ser atuador do espetáculo.

Diversos atores e atrizes atuaram no Oficina durante as viagens em que foi desenvolvido o te-ato, coexistindo um núcleo fixo, formado pelos artistas com mais tempo no Oficina - Zé Celso, Renato Borghi e Esther Góes -, e um núcleo rotativo, composto por atores com e sem experiência em teatro, como Luiz Fernando Guimarães, Flávio Santiago e Renato Dabal (STAAL, 1998). A alta rotatividade de atores tornar-se uma das características mais latentes do Oficina, vivenciada tanto em períodos de menor produção e crises financeiras, quanto em

momentos de maior estabilidade auferido por receitas provenientes de patrocínios e editais públicos de fomento à cultura.

A procura de novas perspectivas para o palco perpassa por uma interação ativa com o público, o qual é provocado a mergulhar na construção das montagens com a responsabilidade de assumir papel de atuador. Tais experimentos vão desaguar em diversas polêmicas com a crítica teatral⁸ quanto à sua viabilidade, condições de utilização no cotidiano do grupo e no estabelecimento de uma nova parceria com a plateia.

Segundo Sílvia Fernandes:

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. (FERNANDES, 2020, p. 214)

Contudo, apesar do desenvolvimento do te-ato ter sido uma mudança substancial na organização e atuação do Teatro Oficina, não configura um ato desprovido de historicidade no quadro geral dos artistas da época, tampouco na trajetória do grupo. Discussões sobre a necessidade de abandono na estrutura clássica de representação nas produções cênicas, e na arte como um todo, já estavam sendo realizadas, de forma que o experimento capitaneado por Zé Celso pode ser analisado enquanto importante afluente de práticas direcionadas ao fazer teatral voltado ao corpo e a experiência vivida em prol daquela tão somente representada.

A mudança de rota por que passa o Oficina está inserida em tendência vivenciada no teatro mundial na década de 1960, marcada pela adoção do aqui e agora ritualizado. No início dos anos 1970 o Oficina recepciona o Julian Beck e Judith Malina, fundadores do Living Theater, grande expoente de práticas cênicas que redimensionam a relação com o público, convivência que não rendeu projeto em comum, conforme inicialmente planejado, mas propiciou apropriação crítica do fazer teatral praticado pelo grupo norte-americano.

⁸ Ocorreu um grande embate entre o diretor José Celso Martinez Corrêa e o crítico Sábato Magaldi a respeito da viabilidade da peça *Gracia Señor* (1972), que aglutinou os exercícios cênicos voltados à construção do te-ato. Para o crítico, a despeito da ideia geral da peça ser boa, o desenvolvimento seria confuso, comprometendo o objetivo de produzir transformação estrutural no fazer teatral. Por sua vez, Zé Celso rebateu acusando Magaldi de não observar a função social da arte. Anos depois, ocasião em que afirmou compreender a insatisfação de Zé Celso, e que tão somente cumpriu com seu papel de crítico: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2110200614.htm>

Segundo Zé Celso, embora com postura despojada, o Living Theater matinha uma mentalidade colonizadora em relação ao fazer teatral praticado no Brasil, o que teria sido determinante para o fim da parceria sem a realização de um espetáculo. Contudo, foi um período em que o Oficina pode se familiarizar com outros artistas envolvidos na realização de novas possibilidades cênicas.

O processo de organização enquanto estrutura comunitária do Living Theatre exerceu profunda influência no elenco de Jaceguai 520. Embora a convivência não tenha sido a esperada por Zé Celso e Renato Borghi, presenciar a organização interna do Living constitui importante aprendizado sobre a vida comunitária em grupo teatral reconhecido internacionalmente. Conforme Armando Sérgio da Silva:

O encontro com o Living Theatre, a mais relevante trupe da vanguarda americana, frustrou em virtude das discordâncias já relatadas na primeira parte deste estudo. A confrontação, entretanto, serviu para que o Oficina conhecesse de perto um grupo marginal, distante do “teatro-instituição”; teatro esse que também acaba de ser contestado em 1969. Com efeito, tratava-se de um elenco que vivia, desde 1955, em vida comunitária e portanto completamente afastado das relações empresariais. Sem dúvida, essa estrutura e algumas das ideias do conjunto americano influenciariam muito a futura opção dos remanescentes do Teatro Oficina. Podemos mesmo dizer que José Celso não se integrou na experiência comum, mas absorveu bastante do tipo de vida e experiência comunitária do grupo norte-americano. O encontro com o Living constitui-se, na verdade, em uma bomba de efeito retardado. (SILVA, A. 2008, p. 196)

Com base na discussão de Armando Silva podemos inferir que a convivência entre Oficina e Living representou período em que o primeiro pode desenvolver repertório organizativo e cênico para explorar um conjunto de experimentações que desembocariam no te-ato e na montagem de *Gracias Señor* (1972). A despeito das discordâncias com a postura do Julian Beck e Judith Malina, líderes do Living Thatre, de que teriam agido de forma messiânica, com o objeto de “catequizar” a companhia brasileira, foi imprescindível para que o Oficina pudesse realizar experimento fora da estrutura empresarial de teatro.

Portanto, a realização de experimentações cênicas estava inserida em contexto no qual inúmeros atores e diretores almejavam novas possibilidades para o desenvolvimento de espetáculos, centrado no redimensionamento da relação entre ator e público, especialmente na superação do comportamento passivo deste. Neste sentido, outros modelos estruturais do aqui e agora foram praticados, inspirado na pesquisa e reflexão sobre outras culturas, com o fim de superar o esgotamento do que era denominado “teatro ocidental”.

Vivencia-se período marcado por discussões da arte enquanto relação e processo, da busca por atuação que contribua para o alcance de uma verdade cênica. O Oficina incorpora tais discussões por meio da ênfase na experiência vivida no palco, afastando-se do postulado clássico da representação, conforme discutido por Maria Angélica de Souza Rodrigues:

É justamente neste contexto de expansão da ideia de arte para a dimensão da atividade (no sentido de estar em processo) que a linguagem do Oficina começa a consolidar-se. (...) o encontro com a performance é apenas um dos diversos acoplamentos que darão substância à linguagem cênica do grupo. A *performance*, porém, como dimensão centrada no corpo e na experiência, traz uma aplicação de verdade cênica - no sentido da “experiência mais vivida que representada”, segundo os artistas em questão, que se descola da representatividade enquanto cópia do real, mecanismo tido por linguagem estética padrão do teatro. (SOUZA, 2013, p. 14)

Dessa forma, a prática do Oficina é repensada para um trabalho de laboratório voltado a todo público envolvido com o espetáculo teatral. A formação de um núcleo profissionalizado de atores é flexibilizado a fim de que cada frequentador do espaço cênico seja também um ator indispensável ao desenvolvimento de cada montagem, tomando consciência da repressão a que está submetido e consequente transformação em cena - “transformação do tabu em totem”, como defendido por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago.

Com a reconfiguração de sua prática teatral o coro é alçado à condição de elemento fundamental nas produções do Oficina, responsável por contribuir com atuações mais coletivas e espontâneas, materializadas através da experiência vivida em cena, característica menos observada em figuras com larga vivência profissional no teatro e que abre perspectivas para inserção orgânica do público. Nesta perspectiva, independentemente da familiaridade com o palco, cada atuador deve forjar sua personagem no sentido de se reconstruir como ser humano, fazendo do texto dramático um componente da encenação, desgarrado da função engessada, de uma espécie de manual na construção das personagens.

Ao conferir maior centralidade à performance, o elenco do Oficina recepciona as proposições do ator e diretor francês Antonin Artaud, um dos principais expoentes no debate sobre o potencial de utilização de outros elementos nas montagens teatrais, com menor ênfase na palavra escrita. Segundo o ator e diretor francês:

É sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se deve considerar a encenação, não como o reflexo de um texto escrito e de toda a projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como a projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, como consequências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles. Essa projeção ativa só pode ser feita em cena e

suas consequências encontradas diante da cena e na cena; e o autor que usa exclusivamente palavras escritas não tem o que fazer e deve ceder o lugar a especialistas dessa bruxaria objetiva e animada. (ARTAUD, p. 77)

Na primeira montagem de *O rei da vela* (1967) Zé Celso inicia as proposições artaudianas ao realizar trabalho de direção com elevada autonomia sob o texto dramático do modernista Oswald de Andrade, através da construção das personagens com ênfase no erótico e ampla liberdade criativa a Hélio Eichbauer na definição dos cenários. A partir dos exercícios realizados no início dos anos 1970 essa liberdade é ampliada para a reestruturação interna da então Companhia, que além de explorar com mais intensidade outros recursos no palco, mantém quadro de atores com menor ou nenhuma experiência, fazendo da própria inexperiência um duplo a ser explorado diretamente no palco.

Por meio da ampliação do repertório artístico utilizado no palco, especialmente através dos gestos, o Oficina inicia processo de ritualização da atividade cênica, influenciado pela interpretação de pensadores e artistas como Nietzsche e Artaud, para os quais o teatro praticado na antiguidade grega explorava todos os elementos do seu cotidiano. O dramaturgo francês aponta inclusive aspectos religiosos neste tipo de teatro, ao comentar sua a destinação primitiva do aqui e agora:

Compreende-se, portanto que o teatro, na própria medida em que permanece encerrado em sua linguagem, em que fica em correlação consigo mesmo, deve romper com a atualidade; que seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir. Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo. (ARTAUD, p. 73, 2018)

Na visão do dramaturgo francês o objetivo de reconciliação com aspectos religiosos e metafísico do teatro parte do pressuposto de que o fazer teatral praticado em locais como a Grécia Antiga atravessou longa jornada temporal e permaneceu sendo importante referência na contemporaneidade. Porém, foi encoberta pelo excesso de racionalidade, reforçado entre os séculos XVIII e XIX, no processo de consolidação do pensamento científico.

Com base na leitura de Nietzsche sobre as artes cênicas na antiguidade grega, Artaud defende aproximação com este fazer teatral enquanto possibilidade de amadurecimento do ser

humano para além da dualidade sujeito-objeto consagrada pelo pensamento científico moderno. Nesta perspectiva, ciência e religião são incorporadas nas produções artísticas em diálogo mútuo e com fronteiras borradadas.

A ritualização da atividade cênica proposta pelo dramaturgo francês e a crítica à forma representacional estão situadas em um dos debates mais candentes do teatro mundial, marcado pela crítica aos espetáculos com ênfase no retorno financeiro de bilheteria e ao predomínio do caráter racional da atividade cênica. Dentro dos objetivos deste trabalho, cabe observar que o Oficina ao mesmo tempo em que acolhe muitas das proposições de Artaud, mantém profundo diálogo com Brecht, tendo em suas peças didáticas um dos alicerces da retomada do grupo na década de 1980.

Desse modo, os artistas envolvidos com o desenvolvimento do te-ato realizaram recepção crítica conforme os desafios, desejos e objetivos estéticos, a partir dos quais entrelaçaram conjunto de influências de forma dialética em seu fazer-se cotidiano enquanto movimento artístico. Com apoio nas reflexões teórico-metodológicas de Edward Palmer Thompson (1976;1998) sobre a experiência vivenciada por movimentos sociais no seu fazer-se cotidiano, é possível interpretar a deglutição operada pelo Oficina enquanto um processo autônomo na forma como agentes sociais se constroem e reconstroem, bem como se projetam no circuito cultural enquanto um grupo de orientação política progressista, composto pela conjugação de influências distintas entre si.

Igualmente polêmica tem sido a discussão na academia sobre a existência de um possível legado deste período de busca por nova práxis teatral nos trabalhos posteriores do Teatro Oficina. Segundo Armando Sérgio da Silva (2008), um dos pioneiros e maiores estudiosos do grupo, o desenvolvimento do te-ato diz respeito a um momento específico vivenciado pelo coletivo teatral, atravessado por diversas crises internas envolvendo sua constituição artística.

Em direção oposta, Isabela Oliveira Pereira da Silva discute outro panorama:

No meu entender, a viagem de “Utropia”, ainda que alinhada às viagens de descoberta do país, pode ser encarada também como uma viagem iniciática, que se deu em um duplo movimento de perder-se e encontrar-se. Apesar da afirmação de Silva, de que quase todas as tentativas de elaboração do “te-ato” foram frustradas, a viagem pelo Brasil pode ser entendida como parte de um ritual de passagem, nos termos de Victor Turner (1974) e Arnold Van Gennep (1978). Assim como o processo de produção de Prata Palomares desestabilizou a hierarquia e a rotina do grupo tal como estava constituída antes, a viagem de “Utropia”, ou “Utopia nos trópicos”, pode ser entendida como uma situação de liminaridade, em que o deslocamento espacial permite ir ao

encontro do inesperado e desconhecido representado pelo (s) outro (s) ou pelo próprio grupo, que inevitavelmente se modifica por esta experiência de confrontação. (ISABELA SILVA, 2006, p. 40)

Em consonância com o raciocínio desenvolvido por Isabela da Silva, fundamentado nas considerações de Gennep (1974) e Turner (1974) sobre rituais de passagem, os diversos exercícios cênicos realizados pelo Oficina ao longo do de 1971 materializam a consolidação de novas práxis cênicas em seu fazer teatral. A saída de vários artistas do núcleo fixo do grupo, seguido por um limiar marcado por várias experimentações desaguam em outra trajetória no palco, como será abordado nos tópicos referentes à tragicomediaorgya e terreyro eletrônico.

Dessa forma, a cisão consolida processo interno vivenciado no Oficina em prol da reestruturação do grupo como um coletivo em que as premissas de um teatro profissional são flexibilizadas, com menor dependência do texto na comunicação entre os atores, e destes com o público. Através da recepção antropofágica de Artaud e Grotowski, o Oficina, além de tornar menos rígida a estrutura profissional na organização interna, amplia a centralidade do corpo na discussão sobre o político e re avalia a concepção arquitetônica de sua sede, em consonância com seu novo ciclo de atuação.

A realização de montagens por meio do permanente convite ao público para interação ativa nos espetáculos iniciada durante a fase denominada te-atô manteve-se como importante alicerce do grupo, como abordado por Luiz Fernando Ramos:

Nessa perspectiva, a ampliação do espaço de representação para além dos limites da pista/terreiro, o verdadeiro “palco” do Uzyna 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 Rühr, 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 Uzyna Uzona é a realização acabada da utopia que Gracias, señor projetou e que décadas de maturação conseguiram engendrar. (RAMOS, p. 114, 2020)

Embora seja verificada oscilação no envolvimento do público na construção do espetáculo, houve importante avanço na parceria do elenco com os frequentadores mais assíduos, como ressaltado por Ramos, consagrando uma divisão menos rígida entre palco e plateia, cuja parcela expressiva tem o hábito de participar ativamente das encenações. Ocorreu efetiva transformação estrutural no *modus operandi* do Oficina, de forma que *Gracias Señor* possa ser apontado enquanto epicentro dessa mudança, e não apenas um experimento isolado.

A transformação da relação opera-se mediante o que tem sido apontado como desterritorialização do palco e da plateia, conforme análise de diversos pesquisadores do Teatro Oficina, a exemplo de Ericson Pires (2006), Joana Limongi e Maria Angélica (2013), ancorados na formulação deste termo operada por Deleuze e Guatarri (2000). Ainda com apoio nos filósofos franceses, e seguindo os passos dos estudiosos citados anteriormente, é possível apontar o te-ato enquanto um rizoma que norteia a confluência de múltiplas e distintas formulações estéticas nos projetos posteriores do grupo.

1.2 TERREIRO ELETRÔNICO: A FUSÃO DA TECNOLOGIA NO FAZER TEATRAL

A inserção de recursos tecnológicos com ênfase no audiovisual configura outro traço marcante do Oficina, cujo processo de incorporação foi deflagrado no início dos anos 1970, no contexto de desenvolvimento da concepção cênica te-ato. Ao longo dos anos os profissionais envolvidos nas filmagens dos projetos desenvolvidos pelo grupo são inseridos de forma ativa nos espetáculos teatrais, para além do registro destes, realizando também uma forma de atuação em cada montagem.

Estes profissionais passam a integrar de forma umbilical as encenações realizadas especialmente a partir dos anos 2000, amparados por um longo processo histórico que funciona como referência ancestral no direcionamento a respeito da forma como atuam durante as montagens. Assim, neste tópico serão discutidos de forma panorâmica alguns dos projetos realizados no âmbito das produções cinematográfica e de vídeo marcantes na trajetória do Oficina, com o objetivo de entender este percurso, e de que forma referidos profissionais contribuem para redimensionar a reencenação de espetáculos como *O rei da vela* (2017),

Foram selecionadas as seguintes produções: *Prata Palomares* (1970), primeiro projeto

cinematográfico da então Companhia Oficina, além dos filmes *O parto* (1975), *25* (1977) e *O rei da vela* (1982), além de um registro em vídeo de parceria com a Fundação Padre Anchieta, denominado *Caderneta de Campo* (1983). Tais projetos contribuiram para o emprego do audiovisual, utilizado posteriormente enquanto recurso cênico em montagens de grande sucesso de público e crítica, a exemplo de *Bacantes* (1996).

Produzido em contexto de intensa experimentação do grupo, e marcada por diversos exercícios cênicos oriundos dos *happenings*, que integraram as proposições artísticas denominadas te-atro, *Prata Palomares*⁹ amplia as fronteiras nas quais o Oficina opera o enfrentamento às restrições das liberdades democráticas. A produção cinematográfica é inspirada nas proposições estéticas voltadas à flexibilidade da separação entre palco e plateia, além da parceria entre Zé Celso e Lina Bo Bardi¹⁰.

Segundo Del Duca (2017) a primeira produção cinematográfica do Oficina acontece em momento de transformação estrutural para o grupo, atravessado por crises internas, das quais resultarão na debandada de grande parte de seu elenco fixo. Embora tenha direção assinada por André Faria, *Prata Palomares* é permeada também pelas digitais do companhia teatral:

O filme é dirigido por André Faria, mas foi uma realização coletiva de inúmeros artistas que atuavam de alguma maneira junto ao grupo do Teatro Oficina. A tematização da revolução, a crítica política às elites nacionais e ao Estado ditatorial, o tom de balanço pessimista, a estética violenta, a proximidade com a estética tropicalista e o diálogo com as vanguardas político-culturais do período se enunciam na diegese do filme. (DEL DUCA, 2017, p. 188)

A estética violenta associada ao tom pessimista, conforme relatado por Del Duca, apontam para a continuidade do diálogo com Artaud, iniciado durante a primeira montagem de *O rei da vela* (1967), no sentido de conferir abordagem dos elementos essenciais da sociedade contemporânea de forma a desmistificá-la. Permanece em oposição à práxis desempenhada por grupos como o Teatro de Arena de São Paulo, influenciado pelas proposições de Gyorgy

⁹ O filme teve como argumento original, criado por André Farias, centrado no isolamento de dois homens em um ilha após a explosão de uma bomba atômica. Com auxílio de outros atores do Oficina, Zé Celso aproveita a ideia-chave, sobre indivíduos em situação de profundo afastamento, modificando o contexto, agora constituído por dois guerrilheiros que se refugiam na fictícia cidade de Porto Seguro após repressão de forças militares reacionárias, interpretados por Renato Borghi e Carlos Gregório. Ao descobrirem que o padre local morreu o personagem de Renato Borghi se passa pelo sacerdote enquanto o segundo guerrilheiro constrói um barco para fugirem do local.

¹⁰ A atuação conjunta de ambos no contexto em que há o desenvolvimento do te-atro enquanto possibilidade para o aqui e agora e outros campos da arte em geral é apontada até os dias atuais como momento decisivo na trajetória do grupo, conforme publicação no sítio eletrônico da Folha de São Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/07/entenda-relacao-de-ze-celso-e-lina-bo-bardi-que-originou-o-predio-do-teatro-oficina.shtml>

Luckács, voltadas à estruturação de obras artísticas com indicação de alternativas de ação ao público (Mostaço, 2016).

Prata Palomares está inserida em momento histórico no qual o Oficina enfrenta dilemas internos, especialmente no que se refere às propostas estéticas e à sua forma organizativa. A produção do filme tem a contribuição de uma parcela do elenco fixo do grupo, mas termina por ser parte do epicentro de uma grave crise que somente será encerrada com a saída de quase todos os atores veteranos.

Segundo Fernando Peixoto, ator e co-diretor do Oficina à época das gravações do filme:

1970 seria um ano decisivo: muito trabalho, procura de novos espaços, divisões e rupturas internas, dívidas crescentes e descontrole da administração, discussões infundáveis e posicionamentos inconciliáveis, presença conturbada e frustrada de dois grupos de teatro estrangeiros, uma equipe que se renovava e esfacelava, a ânsia incontida de uma transformação radical que ainda esbarrava em contraditórios vínculos com o passado recente, incertezas e perplexidades. Um caldeirão em erupção, mas circunstancialmente imobilizado. Durante algum tempo, na verdade, coexistiram dois Oficinas. Inicialmente foram definidos dois projetos paralelos: fiquei em São Paulo para encenar *Don Juan*. de Mollière, o resto do grupo foi para Florianópolis para realizar o filme *Prata Palomares* (que chegou a ter outro título: *Porto Seguro*) dirigido por André Farias. (PEIXOTO, 1982, p. 85)

As ponderações de Fernando Peixoto, que ao lado de Zé Celso e Renato Borghi, teve papel central na consolidação do Oficina enquanto um dos grupos teatrais mais respeitados do país, indicam ambiente interno fraturado. Acentuam-se as divergências entre artistas próximos ao estilo realista e aqueles que almejavam aprofundar o diálogo com as proposições de Antonie Artaud e Jerzy Grotowski, conforme discutido no tópico anterior.

Apesar da produção adquirir um roteiro mais consistente, Fernando Peixoto relembra que a execução de todas as indicações de Zé Celso provoca diversos conflitos com o restante da equipe, a ponto do codiretor interromper seus trabalho em São Paulo e ser designado para a conclusão do filme, no lugar de Zé Celso. Não foram encontradas entrevistas do diretor do Oficina, de forma a realizar análise da sua versão sobre os conflitos ocorridos na produção de *Prata Palomares*, sendo um assunto geralmente evitado quando questionado por pesquisadores (DEL DUCA, 2017).

Pouco tempo depois da produção do *Prata Palomares*, quando finaliza as apresentações da segunda versão da montagem de *Don Juan*, de Mollière (1970), Peixoto desliga-se de forma definitiva do grupo, cujo elenco original fica circunscrito a Zé Celso e Renato Borghi, que permanece até a passagem de 1973 para 1974. Mesmo com a saída de figuras emblemáticas na

história do grupo, são mantidas as experimentações iniciadas no início da déacada de 1970 em diálogo com o teatro ritual.

Insatisfeito com a estrutura empresarial e com cerco cada vez mais intenso da Ditadura Militar, Zé Celso lidera o que denomina de “morte” da então Companhia Teatro Oficina, transformada por volta de 1974 em “Oficina Samba: imprensa, teatro e cinema (MARTINEZ CORRÊA, 1998)”. A saída foi um desdobramento controverso vivenciado metaforicamente e de forma realista em *Prata Palomares*, no qual enredo e bastidores de gravação terminaram por cumprir o papel de pólvora na urdidura complexa que vinha sendo desenhada na trajetória recente do grupo.

Conforme Isabela Silva, ao comentar a respeito do anúncio realizado por Zé Celso a respeito da “morte” do Oficina:

Em 1970 a morte anunciada seria marcada simbolicamente pela morte do guerreiro que vivenciou de modo profundo o sentimento de esquizofrenia e de impossibilidade. Se para a personagem do Renato Borgh a única alternativa entre a luta política revolucionária e a entrega a um tipo de experiência transcendental é o suicídio, para o “Oficina” o embate entre o “coro” e os “representativos” também só seria solucionado com uma espécie de suicídio simbólico – a realização do filme *Prata Palomares*. (ISABELA SILVA, 2006, p. 33)

Por meio de *Prata Palomares* o Oficina abre um novo ciclo no que será conhecido como “trabalho novo” (Silva, 2008), no qual a relativização da estrutura comercial será mantida e o “coro” sagra-se vencedor da disputa travada com os “representativos”. O desenvolvimento de espetáculos com grande número de atores, será decisivo na forma como o grupo vai se relacionar com o espaço físico e no manuseio das tecnologias envolvidas na produção audiovisual.

Mesmo tratando-se de produção de grande importância enquanto marco histórico na trajetória do Oficina, Isabela Silva (2006) observa que este projeto não é alvo de rememoração por Zé Celso - segundo a antropóloga, quando perguntou ao diretor sobre *Prata Palomares*, este desviou do assunto e comentou sobre o filme *O rei da vela*. De acordo com Isabela Silva, a falta de menções pode estar provavelmente relacionada ao fato de o líder do Oficina não ter participado de forma ostensiva no resultado final do filme, que por sua vez foi uma vitória momentânea dos “representativos” sobre o “coro”.

A prevalência do trabalho desempenhado por Fernando Peixoto, Ítala Nandi e André Farias foi fundamental para a concretização da estreia do Teatro Oficina no campo cinematográfico. Através desta experiência inicial, Zé Celso desenvolve repertório para os

trabalhos realizados durante o exílio em Portugal e Moçambique, cuja vivência contribuiu para modificação teatral na década de 1980.

Uma observação circunscrita a este projeto e ao exílio dos integrantes remanescentes da Companhia pode induzir a lugar-comum corrente em grande parte da imprensa e da crítica teatral de que Zé Celso e os atores sob sua liderança pouco produziram no campo das artes cênicas entre meados dos anos de 1970 e durante a década de 1980. Porém, como alerta Isabela Silva (2006), apesar das adversidades e de não atuar especificamente com a realização de espetáculos, foi um ciclo intenso, marcado pela vivência das Revolução dos Cravos, em Portugal, e pela independência de Moçambique.

Em terras lusitanas Zé Celso e Celso Lucas, remanescentes do Teatro Oficina, atuaram na produção do documentário *O Parto* (1975)¹¹, e na porção mocambicana do continente africano retrataram a mobilização pela independência no referido país em 25¹². Nestas produções permanece o envolvimento artístico nas lutas políticas por liberdades democráticas, no caso de Portugal, e na autodeterminação de um povo, vivenciado em Moçambique, ainda colônia em pleno século XX.

Nesse período, por volta de 1974, a dupla remanescente, composta por Zé Celso e Celso Lucas, utiliza a alcunha Oficina 5º Tempo, empregado em referência aos ciclos vivenciados pelo grupo:

O primeiro tempo começa com o Rei da Vela, Roda Viva, Revolução de Maio, o movimento hippie. É a primavera. O segundo tempo é o tempo pelo qual a gente esperou, esperou, se desencontrou, chorou e não veio nada. Nós lamentamos, cantamos blues, sentimos falta de ar... Até o terceiro tempo, que é o estado de esquizofrenia, o não poder mais que explode em cada um. Aí ninguém entende ninguém. O relógio quebra, o fogo queima e cada um fica na sua, uma espécie de tráfego desencontrado entrar no quarto tempo: tempo da morte, fim de tudo. (CORRÊA, 2008, p. 76)

Apesar da referência à encenação de *O rei da vela* (1967) como o primeiro ciclo do Oficina, cabe contextualizar a afirmação de Zé Celso, tendo em vista que o trabalho desenvolvido em parceria com Augusto Boal e Ruggero Jacob em produções como *A vida impressa em dólar* (1961) e *Pequenos Burgueses* (1963) foram imprescindíveis na

¹¹ Documentário no qual Portugal enquanto uma nação em renascimento logo após a Revolução dos cravos (1974), que encerrou período ditatorial no país. Financiado pelo governo português, a produção teve o intuito de instigar reflexão sobre o novo ciclo vivenciado pelo no território lusitano.

¹² O título faz alusão a 25 de junho de 1975, quando os moçambicanos conquistaram a sua independência. O documentário retrata a luta e a comemoração do povo moçambicano logo após a conquista de sua independência em relação a Portugal..

profissionalização da companhia ao longo da década de 1960. Conforme Armando Sérgio da Silva (2008), estes profissionais contribuiram decisivamente no amadurecimento do fazer teatral realizado pelo grupo, período em que Zé Celso consolida-se como principal liderança do Oficina.

Através do trabalho realizado com Boal no Teatro de Arena os integrantes do Oficina ampliam repertório artísticos, inicialmente ancorado no existencialismo de Sartre, à tomada de posição política enquanto coletivo de esquerda, com a incorporação do método de trabalho voltado ao amadurecimento de atores. Com Ruggero Jacob o grupo torna-se referência na aplicação do método Stanislavski, decisivo para a amadurecimento de atores e a constante busca por novas possibilidades estéticas no palco, praticado até os dias atuais em Jaceguai 520.

Dessa forma, o primeiro tempo relatado por Zé Celso diz respeito ao período de maior reconhecimento do Teatro Oficina, durante a encenações de *O rei da vela* (1967) e *Roda Viva* (1968), e no contexto de grandes manifestações ocorridas no Brasil e na França. Por sua vez, quando o diretor faz menção ao segundo e terceiro tempo faz alusão ao momento em que foram realizadas as experimentações que vão resultar no desenvolvimento da concepção “te-ato” e às profundas divergências internas quanto a esta proposta cênica, que vão desaguar no quarto tempo, em que o grupo paralisa suas atividades, a partir de 1974.

O quinto tempo desabrocha quando da produção cinematográfica em Portugal e Moçambique, cujos enredos, direcionados respectivamente à luta contra o regime ditatorial e descolonização também foram uma metáfora para a retomada das atividades do Oficina, ainda que circunscrito a dois integrantes - Zé Celso e Celso Lucas. O desenrolar dos filmes também abre importante leque de atuação por novas searas artísticas, mantidas em outros projetos quando do retorno de Zé Celso ao Brasil em 1978.

Por meio da vivência na produção de filmes e inserção no cotidiano da população local Zé Celso e Celso Lucas desenvolvem experiência criativa no emprego do audiosvisual, o que contribui para um profundo redimensionamento da práxis cênica do Oficina também no campo tecnológico, tendo em vista que em *Prata Palomares* a contribuição de Zé Celso esteve concentrada na direção de atores. *O parto* e 25 propiciaram amadurecimento na produção de projetos no âmbito do cinema e no desenvolvimento de recursos artísticos que serão explorados futuramente nas montagens teatrais.

Na versão francesa do filme 25¹³ o filme é dividido em cinco partes, simbolizando o

¹³ O filme em sua versão francesa pode ser acessado na plataforma VK Vídeo: https://vk.com/video531545057_456239822

percurso marcado pela colonização até a conquista da independência. Também há recurso artístico denominado “jogo de espelhos”, por meio do qual os integrantes do Oficina responsáveis pela direção - Zé Celso e Celso Lucas - também aparecem em cena do próprio filme, como pode ser observado na figura 03:

Figura 02 – Cena do filme 25



Fonte: https://vk.com/video531545057_456239822

Se em *Prata Palomares* a referência ao Oficina é metafórica, observada na temática e sua forma de abordagem, em 25 é explícita, produzindo um tipo de metalinguagem que será deglutida nas próximas produções do grupo no cinema e no teatro. A vivência em Portugal e Moçambique representa um marco na familiaridade com este tipo de recurso, que será explorado em larga escala na década de 1980, durante a luta pelo tombamento e reforma da sede atual do grupo.

Com o gradual distensionamento da Ditadura Militar (1964-1985) Zé Celso retorna ao Brasil em 1978 para reestruturação do Teatro Oficina, cuja sede necessitava de ampla reforma em virtude dos anos sem manutenção adequada e para atender aos novos anseios estéticos da companhia. O diretor retoma antigas parcerias, a exemplo da arquiteta Lina Bo Bardi, e estabelece novos diálogos com os cinegrafistas Noilton Nunes, Valter e Tadeu Jungle, Catherine Hirsch, Edson Elito, que mais tarde assinará o projeto arquitetônico da nova sede do Oficina com Bo Bardi.

Este período compreende a superação do que ficou conhecido como Oficina 5º Tempo, por volta de 1981, e o nascedouro da Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, em 1984,

quando a tecnologia é inserida enquanto instrumento de luta pela preservação da sua sede e recurso cênico nos projetos cinematográficos e teatrais. A forma como a captação de imagens é realizada no período será explorada em todoas as montagens subsequentes do grupo.

Atento à profunda transformação dos meios de comunicação operada pelo surgimento e expansão da indústria cultural no Brasil, sedimentadas no monopólio do segmento artístico em um reduzido número de emissoras de televisão no início dos anos 1980, Zé Celso ambicionava criar a própria emissora de TV do Oficina. Mesmo sendo um objetivo impossível frente às suas condições econômicas, o diretor criou plataforma de comunicação audiovisual denominada TV Usyna, lançada oficialmente em 1981 (Souza, 2013).

No ano de 1982 após mais de uma década marcada por avanços e suspensão de trabalhos, além das ações da censura, Zé Celso consegue lançar o filme sobre a montagem de *O rei da vela*¹⁴, material que na versão disponível pelo grupo utiliza a icônica encenação para debater as rupturas realizadas pelo Oficina até aquele momento. Trechos da montagem do texto dramático de Oswald de Andrade são exibidos em ordem invertida àquela levada aos palcos, intercaladas por gravações de projetos-piloto, como uma novela denominada “Fronteitas”, criação de um canal de uma emissora de televisão, menção a artistas que passaram pelo Oficina e a reforma de sua sede.

Logo no início do filme, após exibição de trecho do terceiro ato da montagem gravada em 1971 há imersão no cotidiano vivenciado na sede da rua Jaceguai, em fase inicial de obras para a construção de um novo espaço. Dessa forma, conforme a figura 03, Oficina e seu principal antagonista nas próximas décadas, o Grupo Silvio Santos - GSS -, aparecem alinhados em uma mesmo plano:

¹⁴ Neste trabalho é analisada a versão disponibilizada no canal do Teatro Oficina no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Pa0A30xt0Y0>

Figura 03 - Trecho do Filme *O rei da vela*.



Fonte: Acervo Associação Uzyna Uzona

Em todos as produções artísticas do Oficina haverá menção à disputa com o GSS, um enredo com final imprevisível e que ficaria marcado por inúmeras batalhas. O início do imbróglio é deflagrado quando o grupo GSS realiza proposta de compra do espaço que o Oficina alugava. Sem condições para adquirir o imóvel Zé Celso lidera grande mobilização de artistas para angariar recursos financeiros e conseguir apoio dos órgãos governamentais de proteção ao patrimônio, ação que resulta no tombamento e a desapropriação da sede do Oficina em 1984.

Na figura 03 somos convidados a testemunhar esse momento de mudanças e incertezas, um ritual de passagem do Oficina, instante em que é iniciada a demolição da sede para a construção de um espaço capaz de absorver as novas concepções de arte em desenvolvimento desde o início dos anos 1970, especialmente a apropriação do diálogo ritual. O cortejo iniciado por um grande número de artistas e populares da região do Bixiga – bairro que abriga o Oficina desde 1961 -, no lado de fora da antiga sede, reforça a intenção por uma arquitetura imbricada com o seu entorno, em estreito diálogo com a comunidade local.

Esta conexão de momentos da trajetória do Oficina com os desafios do presente enfoca produção cinematográfica *O rei da vela* como uma produção transversal, envolvendo diferentes linguagens – cinema, teatro, vídeo e televisão -, algo explorado em várias montagens do grupo posteriormente. Segundo Isabela Silva (2006), este projeto remete à ideia de um palimpsesto, uma espécie de autorreferência, na qual são exibidos trechos de trabalhos realizados anteriormente e nomes dos atores envolvidos nas diferentes etapas do filme, além da exibição

do seu processo de produção.

Outra observação importante na figura 03 diz respeito à forma como a gravação é operada, demarcando recepção crítica dos postulados estabelecidos pela indústria cultural. O ângulo explorado na captação da imagem, com direção de Zé Celso e Noilton Nunes, busca estabelecer outras perspectivas além daquelas praticadas pelas emissoras de televisão, tais como programas de auditório, centrados na liderança de um apresentador e no protagonismo de determinados artistas.

Dentre os projetos em que tal recurso é aprofundado o vídeo *Caderneta de Campo*¹⁵(1983) é um exemplo marcante desta e de outras apropriações do audiovisual pelos artistas envolvidos com o Teatro Oficina. Novos sujeitos se integram aos projetos audiovisuais, sendo responsáveis pela exploração de outras nuances para além da produção de filmes, dentre os quais estiveram na coordenação destes trabalhos, em parceria com Zé Celso, Noilton Nunes e Valter Silveira.

Caderneta foi realizada através de financiamento do Ministério da Educação e da Fundação Nacional de Artes, contudo, não chegou a ser lançada devido à discordância da emissora com vários trechos do filme, considerados inadequados para serem exibidos na TV aberta. As experimentações vivenciadas no projeto anunciam amplo diálogo com todos os instrumentos de comunicação disponíveis, especialmente o cinema e a televisão.

Logo no início do vídeo Catherine Hirsch afirma:

A tempestade destrói. É preciso reformular e reconstruir. Do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro, sua estrutura física e táctil, sua não-abstração que o diferencia profundamente do cinema e da TV, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios. Em termos de arquitetura, a tempestade destruiu tudo, e o Oficina vai agir de novo na base da maior atenção e simplicidade aos meios científicos da comunicação contemporânea. É tudo. (UZONA, TEATRO OFICINA UZYNA)

Hirsch faz uso de autorreferência ao apresentar as concepções definidas para alteração da arquitetura do Teatro Oficina, reformulada para incorporar as possibilidades artísticas fornecidas pelo cinema e pela televisão. Trata-se de uma síntese sobre a inserção de novas tecnologias advindas da comunicação, deglutidas em um espaço que será denominado como terreiro eletrônico, cujas premissas são antecipadas durante *Caderneta de Campo*.

Durante visita aos estúdios da TV Cultura, enquanto o elenco do Teatro Oficina desce

¹⁵ Neste trabalho é utilizada versão disponível no canal do Oficina no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=uioGSqq5ngw>

do ônibus há um jogo de espelhos entre o câmera da emissora e o cinegrafista do Oficina (figura 04), interação instigada pelo coletivo da Rua Jaceguai, que contribui para uma integração ativa de todos os sujeitos envolvidos na captação de imagens. Logo no limiar do vídeo aquele que o assiste é apresentado aos profissionais responsáveis pela captação de imagens.

Figura 04 - Trecho do vídeo “Caderneta de Campo” (1983)



Fonte: Acervo Associação Uzyna Uzona

Almeja-se ambiente bastante próximo do fazer teatral, com a promoção do descortinamento dos artistas que filmam, tornando-os elementos visíveis do espetáculo. O “confronto” entre os câmeras Edson Elito e Markinho insere os dois artistas de forma plena na produção do vídeo, fazendo com que ambos “joguem” um com o outro, um termo utilizado no cotidiano do teatro no intuito de estimular a interação em cena entre cada envolvido em uma montagem.

Caderneta de campo apresenta diversos projetos em fase embionária, antecipando o uso da nudez e do erótico de forma geral como ferramenta para discussão política, conforme será debatido no tópico referente à tragicomédiaorgya. Esta característica, considerada inapropriada para programas televisivos, pode estar entre as principais razões do projeto nunca ter sido lançado pela TV Cultura.

Mesmo sem lançamento oficial foi considerado um trabalho pioneiro no país, tendo sido premiado no primeiro festival de vídeo brasileiro, o I Festival VideoBrasil, atualmente chamado Festival Internacional de Arte Eletrônica. A importância do projeto foi reconhecida pela coordenadora do festival, Solange Farkas, durante entrevista a Isabela Silva:

Não era de se estranhar, como parece hoje, que o Zé Celso, que não era um

videomaker, video-artista ganhar. Esta é a coisa mais natural. Primeiro como reação e como um foco de resistência à caretice e à moral vigente naquele período. (...) Naquele período, quando no Brasil, pouquíssima gente estava usando o vídeo, ele já estava inserindo o vídeo como instrumento de trabalho dentro da pesquisa, dentro de um laboratório, dentro de um teatro que ele fazia. Então, o “Caderneta de Campo” não é nada mais, nada menos que isso. É uma experiência do Teatro Oficina, do trabalho do Zé com vídeo. Absolutamente enxergando e usando o vídeo de uma forma quase que premonitória. Totalmente diferente de como se usava o vídeo naquele momento. (...) Então, de certa forma ele deu uma contribuição muito grande para o começo do vídeo no Brasil porque o fato de ele usar o vídeo e usar de uma forma mais experimental do que usava naquele momento, convencional, ele deu um start nessa experiência que hoje resultou na videoarte. (...) E o trabalho do Zé foi muito elucidativo nesse sentido, assim, foi premonitório. (FARKAS APUD ISABELA SILVA, 2006, p. 134)

Farkas rememora o trabalho de vídeo realizado no Oficina como elemento do fazer teatral realizado à época, que aponta para o aprofundamento na inserção de recursos tecnológicos em relação aos trabalhos realizados em meados dos anos 1970. Ao destacar esta característica, a coordenadora do festival também destaca o reconhecimento do grupo enquanto pioneiro neste tipo de apropriação do vídeo, classificado por ela como uma prática premonitória.

Montagens que se tornarão emblemáticas ao longo das décadas de 1990 e 2000 são citadas de forma embrionária no vídeo, como *Bacantes* e *Os sertões*. Anos depois, Zé Celso afirmou que na “fase subterrânea”, como costuma se referir à atuação do Oficina década de 1980, havia três núcleos de trabalho, os dois primeiros correspondentes respectivamente ao texto de Eurípedes e Euclides da Cunha, e um terceiro destinado aos trabalhos com cinema e vídeo, denominado *O homem e o cavalo* (CORRÊA, 2008).

A consolidação do trabalho com vídeo no fazer teatral ocorre em meados da década de 1980, em momento no qual o futuro do Teatro Oficina era nebuloso, marcado pela reestruturação da sede, para ser adequada às novas proposições artísticas do grupo, e tendo de lidar com o risco do espaço ser adquirido pelo Grupo Sílvio Santos. Nesse período, o Oficina é transformado em Associação e são realizados experimentações cênicas que assumem papel de construtoras de síntese entre a proposta de aproximação com o teatro ritual e as proposições do teatro épico brechtiano.

Dentre as experimentações, a principal delas foi o espetáculo *Acords*, realizado através de leituras dramáticas e apresentações entre os anos de 1984 a 1986, inspirada na *Peça didática*

*de Baden-Baden sobre o acordo*¹⁶ (1929), de Bertolt Brecht. A adaptação realizada pelo Teatro Oficina demarca as premissas artísticas que norteiam o fazer teatral do grupo até os dias atuais, desde a sua organização interna até o planejamento e execução de suas montagens.

Na adaptação do Teatro Oficina, realizada em meio aos escombros da sede em obras, o público deve se posicionar quanto à súplica de um piloto e três mecânicos feridos pela queda de um avião, que ao final é negada, seguida pela apropriação da aeronave enquanto metáfora de apropriação dos meios de produção. Durante a montagem Zé Celso afirma que o Oficina é o referido avião e a cena é finalizada com o vôo de dois balões em direção à sede do Grupo Silvio Santos.

Ao longo da montagem o cinegrafista Edson Eilito filmava as cenas ao mesmo tempo em que participava destas, prática que se tornará permanente a partir da reinauguração da sede do Oficina em 1993. *Acords* também inspira a transformação do Teatro Oficina em associação, sendo responsável por reaproximar o coletivo com a estética do teatro épico, algutinado às proposições de Artaud e Grotowski.

Segundo Ivan Vinagre, artista que participou de diversos espetáculos do grupo as montagens realizadas no período:

Em comum com a produção filmográfica e videográfica dos anos 1970 e 1980, as montagens de leituras dramáticas exercitam o modo **autorreflexivo**, no qual o enredo é relativizado como comentário sobre o próprio grupo e sua jornada estética. Se no momento radicalmente contracultural o Te-Ato indicava a negação completa da arte dramática e de qualquer mediação que se interpusesse ao contato direto entre elenco e público, o Teat(r)o, propõe a **somatória de múltiplas práticas simultâneas** em relação interdependente. Se no Te-Ato a conquista de constituir uma companhia profissional e ter seu próprio espaço deixou de importar, no Teat(r)o o trabalho profissional e permanente foi revalorizado e **as peças se tornam metáforas para a luta pela conclusão do projeto da sala de espetáculos**. Se o Te-Ato surge em um momento destrutivo, em que se ambicionava romper com uma ordem cristalizada, o teat(r)o é resultado de uma reconstrução. Pode-se ainda defender que o Teat(r)o remediou o Te-Ato, absorvendo o viés performativo a partir do novo mediascape, dos **interesses do grupo por práticas audiovisuais** e do projeto de uma sala de espetáculos hipermediada. **Concliam-se as tensões épicas às performativas**, dionisíacas às apolíneas, em uma forma-síntese da trajetória de crises do Oficina. (VINAGRE, 2020, p. 77) (Grifos do autor)

¹⁶ Produzida para o festival de teatro de Baden-Baden, a peça possui enredo centrado na suplica de tripulantes de um avião militar para serem socorridos após a queda da aeronave em que estavam. Cabe a uma multidão avaliar se os tripulantes serão socorridos. A definição é precedida da reflexão sobre o ato de ajudar o próximo no sistema capitalista ser uma forma de manutenção de injustiças quando envolve auxílio a figuras com privilégios, cuja salvação será tão somente a permanência de desigualdades, condição em que estão os militares, que são instados a abrir mão das regalias que possuem em troca de ajuda. No mesmo sentido, a peça coloca em discussão o fato do desenvolvimento tecnológico não ter contribuído para a melhora substancial na vida do conjunto da humanidade. Durante a encenação era exibidos trechos de filmes com imagens de pessoas mortas pela ação de militares.

Ivan Vinagre aponta diversos elementos desenvolvidos no processo de reestruturação do Oficina responsáveis pela concepção de espetáculos que serão levados aos palcos a partir da década de 1990, a começar pela autorrefência, citada anteriormente, e a conciliação entre o teatro ritual e o teatro épico. A deglutição simultânea de duas vanguardas teatrais bastante distintas reafirma e atualiza a prática antropofágica inaugurada na primeira encenação de *O rei da vela* (1967).

Embora esta incorporação pareça pouco provável e possa indicar uma profusão desordenada de influências artísticas, a junção de figuras como Artaud e Brecht quando observada no cotidiano do fazer teatral dirigido por Zé Celso adquirem o que pode ser denominado como unidade antropofágica. A contribuição ritual, marcada pela flexibilização da representação na busca de transformação do indivíduo em cena, e a utilização do teatro dialético como tomada de posição política voltada a construção de uma estrutura comunitária aglutinam dois grandes mestres do teatro contemporâneo.

Outro aspecto que favorece a interlocução de ambos os dramaturgos no cotidiano do Oficina está presente na estrutura de encenação da *Peça Didática de Baden-Baden sobre o acordo* ser composta pela exibição de filmes e imagens, além de ser direcionada a um público menos familiarizado com o ambiente teatral. O diálogo com indivíduos que possuam menor intimidade com o aqui e agora vai ao encontro da apropriação da ideia de coro realizada no antigo teatro grego, retomada pelo Oficina ainda no início da década de 1970, influenciado por Artaud e Oswald de Andrade.

A partir da ideia de ampliação do fazer teatral e seu duplo, inspirada nas proposições de Artaud, e com base na concepção de bárbaro tecnizado, conforme desenvolvido por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago, a produção de vídeo consolida-se na década de 1980 enquanto elemento teatral. O artista responsável pela gravação passa a ser denominado de cingrafista-ator (VINAGRE, 2020) ou kino-atuador (MARIOTTI, 2020), esta última uma derivação da expressão em inglês “kinematographer” - como é designado diretor de fotografia no cinema -, com atuação permanente nos espetáculos do grupo.

Neste sentido, o espetáculo *Bacantes*¹⁷, em sua versão de 2016, representa um importante afluente do trabalho de vídeo no fazer teatral do Oficina, conforme pode ser observado na figura 05, que traz diferentes momentos de uma mesma cena, a partir do ângulo

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Uh7ZO9raq3Y>

explorado pelos cinegrafistas-atores:

Figura 05 - Trechos do espetáculo *Bacantes* (2016)



Fonte: Associação Uzyna Uzona.

A figura traz dois momentos de uma cena denominada “baixa o touro enfurecido no Cynterrão” no segundo ato de *Bacantes* (2016), em que um espectador é convidado a participar da encenação. Pela observação das imagens, gravadas pelos artistas Igor Mariotti e Cafira Zoé, observa-se envolvimento ativo da pessoa que realiza a filmagem, não apenas fazendo o registro, como a imagem da esquerda isoladamente poderia transparecer, mas realizando captação bastante próxima, em movimento que dialoga com o público-atuador.

Dessa forma, a presença do cinegrafista-ator, ou kino-atuador, produz registro com ângulo distinto em relação ao captado no cinema, focalizando ângulos próximos aos atores, contracenando com estes, prática observada na sede do Teatro Oficina e em salas de espetáculos na qual referida associação teatral se apresenta. No capítulo 2 será investigada como a prática da kino-atinguição é realizada em espaços com menor possibilidade de circulação na área de palco, como no SESC Pinheiros e no Teatro Sérgio Cardoso, que receberam a montagem mais recente de *O rei da vela*, entre os anos de 2017 e 2018.

1.3 TRAGICOMÉDIA ORGYA: O DEBATE POLÍTICO ATRAVÉS DO ERÓTICO

Ao longo da década de 1970 o teatro brasileiro amplia o alicerce cênico sobre o qual estava assentado – com ênfase na resistência democrática à Ditadura Militar (1964-1985) – através da inserção de abordagens do cotidiano. Na medida em que ocorre o retorno gradual

das liberdades democráticas, discussões mais abrangentes da sociedade brasileira passam a dividir espaço com atuações voltadas a temáticas como família e sexualidade, centradas no aspecto cômico.

Por sua vez, o grupo responsável pelas atividades cênicas no Teatro Oficina, sob a liderança de José Celso Martinez Corrêa, enfrentou desafios delicados ao longo do processo de distensionamento do estado autoritário, a começar pela retomada do fazer teatral depois de alguns anos fora do país – desde 1974, em virtude do acirramento das perseguições promovidas pela Ditadura Militar. As experiências vivenciadas em Portugal e Angola são canalizadas na semeadura de outras possibilidades cênicas, a partir da consolidação da antropofagia e do teatro enquanto polos norteadores do desenvolvimento de novos projetos.

Retomar as atividades após anos de exílio e alteração sensível no cenário cultural brasileiro pressiona o Oficina a desenvolver novos trabalhos de forma precária, ante os desafios estruturais daquele momento, dentre os quais envolveram a luta pela construção de um novo espaço cênico e a manutenção da sede na Rua Jaceguai, número 520 - em atividade desde 1961. Em decorrência da longa reforma até a reabertura do espaço, o elenco enfrentou um período de quase 20 anos sem a produção de montagens em sua própria sede.

Por este hiato, o Oficina, sobretudo Zé Celso, foi alvo de chacota por grande parte da crítica teatral, que acusava o grupo de adotar um suposto marasmo, pela ausência de encenações realizadas e a quase nula inserção no circuito nacional (Souza, 2013). Houve diversas cobranças a Zé Celso pela sua “baixa produtividade¹⁸”, a ponto de receber a alcunha pejorativa de “decano do ócio¹⁹”, um artista voltado a usufruir de férias por tempo indeterminado, sem preocupação consequente com a manutenção do espaço artístico que lidera.

Contudo, além da respeitada produção audiovisual, foi um ciclo marcado por duras batalhas em torno da sobrevivência do grupo e de intensa experimentação estética, no qual são semeados diálogos com diversas vanguardas e estabelecidas novas premissas de atuação. É neste período em que são forjados novos afluentes artísticos que irão desaguar em *Hamlet* (1993), *As Bacantes* (1996), *Cacilda* (1998), na pentalogia de *Os sertões* (2001, 2003, 2005 e

¹⁸ Curiosamente, um diretor da emissora Sistema Brasileiro de Televisão – SBT -, cuja concessão tem como líder o empresário Silvio Santos, questiona sobre a falta de “retorno considerável” do Teatro Oficina ante as subvenções financeiras recebidas pelo Poder Público. O trecho citado pode ser conferido a partir de 07 minutos e 50 segundos em vídeo mantido no canal do Roda Viva no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2K9-PWL19s>

¹⁹ Também na entrevista citada na nota anterior Zé Celso relembra manchete de jornal que o categorizou como “decano do ócio”, a partir de 08 minutos de 40 segundos: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2K9-PWL19s>

2006), dentre inúmeros projetos responsáveis por reestabelecer o grupo no patamar das principais referências do teatro brasileiro e mundial.

Este período foi investigado sobretudo por estudiosos da psicanálise e das Ciências Sociais, responsáveis pelo desvelamento de um espaço em franca atividade em meio a batalha campal pela reexistência do grupo. Selecionei três produções de referência na análise teórico-metodológica, especialmente no manuseio de fontes primárias e de críticas jornalísticas: *Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro* (1997) de Mauro Meiches, *Quando Corpos se fazem Arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina* (2013), de Maria Angélica, e *Zé Celso e a Oficina-Usyna de Corpos*, de Ericson Pires.

Mauro Meiches desenvolve estudo fundamentado na teoria das pulsões, conforme sistematizada por Sigmund Freud e Jacques Lacan, através da qual retoma a atuação do Teatro Oficina a partir de 1979 centrado na delimitação de projetos gestados ao longo da década de 1980. Por meio dos trabalhos realizados naquele momento será possível demarcar na presente dissertação o alicerce para o desenvolvimento das montagens realizados nas décadas seguintes.

Segundo Meiches

A pulsão, conceito que designa algo situado na fronteira entre o somático e o psíquico, é uma espécie de canal de ligação. Sua origem corporal detona necessidades que se traduzem psiquicamente através de representações. Estas, levadas adiante pelo impulso energético, manifestam-se intra ou intersiquicamente na forma de demandas, endereçadas a outros para obter sua satisfação. As demandas, por sua vez, são expressões de desejos, cujo discernimento vai possibilitar ao sujeito situar-se frente ao mundo. (MEICHES, 1997, p. 15)

Por meio da pulsão, Meiches discute como o ser humano busca suprir suas demandas e desejos com origem na energia sexual vital, denominada libido. Este foco de análise favorece a compreensão de um importante pilar da atuação cênica do Teatro Oficina na década de 1980, em que temáticas políticas são abordadas pelo viés da repressão sexual e sua consequente necessidade de superação, decorrente da recepção das proposições do psicanalista Wilhelm Reich por Zé Celso no fim dos anos 1960.

Um dos primeiros trabalhos desenvolvidos pelo elenco do Oficina quando do retorno ao Brasil foi o projeto denominado *Ensaio Geral para o Carnaval do Povo*, iniciado em abril de 1979, inspirado em trecho da montagem da peça *Galileu Galilei* (1968), de Bertolt Brecht, encenada pelo grupo na década de 1960. Inspirada na cena “Carnaval em Veneza”, que se passa

em 1632, o projeto foi realizado na sede do Teatro Oficina e em espaços públicos, como parques e praças.

Um primeiro aspecto a ser destacado é o caráter de laboratório que referido exercício cênico assume naquele contexto, constituindo-se em releitura não apenas do texto dramático de Bertolt Brecht, mas da montagem realizada pelo próprio Oficina em 1968. Esta prática de constante experimentação será expandida para a constituição do que atualmente é denominado Universidade Antropófaga, um núcleo destinado a formação de novos atores para o Oficina.

Neste projeto o Oficina volta a ser alvo da censura, que proíbe a continuidade do exercício cênico sob a acusação de que Zé Celso e Celso Lucas infringiram os “bons costumes” ao dançarem nus sob a bandeira do Brasil em praça pública (Souza, 2013). Apesar de ser um projeto não canalizado em futura montagem, apresenta um elemento definidor na constituição do fazer teatral desenvolvido até os dias atuais, consistente na nudez em cena, utilizada total ou parcialmente em todas as montagens sob a direção de Zé Celso e demais atores que foram alçados ao posto de diretores, como Marcelo Drummond e Camila Mota.

A nudez é utilizada pelo coletivo da Rua Jaceguai enquanto ato de se despir de todas as repressões a que o indivíduo é exposto na vida social, constituindo-se em ação necessária para todas as facetas da vida, muito além da esfera da sexualidade. A Ampliação da nudez em cena é empregada na perspectiva de atuação coletiva de atores e plateia, os quais devem assumir papéis ativos na constituição de cada espetáculo e no diálogo com o próprio corpo.

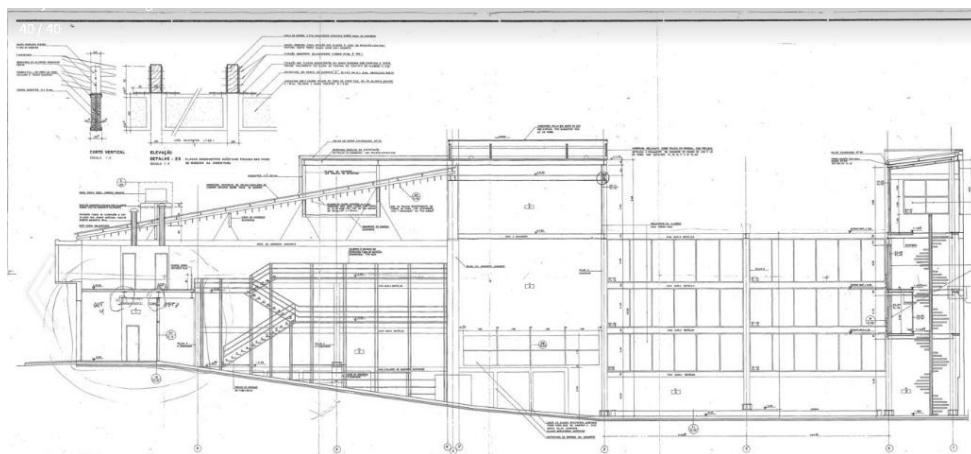
Por essa razão, o Oficina permanece fiel à recepção das proposições de Artaud, uma vez que a nudez é incorporada enquanto um duplo, na esteira de atuação sem acessórios que dificultem a verdade cênica a ser vivenciada pelo ator, almejando estabelecer profunda conexão com o público-atuador por meio de encenações ritualizadas. Em meios aos desafios de concretização desta forma de fazer teatral, ocorre o desenvolvimento de novas concepções artísticas por Zé Celso e artistas a ele vinculados quando de seu retorno ao Brasil, as quais serão aglutinadas na síntese tragicomédiaorgya, marcada pela releitura do teatro praticado na Grécia Antiga em comunhão com a cultura afro-brasileira e das populações nativas do país.

As figuras do ditirambo, do culto a Dionísio, considerado pelos antigos gregos como divindade do teatro e de festas, são deglutidas no Oficina como marco de práxis cênica marcada pela ritualização dos atos, mas com a preservação da estrutura teatral. O alicerce desta relação estreita com o fazer teatral praticado na antiguidade clássica está ancorado nos diretores Antonie Artaud e Jerzy Grotowski na perspectiva de aproximação das artes cênicas com a vida

em suas múltiplas possibilidades, em que cada uma delas deve ser um contato direto com o mundo e não apenas a sua representação mimética.

Também na década de 1980, Zé Celso e Lina Bo Bardi, renomada arquiteta, em colaboração com o diretor desde a montagem de *Na selva das cidades* (1969), planejaram a transformação arquitetônica da sede do Oficina (figura 06), com formato distinto ao espaço anterior, em consonância com os anseios de práxis cênica gestada neste novo ciclo. O diretor do Oficina desejava a transformação do local para que se tornasse mais conectado ao espaço urbano em que está inserido, além de fomentar outras formas de interação entre elenco e os frequentadores do teatro.

Figura 06 - Projeto arquitetônico digitalizado da sede atual do Teatro Oficina.



Fonte: Imagem retirada do portal eletrônico Archdaily.

Pela observação panorâmica do projeto é possível delinear as ideias centrais que demarcam a concepção de artes cênicas lideradas por Zé Celso, moldadas a partir da ruptura com a forma organizativa e concepções artísticas adotadas ao longo da década de 1960. Embora permaneça setores destinados especificamente à plateia e outros pensados para os atores, há considerável flexibilidade, em virtude de o palco ter o formato semelhante ao de uma avenida, estruturalmente ligada à rua Jaceguai, conservando semelhança com locais onde as escolas de samba brasileiras tradicionalmente desfilam, servindo como um ponto de encontro entre todos os presentes nos espetáculos.

O palco em formato avenida permite montagens com elevado número de atores, adequado às produções gestadas ao longo da década de 1980, a exemplo de *Bacantes*, de Eurípedes, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha. E para além da quantidade expressiva de artistas envolvidos no fazer teatral, há um menor distanciamento entre atores e público, facilitando contato visual e corporal entre ambos, estimulando a plateia a assumir postura ativa nos espetáculos.

O custo para um projeto tão arrojado demandaria mais de uma década de avanços e recuos, com seu interregno marcado pela tentativa de compra da sede do Oficina pelo grupo empresarial Silvio Santos, uma vez que Zé Celso era somente locatário do espaço. Após grande mobilização, a sede do teatro foi tombada pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico - Condephaat -, e em 2010 também foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

Artistas do Teatro Oficina e um grande conjunto de apoiadores têm lutado contra a destruição e descaracterização estética do espaço, alvo de forte especulação imobiliária por ser localizado em região central da maior cidade brasileira e com terreno de elevado valor econômico. Teatro Oficina e Grupo Silvio Santos articularam diversas estratégias com o objetivo de garantir resolução definitiva do imbróglio, cujo panorama alternou entre autorização para construção de empreendimentos e tentativa de aprovação de projeto de lei para criação de um Parque Público.

Em paralelo à luta pela reestruturação da sede do Oficina, Zé Celso envolve-se em diversas experimentações cênicas, como a realizada em 1982, quando foi convidado a dirigir um espetáculo na Universidade de São Paulo, ocasião em que realiza exercício denominado *Mistério Gozozos*²⁰, adaptação do poema *Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, realizado no dia de todos os santos²¹. A encenação envolvia a prática de orgia entre os participantes, o que gerou um grande escândalo na época, resultando na instauração de inquérito policial para apuração do suposto crime de ato obsceno.

Posteriormente, são realizadas novas montagens de *Mistérios Gozozos*, nas quais são ampliadas a utilização do erótico, a exemplo de pessoas se masturbando, bem como utilização de semém em cena (PIRES, 2006). A nudez também é expandida, sendo empregada em

²⁰ Não consta registro deste experimento, contudo é um projeto amplamente comentado em diversos veículos de comunicação, como na seguinte matéria jornalística, realizada quando do falecimento de Zé Celso: <http://issocompensa.com/teatro/ze-celso>

²¹ A data é informada no site oficial do Teatro Oficina: https://teatroficina.com/2009/02/13/cronologia_50_anos/

inúmeros contextos cênicos - da sacralização ao grotesco -, permanecendo alvo de polêmica dentro e fora do meio teatral.

Também nessa época foram germinadas discussões sobre o que viria a ser um dos projetos mais importantes do grupo e do teatro brasileiro: *As Bacantes*, de Eurípedes. Enquanto o Oficina articulava-se pela conclusão da reforma de sua sede, Zé Celso liderou a constituição de novas proposições artísticas no espaço em reforma, incorporadas por meio do aprofundamento da recepção de Artaud em diálogo com releituras de clássicos do teatro mundial e da cultura brasileira.

De acordo com Ericson Pires:

Para Zé Celso, o valor religioso desta orgia-acontecimento é deslocado para um outro hemisfério de significação. Sem contudo ser esquecido, é transformado em um ato de carnavalização. A presença de uma série de referências religiosas de origem afro-brasileira, pagã europeia, aponta para a apropriação que Zé Celso vai realizar em seu espetáculo. Não se trata de desejar uma cópia de rituais provenientes da Antiguidade Clássica, e nem de se outorgar uma autoridade estritamente religiosa ao acontecimento teatral, mas sim de proporcionar as intensidades das culturas que se encontram presentes na experiência do ato teatral. É uma encenação das potências religiosas que se encontram presentificadas no vórtice do acontecimento teatral. (PIRES, 2006, p. 137)

A transformação das influências religiosas em ato de carnavalização atualiza o processo de incorporação das distintas manifestações culturais, apropriadas antropofagicamente, em unidade forjada na diversidade de elementos. Por meio desta forma de inserção ocorre aquilo que Ericson Pires denomina como a possibilidade de proporcionar intensidades das culturas, a ser experienciadas no fazer teatral.

Desse modo, a experiência vivida no palco é permeada pela influência de rituais professados na antiguidade clássica e na cultura afro-brasileira por meio da carnavalização, uma referência ao trabalho desenvolvido pelo grupo no final dos anos 1970, mas sobretudo a Oswald de Andrade, que em seu *Manifesto Antropófago* utilizará o termo para se referir à união de diversas culturas. Na perspectiva do Oficina as possíveis incompatibilidades devem ser superadas em cena, cujo fundamento está no referido manifesto, na proposição de que “somente a antropofagia une”, proposição gestada a partir do texto dramático de Eurípedes.

A partir de 1984 o Oficina adota a nomenclatura *Associação de Energias e Trabalhos de Comunicação sem Fronteiras Usyna Uzona* (SOUZA, 2013), sob a presidência de Zé Celso, em parceria com o cineasta Noílton Nunes e da cozinheira Marinita Fagundes da Rocha,

conhecida como Zuria. Seguindo na linha estética do que estava desenvolvendo nesse período, o coletivo inclui o termo Uzona, alcançando a discussão sobre sexualidade como parte indissociável de sua produção artística, explorado em diversas montagens ao longo das décadas de 1990 e 2000.

Neste período Zé Celso aprofunda a deglutição das proposições de Wilhelm Reich relacionadas à repressão sexual com o intuito de alcançar uma potência orgástica enquanto exercício cênico para transformação do indivíduo. Conforme relato de Luiz Carlos Maciel:

Para se processar a tal da mudança individual, tornava-se necessária a emancipação sexual. Esta era a prioridade absoluta. Segundo Reich, as massas submetidas são condenadas a um sexo insignificante, porque o verdadeiro prazer é libertário e não admite a opressão individual. Também influenciado por Reich, Norman Mailer expõe ideias semelhantes em *The white negro*, ensaio célebre em que liga o conformismo político ao câncer e assinala o caráter revolucionário do que chama de “o bom orgasmo”, em oposição à impotência orgástica que caracterizava o homem comum. O orgasmo gratificante capacita o indivíduo a ser tornar um ser íntegro, ou seja, revolucionário. Tanto Mailer como José Celso e eu acreditamos na sensatez das ideias de Reich, e por isso as abraçamos. O Teatro de José Celso passou a trazer como preocupação fundamental a questão sexual. E isso até hoje, em progressão contínua e geométrica. O tema passou a ser absoluto para José Celso, conforme se pode verificar em seus últimos espetáculos (*As empregadas*, *As bacantes*, *Hamlet*, *Mistérios Gososos*). (MACIEL, 1996, p.146-147)

Todavia, a inserção cada vez mais explícita de cenas eróticas acontece enquanto ferramenta para transformação do indivíduo por uma postura ativa de libertação em cena, sendo constituída de celebrações que funcionam como recurso cênico de ritualização do ato, marcadas também pela espinafração. Sem desconsiderar a polêmica em torno do debate sobre a forma como o erótico é empregado pelo Oficina, trata-se de elemento assentado em um dos principais tabus da sociedade brasileira e pelos órgãos de controle das atividades culturais.

Um exemplo sobre esta temática pode ser observado nos órgãos que regulam as atividades de entretenimento na televisão, veículo em que é expressamente proibido a exibição de nudez. Contudo, programas dominicais, especialmente nos anos 1990, puderam realizar gincanas de apelo erótico que povoam o imaginário da população brasileira, a exemplo do quadro conhecido como “prova da banheira”, que foi exibido no programa Domingo Legal, no Sistema Brasileiro de Televisão - SBT.

Coincidemente, a primeira montagem de *Bacantes* (1996) acontece quando as “gincanas” citadas no parágrafo anterior viviam seu apogeu de audiência nas tardes de domingo,

povoando a imaginação da família brasileira. Logo, a espinafração presente em várias cenas eróticas sob a direção de Zé Celso, colocam em debate diversas situações encontradas em outros espaços culturais, como no Grupo Silvio Santos, que historicamente sempre debochou do tipo de arte realizada pelos artistas da rua Jaceguai.

Durante entrevista²² concedida no ano de 2004 sobre o espetáculo *Os Sertões*, Zé Celso tece algumas considerações sobre cenas eróticas:

Você impõe ainda um terceiro – talvez o maior – desafio para um público convencional: a participação ativa, interatividade total. Ele é instigado a falar, cantar junto, entrar no palco, dançar, jogar capoeira, comer com os atores. Na terceira parte de *Os Sertões*, você até o convida a se despir e fazer sexo: e pela reação fica claro que esta é a última fronteira. Sua intenção é libertar o público? Ou simplesmente provocar?

Não, o estatuto do Uzyna Uzona é baseado na peça do Brecht *A importância de estar de acordo* [Badener Lehrstück vom Einverständnis, 1929], o que a gente chama de "acords", que é o acordo na transformação, no movimento. (E ele incorpora, evidentemente, coisas de Oswald de Andrade, e tal.)

Então, um dos itens é: Vá direto ao tabu. Não perca tempo, porque é lá que está a riqueza, se você for ao tabu, lá tem petróleo, lá jorra, entende? E o tabu sexual talvez seja o mais importante. Talvez seja o responsável pela guerra. Tenho quase certeza disso, vendo a transformação de meninos que roubavam, que matavam. (Tem um ator que já matou, já esteve preso)

Com o transcorrer dos anos o ator e diretor reforça o tabu sexual enquanto principal obstáculo para a emancipação dos indivíduos, apontando ser responsável inclusive por guerras. Por meio da apropriação da peça didática do dramaturgo alemão Bertolt Brecht e da proposição de Oswald de Andrade, Zé Celso defende o que denomina de grande acordo por meio do movimento, da experiência vivida no palco, transformando “o tabu em totem”.

Por sua vez, a permanência da espinafração reforça a antropofagia como um dos principais pilares artísticos do Oficina, juntamente com a ideia de te-ato e terreyro eletrônico, que por sua vez abre caminho para a deglutição do ritual em aclamação a Dionísio, também elevado à condição de alicerce da Associação Uzyna Uzona, tendo por referência a concepção de que a vida é composta por momentos trágicos, cômicos e orgásticos, sintetizado na proposta conceituada como tragicomédiaorgya. A presentificação da atividade cênica realizada por meio do te-ato é canalizada em produções homoeróticas como forma de discussão política sobre a sociedade brasileira.

Embora o projeto de montagem da peça *Bacantes* tenha sido um dos principais objetivos planejados pelo grupo, a inauguração do atual espaço cênico foi concretizada pela montagem

²² <https://www.dw.com/pt-br/entrevista-com-z%C3%A9-celso-teatro-oficina-parte-2/a-1219931>

de *Hamlet*, em 1993, constituída sob as proposições discutidas por Zé Celso, Marcelo Drummond, Catherine Hirsch, dentre outros artistas do Oficina ao longo da década de 1980, por meio dos laboratórios e ensaios. Na encenação do texto dramático de Shakespeare são incorporadas cenas homoeróticas, em diálogo com exercícios gestados anteriormente.

Segundo Ericson Pires, com base nas proposições de Silviano Santiago (1998), essa inserção ocorre em um contexto particular de negociação, realizado por meio de linhas de fuga, conforme conceituada por Guattari (1999), na constituição de novas possibilidades de relações sociais vivenciadas em cena:

Num espaço como o do acontecimento teatral proposto em Hamlet, as negociações já estão presentificadas a partir do fato de que a máquina de guerra elaborada por Zé Celso se acha erotizada e penetrada pela libido da plateia – sem dúvida, insuflada pela intensidade corporal da ação. A tolerância funciona, então, como um mecanismo de encontro entre as forças libidinais que compõem o acontecimento. (PIRES, 2006, p. 117)

Apesar das oscilações na participação do público (Souza, 2013), existem diversos registros em que é possível observar envolvimento ativo deste na “transformação do tabu em totem”, conforme a figura 08, durante o segundo ato da montagem de *Bacantes* realizada em 2016. Um integrante do público é escolhido para participar da montagem, sendo totalmente despidos.

Figura 07 - Trecho da gravação do espetáculo *Bacantes*²³ (2016)



Bacantes - Baixa o Touro Enfurecido no Cyterrão! 'Choros N° 10' Villa Lobos - Teatro Oficina

Fonte: Acervo Uzyna Uzona.

²³ Filmado em 30 de outubro de 2016, conforme informado no canal do Teatro Oficina:
<https://www.youtube.com/watch?v=Uh7ZO9raq3Y>

Considerando que existem registros de outras apresentações de *Bacantes* no ano de 2016, em que mais integrantes da plateia foram escolhidos e tiveram interação ativa, inclusive no ato de se despir totalmente, pode ser apontado a consolidação desse tipo de interação com parcela expressiva do público. Assim, a “utropia”, como Zé Celso denominou utopia nos trópicos (Silva, 2008), quando da realização de exercícios cênicos sintetizados em *Gracias Señor* (1972), encontra terreno fértil na tragicomédiaorgya praticada no terreyro eletrônico.

Dessa forma, a performance desenvolvida no Oficina está conectada à construção de uma subjetividade entrelaçada a outros campos, como a política, assumindo postura militante por meio do diálogo com o amplo espectro cultural, como as práticas religiosas afro-brasileiras e aquelas professadas pelas populações nativas. Nesse diálogo com múltiplas subjetividades, Zé Celso almeja o que Pires (2006) denomina “negociação orgiástica”, forjada na felicidade dos corpos em contato um com o outro, com a perspectiva de construção de uma sociedade justa e igualitária.

TRÊS CONCEITOS E A RADICALIZAÇÃO DO FAZER TEATRAL

Após a primeira encenação de *O rei da vela* (1967) o Teatro Oficina vivenciou um longo processo de mudanças estruturais na sua organização interna e no modo como realiza seu fazer teatral. Embora tenha ocorrido oscilações no início da década de 1970, com o predomínio de condições de trabalho precárias até a reinauguração da nova sede em 1993, foi possível identificar e discutir três elementos centrais na constituição da companhia teatral na segunda metade dos anos 2000.

Neste sentido, o desenvolvimento do te-ato, realizado em período de acentuada crise no grupo, consolida outro modelo de organização interna, com a flexibilização da estrutura comercial, composta também por atores com pouca experiência, formados na concepção cênica do coro, além de redimensionar a relação com o público. Por meio da leitura antropofágica de Antoine Artaud e Jerzy Grotowski Jaceguai 520 realiza fazer teatral ancorado na ideia de experiência vivida em cena, voltada ao trabalho com o corpo do ator e da plateia, que passa a ser denominada de público-atuador.

Durante o período no exílio, entre 1974 e 1978, e ao longo da década de 1980, o Oficina insere gradualmente em sua práxis cênica a utilização de equipamentos de vídeo manejados por cinegrafistas que assumem a função de atuadores nos espetáculos, operando o registro destes a partir de atuação cênica enquanto cinegrafista-ator, ou kino-atuador, como a função também é denominado pelos artistas da companhia. Inspirado no conceito de bárbaro tecnizado, cunhado por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago, é desenvolvida a ideia de um terreyro eletrônico, utilizado na alteração arquitetônica da sede e nos demais espaços onde realiza encenações.

Por sua vez, o desenvolvimento da noção de tragicomédiaorgya direciona a experiência vivida no palco, tal como consolidada durante as experimentações que resultaram na concepção do te-ato, para a elevação do erótico como ferramenta para discussão do político. Nesse período, inspirado na *Peça didática de Baden Baden sobre o acordo*, Jaceguai 520 se organiza esteticamente a partir da noção de “teat(r)o”, representando plea síntese nas experimentações realizadas no início da década de 1970, por meio da aglutinação estética entre o teatro ritual e do compromisso político do teatro épico brechtiano.

Dessa forma, o conceito de antropofagia apropriado quando da estreia do texto dramático de Oswald de Andrade na década de 1960 é ampliado e utilizado como vetor na reorganização interna e na incorporação de outras influências artísticas ao cotidiano do Oficina. Esta condensação de vanguardas distintas é explorada na reencenação de montagens de grande sucesso, como em *O rei da vela* (2017), que reuniu em um mesmo elenco atores formados nas concepções analisadas neste capítulo e um ator que rompeu com o Oficina e manteve um trabalho mais voltado ao texto, caso de Renato Borghi, que interpretou o protagonista Abelardo I.

Logo, a retomada do texto dramático de Oswald de Andrade sobre a trajetória da burguesia brasileira e de parcela expressiva dos segmentos médios representa produção artística inserida em contexto de importante alteração no fazer teatral do grupo e atravessado por cenário político conturbado no país. A incorporação de novas influências artísticas, os desafios enfrentados pelo Oficina ante a especulação imobiliária e a discussão sobre as permanências reconfiguram a historicidade de *O rei da vela*.

CAPÍTULO 2 – O REI DA VELA 50 ANOS DEPOIS: EFEMÉRIDE DE UM PASSADO-PRESENTE

Em 21 de setembro de 2017 entrava em cartaz no Sesc Pinheiros, em São Paulo, a reencenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, 50 anos após sua estreia nos palcos, colocando em cena a burguesia nacional e segmentos médios da sociedade brasileira em meio a um contexto social, político e cultural agitado. Naquele momento, o país vivenciava os desdobramentos do impeachment de sua primeira presidenta eleita, retrocesso no campo dos direitos sociais e ascensão no cenário público de figuras políticas saudosas da Ditadura Militar (1964-1985).

Assim como na década de 1960, o espetáculo seguiu roteiro de criação e apropriação em circunstâncias sociais, culturais e políticas que dialogavam com o enredo da peça, centrado nas relações afetivas e sexuais em torno do noivado entre Abelardo I (Renato Borghi e Marcelo Drummond), agiota e fabricante de velas, oriundo das camadas populares, e Heloísa de Lesbos (Sylvia Prado), integrante de uma família quatrocentona paulista de aristocratas rurais, que estavam à beira da miséria devido à quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929. O matrimônio é acordado enquanto um negócio destinado a socorrer financeiramente a família de Heloísa, que por sua vez tinha como contrapartida estender seu status ao agiota, resultando na aliança entre expoentes da velha aristocracia rural com a nova burguesia industrial.

Embora a conjuntura brasileira tenha diversas distinções daquela enfrentada na década de 1960 - inserida no contexto de um golpe de estado e implantação de regime ditatorial -, também pode ser caracterizada pela restrição das liberdades democráticas, materializada em diversos campos da vida social, a exemplo da educação²⁴. A escalada de práticas autoritárias tem sido algo recorrente na história do país, também vivenciada por Oswald de Andrade quando da publicação do texto dramático *O Rei da vela*, em 1937, ano que foi instituída a ditadura do Estado Novo.

A emergência desse fenômeno na trajetória política brasileira tem desafiado pesquisadores dos mais variados campos do conhecimento, especialmente no que se refere à semelhança de enredo em diferentes épocas, marcadas pela existência de períodos com relativa estabilidade institucional sucedidos por forte retrocesso democrático. Neste sentido, o texto

²⁴ <https://cnte.org.br/noticias/escola-sem-partido-transformou-perseguicao-a-trabalhadores-em-educacao-em-parte-do-cotidiano-escolar-d3d2>

dramático de *O rei da vela*, enquanto obra artística forjada e reapropriada em três temporalidades inseridas em contexto de grave crise no Estado brasileiro contribui para a compreensão do tempo presente na perspectiva cênica desenvolvida pelo Oficina.

Desse modo, no presente capítulo serão analisados fragmentos da reencenação de *O rei da vela* realizada entre os anos de 2017 e 2018 pelo Teatro Oficina. Para tanto, foram selecionados trechos imprescindíveis ao desenvolvimento da montagem, que possibilitam ampla análise das influências artísticas mobilizadas e dos aspectos envolvidos na composição dos cenários e das personagens, como a maquiagem, os gestos, os figurinos e as respectivas falas.

Os fragmentos foram extraídos de material audiovisual disponível no canal oficial do Teatro Oficina na plataforma YouTube²⁵, sendo compostos por trechos dos três atos, filmados e editados pelo kinoatuador Igor Mariotti. A análise destas fontes foi realizada a partir das suas particularidades, colocando em relevo a formação do artista que realizou e editou a filmagem, os ângulos explorados e a sua interconexão com o fazer teatral desenvolvido na reencenação.

Assim, foi realizada sistematização deste capítulo em eixos temáticos aglutinadores de pontos centrais na forma como o espetáculo foi registrado, os assuntos colocados em cena e a pluralidade de influências artísticas mobilizadas, avaliando como modos distintos de práxis cênica conviveram simultaneamente em uma mesma montagem. Afinal, como será aprofundado em tópico específico, Renato Borghi possui estilo de atuação mais próximo do realismo, enquanto os demais integrantes do elenco foram lapidados com forte influência do teatro ritual.

Neste sentido, foram estruturados os seguintes eixos temáticos: *Dona Poloca: reacionarismo heterocromático; Heloísa de Lesbos: a bela (pouco) recatada; Tupi or not tup: o homem natural como anti-herói na personagem “indio das bolachas aymoré”; Abelardo I e O Intelectual Pinote: a permanência de subjugação da arte e do pensamento crítico; Renato Borghi em cena: realismo x teatro ritual*. Ao final é realizada uma síntese das convergências e multiplicidades do fazer teatral operado pelo Oficina e as contribuições auferidas na discussão sobre a recorrência de práticas autoritárias no país.

Trata-se de um conjunto de fontes entrelaçadas por uma concepção geral pensada e concretizada no palco pelo elenco do Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez

²⁵ <https://www.youtube.com/@uzonauzyna>

Corrêa nos anos de 2017 e 2018, conforme análise do programa do espetáculo das montagens levada ao palco do Sesc Pinheiros²⁶ e Teatro Sérgio Cardoso²⁷ (ambos em São Paulo). As fichas técnicas das apresentações realizadas nos dois espaços tiveram alteração no ator que interpreta o protagonista Abelardo I, interpretado por Renato Borghi nas apresentações realizadas no Sesc Pinheiros, sendo posteriormente substituído por Marcelo Drummond no segundo espaço, preservando-se a estrutura geral da reencenação, com duração média de 220 minutos.

2.1 *O REI DA VELA E O TERREYRO ELETRÔNICO: O VÍDEO EM CENA*

Dentre circunstâncias distintas da reencenação de *O rei da vela*, entre os anos de 2017 e 2018, está o fato de suas temporadas terem acontecido fora da sede do Teatro Oficina, ao contrário das montagens anteriores, nas décadas de 1960 e 1970. A retomada do texto dramático de Oswald de Andrade foi realizada nas seguintes salas de teatro: Sesc Pinheiros²⁸, Teatro Sérgio Cardoso (ambos em São Paulo), Cidade da Artes²⁹ (Rio de Janeiro) e Teatro do Sesi³⁰ (Porto Alegre) - todas com palco italiano, distinto da arquitetura em formato de rua utilizada na sede de Jaceguai 520.

Também desperta atenção não ter sido realizado questionamento nesse sentido ao ator e diretor Zé Celso, considerando que as produções mais recentes de maior sucesso do Oficina sempre tiveram agenda na sede do grupo. Com base no levantamento de fontes sobre a prática da companhia ao longo das últimas décadas, a escolha pelo palco italiano pode ser apontada como a ideal para uma montagem que manteve diversos elementos estéticos da sua estreia há 50 anos, incluindo estrutura giratória e a premiada cenografia de Hélio Eichbauer.

²⁶

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4135336/mod_resource/content/4/PROGRAMA%20DA%20PE%C3%87A%20O%20REI%20DA%20VELA%20DE%20OSWALD%20DE%20ANDRADE%20%281933%29.pdf

²⁷ <https://teatroficina.com/2018/01/15/o-rei-da-vela-de-volta-8-sessoes-no-teatro-sergio-cardoso/>

²⁸

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4135336/mod_resource/content/4/PROGRAMA%20DA%20PE%C3%87A%20O%20REI%20DA%20VELA%20DE%20OSWALD%20DE%20ANDRADE%20%281933%29.pdf

²⁹ <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/programacao/interna/812>

³⁰ <https://prefeitura.poa.br/smci/noticias/o-rei-da-vela-tera-apresentacoes-no-fim-de-semana>

Contudo, a despeito da manutenção de grande parte da estrutura de palco e cenografia utilizada na primeira encenação de *O rei da vela* (1967), a ficha técnica da montagem mais recente do espetáculo apresenta alteração parcial, composta por elementos presentes na práxis cênica do Oficina nas últimas décadas. Através de análise panorâmica das informações sobre os profissionais envolvidos na encenação realizada na década de 1960³¹, e da sua versão de 2017³², e análises de determinadas cenas, são desveladas novas funções na construção do espetáculo.

Inicialmente, observa-se na montagem de 2017 maior especialização dos profissionais envolvidos na cenografia, figurinos e demais aspectos de concepção, formados pelos seus respectivos diretores e assistentes, além da figura da diretora de produção e produtor executivo. Por sua vez, na encenação de 1967, também composta por cenógrafo e figurinista, é utilizada a designação “equipe técnica”, sem maiores detalhamentos sobre qual tipo de função é exercida neste núcleo.

Logo, a despeito da flexibilização na estrutura comercial, através da incorporação de atores com menor vivência no fazer teatral, houve aprimoramento na organização do espetáculo, com profissional direcionado ao gerenciamento de todo o processo interno da montagem, desde a construção dos cenários aos equipamentos de iluminação. Outro ponto a ser destacado é a presença do produtor executivo, responsável por garantir a contratação da equipe técnica que atuará na construção do espetáculo e a locação dos locais em que será realizada a reencenação.

Todavia, as mudanças apontadas anteriormente, não provocaram mudança significativa na sua concepção, ao contrário da inserção de profissionais voltados para a captação audiovisual da montagem. Com atuação distinta do que tradicionalmente ocorre na gravação de espetáculos teatrais, dentre outras produções artísticas, estes profissionais inseriram perspectiva relacionada à expansão do fazer teatral por meio do diálogo com outros campos da arte, a exemplo do cinema e da televisão, conforme discutido no primeiro capítulo, no tópico referente ao desenvolvimento do terreyro eletrônico.

³¹ <https://atom.funarte.gov.br/index.php/pagina-06-302>

³² https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4135336/mod_resource/content/4/PROGRAMA%20DA%20PE%C3%87A%20O%20REI%20DA%20VELA%20DE%20OSWALD%20DE%20ANDRADE%20%281933%29.pdf

A principal inovação na estrutura geral da montagem consiste na inserção do diretor de vídeo e câmera, bem como operador de câmera, ausentes na década de 1960, uma vez que esse tipo de trabalho é consolidado apenas na década de 1980, no contexto do desenvolvimento da concepção terreyro eletrônico. Naquele momento foi utilizado em inúmeras produções do grupo, como em *Caderneta de campo*, desenvolvido em parceria com a TV Cultura, na qual o trabalho de registro foi realizado com participação ativa dos cinegrafistas com as pessoas filmadas, como vimos no capítulo anterior.

Neste sentido, o Oficina incorporou a figura do operador de vídeo na reencenação do texto dramático de Oswald de Andrade através dos artistas Igor Mariotti e Cafira Zoé, os quais interagem com atores durante a captação de imagens. A inserção destes artistas, denominados internamente pelo grupo como kinoatidores, traz desafio na definição do papel preciso desempenhado no espetáculo, tendo em vista que a gravação por eles realizada ocorre por meio de interação ativa com os atores, razão pela qual o caminho mais dialético consiste em classifica-los como profissionais híbridos, exercendo função interna e externa à reencenação, com fronteiras borradass.

Durante entrevista à pesquisadora Tauana Silveira Barbosa, que pesquisou a inserção do audiovisual no fazer teatral do grupo, Igor Mariotti, artista do Oficina há mais de uma década, comentou a respeito da dinâmica de trabalho de um kinoatuador nas montagens de Jaceguai 520, contextualizando seu trabalho no espetáculo de *Roda Viva*:

Tauana- Todo ensaio você está junto?

Igor- Todo ensaio, agora assim, depois que a peça está montada eu tô aqui, eu não necessariamente ensaio com a câmera, mas a gente conversa.

Tauana- Qual o melhor ângulo...

Igor- É, **o ângulo a gente experimenta na hora**, é muito livre, mas **tem muitos jogos com os atores**, por exemplo, o Gui, hoje mesmo ele tava, o Gui que faz o anjo, tem alguns momentos que a gente brinca assim, como se eu fosse um personagem, por exemplo, agora ele entra com o bispo de Edir Maiscledo, aí ele boceja, aí ele falou que é para eu bocejar também, falou que quando nós dois apresentamos nós dois bocejamos, e tem umas horas também que ele fala “cortar os pulsos”, que ele está planejando o suicídio do Ben Silver, né? Aí ele olha pra mim, aí eu falo “não”, aí a gente tem umas trocas como ator, eu sou um personagem assumido em cena. **A ideia não é fingir que eu não estou ali e nem desaparecer, eu tô ali mesmo, mas eu corro atrás, assim, a peça é uma peça de teatro com câmera no meio**, tipo a luz não é pensada só pra câmera; se tem um momento que a luz está muito desequilibrada pro vídeo eu troco uma ideia com a Cíntia, mas geralmente sou eu correndo atrás do que está acontecendo, assim, **eu vou criando os ângulos de acordo com a cena que vai acontecendo**, eventualmente acontece de alguém falar “ah esse ângulo não ficou legal”, a Sílvia diz, “ah, não me dá esse close”, aí eu falo “ah, tá bom”, e aí a gente

vai negociando, em geral, acho que é um trabalho que flui assim, sem muita cobrança.
(MARIOTTI, 2019) (Grifos do autor)

Conforme destacado por Igor Mariotti no início da citação, seu envolvimento com as montagens do Oficina vai muito além do momento da apresentação, sendo também composto por presença constante nos ensaios do elenco. A inserção do kinoatuador em cena é precedida por um trabalho prévio de contato com os atores, momento em que conversa com estes sobre a dinâmica do trabalho que será desempenhado durante a apresentação.

A escolha do ângulo para captação de imagens é definida pelo próprio kinotuador no instante em que o espetáculo acontece, e conforme o diálogo realizado ao longo dos ensaios, portanto, sem um planejamento prévio de como haverá o registro, e sem um trabalho de direção realizado durante as filmagens. Além da ausência de diretrizes para cada montagem, ocorre interação ativa do kinoatuador com os atores, numa espécie de contracenação, como no exemplo citado por Mariotti do trabalho desenvolvido durante a encenação de *Roda Viva* (2019).

De acordo com o relato de Mariotti, é de responsabilidade do kinoatuador avaliar no momento do espetáculo de que forma poderá participar ativamente, sem qualquer disfarce sobre a sua presença em cena, mas, ao contrário, vai definindo ângulos com base no desenvolvimento da ação cênica. Logo, o envolvimento ativo de artistas dedicados à captação de imagens pode ser inserido no contexto da atuação teatral de forma ampla, enquanto desdobramento dos projetos desenvolvidos desde a década de 1970 no desenvolvimento do te-ato.

Quando questionado acerca da historicidade do trabalho de vídeo no Oficina, sobretudo a respeito da relação entre cinema e teatro, Mariotti relembra a importância de diversos projetos desenvolvidos pelo grupo tanto no teatro quanto na produção cinematográfica:

Igor- Olha, o Oficina, desde os anos 60, a galera grava; na verdade, no começo dos anos 70, o Noilton e o Zé filmaram O Rei da Vela, e a partir daí eles filmaram tanto no teatro como fizeram cenas na praia com a Maria Alice; então eles fizeram uma mistura da peça com o filme da peça e esse filme foi sendo trabalhado por muitos anos. Foi lançado nos anos 80; no começo dos anos 80 eles conseguiram terminar o filme, mas mesmo assim acho que eles deram umas mexidas depois. Além disso, com a experiência cinematográfica do Zé Celso, que viajou, ficou no exílio, e foi pra Moçambique com Celso Lucas e a companhia na época começou a se chamar Oficina Samba e foi basicamente na viagem do exílio que eles filmaram a Revolução de Moçambique e a Revolução dos Cravos em Portugal e fizeram dois filmes o Vinte e Cinco e o Parto. Aí, no começo dos anos 80, o Tadeu Jango (sic) e o Édison (sic) Elito, que também é um dos arquitetos, fizeram as primeiras experiências de transmissão aqui no teatro, antes da sua demolição, e esse é o terceiro projeto arquitetônico do

teatro. Tinha uma salinha aqui no fundo, que não era assim, né, o teatro acabava ali na metade, e aqui tinha uma salinha onde funcionava a cozinha da Zuria, e tinha uma salinha em cima onde eles fizeram uma vez o Os Mistérios Gozosos transmitindo para o público lá de fora. (MARIOTTI, 2019)

Diversos profissionais com passagem marcante pelo Oficina são retomados por Igor Mariotti, a exemplo de Noilton Nunes, Tadeu Jungle e Edson Elito, parceiros de Zé Celso em projetos que marcaram época no Oficina e contribuíram para a reconfiguração artística do grupo, inclusive na forma arquitetônica de sua sede atual. Deste modo, em consonância com a discussão realizada no primeiro capítulo, é possível afirmar que há um acúmulo histórico que desempenha papel norteador no trabalho desenvolvido por Mariotti e Ciça Luchesi, citada pelo primeiro como sua parceira do Oficina na kinoatuação.

Ao longo da digressão histórica, Mariotti ressalta a importância das primeiras encenações de *O rei da vela* realizada em 1967 e início da década de 1970, na quais foi realizada captação de imagens pelo grupo com o objetivo de produzir um filme do espetáculo, lançado em 1982. Também é ressaltado os trabalhos desenvolvidos na produção dos filmes *O parto* (1975) e *25* (1976), realizados respectivamente em Portugal e Moçambique, no processo de inserção do vídeo nas produções do Oficina.

O trabalho de kinoatuação também é largamente explorado na montagem mais recente do texto dramático de Oswald de Andrade, sendo parte essencial das apresentações realizadas pelo Oficina. Assim, através da análise de cenas dos fragmentos disponíveis, imprescindíveis para a dinâmica do espetáculo, poderemos aprofundar a análise sobre o processo de reencenação de *O rei da vela* e a consequente inserção do terreyro eletrônico na sua concepção.

Neste sentido, foram selecionadas duas cenas de material audiovisual filmado e editado por Igor Mariotti no mês de abril ano de 2018, conforme informações fornecidas no canal oficial do Teatro Oficina na plataforma digital YouTube. Estas filmagens foram disponibilizadas com objetivo de divulgar o espetáculo, que estava com temporadas agendadas para o Rio de Janeiro e Porto Alegre, sendo compostas por cenas que apresentam o panorama geral da reencenação, por envolver a relação de Abelardo I com seus clientes, a intimidade da família de Heloísa de Lesbos, a substituição de Abelardo I por Abelardo II, dentre outros momentos estratégicos na concepção do espetáculo.

No vídeo em que foram extraídas as figuras 8 e 9 não consta local e data de sua produção, havendo apenas informação de que foi postado no dia 10 de abril de 2018. Porém, considerando

que nesta filmagem o ator Marcelo Drummond atua como Abelardo I, é possível inferir com exatidão tratar-se de apresentação filmada no Teatro Sérgio Cardoso³³ (São Paulo). No referido espaço foi realizada temporada em 2018, entre os dias 15 a 18 de fevereiro, e entre 22 a 25 de fevereiro, sendo que a temporada no Rio de Janeiro, a única realizada imediatamente após o período em São Paulo, aconteceu a partir do dia 14 de abril do mesmo ano.

A primeira cena escolhida (figura 8) acontece no escritório de usura de Abelardo I (Marcelo Drummond), no momento em que este contempla seus clientes em uma jaula clamando para serem salvos. Durante a cena é executada música de ópera em tom melancólico, seguida pela fala de Heloísa de Lesbos (Sylvia Prado) sobre o escritório de Abelardo ser uma “fauna de hospício”.

Figura 8 – Cena do 1º ato de *O rei da vela* (2018): Abelardo observa seus devedores³⁴



Fonte: Acervo Teatro Oficina.

Nesta cena, a filmagem é realizada em ângulo aberto, próxima a Abelardo I, em primeiro plano, formando alinhamento entre o agiota e seus clientes, contidos por Abelardo II, com traje de domador, o que realça o aspecto animalesco dispensado aos clientes. O usurário, por sua vez, tem sua posição de protagonista reforçada, sendo filmado de costas, demarcando posição superior, exercida com excentricidade.

³³ <https://teatroficina.com/2018/01/15/o-rei-da-vela-de-volta-8-sessoes-no-teatro-sergio-cardoso/>

³⁴ Imagem extraída por meio de printscreens do seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=DIaCa0RT6Us>

Com isso, há interconexão com ângulos de filmagem bastante utilizados em filme de terror, reforçando o papel de vilão exercido por Abelardo I, visão que, para ser construída sem auxílio de um kinoaturador, demandaria iluminação específica sobre o agiota e luz bastante reduzida no restante do cenário. Porém, pela dinâmica de filmagem realizada por Igor Mariotti, o espectador tem a sensação de caminhar pela cena, sendo sutilmente instigado a apropriar-se da reencenação.

Na cena seguinte (figura 9) o público é envolvido em outro ângulo de filmagem, por meio do qual novos sentidos são explorados na mesma cena em que Abelardo I observa seus clientes em situação de absoluta indignidade. Há um contraste com a construção de imagens realizada no instante anterior, agora em ângulo fechado sobre os clientes, ainda no momento em que estes imploram por ajuda.

Figura 9 – Cena do 1º ato de *O rei da vela* (2018): Devedores de Abelardo I



Fonte: Acervo Teatro Oficina.

Ao se aproximar dos devedores, Igor Mariotti realiza filmagem em ângulo fechado, posicionando-se levemente abaixo das personagens, o que confere maior sensibilidade na observação destas, realçadas por um olhar próximo do grupo em momento de desespero, reforçando a perspectiva destas pessoas. A maquiagem utilizada pelas personagens, semelhante à empregada na palhaçaria, introduz uma esfera de comicidade ao momento, transformando os devedores também em anti-heróis, mas preservando seu status de grupo subjugado e animalizado perante Abelardo I.

Recorrendo ao ângulo expresso na figura 9, Mariotti constrói lugar de observação em que as personagens devedoras estão em primeiro plano, com forte iluminação ao fundo, similar àquela produzida por um Fresnel³⁵, projetada com foco nas personagens, que por sua vez preenchem a visão frontal da jaula, sem possibilidade de observação do seu interior. Metaforicamente, cumpre a função de luz sobre os desesperados, que no contexto da atuação de Abelardo I, funciona como a “vela da agonia” daqueles que perderam tudo, inclusive a própria humanidade.

Desse modo, o ângulo explorado, a iluminação ao fundo e a maquiagem utilizada pelas personagens em situação de miséria compõem abordagem antropofágica da cena, marcada pela alternância entre o trágico e o cômico, com prevalência deste no desenvolvimento do enredo. A perspectiva de filmagem explorada por Mariotti reforça esse tipo de urdidura da trama cênica, possibilitando visão mais interativa dos devedores, ao passo em que a encenação de *O rei da vela* levada aos palcos na década de 1960 desenvolveu tal sentido de forma mais genérica, com apoio da iluminação e composição das personagens através do figurino, gestos e maquiagem.

A construção de cena sob a ótica de Abelardo I e a partir da perspectiva dos devedores no instante seguinte, apresentam ângulo de visão distinto em relação a estreia da referida montagem na década de 1960, tendo em vista que na reencenação de 2017 o espectador é sutilmente inserido em cena, por meio de contato intimista com as personagens. Não trata-se apenas de compreensão mais nítida da construção do enredo, algo que pode ser devidamente realizado através da iluminação, mas a possibilidade de envolvimento ativo de quem assiste o espetáculo, instigado a assumir o papel de público-atuador.

Portanto, a reencenação de *O rei da vela* entre os anos de 2017 e 2018 incorporou as premissas de criação do terreyro eletrônico, com presença ativa da figura do cinegrafista-ator em cena interagindo com as personagens. A atuação deste profissional sintetiza a prática cênica semeada no te-ato, abrindo novas fronteiras de interação dentro do elenco e produzindo novos ângulos de análise para o público.

³⁵ Fresnel é um tipo de iluminação focada e com acentuado brilho utilizada no teatro para distâncias curtas, como é o caso da cena analisada, na qual encontra-se próxima às personagens enjauladas.

2.2 DONA POLOCA: REACIONARISMO HETEROCHROMÁTICO

Dona Poloca (Zé Celso) é uma das personagens mais emblemáticas da reencenação de *O rei da vela*, em virtude da sua composição ser parcialmente distinta em relação à rubrica desenvolvida no texto dramático por Oswald de Andrade e à primeira encenação levada aos palcos pelo Teatro Oficina, tendo em vista que em ambas é uma personagem cisgênero. Na montagem de 2017, Dona Poloquinha, como também é nominada no programa do espetáculo, é mulher transexual.

A presença de uma personagem transexual dialoga com o contexto brasileiro dos últimos anos, marcado pela maior inserção dos movimentos sociais LGBTQIAPN+ nas esferas políticas do país, resultado da maior mobilização do segmento nas últimas décadas. Enquanto coletivo historicamente composto por diversos artistas de orientação homoafetiva, o Oficina realiza nova apropriação da personagem, o que confere outras nuances no debate travado pelo grupo sobre o reacionarismo e a repressão sexual como fundamento de práticas autoritárias.

O novo contorno de gênero da personagem é entrelaçado à manutenção de características que se tornaram clássicas no debut de *O rei da vela* nos palcos. Por meio da comparação de imagens da personagem no espetáculo de 1967, em que Dona Poloca foi interpretada por Dirce Migliaccio, e na montagem mais recente, em 2017, revivida por Zé Celso, conforme figura 10, será retomada a composição desta personagem através da análise das influências artísticas mobilizadas na constituição de seu figurino, maquiagem, hábitos e gestos.

Figura 10 - Personagem Dona Poloca nos espetáculos de *O rei da vela* de 1967 e 2018



Fonte: Acervo Folha de São Paulo e Acervo Teatro Oficina.

Conforme observação da figura 10, a vestimenta da tia de Heloísa de Lesbos é formada por um vestido longo, predominantemente preto, com bordas na cor branca e um chapéu preto, tendo em sua mão um leque de cor bege. Isoladamente, os itens citados reforçam a sobriedade de uma senhora de família abastada, cujo tom escuro acentua a posição social de uma pessoa beata.

Dona Poloca também é ornamentada por um terço em tamanho muito acima daqueles usualmente utilizados por fiéis da religião católica, o que confere característica caricatural à personagem, técnica bastante empregada em produções cômicas. A maquiagem, de cor predominantemente branca, cobrindo todo o rosto, com tom de azul na região das sobrancelhas, e batom vermelho sobre os lábios, guardam elevada semelhança com a pintura utilizada na palhaçaria, indicando o aspecto cômico da personagem.

Portanto, com base na observação das imagens inseridas na figura 10, não foi identificada modificação no figurino e na maquiagem da sogra de Abelardo I, mesmo a imagem referente à estreia do texto dramático de Oswald de Andrade sendo em preto em branco, pois, conforme as características do vestido, casaco, maquiagem e adereços há profunda similaridade com a composição concretizada na montagem de 2017. Da mesma forma, o gestual observado nos fragmentos da primeira montagem e da mais recente encenação de *O rei da vela* não apresentam discrepância.

Contudo, ao partir da inovação na construção da referida personagem enquanto mulher transexual, e da presença de Zé Celso no papel de ator, é aberto flanco de discussões sedimentados na compreensão das experiências vivenciadas pelo Teatro Oficina após a primeira encenação de *O rei da vela* (1967). Até aquele momento, a então companhia liderada por Zé Celso, Renato Borghi e Fernando Peixoto possuía estrutura rígida quanto à divisão das funções no interior do elenco e concentrava suas abordagens no campo da sexualidade, transitando entre a crítica da heteronormatividade e a incorporação explícita de relações homoafetivas por personagens cisgênero.

Somente no período em que o Oficina inicia uma série de experimentações cênicas em viagem pelo interior do país no início dos anos 1970 - em processo responsável pelo desenvolvimento da concepção cênica te-atro - ocorre a sua reorganização interna, a começar pela estrutura associativa em contraposição à forma comercial “sociedade limitada”, o que representou considerável flexibilidade nas relações comerciais do grupo. Esta mudança desagua na consolidação do coro na construção dos espetáculos e na inserção em cena de todos os

agentes envolvidos nas montagens, a exemplo dos Kinoatuadores, compondo extenso rol de artistas voláteis, ao reunir elenco com pouca ou nenhuma experiência em atuação e exercendo ao mesmo tempo outras funções, como a direção.

Nesta esteira, Zé Celso amplia suas atribuições no Oficina e acumula a função de ator, amadurecida na montagem de *Gracias Señor* (1972) e desempenhada até o fim de sua existência física em praticamente todas as montagens do grupo. Assim, a construção da personagem Dona Poloca é realizada por ator formado na concepção do coro, inspirado nas proposições artaudianas e grotowskianas, voltadas à experiência vivida em cena, deglutidas sob a busca pela construção de personagens inseridos na ritualização dos atos cênicos, privilegiando a experiência vivida no palco em contraposição à representação estreita do texto dramático.

Em 1967, quando o elenco do Oficina inicia o processo de incorporação das proposições de Artaud e Grotowski, a personagem é apropriada para os palcos através de composição crua, no sentido artaudiano do termo, munida de elementos essenciais à sua identificação enquanto defensora dos valores “tradicionais”, dotada de uma personalidade dissimulada e farsesca. Como todas as personagens do espetáculo, trata-se de uma anti-heroína da burguesia brasileira, apresentada em sua contraditória intimidade.

Por essa razão, a personagem é constituída por gestos, falas e figurinos em contraposição à ideia de civilização burguesa formulada na ótica eurocentrada, uma vez que sua postura nos encontros a sós com Abelardo I apresenta de forma direta as contradições da mulher conservadora e religiosa. Referida contradição é materializada na utilização de um terço em tamanho exagerado, influenciado pelo fazer teatral do diretor francês sobre a utilização de objetos de “proporções singulares” (ARTAUD, 2006)

A partir da reencenação de 2017 Zé Celso reapropria Dona Poloca mantendo as características acima citadas, porém, acrescidas da modificação em sua constituição de gênero, situação que, para além referenciar pessoas outrora silenciadas no debate social, retoma o debate sobre a repressão sexual enfrentada pelo conjunto da sociedade brasileira. Fiel ao propósito geral do texto dramático, e da primeira encenação, o diretor do Oficina problematiza a complexidade do reacionarismo brasileiro, distanciando-se de lugares-comuns.

Neste sentido, inova ao colocar no palco uma mulher transexual que discursa pela defesa intransigente da “tradição” e da “família”, de conotações heteronormativas, desafiando imaginário de que o segmento LGBTQIAPN+ seja sempre sinônimo de figuras comprometidas com a luta contra o patriarcado. Sem desconsiderar o histórico de luta do segmento contra

preconceitos de gênero e orientação sexual, Zé Celso atualiza o alerta de que o reacionarismo não está necessariamente atrelado à determinados setores da sociedade.

Por essa razão, Dona Poloca permanece como um tipo social, mas sendo metáfora mais próxima de um espectador do século XXI, familiarizado com notícias sobre mobilizações por inserção social da população LGBTQIAPN+, como a Parada Gay, da qual eventualmente pode derivar compreensão equivocada a respeito de suposta homogeneidade do segmento, desconsiderando a complexidade em que está inserido, como todo agrupamento humano. Dona Poloca desconstrói qualquer possibilidade de visão romântica a respeito dos movimentos sociais, enquanto mulher transexual comprometida organicamente com os valores do patriarcado.

Artaud preconizava a necessidade do fazer teatral ampliar seu duplo, explorando elementos que despertem a sensibilidade sensorial do público, caracterizados pela superação da dependência ao texto e linguagem falada, além de melhor acabamento dos cenários, figurinos e maquiagens, apropriados na construção farsesca da personagem Dona Poloca. O diretor francês é incorporado conjuntamente à linha Grotowskiana, no sentido da preparação do ator para colocar em cena uma personagem inspirada em tipo social presente no cotidiano do brasileiro, contribuindo na aproximação do teatro com a vida, como defendia o diretor polonês.

A presença de uma personagem transexual renova a provocação ao segmento progressista presente na montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, tal como ocorre com Abelardo II (Túlio Starling), ao declarar-se o primeiro socialista do teatro brasileiro. Promovendo a espinafração, Zé Celso insere a primeira personagem transexual da montagem do texto dramático de Oswald como uma figura extremamente reacionária, elitista, mas cujo histórico envolve intimidade sexual com pessoas de origem humilde.

Dona Poloca, conforme levada aos palcos entre 2017 e 2018, é uma metáfora para o caráter heterogêneo com que o comportamento autoritário está difundido na sociedade brasileira. Portanto, pode ser classificada como um tipo social complexo, por ser identificada no cotidiano, mas não diretamente atribuída a algum tipo de segmento com histórico de comportamento autoritário, mas a um conjunto de indivíduos vinculados pela adesão a discursos reacionários, fundamentados na tradicional família cristã cisgênero, mas que praticam valores opostos na intimidade.

2.3 HELOÍSA DE LESBOS: A BELA (POUCO) RECATADA

Na reencenação de *O rei da vela* no ano de 2017 Heloísa de Lesbos é constituída cenicamente com os atributos que lhe consagraram como uma personagem nada romântica, reduzida a uma mercadoria destinada à salvação financeira de sua tradicional família quatrocentona, arruinada pela crise do café, em virtude da quebra da bolsa de Nova Iorque (1929). A semelhança com o clássico romance do período medieval é espinhada logo no primeiro ato de espetáculo, quando a filha do Coronel Belarmino se esfrega com A Secretária (Danielle Rosa) de Abelardo I (figura 11).

Figura 11 - Secretária (Daniela Rosa) e Heloísa de Lesbos (Sylvia Prado) em cena do 1º ato de *O rei da vela* (2017)



Fonte: Acervo Teatro Oficina

A noiva de Abelardo I permanece com o vestuário masculino, conforme indicado no texto dramático, e idêntico àquele utilizado na primeira montagem realizada pelo Teatro Oficina, sendo composto por um terno branco e um chapéu semelhante a um modelo da marca panamá. Sua vestimenta demarca socialmente sua posição de herdeira de uma família tradicional, outrora uma das mais ricas da cidade de São Paulo.

Heloísa de Lesbos ainda apresenta expressão facial sombria, o que reforça um certo clima de mistério sobre si, alvo de especulações acerca de sua orientação sexual e virgindade, tendo em vista que estar inserida na heteronormatividade é um predicado basilar a um casamento burguês “tradicional”. Porém, a intimidade da noiva de Abelardo I indica

flexibilidade desta suposta tradição, sendo tolerado gracejos de Heloísa com A Secretária do escritório de usura, além de “franca camaradagem” com a personagem O Americano, como indicado na rubrica do texto dramático e vivenciado em cena na montagem levado aos palcos entre 2017 e 2018.

A reencenação de *O rei da vela* e a divulgação nas páginas oficiais do Teatro Oficina aguçam o mistério em torno da personagem, uma vez que em um dos vídeos de apresentação do espetáculo de 2017 Heloísa de Lesbos é apresentada como “lésbica futurista, sapatona convicta³⁶”, em paródia da música “Lésbica Futurista”, da artista GA31. Dessa forma, a noiva de Abelardo I é despida de qualquer aspecto romântico, estabelecendo conexão crítica com o público por meio da técnica do estranhamento, utilizando a paródia como elemento cômico de espinafração.

Ao ser apresentada como futurista, Heloísa de Lesbos é inserida em contexto próximo ao de Dona Poloca, enquanto tipo social reacionário e destinada a atender a tradição heteronormativa por meio de um negócio entre famílias burguesas, a ser sacramentado no casamento com Abelardo I. Contudo, o termo futurista envolve posicionamento político do Oficina frente às propostas estéticas de vanguarda forjadas na primeira metade do século XX, tendo em vista tratar-se de corrente artística em que alguns de seus principais expoentes aderiram ao fascismo italiano (PLOEG, 2013).

O processo de desnudamento da intimidade de uma família burguesa é acentuado através da aproximação da noiva de um agiota ao termo futurista, retomada enquanto movimento artístico entrelaçado com práticas políticas autoritárias, como foi na Itália, com a adesão de alguns de seus maiores expoentes, como Marinetti, Carlo Carrà e Umberto Boccioni ao regime fascista liderado por Mussolini, e no Brasil com o movimento integralista. Logo, a paródia é empregada em diálogo com as contradições do presente e vinculada à sua historicidade, demonstrando que a contradição vivenciada dentro da população LGBTQIAPN+ é fruto de uma matriz bem mais ampla, que envolve a própria noção de arte e o seu posicionamento político.

Em outro trecho do espetáculo mais recente do texto dramático de Oswald de Andrade, Heloísa de Lesbos reitera seu entrelaçamento com práticas autoritárias, ao afirmar com serenidade: “o grande golpe, acabou, com estes refúgios³⁷”. A análise desta afirmação em

³⁶ O vídeo está disponível no canal do oficial do Teatro Oficina no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xjngMeKnfB4>

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=B4TMPTGqMRE>

conjunto com os demais elementos utilizados na composição da personagem, com base na figura 12, abaixo inserida, desvela outros aspectos estéticos sobre a sua visão social, os quais serão analisados tendo por referência trecho do vídeo do segundo ato da reencenação de *O rei da vela* realizada em 2018, precisamente a partir de 2 minutos e 2 segundos a 2 minutos e 12 segundos.

Figura 12 - Heloísa de Lesbos (Sylvia Parado)



Fonte: Acervo Teatro Oficina.

Neste fragmento, a noiva de Abelardo I utiliza calça branca, camisa rosa, novamente com maquiagem semelhante à utilizada nas produções de palhaçaria, uma touca vermelha e uma luva de boxe. Ao fazer o anúncio sobre “o grande golpe” utiliza entonação em harmonia com a música *Valsa Danúbio Azul*, do artista austríaco Johann Strauss, mas encerra a sua fala desferindo golpe a esmo, com grito semelhante ao de lutadores quando estão em combate.

A entonação da frase em tom apoteótico, abruptamente interrompido por um grito estridente e um soco no ar, apresenta a violência como síntese da cena, em que o clima de aparente tranquilidade de menção a uma ação desleal é esteticamente desnudada por um golpe físico. Durante o anúncio outras personagens dançam valsa no fundo do palco, divididas nas seguintes duplas: Índio das bolachas aymoré com Dona Cesarina, João dos Divãs com Dona Poloca e Abelardo I com O Americano.

O encerramento do trecho acima descrito através de uma confraternização, materializada pela valsa, dialoga com o conceito geral do segundo ato da montagem mais recente de *O rei da vela*, sedimentada no envolvimento das personagens em uma frente única

sexual. Trata-se de uma cena carregada de simbolismos, ancorada na hipocrisia de um grupo que discursa ser conservador nos costumes, mas realiza o contrário na intimidade.

O balanço crítico a respeito da violência atualiza trecho do texto dramático em que a personagem O Americano afirma, em tom categórico, a necessidade de ampliação dos estoques brasileiros de armamento bélico:

HELOÍSA — Dos meus braços! Diga uma coisa, Jones, por que é que o Brasil não paga as dívidas com o café que está queimando?

O AMERICANO — No Brasil precisa aviões... Metralhadoras... Muitos...

HELOÍSA — Mas para quê?

O AMERICANO — Trocar por café... Oh! Good business! Shut up!

ABELARDO I — É verdade! A guerra! Precisamos nos armar para a guerra...

HELOÍSA — Mas contra quem?

ABELARDO I — Contra qualquer pessoa! Qualquer guerra. Externa ou interna. É preciso dar emprego aos desocupados. Distrair o povo. E trocar café pelos armamentos que estão sobrando lá fora. As sobras da corrida armamentista. Você não vê logo? Ou então contra a Rússia! A Rússia está aporrinhando o mundo!

JOÃO (Liga o rádio. Uma valsa de Strauss amaria o ambiente.) — Papagaio! Toda vida Strauss! Ora! (Vai ligar a outra estação. O rádio guincha. Abelardo intervém.)

ABELARDO I — Não. Deixe Strauss! É o adultério! A voz mais pura do adultério... Escutem! (Liga o rádio.)

HELOÍSA — A grande guerra acabou com esses refugiados... (ANDRADE, 2017, p. 67)

O termo “grande guerra” utilizado no texto dramático faz referência à primeira guerra mundial (1914-1918) e a necessidade de comercializar o excedente do estoque de armamento bélico estadunidense que fora destinado para este evento, em um espetáculo de cinismo escancarado. Insensível a um conflito internacional de dimensões sociais, econômicas e culturais até então sem precedentes na história da humanidade, a personagem O Americano almeja realizar negócio pensando apenas em si, buscando adaptar-se ao novo contexto mercadológico, marcado por grave crise do sistema financeiro, em decorrência da quebra da bolsa de Nova Iorque, cujos reflexos impactou na comercialização do café brasileiro.

Em comparação com o fragmento do espetáculo realizado em 2018, ocorre substituição do termo “a grande guerra” pela expressão “o grande golpe”, alteração que dialoga com o contexto da época, marcado pelo impeachment da presidente Dilma Rousseff, ocorrido em

2016, alvo de mobilização e críticas pelo Teatro Oficina³⁸. Embora não haja menção explícita à crise institucional enfrentada pelo país à época, na montagem de *O rei da vela*, Zé Celso apropria-se do texto de Oswald de Andrade para colocar em cena a postura agressiva da burguesia nacional.

Todavia, a postura violenta perpetrada por Abelardo I, sob as ordens da personagem O Americano, é anunciada pela mulher apresentada como “lésbica e futurista, sapatona convicta”, conforme discutido anteriormente. A reencenação retoma e atualiza concepção estética aprofundada por meio da tragicomédiaorgya, através da qual o indivíduo deve colocar em cena as suas contradições e, também no palco, superá-las.

A violência praticada no palco também é influenciada pelo texto dramático de *O rei da vela* sobre os desdobramentos do futurismo, tendo em vista que Oswald de Andrade teve contato com esta vertente estética em suas viagens à Europa e no contexto da Semana de Arte Moderna, marcada por estreita relação do autor com figuras que também dialogavam com o futurismo, mas que posteriormente aderiram ao movimento integralista, como Menotti Del Picchia. Neste sentido, o Oficina atualiza debate crítico realizado pelo modernista em textos como *Uma adesão que não interessa* e *Por que como*, ambos de 1929 - reunidos na obra *Manifesto Antropófago e outros textos*, organizada por Jorge Schwartz e Gênesis Andrade, sobre os desdobramentos do futurismo.

Atento a essa discussão, o Oficina apresenta uma personagem associada ao segmento LGBTQIAPN+, envolvida em uma das cenas mais reacionárias do espetáculo, em que a burguesia nacional celebra em uma grande dança, símbolo da frente única, a perpetuação dos seu status social. De forma metafórica, Heloísa de Lesbos remete à reflexão de que a ocorrência de práticas repressivas pode ser observada nos mais diversos indivíduos, os quais, devem vivenciar em cena aquilo que o ator e diretor Zé Celso, inspirado em Artaud, denomina como “esquizofrenia”, conforme analisado no primeiro capítulo, no tópico referente ao te-ato.

Contudo, na cena ora discutida as personagens não almejam algum tipo de alteração de comportamento, pelo contrário, realizam celebração cínica perante o público, sendo este provocado criticamente sobre a situação, na qual a característica de anti-herói das personagens é escancarada. Todas comemoram pacificamente o triunfo de interesses individuais sobre

³⁸ Em 04 de abril de 2016 foi realizado ato contra o impeachment de Dilma Rousseff na sede do Teatro Oficina, ocasião em que o ator e diretor Zé Celso fez duras críticas ao Congresso Nacional, qualificando atuação de diversos parlamentares como sendo ação de gangsteres: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/04/1757526-em-ato-pro-dilma-no-oficina-ze-celso-chama-congressistas-de-gangsteres.shtml>

demandas coletivas, desde Abelardo I ao índio das bolachas aymoré, sob o anúncio de uma mulher da elite paulistana apresentada como lésbica e sapatona convicta.

2.4 TUPI OR NOT TUP: O HOMEM NATURAL COMO ANTI-HEROI NA PERSONAGEM INDÍO DAS BOLACHAS AYMORÉ

Na primeira montagem de *O rei da vela* (1967), no manifesto deste espetáculo e em sua reencenação mais recente pelo Teatro Oficina foi realizada a inserção da personagem Índio das bolachas Aymoré, não existente no texto dramático da peça. Dentre os fragmentos do espetáculo realizado entre os anos de 2017 e 2018 há um trecho em que a personagem traz a clássica expressão da peça Hamlet, apropriada pelo autor de *O Rei da Vela*: “tupi or not tupi: that is the question”.

Após o questionamento filosófico extraído do *Manifesto Antropófago* segue-se roteiro nada convencional ao que poderia ser esperado de uma personagem indígena: ao lado da bandeira dos Estados Unidos e interagindo com uma família que enriqueceu às custas do genocídio físico e cultural de seu povo. Sua participação pacífica na valsa analisada no tópico anterior enfatiza a condição de anti-herói, mas inserida em um enredo complexo, cuja construção estética apresenta outros aspectos da superação do lugar-comum da visão sobre grupos que poderiam de forma homogênea serem associados acriticamente à luta por pautas consideradas progressistas, como a proteção às populações nativas.

Figura 13 - Personagem Índio das bolachas Aymoré (Tony Reis) (2017)



Fonte: Acervo Tony Reis.

No que se refere à personagem oriunda de população nativa do Brasil há outros aspectos envolvidos na sua constituição, resultado da confluência de outras obras de Oswald de Andrade, aglutinadas ao seu texto dramático encenado pelo Oficina. Dessa forma, é imprescindível contextualizar a apropriação realizada no trabalho de direção de Zé Celso e do ator Tony Reis na inserção de um indígena na montagem de *O rei da vela* (2017), com ênfase na afirmação “tupi or not tupi”, no figurino, utensílios e gestos mobilizados pela personagem.

A fala da personagem foi extraída integralmente do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, principal obra de referência do Teatro Oficina na recepção do texto dramático e montagem da peça, incluindo Zé Celso, ator e diretor da reencenação de *O rei da vela*. A inserção deste trecho pode ser melhor compreendida quando analisada em conjunto com as demais sentenças que imediatamente a precedem e a sucedem no Manifesto, em virtude da relação de dependência que guardam entre si:

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

*

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões, de todos os tratados de paz.

*

Tupi, or not Tupy thay is the question.

*

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. (ANDRADE, 1928)

Oswald de Andrade inicia seu manifesto apresentando proposta artística para transformação cultural do Brasil, que na visão do modernista somente poderia lidar com seus complexos desafios sociais, econômicos e filosóficos por meio da antropofagia. Por isso, esta concepção é elevada ao princípio máximo de orientação de cada indivíduo e da sociedade como um todo, sendo também uma lei transcendental de todas as religiões, assumindo papel meta-cultural.

Na sequência, o modernista realiza questionamento inicial por meio de galhofa de uma fala da personagem *Hamlet*, de William Shakespeare, substituindo-a pela referência a um dos povos que já habitavam o Brasil antes da chegada de Pedro Alvarez Cabral. Em tom provocativo, debocha do hábito cultivado no país de retomar citações como prova de erudição.

Conforme Bruna Della Torre Lima:

O autor reivindicava, através de uma língua estrangeira, a força criadora do primitivismo, visando positivar as peculiaridades brasileiras, sem cair no pitoresco ou na valorização patrioteira dos dados locais. A questão dirigida ao leitor é provocativa: ao troçar com a referência erudita, o modernista ridiculariza o “lado doutor”; a mania nacional de querer expressar erudição e cosmopolitismo por meio de citações consagradas. Com todos esses elementos juntos, Oswald “provincianizava” a indagação existencial de Hamlet, ao substituir o “To be or not To be” pelo engraçado “Tupi or not Tupi”, transformando a questão ontológica em piada e expondo, com isso, a transmutação periférica do suposto universal. (LIMA, 2012, p. 13)

Logo, evocar a população nativa brasileira é reconfigurar a discussão sobre projeto de sociedade a partir do contexto local, sem desconsiderar as contribuições advindas de outras regiões do mundo, contrapondo o caráter cosmopolita de certas influências culturais, que devem ser deglutidas, como a clássica afirmação de Shakespeare. Nesse processo, ocorre uma “provincianização” e incorporação de aspectos da cultura da população nativa, denominados à época como primitivo, conforme empregado por Bruna Lima, tendo a cultura local como protagonista na perspectiva antropofágica, em contraposição à ideia de primitivo defendido pelo *movimento verde-amarelismo*³⁹, caracterizado por interpretação romântica dos povos tupi, em razão desta etnia ter supostamente capitulado ao modo de vida dos colonizadores (LIMA, 2012).

Oswald de Andrade apresenta aspectos culturais dos povos indígenas distintos do olhar romantizado desenvolvido pelo movimento *verde-amarelismo* e de romancistas do século XIX, como José de Alencar (1829-1877) em sua obra *O Guarani*. Em escritos posteriores ao *Manifesto Antropófago* o modernista apresenta diversos elementos das populações nativas que deveriam ser objeto de reflexão pela sociedade brasileira.

Na segunda edição da Revista de Antropofagia, número 6, publicada no ano de 1929, em texto intitulado *Porque como*, o autor enumera uma série de traços dos indígenas que o tornariam modelo para o conjunto da sociedade brasileira:

(o índio que era são. O índio que era homem. O índio é que é o nosso modelo). O índio não tinha polícia, não tinha recalcamentos, nem moléstias nervosas, nem delegacia de ordem social, nem vergonha de ficar pelado, nem luta de classes, nem tráfico de brancas, nem Ruy Barbosa, nem voto secreto, nem se ufanava do Brasil,

³⁹ Foi um movimento criado em 1929 por Plínio Salgado Filho, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo, antigos parceiros de Oswald de Andrade no movimento modernista e colaboradores na Revista de Antropofagia. O verde-amarelismo adora viés conservador. Pregavam um nacionalismo radical e adoção da língua tupi. Posteriormente, Plínio Salgado lidera a fundação do movimento Ação Integralista Brasileira (AIB), de inspiração fascista.

nem era aristocrata, nem burguês, nem classe baixa. Por que será? O índio não era monógamo, nem queria saber quais eram seus filhos legítimos, nem achava que a família era a pedra angular da sociedade. Por que será? (ANDRADE, 1929)

Oswald de Andrade eleva o “índio”, termo comumente utilizado à época, ao patamar de modelo para a sociedade brasileira, desenvolvendo o raciocínio por meio de vários contrapontos à forma de organização da sociedade liberal contemporânea, além de elementos referentes à moralidade cristã e ao nacionalismo exacerbado, em voga naquele momento. Dentre os vários exemplos apontados podem ser destacadas a crítica à sociedade de classes, postura ufanista e à monogamia.

Os três elementos citados antecipam alguns dos temas que serão explorados no texto dramático de *O rei da vela*, na década de 1930, marcados pela crítica contundente ao projeto político da burguesia nacional e de segmentos da classe média brasileira, por meio do desnudamento de sua intimidade. O modernista realiza enfoque do político atrelado ao ufanismo e à moralidade cristã, que serão conjugados em personagens como Abelardo I e Dona Poloca.

Posteriormente, este debate será retomado no texto *Uma adesão que não interessa*, também publicado na segunda edição da Revista de Antropofagia, número 10, em 1929, no qual aprofunda a noção de antropofagia, dissociada de um retorno ao passado, mas uma apropriação pelo homem contemporâneo:

Antropofagia é simplesmente a ida (não o regresso) ao homem natural, anunciada por todas as correntes da cultura contemporânea e garantida pela emoção muscular de uma época maravilhosa – a nossa! O homem natural que queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de “antropófago” e não tolamente de “tupi” ou “pareci”.

(...) sem dúvida, gostosamente nos reportamos à época em que, no acaso deste continente, o homem realizava no homem, a operação central do seu destino – a devoração direta do inimigo valoroso (transformação do Tabu em Totem) (ANDRADE, 1929)

Desvinculando-se da incorporação da influência indígena com base em uma visão romântica das populações nativas, especialmente a respeito dos povos tupi, que teriam supostamente aderido sem maiores ressalvas ao modo de vida do colonizador português, defendido pelo movimento *verde-amarelismo* (LIMA, 2012), Andrade defende a adoção da antropofagia pelos diferentes segmentos da sociedade brasileira, aglutinando outras influências,

inclusive europeias. Retoma o termo, outrora utilizado por indígenas na devoração do inimigo considerado valoroso, enquanto prática cultural necessária à construção de uma identidade brasileira sedimentada na diversidade de sujeitos inseridos no Brasil contemporâneo, habitado por indígenas e descendentes dos colonizadores.

Na montagem de *O rei da vela* realizada entre os anos de 2017 e 2018, este homem natural, inspirado no indígena, também encontra-se corrompido, em “esquizofrenia”, conforme desenvolvido no tópico referente ao te-ato, no primeiro capítulo. A atuação da personagem em cena do segundo ato remete a comentário de Oswald de Andrade na Revista Brasileira de Antropofagia:

Os verde-amarelos daqui querem o gibão e a escravatura moral, a colonização do europeu arrogante e idiota, e no meio disso tudo o Guarani de Alencar dançando valsa. Uma adesão como essa não nos serve de nada, pois o “antropófago” não é índio de rótulo de garrafa. Evitemos essa confusão de uma vez para sempre! Queremos o antropófago de Kinicker-bockers e não o índio de ópera. (ANDRADE, 1929)

Naquele contexto o modernista realizou críticas ácidas em formato satírico, contrapondo-se ao nacionalismo defendido por figuras como Plínio Salgado Filho e Menotti Del Picchia, que estariam difundindo preceitos de uma identidade brasileira na qual o indígena é reduzido a um sujeito exclusivamente centrado na cultura europeia. Oswald exemplifica suas críticas fazendo menção à construção exótica do povo guarani dançando valsa e enfatizando que o conceito de antropófago que realiza não tem ligação com o “índio de rótulo de garrafa”.

Com base no levantamento bibliográfico mobilizado na escrita desta dissertação, não é possível afirmar de forma taxativa que a composição da personagem Índio das bolachas Aymoré na montagem mais recente do texto dramático de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina tenha sido inspirada a partir de sua citação transcrita anteriormente. Todavia, considerando a profunda influência do modernista na trajetória do grupo, pode ser apontada a presença da espinafração na composição da referida personagem, o que denota ampliação do enredo tal como formulado no texto dramático.

Ademais, o nome da personagem faz alusão à marca de bolachas Aymoré, voltada ao público infantil, que tem como “logotipo” da marca o desenho de um indígena com forte estereótipo (figura 13). Na marca, o indígena é apresentado como uma figura alegre e dotado de força, características que seriam alcançáveis por quem fizesse consumo da bolacha, emulando a visão romântica construída no século XIX.

Figura 14 - Logotipo da marca de bolacha Aymoré



Fonte: Página oficina da ARCOM NO YouTube⁴⁰.

O confronto da personagem da reencenação do Oficina com a “logotipo” da marca de bolacha sintetiza a tragédia encarada pela veia cômica da paródia ao colocar em cena a trajetória de uma das populações nativas brutalmente extermínadas pelos colonizadores portugueses reduzida a uma mera representação gráfica de uma empresa que comercializa alimento processado. A personagem de *O rei da vela* desnaturaliza no palco um processo de desumanização, novamente influenciado pelas proposições artaudianas, construindo personagem caricata, no intuito de ressaltar a postura cínica de muitos cidadãos no apagamento da memória dos indígenas.

Uma primeira observação nesse sentido é a estrutura da obra escrita por Oswald de Andrade ter sido desenvolvida por meio de personagens integrantes da classe dominante brasileira, através do burguês industrial Abelardo I e a família paulistana quatrocentrona de Heloísa de Lesbos, intercalado por algumas figuras da classe média, a exemplo das personagens Abelardo II, O Intelectual e A Secretária, e integrantes da classe baixa, como O Cliente. Por sua vez, o espetáculo de 2017, tal como aquele levado aos palcos na década de 1960, traz personagem oriunda do segmento indígena despida de qualquer romantismo.

Desde o nome até a postura adotada em cena, Índio das bolachas aymoré é apresentada enquanto personalidade a princípio pouco afeita à interação social com as demais personagens, mas delas se aproxima no desenrolar da cena até estreitar-se umbilicalmente em uma valsa que

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=hgYKVfpdd6o>

celebra “o grande golpe”. A principal inspiração oswaldiana para a construção da identidade brasileira é incorporada como uma figura anti-heróica, que termina sendo parte indissociável da trama farsesca desenvolvida ao longo de todo o espetáculo.

2.5 INTELECTUAL PINOTE: A SUBJUGAÇÃO DA ARTE E DO PENSAMENTO CRÍTICO

O enredo do texto dramático e das montagens de *O rei da vela* realizada pelo Teatro Oficina está centrado na trajetória de um integrante da burguesia brasileira, a partir do qual são desvelados comportamento deste segmento e de expoentes das classes médias do país. O desfecho dessa história é materializado na substituição de Abelardo I por seu sócio no escritório de usura, Abelardo II, após este aplicar um golpe no primeiro, levando-o à miséria, retornando à situação decadente em que esteve um dia e a qual submeteu inúmeros clientes.

A ascensão de Abelardo II ao status de burguês, herdando a condição de novo rei da vela, propriedade plena do escritório de usura e noivado com Heloísa de Lesbos remete à ideia de certa repetição de acontecimentos na história brasileira. Tal impressão vem expressa desde o texto dramático até a encenação mais recente, na qual Abelardo I afirma: “somos uma barricada de Abelardos. Um cai, outro substitui”⁴¹.

O efeito “déjà-vu”, sensação de estar em lugar no qual já se esteve antes, ou vivenciar uma situação idêntica à outra já ocorrida, é explorado com maior ênfase no terceiro ato da reencenação de *O rei da vela*, quando Abelardo II assume a posição do seu antigo sócio e casa-se com Heloísa. Com desfecho dentro do esperado no que se refere à realização do matrimônio e manutenção da postura subserviente à personagem imperialista O americano, Oswald de Andrade, e especialmente o Teatro Oficina, surpreendem no processo de construção do enredo, ao desvelar a intimidade sexual das personagens, sendo este aspecto elemento fundamental para reflexão das permanências, tendo no desfecho a superfície da história encenada.

⁴¹ A fala é realizada a partir de 39 segundos de trecho da gravação disponibilizada no canal oficial do Teatro Oficina na plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=E0gGxs8X9sw>

Neste sentido, foi selecionada cena do primeiro ato da montagem realizada em 2018 (figura 15), na Cidade das Artes, no Rio de Janeiro, composta pelo diálogo entre as personagens Abelardo I e o Intelectual Pinote, um biógrafo da burguesia brasileira, preocupado em aproximar-se de grupos sociais que estão no poder, e que almeja escrever a trajetória do rei da vela, sem envolver-se o bastante para não correr riscos de criar desavenças com figuras que eventualmente possam ascender politicamente. O diálogo realizado entre ambas as personagens descortina camadas estéticas e temáticas que atualizam o debate sobre a continuidade de práticas autoritárias no Brasil.

No vídeo do qual foi extraída a figura 15 consta que foi filmado nos dias 21 e 22 de abril de 2018, mas não foi informado o local. Porém, considerando que estas datas integraram a agenda da temporada no Rio de Janeiro em 2018, realizada entre os dias 14 a 29 de abril, é possível afirmar com exatidão ser material produzido durante passagem do espetáculo pela Cidade das Artes, na capital fluminense.

Figura 15 - Cena de Abelardo I e O Intelectual Pinote no 1º ato de O rei da vela (2018)⁴²



Fonte: acervo Teatro Oficina.

Na figura 15 Abelardo I (Marcelo Drummond) e O Intelectual Pinote (Ricardo Bittencourt) realizam o seguinte diálogo a respeito da liberdade de expressão:

Abelardo I: Mas pode ser extremamente perigoso se nas suas biografias o senhor exaltar os heróis populares, inimigos da sociedade. Imagina se o senhor escreve sobre o Lula e o Lula é solto. Imagina?! Lula livre!

⁴² Imagem extraída mediante printscreen do material disponibilizado no canal do Teatro Oficina na plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ruspNLtnwB0>

O intelectual pinote: Não há perigo. A polícia me perseguiria. (OFICINA, 2018)

Quando da realização desta montagem, em 2018, o então pré-candidato à presidência da república Luís Inácio Lula da Silva estava encarcerado em virtude de condenação criminal proferida pelo Poder Judiciário do estado do Paraná, após julgamento de recurso em tempo recorde⁴³. Desde a sua prisão, foi iniciada mobilização para exigir sua liberdade, denominada por simpatizantes como Lula Livre⁴⁴, sob o argumento de que a sentença que condenou o presidenciável em primeira instância foi proferida por juiz desprovido de imparcialidade, o que foi acolhido posteriormente pelo Supremo Tribunal Federal⁴⁵.

Naquele momento, havia forte redução das liberdades democráticas, como foi a prisão de Lula, militante do campo progressista que liderava as pesquisas de intenção de voto, ao passo em que figuras saudosistas da Ditadura Militar (1964-1985) ganhavam cada vez mais espaço na mídia e vivenciavam crescimento de popularidade. A menção a um político de centro-esquerda demarca posicionamento do Teatro Oficina enquanto grupo historicamente envolvido com movimentos sociais progressistas, alvo de ataques por lideranças vinculadas ao espectro ideológico da extrema-direita.

A fala de Abelardo I com referência a Lula representa alteração do seguinte trecho do texto dramático:

Abelardo I: Imagine se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A subversão total. O dinheiro só é útil nas mãos dos que não têm talento. Você escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na mais dura e permanente miséria! Para servirem como bons lacaios, obedientes e prestativos. É a vossa função social. (Andrade, 1967)

Tanto no texto dramático quanto na montagem mais recente de *O rei da vela* é colocada em discussão a liberdade de expressão de forma ampla, abrangendo o pensamento crítico e a liberdade de cátedra, no caso dos professores. De forma direta, Abelardo I defende com cinismo e eloquência classista o controle absoluto sobre intelectuais, que precisam ser mantidos em

⁴³ É o que aponta o portal R7, do grupo Record, veículo de comunicação próximo ao adversário de Lula: <https://noticias.r7.com/brasil/acao-contra-lula-no-caso-do-triplex-chega-a-2-instancia-em-tempo-recorde-29062022/>

⁴⁴ <https://www.brasildefato.com.br/2022/04/08/vigilia-lula-livre-surgiu-ha-quatro-anos-como-protesto-contra-prisao-de-ex-presidente>

⁴⁵ <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=464261&ori=1>

situação de precariedade, a fim de atuarem no papel de “bons lacaios”, apontado na citação acima como a sua função social.

A composição das personagens e sua localização espacial no palco reforçam esteticamente o posicionamento autoritário expresso por Abelardo I e completa submissão da personagem O intelectual Pinote perante o agiota. O fabricante de velas está sentado próximo ao centro do palco analisando as intenções do aspirante a escrever sua biografia, sobretudo a adesão política incondicional ao usurário.

Mais próximo ao início do palco, na extremidade lateral, estão as personagens A Secretária (Danielle Rosa) e Heloísa de Lesbos (Sylvia Prado), e ao fundo do palco estão Abelardo II (Túlio Starling), em pé, segurando uma enorme faca, e O Ponto (Joana Medeiros). Abelardo I é único em cena que está em posição relaxada, mantendo-se sentado enquanto realiza afirmações cínicas, em tom nitidamente provocativo.

No momento em que realiza comentário sobre a independência de artistas resultar na liberdade de Lula o público interage gritando Lula livre, em apoio ao então candidato, considerado importante liderança popular submetida à perseguição, situação que escalava para maiores consequências no campo das liberdades democráticas e da proteção aos direitos sociais. Em seguida O Intelectual Pinote termina a fala tranquilizando o agiota de que a polícia não permitiria realizar abordagem sobre Lula, também em tom provocativo, fazendo alusão ao papel de submissão do Poder Judiciário aos interesses da burguesia.

Outro aspecto a ser observado é o desenvolvimento da cena entre Abelardo I e Intelectual Pinote ocorrer no interior da estrutura giratória, que possui efeito cênico enquanto demarcador de permanências, dos acontecimentos e personagens que “giram” e retornam ao mesmo lugar. Contudo, o retorno apontado em cena não é o literal, em que rigorosamente se repetem as mesmas situações, mas práticas autoritárias com modus operandi similar, como é o caso da precariedade dos profissionais dedicados às artes e à difusão do pensamento crítico.

Durante entrevista⁴⁶ à Folha de São Paulo no ano de 2017, Zé Celso e Renato Borghi compartilharam impressões sobre a remontagem de *O rei da vela* e o contexto vivenciado no Brasil. No início da entrevista o diretor do Oficina comenta a respeito do teatro nacional:

Antes de montar seu clássico "O Rei da Vela", em 1967, José Celso Martinez Corrêa não tinha muito apreço pelo texto de Oswald de Andrade: "Achava muito

⁴⁶ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922559-hoje-e-mais-violento-que-em-1967-diz-ze-celso-que-reencena-o-rei-da-vela.shtml>

futuristoide". Hoje porém acredita que a obra reverbera mais que à época. "Oswald dedicou a peça ao 'enjeitado', o teatro nacional. Agora, cara, tá mais enjeitado que nunca", diz o diretor. (CORRÊA E BORGHI)

Segundo Zé Celso, o fazer teatral realizado no Brasil, historicamente alvo de resistência das autoridades públicas e de parcela expressiva do público, sofre rejeição maior em comparação à década de 1960. Este “enjeitado”, como denomina a situação do aqui-agora no país, tem sido pressionado a cumprir uma suposta “função social”, conforme entoado anteriormente por Abelardo I, em debate retomado na montagem mais recente do texto dramático de Oswald de Andrade.

Na sequência da entrevista, Zé Celso e Renato Borghi discorrem sobre a escalada do autoritarismo no país:

Oswald trata de política, mas também é muito popular.

Zé - Sim. Os modernistas e os antropófagos eram fãs do Piolin. Graças à geração de Oswald, a burguesia era ilustrada, criaram Masp, Ibirapuera, Cinemateca. Agora é um lixo.

Borghi - Agora a burguesia não tem opinião, é uma coisa amorfa. Um fascismo.

A peça contracena com isso?

Zé - Sim. Esta época é muito mais violenta do que em 1967 na ditadura pré-AI-5. Agora está pior, acho que o Brasil está totalmente fascista. Estou sentindo no corpo.

E como o público receberá "O Rei da Vela" hoje?

Borghi - É provável que o público tenha regredido. Pode ser que a peça seja acusada de homofóbica, essas coisas.

Zé - Pode ser politicamente incorreta. E ela é.

Borghi - Tá uma bosta, né?

Zé - Porque é uma peça sobre o patriarcalismo. E tem uma coisa no figurino acentuando o sexo dos atores. Isso nasceu porque a gente estava no restaurante Cervantes. Entrava qualquer homem e fazia assim [passa a mão sobre o sexo]. Esse virou o gesto fundamental do Abelardo.

Borghi - O gesto fundamental, continência sexual. (CORRÊA E BORGHI, 2017)

Renato Borghi e Zé Celso expressam entendimento de que a situação do Brasil em 2017 era mais delicada em comparação ao período anterior ao Ato Institucional nº 5, que restringiu as liberdades democráticas durante a Ditadura Militar (1964-1985). Borghi reforça o caráter acentuadamente fascista da burguesia nacional, a quem acusa de não ter mais um projeto de país, em comparação com a época dos modernistas paulistas, na primeira metade do século XX, denominando os burgueses da época como “ilustrados”, por terem construído espaços como o Museu de Arte de São Paulo e a Cinemateca.

A afirmação sobre a falta de projeto ocorre exatamente em contexto marcado por retrocesso no campo dos direitos sociais, como a contrarreforma trabalhista, a reforma da grade curricular do Ensino Médio e o acirramento das críticas à Lei Federal de Incentivo à Cultura, alvo de acusações por supostamente financiar artistas progressistas. Podemos ir além, ao afirmar que a falta de projeto seria justamente um processo de destruição de direitos elementares a um regime democrático.

Embora o Oficina não tenha enfrentado incêndio em sua sede, como em 1966, quando houve forte suspeita do atentado ter sido realizado pelo Comando de Caça aos Comunistas, é notório o esgarçamento das políticas públicas no campo da cultura nos últimos anos. No caso da companhia liderada por Zé Celso, houve a perda de patrocínio da Petrobras logo após o impeachment da presidente Dilma Rousseff, além de despejo do imóvel onde armazenava seu acervo produzido desde a década de 1980⁴⁷.

Ambos também convergem na utilização de gestos eróticos enquanto ferramenta estética com a finalidade de apresentar o que consideram a principal característica da identidade brasileira, consistente no hábito cotidiano de homens tocar na região do falo. Referido gesto é repetido várias vezes por Abelardo I durante as apresentações de *O Rei da Vela* (2017), simbolizando em cena o patriarcalismo e a defesa da heteronormatividade.

Os comentários realizados por Zé Celso e Renato Borghi quando tomados por referência na análise da figura 15, também apontam a forma como o autoritarismo é praticado pelo segmento burguês, ancorado em forte repressão sexual. Ao passo em que tem intensa vida sexual com os familiares de sua futura noiva, Abelardo I impõe a seus funcionários, e demais pessoas a ele subjugadas, postura representada pela extrema rigidez.

⁴⁷ <https://causaoperaria.org.br/2020-teatro-oficina-perde-casa-onde-guardava-seu-acervo/>

Exemplo marcante nesse sentido pode ser observado na posição de relaxamento de Abelardo I, em contraste com a postura ereta das demais personagens, com exceção da personagem O Ponto, que está agachada. A adoção de postura rígida por Abelardo II, A Secretária, O Intelectual Pinote e Heloísa de Lesbos demarca a submissão destes ao fabricante de velas, assim como remete à ideia de castração de tais personagens.

2.6 RENATO BORGHI EM CENA: REALISMO X TEATRO RITUAL

Na reencenação mais recente de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, Renato Borghi retornou no papel do protagonista Abelardo I na temporada realizada pelo grupo durante o ano de 2017, meia década após a sua primeira atuação no papel mais emblemático de sua carreira. Em 1967 Borghi recebeu o Prêmio Molière de melhor ator, condecoração mais respeitada naquela época, sendo também laureado por sua atuação como agiota e rei da vela pela Associação Paulista de Críticos Teatrais.

A escolha pelo texto dramático de Oswald para a reabertura da sede do Teatro Oficina na década de 1960 teve papel decisivo do veterano ator, que realizou leitura durante reuniões com Zé Celso e demais artistas da Companhia (Magaldi, 2004). O diretor do Oficina até então considerava o texto com baixo potencial para ser levado aos palcos, mas após leitura de Borghi mudou de ideia, percebendo em Oswald de Andrade um artista com visão singular sobre a sociedade brasileira (BORHI E CORREA, 2017).

Por sua atuação na composição do protagonista Borghi foi um dos grandes responsáveis pela encenação de *O rei da vela* ter se transformado em um marco do teatro brasileiro contemporâneo e pela consagração do fazer teatral do Oficina, à época bastante influenciado pelas proposições de Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht (SILVA, 2008). Segundo o próprio ator, o papel de Abelardo I marcou seu amadurecimento como artista, conforme narrado em entrevista⁴⁸ no ano de 2017:

E qual foi o impacto da peça no público?

⁴⁸ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922559-hoje-e-mais-violento-que-em-1967-diz-ze-celso-que-reencena-o-rei-da-vela.shtml>

Borghi - Na minha carreira, tem um Renato antes e depois de "O Rei da Vela". Antes eu era uma pessoa muito aplicada, eu estudava Stanislávski. Mas eu era muito tenso, tinha muita obrigação de fazer bem. E de repente fez um "clique". (BORGHI, 2017)

Renato Borghi ainda permaneceria mais alguns anos no Oficina, sendo uma de suas principais lideranças, tendo participado do desenvolvimento do te-ato no início da década de 1970. Conforme Zé Celso foi aprofundando as experimentações cênicas inspiradas no fazer teatral artaudiano, especialmente por diminuir a relevância do texto na construção das personagens, foram surgindo divergências com seu grande parceiro à época.

Quando houve a consolidação da prática teatral fundada no recrutamento de artistas com pouca ou nenhuma experiência - conhecidos como coro - nas montagens do Oficina, Borghi desliga-se de forma permanente do grupo no início da década de 1970, voltando a atuar de forma esporádica com Zé Celso em 2001, quando também reencontra Fernando Peixoto e Ítala Nandi na encenação de *Vassah, a Dama de Ferro*, de Máximo Górkí, realizada no Teatro Sérgio Cardoso, e em 2017, exclusivamente na temporada de reencenação de *O rei da vela*. Seu retorno, ainda que de forma ocasional, e no papel mais premiado de sua carreira, promoveu um encontro interessante com seu antigo parceiro de Oficina, e geração de artistas formados em experiências cênicas distintas em relação àquelas que o ator vivenciou na companhia e na sequência de sua carreira.

Embora tenha vivenciado o início das experimentações cênicas que resultariam no aprofundamento da apropriação do teatro ritual, Borghi desliga-se do Oficina exatamente por profundas discordâncias a respeito dos novos caminhos trilhados pela Companhia. Em 2023, durante entrevista⁴⁹ em que comenta o trágico falecimento de Zé Celso, aponta alguns dos motivos que a levaram a se desligar do Oficina:

Zé Celso começou a experimentar a teoria do Living Theatre no coro. Em cena, as pessoas tiravam a roupa, batucavam tambores do candomblé, era um Carnaval e o início do desbunde do Oficina. Fiquei uma semana em cartaz. Depois de uma sessão, fui ao camarim, me olhei no espelho e perguntei "Renato, é isso que você quer para você?". Eu sou apaixonado pelo teatro. Tudo caminhava para a negação do personagem. Aquilo me violentava. Não era eu. Todo mundo queria agradar ao Zé Celso, e eu queria o meu teatro. (BORGHI, 2023)

⁴⁹ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/08/ze-celso-morreu-como-um-grande-acontecimento-diz-renato-borghi-fundador-do-oficina.shtml>

O momento da saída a que Borghi se refere na citação acima foi no primeiro dia de 1973, no meio de uma apresentação do Teatro Oficina, quando iniciou rompimento total com Zé Celso, que perduraria por cerca de uma década. O ator voltou a se apresentar na sede do Oficina apenas em 2023, com seu projeto solo. Sua participação manteve-se alinhada às proposições brechtianas, com espetáculos como *O que nos mantém vivos?*, inspirado em releitura da peça “Santa Joana dos Matadouros”, de autoria do dramaturgo alemão.

Considerando que a trajetória artística trilhada por Borghi desde os anos 1970 tem sido distinta em relação àquela adotada pela Companhia liderada por Zé Celso, é fundamental entender como foi a inserção de ambos em uma mesma produção teatral, mesclando ator familiarizado com o realismo e artistas formados a partir de apropriação de noções do teatro ritual. Ou, como afirmou Borghi na citação anterior, atores lapidados no “desbunde e carnaval”.

Dessa forma, com o objetivo de compreender o processo de construção da remontagem de *O Rei da vela* com Renato Borghi, foi selecionada cena do terceiro ato, a partir de vídeo disponibilizado pelo Teatro Oficina em seu canal oficial na plataforma YouTube⁵⁰. O trecho contém 04 minutos e 41 segundos, foi filmado e editado por Igor Mariotti na estreia da reencenação, em 21 de outubro de 2017.

Figura 16 Abelardo I (Renato Borghi) em cena do terceiro ato de *O rei da vela* (2017)



Fonte: Acervo Teatro Oficina.

⁵⁰ https://www.youtube.com/watch?v=4_3elPy9xz4

Pela observação do vídeo, a partir do qual foi extraída a figura 16, não foi encontrada modificação na forma de atuação de Renato Borghi, que permanece próxima às influências mobilizadas na década de 1960, inspirado em Brecht e Stanislavski, conforme citado anteriormente. No trecho analisado, Abelardo I, arruinado financeiramente em decorrência de um golpe praticado pelo seu sócio, Abelardo II, rememora a história de um cachorro chamado Jujuba, contada para reforçar a posição do agiota, que mesmo falido mantém sua fidelidade à classe burguesa.

No que diz respeito à composição da personagem, Abelardo I está trajado com roupão vermelho com bordas laranja, camiseta branca, com símbolo vermelho na altura do peito e maquiagem semelhante à utilizada na palhaçaria, mantendo a rubrica de Oswald, que compôs Abelardo I em homenagem a Abelardo Pinto, o “Palhaço Piolin”⁵¹. A cenografia também permanece similar à que foi utilizada na primeira encenação do texto dramático de Oswald de Andrade.

Na cena selecionada, Abelardo I conta para Abelardo II a história de um cachorro fiel à sua matilha. Assim como na década de 1960, o trecho é cantado, com base em adaptação realizada por Caetano Veloso:

Abelardo I: Era um simples cachorro, um cachorro de rua. Um cachorro idealista. Os soldados do quartel adotaram-no. Jujuba ficou sendo o mascote do batalhão. Mas o Jujuba era amigo dos seus companheiros de rua. Na hora da boia aparecia trazendo... dois, três, quatro... Em pouco tempo a cachorrada magra, suja, miserável, enchia o pátio do quartel. Um dia o major deu o estrilo. Os soldados se opuseram à saída do mascote. Tomaram o Jujuba nos braços e espingardearam os outros... A cachorrada vadia voltou para rua, Mas, quando Jujuba ficou solto recusou-se a gozar o privilégio que lhe queria dar. Foi com os outros! Foi com os outros!

Abelardo II (Túlio Starling): Demagogia!

Abelardo I: Não! Ele provou que não, Nunca mais voltou pro quartel. Morreu batido, esfomeado como os outros, solidário com a sua classe! Solidário com a sua fome! Os soldados ergueram um monumento ao Jujuba no pátio do quartel. Compreenderam o que não trai. Eram os seus irmãos. Os soldados são da classe do Jujuba. Um dia também deixarão atropeladamente os quartéis. Será revolução social... Os que dormem nas soleiras das portas se levantarão e virão aqui procurar o usurário Abelardo! E hão de encontrar você! E hão de encontrar você! (...) (BORGHI, 2017)

⁵¹ Abelardo Pinto é considerado um dos maiores artistas de palhaçaria do Brasil. Era uma figura admirada por diversos modernistas, a exemplo de Mário e Oswald de Andrade. Sua data de nascimento, 27 de março, é considerado o dia do circo.

Abelardo I utiliza a história de um cachorro de rua que não aceitou viver separando de seu bando, ao qual considerava uma família, para falar sobre fidelidade à classe, coerência que o agiota manteve até o último suspiro. Não buscou algum tipo de conciliação, uma espécie de frente ampla com setores não burgueses para tentar conservar algum status social, tampouco tentou alterar sua personalidade para soar palatável a algum grupo que eventualmente pudesse lhe declarar apoio.

Em atuação consistente, Borghi constrange a todo setor progressista brasileiro, utilizando Jujuba enquanto metáfora para falar sobre a firmeza de princípio à classe que pertence como única forma possível de garantir a hegemonia de um grupo. Abelardo I pode fazer fortuna exatamente porque teve disciplina monástica no papel de lacaio do capital americano, ampliado através da frente única sexual, destinada a satisfazer os atos lascivos da burguesia.

O agiota e rei na produção de velas utiliza exemplo didático para transmitir a Abelardo II o ensinamento imprescindível ao novo burguês, que se casará com Heloísa de Lesbos no interesse da personagem O Americano, consistente na defesa devota e inconciliável do imperialismo norte-americano. Implicitamente, o agiota deixar no ar a reflexão sobre o segredo da burguesia ser a inabalável defesa dos próprios interesses, sem qualquer restrição, a não ser como recuo tático – “ideais de justiça e humanidade” que serão esquecidos tão logo não seja mais conveniente sustentá-los, como disse Abelardo I no segundo ato.

Historicamente a esquerda brasileira tem enfrentado período de restrição das liberdades democráticas através de frente ampla, algo incentivado pelos militantes do Partido Comunista Brasileiro na década de 1960, e por militantes ligados ao Partido dos Trabalhadores desde o início dos anos 2000, quando conquistou a presidência da república. Essa prática manteve-se mesmo após o impeachment da presidente Dilma Rousseff em 2016, enfrentado através da repactuação com partidos de diversas orientações políticas.

Sem desconsiderar o fato de que a militância reunida em torno do PT, e seu amplo projeto de conciliação, permanece até o momento como a única força política com viabilidade de disputar o comando do país, Abelardo I também nos instiga a uma reflexão sobre outros mundos possíveis. Neste sentido, Jujuba é apresentado pelo agiota por meio da estética brechtiana em distanciar o público da perspectiva estadunidense e avaliar se haveria outros caminhos a serem trilhados.

Talvez porque estivesse no fim da vida, aquele que outrora foi o rei da vela aponta sem subterfúgios que os soldados são como o Jujuba, e que um dia farão uma revolução social no Brasil. Diante do papel historicamente desempenhado pelo exército no Brasil, o tom supostamente profético do agiota pode ser recepcionado com ceticismo, porém, Abelardo I é um exemplo, ainda que por que por meios espúrios inaceitáveis a uma sociedade democrática, de que a fidelidade irrestrita à classe pode render bons frutos, indicando a ação de Jujuba como um caminho eticamente recomendado.

Borghi executa a cena de forma segura, provando que o realismo enquanto práxis cênica se mantém dialético na aurora do século XXI, realizado em harmonia com o fazer teatral do elenco do Oficina. Durante a realização da cena não houve aproximação física do cinegrafista-ator Igor Mariotti, que realizou diferentes enquadramentos através de ajuste na lente da câmera, demarcando uma distância que poderíamos classificar como respeitosa entre duas grandes escolas do teatro brasileiro, com alteridade e admiração recíproca.

A NOVA ROUPAGEM DAS PERMANÊNCIAS

Com base nos fragmentos analisados é possível afirmar que a montagem de *O rei da vela* realizada entre os anos de 2017 e 2018 retoma o debate sobre práticas castradoras das liberdades democráticas, realizado a partir da primeira encenação do texto dramático de Oswald de Andrade, em 1967. Tendo como ponto de partida a estrutura clássica da peça, com manutenção dos três atos, figurinos e cenografia, são apresentadas novas nuances na permanência de um projeto de sociedade francamente autoritário.

Neste sentido, Zé Celso e Renato Borghi foram veementes quanto a ocorrência de uma escalada de inspiração fascista por parte da burguesia brasileira, desgarrada de iniciativas de cunho social, como foi na criação do Museu de Arte Moderna e do Parque do Ibirapuera. Ambos convergem na impressão de que vivemos em sua sociedade mais violenta do que na década de 1960, sedimentada no patriarcalismo, que por sua vez opera severa repressão no campo da sexualidade ao mesmo tempo que exibe sem qualquer pudor a própria lascívia, como na postura de grande parte dos homens em apalpar o próprio falo em público.

A liberdade sexual vivenciada pela burguesia brasileira permanece enquanto eixo central para reflexão de suas práticas contraditórias, sedimentadas na repressão sexual dos indivíduos. Porém, a inserção de personagem indígena, assim com a composição estética de Dona Poloca, a exemplo do que já ocorrera na década de 1960, aponta para o fato de que o autoritarismo vivenciado pela sociedade brasileira possui adesão de vários indivíduos oriundos de segmentos menos abastados e excluídos de maior inserção no processo decisório, rompendo com a dualidade agressor-vítima, uma vez que integrantes de grupos sociais historicamente marginalizados também assumem a postura de anti-heróis da própria história, a ponto de realizar envolvimento com figuras reacionárias.

Por sua vez, a transformação da personagem Dona Poloquinha em mulher transexual atualiza alerta de que comportamentos reacionários e práticas autoritárias são forjados em contexto social complexo, envolvendo figuras tanto cisgêneros quanto transgêneros. Há uma quebra do tabu de que haveria segmentos sociais menos suscetíveis a projetos autoritários, abraçados por figuras historicamente perseguidas e apartadas de inclusão cidadã, como a população LGBTQIAP+.

Dessa forma, a manutenção da precariedade das políticas públicas voltadas à classe artística e, por exemplo, aos profissionais da educação, atualiza projeto em que líderes populares presos injustamente podem sequer ter a liberdade defendida, como abordado de forma explícita por Abelardo I. O público é instigado a apropriar-se da reencenação e repensar o próprio papel de anti-herói que tem assumido na preservação de tabus autoritários.

Por fim, no que se refere às influências artísticas mobilizadas, há emprego da antropofagia oswaldiana com base na apropriação do teatro ritual de Antonie Artaud e Jerzy Grotowski - este último apropriado na fase de sua trajetória em que teve profundo diálogo com as proposições do diretor francês -, especialmente as noções de tea-to, tragicomediaorgya e terreyro eletrônico, empregadas conjuntamente com o realismo praticado por Renato Borghi.

Esse conjunto de influências bastante díspares entre si constituem a reencenação de *O rei da vela* enquanto produção teatral voltada à reinserção em primeiro plano do debate acerca da repressão sexual como ferramenta de manutenção e aprofundamento do autoritarismo na sociedade brasileira. Apesar da diversidade de elementos cênicos mobilizados em cena, houve desenvolvimento harmônico que resultou em síntese antropofágica, respaldada no desnudamento da intimidade de Abelardo I e da família de sua então futura noiva, Heloísa de Lesbos.

No mesmo sentido, a reencenação de *O rei da vela* foi um momento em que a trajetória do Oficina pela própria sobrevivência contra a especulação imobiliária foi colocada em discussão ao final do espetáculo. Durante o diálogo com a plateia, em momento metateatral denominado como quarto ato, Zé Celso, Camila Mota e Marília Piraju debatem outras nuances do enredo de Oswald de Andrade vivenciado fora dos palcos, como será analisado no capítulo 3.

CAPÍTULO 03 – CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO FAZER TEATRAL NO OFICINA NOS ANOS 2000: *O REI DA VELA* NO PALCO DO BIXIGA

O teatro é uma coisa divina, e diabólica também! (Zé Celso, após apresentação de *O rei da vela* em 2017)

Durante a temporada de remontagem de *O rei da vela* entre os anos de 2017 e 2018, o elenco do Teatro Oficina dialogou com o público após cada apresentação, em momento designado como “quarto ato”, no qual foi rememorada a luta pela fundação do Parque do Rio Bixiga e realizada discussão sobre as condições de produção do fazer teatral. Neste instante de interlocução com a plateia, momentos fundamentais na trajetória da Companhia são retomados direta e indiretamente, interpretados a partir da apropriação do texto dramático de Oswald de Andrade.

Selecionamos três fragmentos disponibilizados na plataforma YouTube com discussões realizadas após as apresentações da temporada em São Paulo nas seguintes datas: em 11 de novembro de 2017, realizado no Sesc Pinheiros, disponibilizado em conta associada a Fernanda Castello Branco⁵²; 12 de novembro de 2017⁵³, gravado pelo artista Igor Mariotti, também no SESC Pinheiros; e no dia 23 de fevereiro de 2018, realizado no Teatro Sérgio Cardoso⁵⁴. Os registros audiovisuais foram divulgados com o objetivo de promover a sequência da temporada.

Ao longo desses encontros, Zé Celso, Camila Mota e Marília Piraju, arquiteta cênica no Oficina desde 2011, abordam a necessidade de expansão de espaços públicos voltados ao lazer, entrelaçados à potência do aqui e agora nas artes cênicas e à fruição geral do ócio, pauta distorcida por segmentos da imprensa, que atribuíram a Zé Celso a pecha de “decano do ócio”, conforme tratado no capítulo 1. Desse modo, a luta por um parque público representa uma síntese pela vivência coletiva daquilo que o Oficina e movimentos sociais no bairro do Bixiga puderam praticar nas últimas décadas, cuja compreensão do processo histórico permite dimensionar a influência da reencenação de *O rei da vela* no balanço que a companhia fez da luta pela própria preservação e ampliação.

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=5ORKJozvB9s>

⁵³ O fragmento pode ser conferido no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=40N3F3h0Zbo&t=960s>

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=sFa2lFiPVlw>

Nos fragmentos selecionados, artistas do Oficina trouxeram reflexões fundamentais para ampliação de horizontes sobre o processo de luta pela preservação da sede da companhia e construção de espaço público para a população do bairro do Bixiga, local com diversos cidadãos em situação de vulnerabilidade social e reduzida área de fruição coletiva. Neste sentido, a demanda por um parque público atravessa a necessidade de proteção ao patrimônio artístico material e imaterial forjado pelo Teatro Oficina, o que desagua em um projeto urbanístico voltado ao bem comum.

Além da expansão de espaços públicos para a sociedade paulistana, cabe apontar como isso tem sido pensado e experienciado pelo Teatro Oficina nas últimas décadas, marcadas por intensa parceria entre artistas e moradores locais no entorno do bairro do Bixiga. Logo, é preciso contextualizar historicamente como a ampliação das atividades teatrais tem se materializado em Jaceguai 520, com foco na parceria com a população do bairro e na apropriação da cultura das populações nativas brasileiras nas atividades cênicas, invocadas por Zé Celso no trecho selecionado e que inspirou a escrita deste capítulo.

Dessa forma, com base nas discussões realizadas no decorrer do “quarto ato”, serão analisados dois importantes vetores do processo histórico vivenciado pelo Oficina nos últimos anos, com intuito de colocar em perspectiva a luta pelo fazer teatral no presente e sua projeção para o futuro, na esteira do que foi abordado no contexto de reencenação do texto dramático de Oswald de Andrade. Será debatida a luta pela criação do Parque do Rio Bixiga e o desenvolvimento do Movimento Bixigão.

A mobilização pela criação de um parque público surge como desdobramento da luta travada desde os anos 1980 pela preservação e revitalização do espaço em que o Teatro Oficina desenvolve suas atividades, quando o Grupo Silvio Santos negocia a compra da sede da companhia. Naquele momento, após articulação de vários artistas o terreno é desapropriado pelo governo estadual de São Paulo e tombado como patrimônio material artístico, com autorização para alteração arquitetônica adequada aos novos princípios estéticos desenvolvidos pelo grupo após a primeira encenação de *O rei da vela* (1967).

Para a transformação do espaço, foi selecionado projeto arquitetônico assinado por Lina Bo Bardi e Edson Elito, no qual já se vislumbrava integração plena com o entorno da companhia, tendo em vista ser constituído por um palco em formato de rua, com uma ponta na rua Jaceguai, e outra na Rua Japurá. A parte norte das paredes, que faz divisa com o terreno que

se tornou alvo de disputa - e que durante anos serviu como estacionamento - foi concebida para ser formada por esquadrias esvidraçadas, com visão ampla para a cidade.

Entrelaçado ao projeto arquitetônico, com visão ampla para o entorno do bairro, decorre a necessidade de se preservar espaço para que tal possibilidade de observação seja também protegida, o que demanda por sua vez a ampliação do espaço físico sem construção próxima à sede do Oficina. O alargamento da área é inspirado na ágora da Grécia Antiga, pensada enquanto um local para fruição pública pelos cidadãos, materializada no objetivo de construção de uma praça pública, conforme abordado por Zé Celso em 1999, na obra *Teatro Oficina*, organizada por Marcelo Carvalho Ferraz e Giancarlo Latorraca.

Por sua vez, o período de desenvolvimento do Movimento Bixigão, iniciativa capitaneada pela atriz Sylvia Prado, intérprete da personagem Heloísa de Lesbos no espetáculo analisado na presente dissertação, e por Edson Epifânio, integrante da escola de samba paulistana Vai-Vai, representa o “futuro ancestral”, para utilizar as palavras de Ailton Krenak em seu livro com o mesmo título. Foi uma bem-sucedida articulação voltada ao oferecimento de aulas gratuitas de teatro, música, leitura, entre outras atividades artísticas para crianças e adolescentes no bairro do Bixiga, concretizadas pela parceria entre duas figuras presentes no cotidiano do bairro.

Embora o Movimento Bixigão tenha sido descontinuado no final da segunda década dos anos 2000, em decorrência do desmonte das políticas públicas no campo do teatro, que tornou inviável a manutenção das atividades então ofertadas, constitui importante legado para as inúmeras possibilidades de transformação social no campo das artes cênicas. Através da investigação do envolvimento entre artistas e demais moradores do Bixiga no referido movimento podemos vislumbrar novos caminhos de construção de um mundo possível em contraposição ao processo de destruição das políticas culturais e da gentrificação das cidades.

Por meio da análise dos eixos citados, é possível abrir novos horizontes de reflexão da remontagem de *O rei da vela* no debate sobre o papel historicamente desempenhado pela burguesia brasileira, analisado em conjunto com a trajetória de mobilização pela sobrevivência do Teatro Oficina. A comunhão de esforços entre moradores e apoiadores pela criação de um parque público, as artimanhas do Grupo Sílvio Santos no intuito de garantir o êxito dos seus interesses econômicos, até às estratégias encapadas pela comunidade e apoiadores do Bixiga pela centralidade do aqui-agora, apontam para ampliação do debate realizado por Jaceguai 520 na retomada do texto de dramático de Oswald de Andrade.

3.1 A MOBILIZAÇÃO PELO PARQUE DO RIO BIXIGA: TEATRO POPULAR X ESPECULAÇÃO IMOBILIÁRIA

Que os povos humanos se encontrem com os milhares soterrados e sejam de uma só vez desmassacrados. (...) que o Bixiga seja de uma vez por todas protegido das garras da 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. (Cafira Zoé, 2020)

Na efeméride cinquentenária de *O rei da vela* (2017) foi retomada a discussão sobre a trajetória especulativa da burguesia nacional na figura de Abelardo I, com ênfase na permanência na sua forma de atuação, direcionada para aquisição do lucro apartada de qualquer compromisso social. A reapropriação do espetáculo ainda trouxe componente relacionado à luta do Oficina e do Bixiga contra o brutal processo de especulação imobiliária praticado no bairro: a mobilização pela criação do Parque do Rio Bixiga.

O desejo de reverter trecho da canalização do Rio Bixiga e integrá-lo a um parque público é o desdobramento mais recente de um longo processo histórico, retomado na reencenação do texto dramático de Oswald de Andrade, no momento metateatral denominado “quarto ato”. Ante certas continuidades na história brasileira, Jaceguai 520 apresenta uma proposta de ruptura a ser deflagrada no Bairro do Bixiga.

Assim, o Parque do Rio Bixiga é inserido como elemento umbilical no debate sobre os diversos retrocessos enfrentados no país, trazendo para o centro do palco a possibilidade de reexistência fundada na ação coletiva de moradores e apoiadores de um bairro em contraposição ao interesse unilateral de uma empresa bilionária, no capítulo mais recente de uma trama com mais de 40 anos de enredo. O prólogo desse embate foi deflagrado em 30 de novembro de 1980, quando o Grupo Silvio Santos - GSS - realizou proposta de compra da sede da companhia liderada por Zé Celso, à época propriedade do ítalo-brasileiro Luiz Cocozza Sobrinho, o qual alugava o espaço para artistas do Oficina desde o início dos anos 1960 (PIETRA, 2020).

A partir deste momento foi iniciada intensa disputa entre artistas do Oficina e empresários da indústria televisiva, contrapondo projetos de arte popular a iniciativas de transformação do espaço em uma espécie de “Broadway brasileira”. O desdobramento de cada batalha foi realizado com a munição característica de cada um dos dois grupos sociais em disputa, tendo de um lado o desenvolvimento da antropofagia oswaldiana, e de outro, a atuação especulativa do capital financeiro.

Inicialmente, o GSS almejava comprar todo o quarteirão em que está situada a sede do Oficina, mas com a desapropriação e tombamento da sede da companhia em 1983, teve de postergar indefinidamente a aquisição de todo o terreno. Ao longo dos anos atuou em duas frentes: adquiriu os imóveis contíguos a Jaceguai 520, e contestou nos órgãos competentes a validade do tombamento, sob a alegação de que a construção da sede atual teria descaracterizado o patrimônio artístico-teatral tombado no início dos anos 1980.

Após conseguir a propriedade de praticamente todo o quarteirão, o Grupo Silvio Santos desenvolveu projetos voltados à construção de empreendimentos comerciais na área, com o objetivo de gerar maior rentabilidade ao espaço, então destinado como estacionamento para veículos da própria empresa. Nesta perspectiva, o grupo anunciou em 2001 a construção de um shopping center, que receberia o nome de Bela Vista Festival Center⁵⁵, tendo conseguido liberação dos órgãos competentes no ano seguinte.

Do outro lado do palco no Bixiga, o Teatro Oficina vislumbra alteração estrutural de sua sede a partir de 1978, quando Zé Celso e Celso Lucas retornam do exílio, juntamente a outros artistas, como Catherine Hirsch, inspirados pela peça *O homem e o cavalo* (1934), e na crônica *Do teatro que é bom*, ambas de Oswald de Andrade. No primeiro escrito o modernista aborda a exploração do homem pelo homem a partir do surgimento de modo de produção capitalista, ao passo em que no segundo discorre sobre a necessidade de um teatro de massa, voltado às multidões, como nos estádios de futebol, reflexões que germinam no grupo o desejo de semear fazer teatral que extrapolasse o espaço tradicionalmente destinado para apresentações cênicas.

A ideia de um teatro de estádio, fruto de debates sobre a experimentação cênica nas décadas de 1980 e 1990, foi sintetizada em manifesto desenvolvido pelo Oficina no ano de 2004, o qual serviu de referência nas negociações com o Grupos Silvio Santos. Denominado

⁵⁵ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2906200006.htm>

como *Programa*⁵⁶, trata-se de documento oficial desenvolvido pelo grupo, inspirado nas discussões e experimentações cênicas realizadas desde o final dos anos 1970, no qual são mobilizadas algumas das principais referências artísticas do Oficina, a exemplo de Oswald de Andrade, retomado através do seu artigo *Do Teatro que é bom*, integrante da obra *Ponta de Lança*, que reúne textos jornalísticos e conferências realizadas pelo modernista entre 1943 a 1945:

Se amanhã se unificarem os meios de produção, o que parece possível, já não haverá dificuldades em reeducar o mundo, através da tela, e do rádio, do Teatro de Choque e do de Estádio. Por isso mesmo, meus reparos são contra o teatro de câmara que esses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio, popular, pelo teatro social, ou simplesmente modernista, que ao menos uma vantagem traz, a mudança de qualquer coisa. Grandioso demais, coletivo demais, próximo das origens verídicas do teatro – festa popular e grande catarse...

“Todo aparelhamento que a era da máquina, como o populismo de Stravinski, as locomotivas de Poulenc, as metralhadoras de Shostakovich na música, a arquitetura monumental de Fernand Léger e a encenação de Meyerhold, propõe Estadios de nossa época, onde há de se tornar realidade o teatro de amanhã, como foi o teatro na Grécia, o teatro para a vontade do povo e a emoção do povo.” (OSWALD DE ANDRADE APUD TEATRO OFICINA, 2004)

No primeiro trecho é mobilizada citação de Oswald de Andrade com ênfase no teatro enquanto instrumento de transformação da sociedade, inserido no documento do Oficina intitulado *Programa* enquanto elemento persuasivo na conquista por apoio pela transformação do terreno ao lado de sua sede em um espaço artístico dedicado à coletividade. Outro ponto a ser destacado é a referência a Meyerhold, artista assimilado no Brasil especialmente pela ótica do grotesco e da incorporação da cultura popular no fazer teatral (CAVALIERI, 2020), de onde deriva a ideia de um teatro de estádio, inspirado no futebol enquanto elemento popular da cultura brasileira.

Em outro trecho selecionado pelo Oficina, o modernista faz referência à matriz histórica em que está fundada sua discussão sobre um teatro de estádio, sob inspiração da ágora na antiguidade grega. Há menção ao “teatro para a vontade do povo”, um espaço voltado ao conjunto dos cidadãos e não apenas aos segmentos médios da sociedade, mobilizado por Jaceguai 520 como contraponto ao projeto de shopping center da forma como foi formulado pelo Grupo Silvio Santos.

⁵⁶ <https://teatroficina.com/anhangabau-da-feliz-cidade/ah-anhangabau-da-feliz-cidade/>

Na sequência da apresentação do programa, o Oficina indica a dramaturgia-base para a concretização do teatro de estádio:

O Programa, a concepção de Gestão do Teatro de Estádio, cercado por uma Oficina Uzyna de Florestas, nasce como o Teatro Oficina 4, e como todos os anteriores, inspirados numa dramaturgia específica:

- nas peças de Oswald de Andrade, especialmente “O Homem e o Cavalo”.
- “n’Os Sertões” de Euclides da Cunha.
- e, sobretudo, na contribuição milionária de todos os grandes momentos em que o teatro na trans-humanidade existiu como Arte Pública, Popular, como o Carnaval, o Futebol, o Pop Maracatú, o Bumbódromo, o Regódromo Eletrônico, o Rock RevoluSom etc, que tem sido praticado no passado futuro presente desta arte no Brasil e no Mundo e no Teatro Oficina.

Oswald de Andrade permanece como elemento central na concepção arquitetônica do espaço, a ser inspirada na apropriação artística que Jaceguai 520 tem realizado do modernista desde o final da década de 1960. Importante observar neste momento a menção a “Oficina Uzyna de Florestas”, a qual “cercará” o futuro teatro de estádio, demarcando momento em que o diálogo com a paisagem natural do Bixiga ainda era incipiente, e nem sequer se falava em reabertura de trecho do Rio Bixiga.

Em contexto no qual o terreno poderia ser ocupado por empreendimento que prejudicasse o patrimônio estético do Oficina, tal situação pressionava a companhia a viabilizar um acordo potencialmente capaz de garantir conciliação entre as atividades preponderantes de ambos os projetos em disputa, com o objetivo de evitar que os órgãos de proteção ao patrimônio material e imaterial autorizassem o projeto do shopping da forma como estava originalmente previsto. Dessa forma, o programa apresenta proposta de concretização do teatro de estádio aglutinando também a possibilidade de existência de um shopping:

PROGRAMA & GESTÃO

A Arquitetura Urbana do Teatro de Estádio; do Trans Shopping; da Universidade Popular; da Oficina Uzyna de Florestas; no entorno do Teatro Oficina e do Grupo Silvio Santos, deve abranger toda a área não construída ou desconstruída, derrubada, do quarteirão formado pelas ruas Abolição, Jaceguay, Santo Amaro, Japurá, Travessa do Bexiga, envolvendo o Minhocão em frente à Jaceguay e dois terrenos remanescentes das desapropriações feitas pela Prefeitura para a construção do Elevado naquele local.

Não há porque estabelecer uma esquizofrenia dividindo o projeto em dois campos: um de um Shopping e outro de um Teatro De Estádio. A origem dos Shoppings

modernos paradoxalmente está nos mercados das Índias que tanto seduziam o século de nossa chamada “descoberta”. Está nos deliciosos mercados populares árabes-judaicos, nos Mercados Persas, nas Feiras Brasileiras, nas Grandes Lojas soviéticas do início da revolução comunista, que inspiraram o Ocidente e nos portais de Walter Benjamin, ruas-passagens por toda Paris. Portanto, retomando essas origens, chegamos ao Eterno Retorno. (TEATRO OFICINA, 2004)

O *Programa* fala em “trans-shopping”, propondo conciliar as atividades culturais desenvolvidas pelo Oficina e outros artistas no bairro do Bixiga juntamente com o empreendimento comercial do GSS, fundamentado em projeto desenvolvido pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, a pedido de Zé Celso, apresentado em parceria com o Oficina no aniversário de 101 anos de Oswald de Andrade, em 11 de janeiro de 1991 (FERNANDES, 2020). Ao longo do referido documento, “trans-shopping” é definido como a utilização do terreno voltado à expansão do fazer teatral e ações comerciais, como academia, lojas, cinema, salas de convenções, dentre outros espaços.

Walter Benjamin é evocado por meio de sua obra *Passagens*, na qual analisa a transformação social, cultural e econômica operadas pela burguesia por meio do estudo da Paris do século XIX. Ao decodificar esse trecho a partir de suas camadas explícitas e implícitas, pode-se inferir que o programa menciona o autor alemão enquanto metáfora para discutir de forma indireta possibilidades de novos horizontes para o bairro do Bixiga para além da lógica exclusiva do capital, incluindo a população local entre as protagonistas do empreendimento, ou, para utilizar as palavras do autor alemão, há o intuito de concretizar uma história a contrapelo.

O programa ainda defende a transformação permanente do ser humano, amparada na aprendizagem com a diversidade cultural brasileira, inspirada no espetáculo *Os Sertões*, levado aos palcos do Oficina em cinco partes, entre 2002 e 2007. Na encenação *Os Sertões - A luta I* e *Os Sertões A luta II* foram materializadas cenas em que o muro construído pelo GSS na divisa com o Oficina era derrubado por elenco e público, o que tornava cada espetáculo a reificação da estratégia de luta pela conquista do espaço no seu entorno (SIMONI, 2006).

Segundo Simoni, com base nas contribuições de Hans Gumbrecht, a construção do espetáculo *Os Sertões* enquanto estratégia de luta tem como pressuposto tratar-se de uma produção artística marcada pela materialidade e efeito de presença:

Neste ponto, o aqui-agora de Zé Celso, vincula-se tanto à própria materialidade da experiência teatral, a partir de sua própria condição imediata, envolvendo presença física de atores e expectadores, quanto à materialidade adquirida pelo passado,

arrastado amorosamente pelo presente do seu espetáculo. O olhar sobre a Campanha de Canudos só se expande em cheiro, som, gosto, textura e cor à medida em que identifica aquele cerco de mais de cem anos ao cerco mais imediato, ao cerco material do próprio Teatro Oficina. (SIMONI, 2006, p. 100)

Logo, a mobilização pelo espaço no entorno do Oficina é potencializada por meio de cada espetáculo, entendido como ação complexa, cujo efeito se expande no social. Assim, o documento denominado “Programa” constitui-se em um manifesto de várias camadas: composta por uma convocação de artistas e público-atuador a encampar a materialidade da atividade cênica enquanto instrumento de luta pela aquisição do terreno em disputa, e sua fruição na perspectiva popular; e destinada à tentativa de conciliação com o antagonista GSS pela fruição da área no entorno do Oficina.

Contudo, a proposta de consenso não convence o Grupo Sílvio Santos, que permaneceu firme no propósito de construir um shopping nos moldes tradicionais deste tipo de empreendimento, porém, a autorização concedida pelos órgãos municipais é barrada pelo Poder Judiciário no ano de 2007⁵⁷. Neste meio tempo, e diante da dificuldade em construir no terreno, o GSS realizou rodadas de negociações com artistas do Teatro Oficina na esperança de garantir a construção de um shopping center entrelaçado ao perfil cultural do Bixiga, com apresentação de projetos que, na concepção da empresa, preservariam Jaceguai 520.

Nos anos seguintes ambas as partes desenvolveram novas estratégias, tendo ocorrido momentos de aproximação entre os grupos em disputa, marcado por uma visita de Silvio Santos à sede do Oficina em 2004, o que gerou expectativa nos artistas de Jaceguai 520 por uma resolução. O auge do diálogo entre as partes aconteceu por volta de 2005, quando assinaram acordo para construção de um shopping em formato de galerias no terreno, condicionado a novas rodadas de negociação, contudo, também foi barrado pelos órgãos de proteção ao patrimônio por causar grande prejuízo estético ao Oficina (PIETRA, 2020).

A partir de 2007 o Grupo Silvio Santos decide transformar seu projeto de shopping em construção de três torres residenciais no terreno em disputa, empreendimento com potencial de seduzir a população do bairro, por envolver a possibilidade de aquisição de moradias por famílias em situação de vulnerabilidade social. Se antes haveria uma iniciativa voltada

⁵⁷ <https://capital.sp.gov.br/web/cultura/w/conpresp/noticias/2262>

prioritariamente à classe média, o novo projeto dialoga de forma sorrateira com a carência de um lar digno vivenciada por diversas famílias na região.

Diante do afastamento do GSS por uma solução conjunta, artistas do Oficina, e diversos apoiadores por uma urbanização que contemplasse o perfil cultural da região, concentraram-se na reformulação do projeto arquitetônico voltado à utilização do terreno. Várias sugestões de aprimoramento do teatro de estádio foram debatidas, destacando-se as iniciativas de dois arquitetos: João Batista Martinez Corrêa, irmão de Zé Celso, parceiro nas discussões sobre a viabilidade de um teatro de estádio para o entorno do Oficina, e Guilherme Pianca, envolvido em grupos de pesquisa com foco em novas propostas de urbanização para a cidade de São Paulo, vivência que resultou na elaboração de um projeto de teatro de estádio para o trabalho de conclusão de curso, com premissas distintas daquelas consideradas pelo irmão de Zé Celso, desenvolvido na faculdade de graduação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Inspirado no programa apresentado em 2004 pelo Oficina, João Batista, por meio do seu escritório - JBMC Arquitetura & Urbanismo -, desenhou projeto (figura 17) voltado à concretização de um teatro estádio em harmonia com a sede atual de Jaceguai 520:

Figura 17 - Projeto de Estádio JBMC



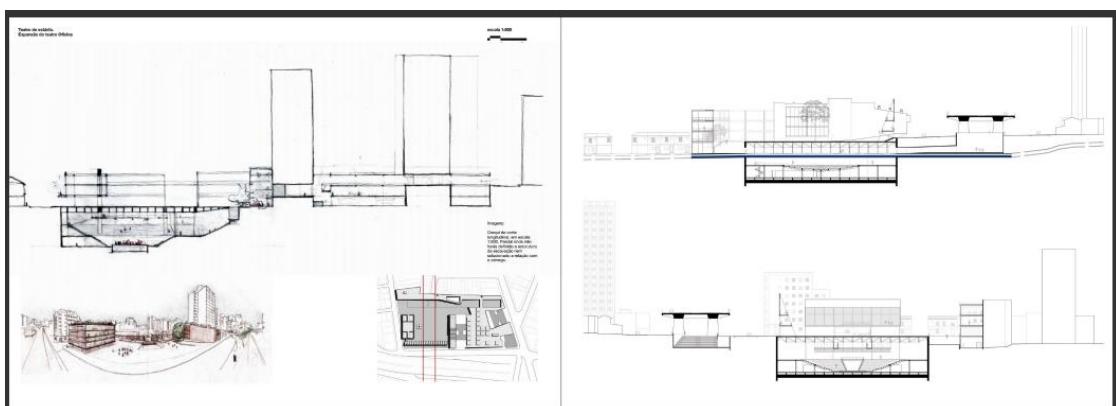
Fonte: JBMC Arquitetura & Urbanismo.

A concepção de João Batista Martinez congrega a ideia central de realizar um teatro em diálogo com as formulações de Oswald de Andrade e preservação da visibilidade da sede atual do Oficina. Este projeto permaneceu como principal referência até meados da segunda década

dos anos 2000. Tem como grande legado o mérito de ser o primeiro projeto a encampar destinação artística ao terreno, inspirado no fazer teatral desenvolvido pelo Oficina desde a sua reinauguração em 1993, marcado pela constante busca de expansão do espaço cênico em interlocução com o seu entorno.

Por sua vez, o projeto de Guilherme Pianca (figura 18), também preserva a ideia de um teatro de estádio, guardando maior proximidade com o formato da ágora construída na antiguidade grega. Porém, a utilização do terreno tem como ponto de partida a hidrografia e a topografia da região, inserindo o teatro de estádio no declive existente no centro do terreno, o que representa contato mais intimista com a natureza da região, além de preservar a última grande área aberta do Bixiga:

Figura 18 - Projeto Arquitetônico desenvolvido por Guilherme Pianca.



Fonte: https://issuu.com/guilhermepianca/docs/caderno_tfg2

De acordo com Tommy Della Pietra (2020) a concepção de Pianca para a construção de um teatro de estádio tinha por norte a hidrografia do Vale do Anhangabaú, formado pela confluência dos Rios Saracura, Itororó e o Bixiga, canalizado abaixo do terreno em disputa com o GSS. Neste projeto ainda há previsão de que sejam realizadas escavações, seguindo diretrizes da arqueologia urbana, a fim de melhor ajustar as obras aos declives do terreno, em contraposição a iniciativas de planificação do espaço, conforme consta no projeto de João Batista Martinez Correa.

Embora este projeto não tenha conquistado grande adesão do movimento pela criação de um teatro de estádio, cumpriu importante papel em instigar discussão sobre a utilização do terreno a partir do contato com a paisagem natural da área e preservação dos espaços vazios na

região central de São Paulo. Nessa perspectiva, trouxe para o centro do debate o processo de soterramento dos rios de São Paulo, a exemplo do Rio Bixiga, inserido pela primeira vez nas discussões sobre a criação de um parque público.

Nos anos seguintes foram aprofundadas discussões pelo desenvolvimento de projetos arquitetônicos inspirados na paisagem natural da região do Bixiga - em grande parte soterrada, característica que passou a ser considerada nos projetos seguintes. Paralelamente, no ano de 2010 artistas do Oficina realizaram turnê por algumas cidades do país, nas quais foram montados teatros em tendas, geralmente em locais simbólicos, como a Praça XI, nascedouro do samba, no Rio de Janeiro, e o Eixo Monumental em Brasília, além de regiões periféricas, a exemplo do bairro Peixinhos, no Recife, e a Barragem Santa Lúcia, em Belo Horizonte (PIETRA, 2020).

Através desta vivência o grupo adquiriu familiaridade com a realização de atividades cênicas em locais abertos, similares ao espaço ao terreno em disputa com o GSS, Em 2013, logo após conseguir o tombamento na instância federal, através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN -, Zé Celso conseguiu negociar diretamente com Silvio Santos a utilização provisória do terreno de forma gratuita, ocasião em que realizou o projeto “Tenda das Dionisíacas 2010 Sampã⁵⁸”, um festival que reuniu montagens das peças *Taniko, Bacantes, Banquete e Cacilda*.

Foram três anos de utilização do terreno para a montagem de espetáculos, período em que artistas vislumbraram a utilização do espaço sem a construção de um teatro de estádio, possibilitando recuperação de sua topografia original e a reabertura do Rio Bixiga. A virada de chave consolida-se durante a reencenação de *O rei da vela*, quando Zé Celso anuncia ter desistido da ideia de construir um espaço inspirada nas proposições oswaldianas, ante a convicção de que a cidade de São Paulo necessita ter menos concreto, e um contato direto com o solo:

Nós queríamos construir um teatro de estádio, maravilhoso! Meu irmão fez um projeto deslumbrante! Mas nós desistimos do cimento. Aquele lugar tem que tirar o entulho... Era um prédio, eles demoliram tudo. Tira o entulho, deixa a natureza. Precisa ter direitos à natureza! (ZÉ CELSO, 2017)

⁵⁸ <https://guia.folha.uol.com.br/teatro/ult10053u846831.shtml>

A partir da fala do diretor resta evidente a influência dos debates realizados nos últimos anos entre estudosos da urbanização paulistana na redefinição da forma de utilização do terreno em seu entorno. Nesse momento, a paisagem natural, mencionada de forma secundária no manifesto de 2004 e nos projetos para um teatro de estádio, passa a ocupar papel central, e um rio assume o protagonismo do espaço, ampliando as discussões fomentadas na reencenação de *O rei da vela* (2017).

Se na primeira encenação do texto dramático de Oswald de Andrade o debate estava concentrado no apelo provocativo sobre a postura cínica da burguesia e dos segmentos médios da sociedade brasileira, a luta pelo Parque do Rio Bixiga amplia a discussão para um chamado por projeto popular de cidade. O desenrolar de discussões entre artistas e demais moradores do Bixiga, arquitetos, engenheiros e lideranças político-partidárias instigaram um novo tipo de relação com o entorno, além da consequente alteração nos projetos futuros e na forma como a reencenação objeto desta pesquisa foi retomada.

Na reencenação do texto dramático de Oswald de Andrade Zé Celso também conclama o público a comparecer para um ato no Teatro Oficina, no dia 26 de novembro de 2017, para um abraço no quarteirão em que está localizada a associação teatral pela criação do Parque do Rio Bixiga, momento em que alerta sobre o projeto de gentrificação praticado no bairro e pondera sobre a incoerência do governo municipal, cujo partido, segundo o diretor, teve histórico de valorização de direitos sociais:

(...) Porque o Parque do Bixiga é o que tá sendo ameaçado juntamente com o bairro do Bixiga, que está ameaçado de genocídio. Nossas arquitetas viram o projeto que tem Silvio Santos pro bairro. É um projeto de destruição das pessoas porque são pobres, são populares. Aquele bairro maravilhoso, com aquele povo maravilhoso, que sempre trabalhou no teatro, como contra-regra, eletricista (...) E o que tá se fazendo é uma tentativa de genocídio que nós não podemos permitir. Começou no Teatro Oficina. Agora eu soube o seguinte: que o PSDB está em reunião... Então... Foi um partido maravilhoso, Partido Social-Democrata. Esse partido, por exemplo, foi o que desapropriou o Teatro Oficina numa época em que ele estava ainda ameaçado pelo Grupo Silvio Santos. Apesar de já ter sido tombado no estado pelo grande Aziz Ab'Saber, pelo Secretário da Cultura, pianista, João Carlos Martins, e pelo Fávio Império, que numa generosidade extrema autorizou a desmontagem do teatro que ele tinha criado.⁵⁹ (MARTINEZ, 2017)

⁵⁹ O trecho citado é narrado pelo diretor entre 13 minutos e 15 segundos a 15 minutos e 10 segundos do seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=40N3F3h0Zbo>

O ator e diretor critica o processo de gentrificação rememorando governo estadual de São Paulo entre os anos de 1983 a 1987, que teve Franco Montoro, então filiado ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro⁶⁰, comprometido com a preservação do patrimônio cultural no bairro do Bixiga. Compreendemos que a recordação trazida por Zé Celso pode ser analisada através da linha de interpretação fundada na “economia moral”, tal como formulada por Edward Palmer Thompson na análise dos protestos ingleses no século XVIII, tendo em vista que o diretor almeja persuadir o público e o governo municipal pela criação do Parque do Bixiga a partir dos atos de preservação realizados pela Executivo Municipal na década de 1980, como a desapropriação e tombamento da sede atual, então propriedade privada, e autorização para sua reforma.

No estudo de protestos na Inglaterra do século XVIII o historiador britânico constatou que as multidões revoltosas invocavam uma série de documentos do período elisabetano, e outros mais antigos, como fundamento para agitação em protesto contra as medidas que reduziam a qualidade de vida da população, como retenção de trigo para provocar escassez no mercado e consequente aumento do preço (THOMPSON, 1998). Populares selecionavam práticas costumeiras e normas praticadas no cotidiano como argumento para exigir, por exemplo, que produtores de trigo comercializassem quantidade suficiente para abastecer mercados.

Estratégias como as citadas anteriormente foram denominadas por Thompson como “economia moral”, uma vez que eram articuladas por trabalhadores ingleses com a finalidade de garantir proteção mínima de direitos ante práticas de comércio desleais que resultassem na carestia da população, sendo utilizadas diversas práticas para pressionar o governo, como a destruição de plantações e saques. Os protestos não necessariamente eram encampados pelo setor mais miserável da sociedade inglesa, mas a partir de segmentos que identificasse quebra em tradições locais e normas nacionais, de forma que as manifestações impeliam comerciantes e autoridades do governo ao recuo através da construção de consensos.

De forma equivalente, tal prática pode ser aplicada ao Teatro Oficina, com base na rememoração de Zé Celso sobre o tombamento da companhia no governo de Franco Montoro, enquanto ato metateatral da reencenação de *O rei da vela* (2017), utilizado para mobilização do público e autoridades municipais na construção do Parque do Rio Bixiga, semeando perspectiva

⁶⁰ No mandato em que foi governador de São Paulo Franco Montoro era filiado ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro - PMDB -, e não ao PSDB, como citado por Zé Celso. Posteriormente esteve envolvido na fundação do Partido da Social Democracia Brasileira.

distinta daquela concretizada nos três atos da remontagem, em que a permanência dos interesses da burguesia prevalecem acima das demandas coletivas. Embora não fosse filiado ao PSDB quando estava à frente do Executivo Estadual Paulista, anos depois o então governador integrou o núcleo central que fundaria referida agremiação partidária, sendo reconhecido como uma liderança política que teve a luta por justiça social entre as suas principais bandeiras⁶¹.

A atuação do governo Montoro na preservação do Oficina é retomada como um compromisso assumido naquele momento por um dos fundadores do PSDB, elevado por Zé Celso a uma forma de tradição descumprida pelo então governador João Doria, indiretamente acusado de favorecer o empresário Silvio Santos. Nos últimos anos, a companhia utilizou diferentes formas de protesto para pressionar o GSS e o governo municipal paulistano pela criação do parque, como ocorreu na encenação de *Os Sertões*, em que o muro na divisa do Oficina com o GSS era derrubado em cena.

Assim como na saga dos sertanejos narrada por Euclides da Cunha, artistas do Oficina recalcularam a rota na mobilização pela preservação da área em seu entorno a partir da conexão com a história do bairro, seu relevo e sua diversidade cultural. Com base neste novo contexto, consolida-se a ideia de criação de um local público em que um rio seja o grande protagonista, trazendo horizonte de expectativa parcialmente distinto daquele traçado desde a década de 1980.

Em 05 de junho de 2019⁶² artistas do Teatro Oficina, em parceria com apoiadores do campo da arquitetura, apresentam projeto-piloto do Parque do Rio Bixiga (figura 19):

Figura 19 - Projeto piloto do Parque Municipal do Rio Bixiga.



Fonte: <https://www.casaum.org/pela-urgente-aprovacao-do-parque-do-rio-bixiga/>

⁶¹ <https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes/a-trajetoria-de-franco-montoro/>

⁶² <https://www.instagram.com/p/ByGal0dnPZM/>

O projeto é fruto de estudo preliminar, desenvolvido pelas arquitetas cênicas do Oficina Carila Matzenbacher⁶³ e Marília Gallmeister⁶⁴ em parceria com apoiadores pela criação do parque: o diretor de arte Bruno Rissardo; os arquitetos Marcelo X, Newton Massafuni, Tânia Parma e Luiz Felipe Orlando, conforme consta em entrevista realizada em 2020⁶⁵. Além da retirada do teatro de estádio do centro do terreno, há previsão de reabertura de trecho do Rio Bixiga, algo inédito na cidade de São Paulo.

A luta social também foi encampada no campo da institucionalidade, sendo liderada atualmente pela vereadora Luna Zarattini⁶⁶, do Partido dos Trabalhadores - PT -, responsável pela apresentação do Projeto de Lei⁶⁷ no Poder Legislativo Municipal em sua versão atual, assim como a Justificativa⁶⁸ que o fundamenta. O Projeto teve avanços e retrocessos ao longo dos anos, sendo alvo de oposição do Executivo Municipal sob a gestão de João Dória (PSDB), Bruno Covas (PSDB) e Ricardo Nunes (PMDB) sob o argumento de não haveria recursos financeiros para aquisição do terreno e construção de um parque.

Contudo, no ano de 2024 ocorreu surpreendente desfecho em prol da comunidade do Bixiga, quando o ativista Adriano Diogo, ex-vereador do PT envolvido na luta pela criação do parque do Bixiga, e Célia Marcondes, advogada da Associação dos Proprietários, Protetores e Usuários de imóveis tombados, conseguiram junto ao Ministério Público Estadual garantir utilização de recursos oriundos do Fundo de Direitos Difusos para aquisição do terreno. A articulação aconteceu no momento em que o MP realizou acordo com a Universidade Nove de Julho - UNINOVE -, acusada de estar envolvida em pagamentos de propina a agentes públicos,

⁶³ Carilla atua como arquiteta cênica no Teatro Oficina desde 2008. Juntamente com Marília Gallmeister é uma das principais lideranças pela criação do Parque do Rio Bixiga.

⁶⁴ Marília é arquiteta cênica no Teatro Oficina desde 2011. Também atuou em dezenas de peças pela companhia e compõe o movimento pela criação do Parque do Rio Bixiga.

⁶⁵ <https://escoladacidade.edu.br/parque-do-bixiga-carila-matzenbacher-e-marilia-gallmeister/>

⁶⁶ A vereadora dá continuidade a um trabalho que teve a iniciativa pioneira de Eduardo Suplicy, que tem atuado tanto na institucionalidade quanto no cotidiano do bairro do Bixiga pela criação de um parque público. Na página eletrônica do mandato da vereadora há breve balanço histórico sobre a luta social e institucional: <https://lunazarattini.com.br/projeto-de-lei/parque-rio-bixiga/>

⁶⁷ <https://www.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/projeto/PL0877-2021.pdf>

⁶⁸ <https://www.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/justificativa/JPL0877-2021.pdf>

destinando parcela da indenização efetuada pela empresa para financiar a desapropriação do terreno ao município de São Paulo⁶⁹.

Em 06 de setembro de 2024 foi realizada a aquisição do terreno no valor de R\$ 65.000.000,00 (sessenta e cinco milhões de reais) pelo Executivo Municipal de São Paulo, mediante acordo com o Grupo Sílvio Santos, colocando fim há uma disputa que perdurou por 44 anos⁷⁰. Foi um passo importante, conquistado pela mobilização permanente de movimentos sociais, e que transcendeu a existência física de muitos de seus integrantes, como Zé Celso, falecido em 06 de julho de 2023.

Embora ainda haja um longo caminho a ser percorrido até a efetiva construção do Parque do Rio Bixiga, a incorporação do terreno ao Poder Público Municipal representa uma grande vitória das artes cênicas no Brasil. Por meio do estreitamento de laços com a comunidade do Bixiga e apoiadores na luta pela criação de um parque público, o Oficina vivenciou metamorfose do seu fazer teatral, reconfigurado sua interlocução com a população local e a topografia natural da região.

Desse modo, é fundamental analisar como tem se desenvolvido a parceria entre Oficina e comunidade no seu entorno, e como tal comunhão de esforços tem reverberado nas atividades cênicas do grupo. Resistir, ou para utilizar o termo utilizado por Zé Celso, reexistir, por décadas ante as investidas do capital especulativo somente foi possível mediante ação conjunta com os demais moradores do Bixiga.

3.2 MOVIMENTO BIXIGÃO: POSSIBILIDADES E DESAFIOS DO FAZER TEATRAL A CONTRAPELO

Um exemplo paradigmático de envolvimento de integrantes do Teatro Oficina com a população local é o Movimento Bixigão, iniciado no ano de 2002 em meio ao processo de transcrição de *Os sertões*, que perdurou até a década seguinte. Seu nascedouro e

⁶⁹ <https://jacobin.com.br/2024/06/como-vencemos-a-luta-pelo-parque-do-bixiga-contra-a-especulacao-imobiliaria/>

⁷⁰ <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2024/09/06/grupo-silvio-santos-e-prefeitura-de-sp-assinam-acordo.htm>

desdobramento é outro pilar imprescindível para entender de forma mais aprofundada, e com base na história recente, o chamado que Zé Celso tem intensificado a respeito da proteção do bairro do Bixiga enquanto local de pessoas envolvidas no teatro e com outra perspectiva de urbanização, realizado no momento metateatral denominado “quarto ato” na temporada da reencenação de *O rei da vela* (2017).

O avanço na possibilidade de criação do Parque do Rio Bixiga está intimamente conectado ao histórico de parceria entre artistas no bairro do Bixiga na luta contra o processo de gentrificação nos espaços centrais de São Paulo. Além da criação de um parque público, inúmeras parcerias têm sido realizadas no bairro ao longo das últimas décadas, o que permite explicar a resistência de grupos como o Oficina contra a especulação imobiliária realizada em seu entorno.

Esta resiliência somente é possível em virtude da parceria histórica entre artistas da companhia e demais moradores do bairro no desenvolvimento de projetos sociais voltados ao ensino das artes em geral. A concretização dessas iniciativas tem ressaltado a urgência de espaços públicos adequados e políticas públicas efetivas para o custeio das atividades, que demandam a aquisição de vários materiais, como instrumentos musicais, livros e alimentação para os alunos que frequentam as aulas.

O Movimento Bixigão foi uma das parcerias mais exitosas nesse sentido, resultado da articulação entre artistas do Oficina, sob a liderança de Sylvia Prado, e Pedro Epifâniao, integrante da escola de samba paulistana Vai-Vai, com o objetivo de oferecer formação artística para crianças e adolescentes no bairro do Bixiga. O movimento é exemplo recente de um rico processo histórico no qual diversos artistas e coletivos têm contribuído para a consolidação do bairro como um polo da arte popular na cidade de São Paulo.

Por sua vez, a construção de parceria com a comunidade local impactou a práxis cênica de Jaceguai 520, a ponto de abdicar da pretensão por um teatro de estádio em prol da recuperação e preservação da paisagem natural do bairro, além da incorporação da cultura das populações nativas e afro-brasileiras nos espetáculos da companhia. Esta diversidade de povos é encontrada no próprio Bixiga, na sua história de fundação e na configuração atual, delineada no final do século XIX, a partir do loteamento realizado pelo seu proprietário à época, Antônio Bexiga, em local que já foi habitado por indígenas e quilombolas, sendo palco de resistência contra a escravidão e o genocídio étnico (SOUZA, B., 2023).

A origem do nome está envolvida em duas teorias: a primeira, referente ao proprietário da região em que atualmente está situado o bairro, que teria recebido a alcunha de Bexiga em referência aos sinais na pele ocasionados pela varíola, semelhantes a uma bexiga; a segunda, em alusão a um matadouro público localizado na Rua Santo Amaro, fundado em 1878, onde se comercializava bexigas de boi. Quanto à grafia com “i”, seria decorrente do anúncio em um jornal da venda de terreno “nas matas do Bixiga”.

Mesmo com o nome oficial de Bela Vista desde 1910, parcela expressiva da região adota a grafia Bixiga, ou Bexiga - esta última menos utilizada por ser um nome historicamente associado à varíola. Conforme Brenda Souza (2023), o nome oficial por vezes é empregado em contexto de apresentação do bairro como local homogêneo, com ênfase na imigração italiana e portuguesa.

Sua constituição tem uma rica diversidade cultural, marcada pelas questões sociais relacionadas aos desdobramentos do processo de escravização de seres humanos vindos de África, dos projetos de embranquecimento da população brasileira, além das ações de gentrificação implementadas nas últimas décadas. Inúmeros trabalhos etnográficos realizados no bairro (SOUZA, M., 2013; SOUZA, B. 2023) apontam a existência de elevado número de cortiços e pessoas em situação de rua, sendo alvo constante da especulação imobiliária, por se tratar de região central.

A região em que inúmeros moradores identificam como Bixiga teve forte desenvolvimento de espaços artísticos a partir da década de 1940, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, uma das principais referências do teatro brasileiro, por onde passaram diretores de grande destaque no cenário nacional, como Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi, assim como atores de grande prestígio, a exemplo de Cacilda Becker, Tônia Carrero e Sérgio Cardoso, além de possuir espaços que se tornaram marcantes para a identidade cultural do bairro, como a Casa de Dona Yayá. Ao longo da temporada de reencenação de *O rei da vela* (2017), Zé Celso relembrou a força teatral do Bixiga, como pode ser conferido em fragmento audiovisual registrado após a apresentação do dia 11 de novembro no Sesc Pinheiros:

(..) Então querem destruir o Bixiga, que é um bico dessa cidade. Onde nasceu o teatro moderno, o TBC, que gerou muitos outros teatros, muitos outros, muitos, inclusive o nosso. E aí de repente, um povo maravilhoso, que sempre trabalhou com teatro lá no Bixiga, uma relação maravilhosa, com as cantinas, aquele centro maravilhoso. Querem acabar com a população pobre. Porque o judeu de hoje é o pobre e o artista. Escolheram dois bodes expiatórios: o pobre e o artista. Mas tanto o pobre quanto o artista, tanto os sem-teto, tanto os sem terra, e tantos artistas, nós somos bodes que se

deixam modificar não. Nós somos bodes cantores, bodes cantores! (ZÉ CELSO, 2017)⁷¹

Ao relembrar a história de envolvimento do bairro com as artes cênicas, Zé Celso entrelaça a batalha dos artistas por reconhecimento do Estado e da sociedade com a mobilização efetivada por organizações da sociedade civil, especialmente o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST - e o Movimento dos Sem-Teto do Centro - MSTC. O primeiro reconheceu no Teatro Oficina e no diretor grande parceiros na luta por reforma agrária popular, tendo relembrado em nota de pesar ao falecimento de Zé Celso a realização de assembleias e inúmeros eventos em Jaceguai 520⁷².

Da mesma forma, em diferentes ocasiões, artistas do Oficina cerraram fileiras nas jornadas de luta do MSTC, dentre as quais relembramos celebração artística por meio de cantos e danças, realizada no ano de 2007 no edifício localizado na Avenida Prestes Maia, 911, no bairro da Luz, região central de São Paulo, à época ocupada por cerca de 1724 cidadãos sem moradia, sendo 315 crianças⁷³. Juntamente com o Bixiga, a região possui elevado número de pessoas em situação de vulnerabilidade social, submetidas a trabalhos precários.

Em outra ocasião, também durante o período de remontagem do texto dramático de Oswald de Andrade, demais artistas do Oficina revezaram-se no momento de diálogo com o público sobre a lutas travadas pela defesa do Bixiga. No Teatro Sérgio Cardoso, ao final de apresentação realizada no dia 23 de fevereiro de 2018, a atriz Camila Mota enalteceu a atualidade da peça *O rei da vela* e a diversidade cultural do Bixiga:

Essa peça é sempre muito quente numa hora dessas. Em 1967 ela foi assim, ela fez parte de um movimento gigantesco de descolonização, como foi a tropicália, em várias artes. Em 2017 ele criou, fez parte, criou e foi criada, parida com um movimento que teve sincronia com a Fernanda Montenegro pedindo um desacovardamento. E também quando os artistas, inspirados por esta fala dela, e os arquitetos, e as pessoas de São Paulo e do mundo criaram um movimento muito grande pelo parque do Bixiga, porque naquele momento da estreia dessa peça, no ano passado, o CONDEPHAAT, autorizou a construção de torres de 100 andares (sic)⁷⁴ e 1000 apartamentos no Bixiga, que é

⁷¹ A rememoração é realizada a partir de 9 minutos e 52 segundos: <https://www.youtube.com/watch?v=5ORKJozvB9s>

⁷² <https://mst.org.br/2023/07/06/nos-despedimos-do-grande-dramaturgo-e-amigo-do-mst-ze-celso/>

⁷³ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2102200728.htm>

⁷⁴ Na verdade as torres teria 100 metros de altura e 1000 apartamentos: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/02/12/justica-barra-construcao-de-predios-residenciais-perto-de-area-tombada-no-bixiga.ghtml>

esse bairro aqui, que é um bairro tombado, que é um bairro que tem muitas culturas. Ela tem assim, camadas e camadas, porque foi um quilombo... vieram os italianos, nordestinos da construção... é um bairro de muita mistura sempre. Então não dá para esse bairro ser pasteurizado por apartamentos e acabar com uma cultura. (MOTA, 2018)⁷⁵

Camila Mota ressalta a diversidade cultural do Bixiga como um local com presença de quilombolas, além de ser composto por imigrantes nordestinos e italianos, influência que permanece no presente, sobretudo pela presença de artistas oriundos da cultura afro-brasileira. Exemplo marcante nesse sentido são as rodas de samba no bairro, das quais surgiram grandes expoentes como Adoniram Barbosa, o Trio Revista do Samba e a escola de samba Vai-Vai, maior campeã do Grupo Especial do Carnaval paulistano.

Diversas ruas no bairro fazem menção ao fim da escravatura, como a Abolição, Treze de Maio e Rui Barbosa, além de ter sido palco de um quilombo urbano, o Saracura, que atualmente nomeia um dos rios que atravessam o bairro, juntamente com o Rio Bixiga, ambos enterrados por uma irracional impermeabilização da cidade. Também foi no bairro que surgiu o Região Abissal, primeiro grupo de rap nacional a lançar um disco - *Hip Hop Hop*, em 1988⁷⁶.

Para além de ser o primeiro lançamento de um grupo de rap, referida produção musical foi pioneira no debate sobre liberdade sexual, abordado na letra “alô papai”: “Alô papai, liberte sua filha, deixe que a menina tome sua decisão, de viver a vida ou reprimir o seu tesão”. Em outro trecho o grupo instiga de forma explícita liberdade sexual: “(…) faça sexo com sua menina, você não tem que se preocupar, existe a camisinha (...)”

Ambos os trechos demonstram que houve a construção de uma cultura libertária por diversos movimentos sociais no Bixiga, não sendo exclusividade de nenhum grupo artístico, ao contrário do que fração da crítica costuma apontar Brasil afora, como a presença da discussão sobre liberdade sexual, alvo de estigma por ser considerada “pornográfica” a forma é inserida nos espetáculos dirigidos por Zé Celso⁷⁷. Em período anterior a reinauguração do Oficina, em

⁷⁵ A fala de Camila Mota começa em 1 minuto e 21 segundos no seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=sFa2lFiPVlw>

⁷⁶ O disco encontra-se disponível na plataforma digital YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=v5HzANCvgWg>

⁷⁷ Em 2005 os periódicos alemães “Bild” e “BZ” acusaram a montagem de *Os Sertões*, em temporada por Berlim, de ser pornográfica. Curiosamente, conforme matéria jornalística da Folha de São Paulo, o primeiro periódico sempre traz imagem de uma mulher nua na primeira página: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53499.shtml>

1993, artistas dos mais diversos matizes já expressavam-se pela ampliação das liberdades individuais.

A grande efervescência no campo da arte popular permanece intensa no presente, com realização de eventos voltados à cultura latino-americana, a exemplo da Rap Hour do DJ Rober realizada no bar Sol y Sombra 2, um empreendimento reconhecido como espaço dedicado a artistas fora dos conglomerados de mídias.⁷⁸ Desde 2015 funciona o Ateliê do Bixiga, formado por mídias, editoras e academias com posição política antifascista.

Com imensa riqueza cultural, o bairro do Bixiga teve todo seu território tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, cultural e ambiental da cidade de São Paulo⁷⁹ - COMPRESP -. O decreto de tombamento abarca mais de 1000 imóveis e o dever de preservação das características originais do bairro, incluindo praças, escadarias, largos e a conformação geológica de certos lugares no entorno na região.

Portanto, analisar o Movimento Bixigão é fazer um recorte das histórias de resistências e reexistências no bairro do Bixiga, e das diversas mobilizações encampadas pelo Oficina, trazendo para o centro do debate um exemplo forjado a partir da potência do aqui-agora. Este nome tem origem em uma brincadeira do ator Marcelo Drummond, que propôs um trocadilho em referência ao Piscinão de Ramos, no Rio de Janeiro (GERSTNER E PUPO, 2020), e foi inspirado em proposta homônima enviada ao Grupo Silvio Santos para coprodução de projetos voltados ao desenvolvimento de arte popular no terreno em disputa⁸⁰.

Embora o Oficina tenha realizado iniciativa para além dos espaços da sua sede desde o final dos anos 1980, é apontado por parcela da classe artística paulistana como um grupo bastante fechado em si mesmo, queixa também levantada por alguns dos artistas que passaram pela companhia, como o próprio Renato Borghi, e identificado em trabalhos etnográficos realizados no Oficina e no Bixiga (SOUZA, M. 2013). Dessa forma, a análise do Movimento Bixigão oferece um panorama a respeito das relações construídas pelos artistas de Jaceguai 520 na sedimentação de parcerias com demais agentes sociais atuantes no seu entorno.

O Movimento Bixigão foi um projeto desenvolvido por atores da companhia, iniciado pela atriz Sylvia Prado, em parceria com Pedro Epifânio, integrante da Escola de Samba Vai-

⁷⁸ <https://jacobin.com.br/2024/10/como-o-bixiga-se-tornou-o-bunker-vermelho-no-coracao-de-sao-paulo/>

⁷⁹ https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/49c99_22_T_Bairro_da_Bela_Vista.pdf

⁸⁰ <https://teatroficina.com/anhangabau-da-feliz-cidade/ah-anhangabau-da-feliz-cidade/>

Vai, no qual eram oferecidas aulas de teatro, música, capoeira, dentre outras atividades de cunho artístico. Surge através de um trabalho voluntário voltado a crianças e adolescentes, tendo ao longo dos anos auferido recursos financeiros provenientes de políticas de incentivo à cultura, sendo posteriormente afetado pelo projeto de expansão do projeto neoliberal no Brasil a partir do governo Temer, em 2016.

A semeadura do movimento acontece no ano de 2002, durante gravações de espetáculos pelo Oficina, época em que a companhia contava com patrocínio da Petrobrás, recurso que possibilitou o registro de alguns de seus maiores sucessos recentes, a exemplo de *Ham-let* e *Bacantes*. Durante as gravações, veículos dos produtores envolvidos nas filmagens foram danificados e tiveram pertences furtados.

Foi um período em que Jaceguai 520 recebeu considerável patrocínio da Petrobrás, fundamental para garantir registros do seu legado e oportunidade para geração de receitas futuras, considerando tratar-se de companhia dependente de bilheteria na maior parte de sua história, tendo enfrentado desafios extremos, como a demora de uma década para concluir a reforma de sua sede. A presença de profissionais de outras localidades, de automóveis de valor elevado e uma infinidade de equipamentos empregados na gravação aguçou a curiosidade e o interesse em diversos cidadãos de resolver pela via individual a falta de direitos elementares sonegados pelos entes estatais e sociedade.

Conforme narrado pela atriz Sylvia Prado, o grupo teve de lidar com uma das grandes contradições da sociedade capitalista: o desejo de reparação pessoal por diversos seres humanos historicamente marginalizados pelo estado brasileiro. Porém, este paradoxo foi enfrentado com a potência da arte, e não de forma moralista e punitivista, pelos atores de Jaceguai 520, afinal, o Oficina também compõe o extenso rol de grupos marginalizados no Bixiga, e está inserido em contexto de luta permanente pela própria sobrevivência nas últimas décadas, conforme foi abordado no primeiro capítulo e no tópico referente à luta pelo Parque do Rio Bixiga.

Diante deste delicado imbróglio, artistas da companhia procuraram Pedro Epifânio, figura conhecida no bairro pelo seu trabalho na escola de samba Vai-Vai e por oferecer aulas de capoeira para crianças e adolescentes da região. Segundo Sylvia Prado:

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 espé-cie (sic), 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 mui-ta 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, guardiã do terreiro, foi aos poucos formando um cordão dentro da companhia. (PRADO, 2020, p. 42)

Como bem apontado pela intérprete de Heloísa de Lesbos em *O rei da vela* (2017), Pedro Epifânio é um sobrevivente da omissão do Poder Público, ou, relembrando as palavras de Darcy Ribeiro⁸¹ sobre a crise na Educação, de um projeto de destruição que não cessa de avançar, mesmo em governos com maior preocupação social. O capoeirista abriu um novo horizonte na relação do Oficina com os demais moradores do Bixiga, contribuindo para maior integração e reconhecimento de Jaceguai 520 enquanto um grupo “da mesma laia”, conforme evocado na citação anterior.

Do mesmo modo, ao longo da parceria Pedro Epifânio vivenciou outras nuances artísticas, tendo participado do ciclo de montagens de *Os Sertões* nos palcos do Oficina, onde teve sua atuação lapidada pela diretora de cena Elisete Jeremias. Esta troca de experiência foi iniciada conforme a atriz Sylvia Prado estreitou diálogo com o capoeirista sobre o trabalho social realizado por este no Bixiga, oportunidade em que conheceu o projeto social mantido por Epifânio na Escola de Samba Vai-Vai, onde realizava aulas gratuitas de capoeira para crianças e adolescentes.

Encantada com as ações desenvolvidas, Prado abraçou a ideia do capoeirista de ampliar o projeto, garantindo utensílios básicos para as crianças, como carteirinhas, uniformes e uma trajetória de vida sem os percalços pelos quais Epifânio passou. Logo no início do projeto a atriz fotografou cada uma das crianças, registro que permite ampliar os sentidos sobre o desenvolvimento das atividades desenvolvidas:

⁸¹ O antropólogo realizou esta afirmação em palestra intitulada “Sobre o óbvio”, proferida na 29º Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência em 1977. A íntegra da transcrição de sua palestra está disponível na obra “Ensaios Insólitos”. A edição mais recente desta obra foi publicada pela Global Editora em 2015.

Figura 20 - Fotografia das crianças envolvidas com o Movimento Bixigão.



Fonte: Acervo Sylvia Prado.

Não foram encontrados registros sobre o nome de cada uma das crianças que aparecem nas fotografias, mas no artigo em que abordou sobre o Movimento Bixigão Sylvia Prado mencionou os nomes de alguns dos envolvidos, sem indicar quais estão na figura: “Aneliê Schinaider, Ariclenes Barroso, Gilmário Júnior (Beiço), Cíntia Ingrid, Débora Santos, Edísio do Santos, Edna do Santos, Edilson Eduardo dos santos, Geni de Lira, Isabela Santana, Ivan Cardoso, Jacqueline Braga.” (PRADO, 2020, p. 49)

Conhecer alguns dos rostos das crianças beneficiadas pelo projeto permite ampliar a reflexão sobre a trajetória e a relevância do movimento na vida de diversos moradores do Bixiga. Parcada expressiva dessas crianças estavam inseridas em ocupação por moradia, sofrendo cotidianamente com a omissão do Estado em assegurar direitos sociais básicos para um ser humano, e que foram acolhidas em movimento liderado por uma dupla que também precisa lidar com a progressiva precarização do setor cultural.

Segundo Prado, a imensa maioria dos alunos atendidos pelo Movimento Bixigão são descendentes de imigrantes nordestinos, e participaram da montagem da adaptação da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em processo de adaptação iniciado em 2002. Por ser um período em que a companhia era patrocinada, foi possível expandir a Movimento, concretizado através de aulas de leitura e estudo de texto, coreografia, teatro, música, circo, desenho e fotografia.

Durante a fase inicial do projeto as crianças tiveram grande envolvimento com artes circenses, ensinada por vários artistas do Bixiga:

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 concen-trado (sic), potente. Esse coro se apresentou nas escolas da região. Saímos numa kombi espalhando O CIRCO BIXIGÃO pelo bairro. (PRADO, 2020, p. 53)

Assim, mais do que a resolução de “um problema”, o Movimento Bixigão iniciava jornada de transformação da trajetória de jovens a mercê do crime organizado, substituindo o desejo de reparação individual pela construção coletiva de uma região por meio da magia cênica. O desprendimento para que as atividades desenvolvidas pudessesem irradiar pelo bairro, a exemplo das apresentações em escolas, reforça o potencial do projeto, especialmente se considerado que sua continuidade acontecia através do trabalho voluntário de artistas, cujo salário provinha exclusivamente da atuação realizada no Oficina e em outras produções culturais.

Durante alguns anos, crianças e adolescentes puderam atuar no palco como sertanejos na guerra de canudos, fomentando discussões a respeito da marginalização a que diversos grupos da sociedade são submetidos, situação que enfrentavam diariamente fora do teatro:

E, para nós, paulistas, urbanos, se dava a troca com os filhos dos ser-tanejos (sic), herdeiros do legado dos últimos sobreviventes descritos na página do massacre, o quarteto diante dos quais rugia a multidão criminosa de sol-dados (sic). 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 desdo-bramento (sic) surpreendente de força e agilidade extraordinárias. Eram não, são! (PRADO, 2020, p. 49)

O relato de Sylvia Prado sobre a atuação dos alunos do Movimento Bixigão na adaptação da obra de Euclides da Cunha pode ser interpretado na perspectiva de uma produção artística realizado na confluência dos efeitos de sentido e efeitos de presença, conforme desenvolvido por Gumbrecht (2010). As circunstâncias sociais em que estas crianças estão imersas são vivenciadas de forma crítica em cena, produzindo entrelaçamento entre o enredo do espetáculo com aquele enfrentado por elas no processo de gentrificação do Bixiga.

Ao longo da pentalogia de *Os Sertões* (2002, 2003, 2005, 2006 e 2007), os alunos tiveram a oportunidade de se apresentar em diversas cidades brasileiras e fora do país, tendo vivenciado “utopia artística”, caracterizada por uma série de experiências responsáveis por abrir novos horizontes na vida de jovens no campo do aqui-agora:

O processo gerou um campo de re-existência e afetividade que trans-cendeu (sic) o Bixiga. Pudemos viajar por quatro cidades do Brasil e duas na Alemanha. Alguns artistas do Oficina chegavam antes do elenco, descobrin-do (sic) 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 (sic), eram as mediadoras das oficinas que realizávamos pra forma-ção (sic) 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. (PRADO, 2020, p. 50)

Outro componente formativo do projeto foi a possibilidade de intercâmbio cultural com crianças de outras regiões do Brasil e da Alemanha, encontro em que os artistas-mirins puderam experenciar o papel de mediadores de oficinas com outras crianças residentes em regiões periféricas. No mesmo sentido, a possibilidade de estreitar laços com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, maior movimento social do Brasil, fortalece a perspectiva de construção de um teatro comprometido com as questões sociais enfrentadas no país, a exemplo da concentração fundiária, responsável por restringir o desenvolvimento de uma agricultura popular.

Também no ano 2007 os alunos do Movimento Bixigão integraram apresentação do espetáculo *Os Sertões* na atual cidade de Canudos, em outro momento emblemático para o projeto. Um fragmento da encenação *Os Sertões - A luta II*, disponível na página oficial do Teatro Oficina na plataforma YouTube, evidencia a riqueza artística do Movimento Bixigão e do poder de transformação do teatro no bairro do Bixiga.

No fragmento citado, alunos do Movimento Bixigão atuam enquanto coro em cena de transcrição da abordagem de Euclides da Cunha sobre o sertanejo, na qual podemos acompanhar um exemplo em que ocorre a presença simultânea dos efeitos de sentido e efeitos de presença. Nesse sentido, destacamos a atuação realizada a partir de 2 minutos até 2 minutos e 56 segundos:

Figura 21 – Alunos do Movimento Bixigão na montagem de *Os sertões - A luta II* (2007)



Fonte: Canal gabrielrosenkraft na plataforma YouTube:
https://www.youtube.com/watch?v=_Ha9NPzg5pU&t=176s.

No trecho da filmagem citada no parágrafo anterior é realizada a seguinte fala:

E se na marcha estaca, pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater um isqueiro, ou travar a leve conversa com um amigo, cai logo – cai é o termo – de cócoras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre calcanhares. Com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável. (TEATRO OFICINA, 2007)

A apresentação dos artistas-mirins comporta análise em múltiplas dimensões, desde a seara do ensino, na qual crianças conseguem demonstrar destreza nas palavras e nos gestos com o texto de uma obra considerada de linguagem rebuscada, passando pela maturidade demonstrada na apresentação da guerra de Canudos na própria cidade, até a construção coletiva do ato, em atuação coral. Observar a materialidade do projetos desenvolvidos a partir do Movimento Bixigão, a forma como produz presença para todos os agentes envolvidos na sua execução, aponta para as inúmeras possibilidades do teatro popular na cidade de São Paulo e no Brasil de forma de geral.

Outra dimensão possível do trecho dessa apresentação é considerar o impacto do texto que entoaram em cena enquanto uma obra aberta que embala o cotidiano de cada uma delas no Bixiga, como apontado anteriormente. Afinal, ser fruto de uma ocupação por moradia em um

bairro crivado pela ação especulativa imobiliária é estar constantemente em uma posição de “equilíbrio instável” enfrentada através de um fazer teatral forjado coletivamente.

Desse modo, o Movimento Bixigão compõe prática teatral em que inter-relaciona arte e sociedade, conforme desenvolve Simoni sobre a montagem de *Os Sertões - A luta II e sua relação com o entorno do Oficina*:

E é precisamente no gesto de levar à cena, fisicamente, este entorno que se rompe o cerco e se desnudam as formas de inter-relação e interação entre arte e sociedade. A materialização de traços da complexa rede de relações políticas, econômicas, sociais e culturais da produção do espetáculo concretizará, na performance e na recepção, juntamente com os gestos ativos dos espectadores/atores, a própria inserção do sistema artístico no sistema social. Nessa perspectiva, o gesto teatral se materializa como ação, no sentido de circunscrever a própria esfera artística como subsistema do sistema social global. (SIMONI, 2006, p. 114)

A esfera artística desenvolvida no espetáculo *Os Sertões - A luta II*, e nas demais atividades do Movimento Bixigão, possibilitou a inserção das crianças em contato mais intenso com o próprio bairro, em parceria com o Oficina e com as escolas em que se apresentaram, além das inúmeras vivências com outros movimentos sociais do Bixiga e de outras cidades. Portanto, o Bixigão foi um sistema artístico conectado ao sistema social do Bixiga de forma geral, em sua luta por outra perspectiva de urbanização.

Mesmo diante de incontáveis êxitos, o Movimento Bixigão enfrentou diversos obstáculos no decorrer dos anos, os quais tornaram-se insuperáveis ante as contradições sociais de um país tão desigual como o Brasil, associado ao desmonte das políticas públicas operadas desde o impeachment da presidente Dilma Rousseff. Conforme as crianças foram adentrando à adolescência, tiveram de abandonar as aulas de teatro para auxiliar no sustento de suas famílias.

Ademais, desde 2016 o Teatro Oficina teve descontinuado o patrocínio da Petrobrás, o que representou um duro golpe em suas finanças, agora dependentes da bilheteria e dos editais de cultura do Estado e da Cidade de São Paulo. Paralelamente, aconteceram desentendimentos entre a companhia e Pedro Epifânio sobre o desenvolvimento das atividades no Movimento Bixigão (SOUZA, M.).

Diversas famílias das crianças envolvidas nos projetos do Movimento eram de ocupações na região central de São Paulo, as quais receberam cartas de crédito e mudaram para locais mais afastados da cidade. Outro duro golpe ocorreu no ano de 2012, quando Pedro

Epifânio foi encontrado enforcado em sua residência - uma perda colossal para o Bixiga, que teve no capoeirista um dos grandes expoentes na interlocução entre arte e sociedade.

Temendo a continuidade do projeto de forma extremamente precária, especialmente no momento em que estava grávida, a atriz Sylvia Prado decidiu suspender as atividades do Movimento Bixigão, ou, como abordou o assunto: “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 (sic) e não visse o abismo onde a Cultura seria colocada nos anos seguintes...” (PRADO, p. 54 2020)

Em constante posição de equilíbrio instável, tal como Euclides narrou nordestinos na guerra de Canudos, o Movimento Bixigão concretizou uma utopia dionisíaca: o teatro como ferramenta de transformação da sociedade. Mesmo desativado no presente, permanece produzindo presença, hibernando para não morrer, mas possivelmente germinado quando da criação do Parque do Rio Bixiga e ampliação das políticas públicas direcionadas ao setor cultural.

FUTURO ANCESTRAL COMO POSSIBILIDADE DE REEXISTÊNCIA

A reencenação de *O rei da vela* (2017) trouxe para o centro do palco de Jaceguai 520 a luta pelo Parque do Rio Bixiga, cujo processo histórico de mobilização influenciou de forma profunda no fazer teatral do grupo. Conforme discutido ao longo da primeira seção deste capítulo, o Oficina transformou a ideia inicial de um teatro de estádio em projeto para a criação de um parque público, tendo um rio como protagonista.

Fruto de um processo histórico em que distintas concepções de projetos arquitetônicos foram avaliadas, inspiradas nas proposições de Oswald de Andrade, o Parque do Rio Bixiga redimensiona a atividade cênica no Oficina, instigando o grupo a incorporar a cultura das populações nativas e afro-brasileiras, presentes na fundação e desenvolvimento do bairro do Bixiga. Neste sentido, a mobilização por um parque público, além de propiciar a preservação de espaço aberto na região central de São Paulo, representa passo importante na luta contra a gentrificação operada por grupos empresariais e pelo Poder Público.

No início da temporada de reencenação do texto dramático de Oswald de Andrade Jaceguai 520 estava na iminência de sofrer um atentado à preservação estética de sua sede, ante a aprovação nos órgãos de proteção ao patrimônio do projeto do Grupo Silvio Santos, então proprietário do terreno, para construir três torres residenciais, no entorno da companhia. As permanências e as novas nuances da postura reacionária da burguesia e dos segmentos médios do país foram novamente inseridas no centro do palco, acrescidas da luta por uma urbanização popular no bairro do Bixiga.

Por conseguinte, o Movimento Bixigão pode ser considerado uma das nascentes dessa luta por uma região no centro de São Paulo que não se resuma a um local de mera contemplação e consumo, ou a um projeto de moradia voltado somente a ampliar a margem de lucro de uma empresa bilionária, como o Grupo Silvio Santos. A mobilização popular iniciada por Sylvia Prado e Pedro Epifâneo tem o potencial de ser retomada a partir da viabilização de um parque público e recomposição das políticas estatais no campo da cultura, somando-se às inúmeras iniciativas de reexistência forjadas na interlocução entre artes cênicas e o conjunto da sociedade.

Desse modo, ao final de cada apresentação o elenco do Oficina realiza um chamado à construção de um mundo possível, em momento de diálogo com o público, intitulado como “quarto ato”. Conforme abordado no decorrer dos tópicos referentes à luta pelo Parque do Rio Bixiga e sobre o Movimento Bixigão, são discutidos horizontes de expectativas para o futuro da companhia, do Bixiga como um todo, e seu potencial de irradiar por outros lugares do Brasil e do mundo.

Assim, traçamos um breve panorama do processo histórico da mobilização pela criação de um parque público e de uma iniciativa encampada por Jaceguai 520, o Movimento Bixigão, com a finalidade de compreender estes novos elementos atrelados à retomada do texto de Oswald de Andrade. Embora o segundo não tenho sido citado diretamente pelo elenco, constitui um dos exemplos mais audaciosos de transformação do Bixiga através de uma iniciativa de inclusão social inspirada nas artes cênicas em comunhão com outros saberes, no sentido evocado pelo grupo durante “o quarto ato”.

Na esteira da práxis cênica adotada pelo Oficina nas últimas décadas, consistente em fazer diversas referências a seus projetos passados e a bandeiras de lutas da companhia em cada espetáculo, a remontagem de *O rei da vela* eleva a criação do Parque do Rio Bixiga ao status de manifesto por um projeto de urbanização popular, semeado na comunhão de esforços entre distintos agentes sociais no bairro do Bixiga. Por meio do momento metateatral “quarto ato” é

reforçada a necessidade de articulação do fazer teatral do grupo com outros segmentos sociais em seu entorno, o que contribuiu na ampliação das discussões realizadas na reencenação objeto desta pesquisa, envolvendo a criação do Parque do Rio Bixiga e as possibilidades de parceria no bairro, como foi o Movimento Bixigão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primavera é quanto ninguém mais espera

É quando não

A primavera é quando no escuro da terra

Ascende a música da paixão

A primavera é quando ninguém mais espera

E desespera tudo em flor

A primavera é quando ninguém acredita

E ressuscita por amor

(Primavera, José Miguel Wisnik)

Ao longo desta dissertação analisamos a remontagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina (2017) com o objetivo de debater a história política recente do Brasil a partir da forma e do conteúdo mobilizados na construção do texto dramático de Oswald de Andrade. O retorno do espetáculo aos palcos foi tecido por diversas linhas estéticas semelhantes ao seu primeiro desabrochar, em 1967, entrelaçadas a um conjunto de elementos desenvolvidos nas décadas seguintes.

Conforme investigação das fontes disponíveis, no comparativo com a primeira encenação da peça, a temporada de 2017 foi realizada sob o mesmo palco giratório, em casas teatrais de arquitetura parecida com aquela ostentada pelo Oficina na década de 1960, manutenção das personagens e divisão do enredo em três atos. Porém, a montagem mais recente congrega uma fusão de influências artísticas forjadas em um Oficina parcialmente distinto daquele de meio século atrás.

Dessa forma, nosso percurso historiográfico abarcou os trabalhos artísticos de Jaceguai 520 entre o final da década de 1960 e meados da década de 1970 para colocar em primeiro plano as transformações vivenciadas pela companhia, responsáveis por reconfigurar sua práxis cênica. Na medida em que o grupo foi se modificando surgiram tensões, das quais foram geradas novas sínteses, consistente na renovação quase total dos artistas e na organização interna da companhia.

Assim, no primeiro capítulo abordamos a aproximação do Oficina com o movimento de ampliação do espaço cênico para além da estrutura tradicionalmente utilizada para apresentações teatrais, como os *happenings* e *performance art* e pela construção de possibilidades comunicativas que extrapolassem a linguagem falada. Tais alterações foram incorporadas através do diálogo com o teatro ritual preconizado por Antonie Artaud, que teve seu auge na montagem de *Gracias Señor* (1972).

No capítulo inaugural também debatemos a ampliação da nudez e da sexualidade como ferramentas para discussão política, propostas germinadas desde a primeira encenação de *O rei da vela* (1967), e que ganharam impulso por meio da apropriação das proposições cênicas praticadas na Grécia Antiga, especialmente na peça *Bacantes*, de Eurípedes. Por volta de 1983 Jaceguai 520 sintetiza seu fazer teatral como tragicomédiaorgya, marcada pelo teatro ritual artauniano, empregado na construção de suas personagens, entrelaçado ao teatro épico brechtiano através de elementos como a técnica do estranhamento e o compromisso social com a transformação da sociedade.

Encerramos a primeira etapa desta dissertação discorrendo sobre a incorporação das tecnologias de comunicação no fazer teatral do Oficina, iniciada ainda na década de 1970, na produção dos filmes *Prata Palomares* (1972), *O parto* (1975), *25* (1976) e *O rei da vela*, gravado entre no final dos anos 1960 e finalizado em 1982. A integração do vídeo às atividades cênicas ocorre gradualmente a partir da produção *Caderneta de Campo* (1983), tornando-se elemento umbilical dos espetáculos, a exemplo da segunda montagem de *Bacantes* (2016) e na reencenação mais recente de *O rei da vela* (2017).

Através deste percurso inicial foi possível avançar na compreensão da remontagem objeto desta pesquisa, integrada por atores formados na concepção de te-ato, tragicomédiaorgya e terreyro eletrônico, a exemplo de Camila Mota e Sylvia Prado, contracenando com o ator Renato Borghi, que também foi intérprete de Abelardo I em 1967, orientado pelo estilo de atuação realista, conforme aprofundado no capítulo 2. Ante um espetáculo em que vanguardas artísticas diversas são aglutinadas, selecionamos recorte temático a partir de fragmentos com cenas imprescindíveis ao desenvolvimento do espetáculo.

A exemplo de espetáculos realizados nas últimas duas décadas, a reencenação de *O rei da vela* foi integrada por profissional de vídeo designado para registrar a apresentação e interagir com as personagens. Conhecido internamente como Kinoatudor, essa função foi

executada por Igor Mariotti, responsável pela produção de ângulos que estimulam postura ativa do público, acentuando a postura cínica e de anti-herói das personagens.

No conteúdo, o elenco do Oficina dialogou com situações do contexto político da época das apresentações da remontagem, como na cena do primeiro ato da temporada realizada no Rio de Janeiro no ano de 2018, em que Abelardo I (Marcelo Drummond) afirma provocativamente ao Intelectual Pinote que seria perigoso se fossem escritas biografias sobre heróis populares, a exemplo do presidente Lula, à época encarcerado, o que poderia resultar em sua libertação. Novamente, o Oficina não se furtou em tecer posicionamento sobre temas espinhosos, com referência a figuras alvo de ações orquestradas por grupos intolerantes ao pensamento progressista.

No campo da sexualidade, houve incorporação de sujeitos sociais outrora negligenciados através da personagem Dona Poloca (Zé Celso), uma personagem transexual na reencenação de 2017. A clássica hipocrisia no discurso moralizante das classes mais abastadas do país é renovada na construção de um tipo social em voga na sociedade brasileira do século XXI: cidadãos e cidadãs oriundos do segmento LGBTQIAPN+ pautados por um posicionamento conservador, ou até mesmo reacionário, a exemplo de Dona Poloca.

Distante de qualquer atitude que relativize a luta pela inclusão do grupo LGBTQIAPN+, o ator e diretor Zé Celso, que teve um irmão assassinado por homofobia, atualiza a construção das personagens inspiradas nas subjetividades de tipos sociais. Dona Poloca é um alerta da complexidade envolvida na luta contra um mundo sem preconceitos, que precisa ser travada fora do lugar comum de que determinados grupos seriam propícios a enveredar por posições políticas progressistas.

Heloísa de Lesbos mantém o perfil ambíguo para uma noiva de família tradicional quatrocentona da cidade de São Paulo, levantando dúvidas sobre sua orientação sexual e a respeito de sua virgindade, portanto, distante da mulher “bela, recatada e do lar”, como veículos de mídia conservadores têm o hábito de rotular mulheres de oriundas de famílias mais abastadas financeiramente. No espetáculo de 2017 Heloísa anuncia que o grande golpe “acabou com esses refúgios”, em referência ao impeachment da presidente Dilma Rousseff no ano de 2016, reafirmando o posicionamento do Oficina sobre o papel conspiratório da burguesia nacional contra o regime democrático.

A personagem Índio das bolachas aymoré preserva o perfil da primeira encenação da peça, criada com perfil estereotipado, conforme historicamente apontado por grupos de

tendência reacionária, que classificam a população nativa como intelectualmente rebaixada. Assim como as demais personagens, é uma figura anti-heroica envolvida na “frente única sexual”, metáfora para a conciliação ampla em prol da classe dominante no Brasil.

Dentre os momentos mais emblemáticos da remontagem destacamos a atuação de Renato Borghi, orientada pelo realismo, contracenando com elenco de atores formados na concepção de teatro ritual. Conforme análise de fragmento da reencenação de *O rei da vela*, em que o cofundador do Oficina relata de forma cantada a história do cachorro Jujuba, Borghi desenvolveu atuação sólida, ensinando de forma didática a Abelardo II a importância da fidelidade de classe.

Neste amálgama antropofágico foi possível identificar processo de construção de personagem por Marcelo Drummond, intérprete de Abelardo I nas apresentações realizadas em 2018, a influência do teatro ritual, marcado por uma fala mais cadenciada, ainda que fiel ao texto dramático de Oswald de Andrade, ao passo em que Renato Borghi explora tom de voz mais eloquente. Tais distinções revelam mais do que a estrutura vocal empregada por cada ator, sendo indicativa de traços marcantes da tragicomédiaorgya no primeiro, menos afeita à precisão do texto, com deboche acentuado, e do realismo brechtiano no segundo, explorado na fala mais empastada.

A remontagem ainda foi composta por momento metateatral, em que a luta pela criação do Parque do Rio Bixiga entrou em cena após cada apresentação, denominado de “quarto ato”. Fruto da disputa por um terreno contíguo à sede do Oficina, propriedade do Grupo Silvio Santos - GSS - à época do espetáculo, a mobilização para transformação da referida área em parque público foi levada aos palcos com o objetivo de denunciar ação especulativa praticada no bairro do Bixiga, que tem sido alvo do processo de gentrificação.

Nos fragmentos do “quarto ato” utilizados nesta pesquisa Zé Celso, Camila Mota e Marília Piraju defenderam perspectiva de urbanização do Bixiga que contemple a tradição cultural do bairro, há décadas forjada na atividade cênica, impulsionado pelo Teatro Brasileiro de Comédia, pelo próprio Oficina, além de espaços como o Teatro Sérgio Cardoso, em comunhão de esforços com diversos movimentos artísticos do bairro. Destacamos o Movimento Bixigão enquanto exemplo notável nesse sentido, em que crianças e adolescentes puderam vivenciar outras perspectivas de sociedade a partir da parceria liderada por Sylvia Prado e Pedro Epifânio.

Parque do Rio Bixiga e Movimento Bixigão constituem a continuidade histórica da luta empreendida desde *Gracias Señor* (1972) pela ampliação do espaço cênico para o cotidiano da sociedade, enriquecido pelo repertório cultural de cada cidadão. Constituem um “futuro ancestral” alternativo àquele sedimentado por Abelardo I e mantido por Abelardo II sob as bênçãos negocial de Mister Jones.

Apesar destas alterações parciais na estrutura do espetáculo em relação à sua estreia em 1967, adotamos o entendimento de que as temporadas de *O rei da vela* realizadas entre os anos de 2017 e 2018 foram uma reencenação, em virtude de manter vários aspectos da histórica montagem de 1967 e, sobretudo, por apontar as permanências de práticas reacionárias por parte da burguesia nacional e parcela expressiva da classe média brasileira. Por sua vez, tais continuidades colocam em dúvida a validade de certos marcos históricos no país, especialmente o período que denominamos redemocratização.

Embora não tenha realizado afirmação explícita nesse sentido, a fala de Abelardo I no primeiro ato, sobre a chegada de um momento em que a burguesia perde o interesse por manter a “velha máscara liberal”, remete à conclusão de que o modelo de democracia liberal praticado no Brasil seria a fachada de um edifício, que em sua essência é autoritário. Somos convidados a refletir sobre a materialidade das permanências, as quais, segundo Zé Celso e Renato Borghi, têm se tornado mais violenta nos últimos anos.

Diante do quadro extremamente delicado por que passa o país até os dias atuais, sendo rotineiramente interpelado por suas permanências, a reencenação de *O rei da vela* constitui importante instrumento para reflexão do quadro político brasileiro. Sem pretensão de apresentar respostas, a remontagem tem como elevado potencial redimensionar o debate sobre a subjetividade dos indivíduos para transformação do social, desgarrado de concepções preconcebidas sobre os segmentos sociais, e por realizar um chamado pela urbanização popular no bairro do Bixiga, que pode ser estendido a todo país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

ANDRADE, Oswald de. **O Rei da Vela**. São Paulo: Globo, 1999.

BARBOSA, K. E. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia**. Dissertação de Mestrado do PPGHIS/UFU, 2004.

CALABAR, Frederico. **As voltas de O rei da vela no teatro moderno**. São Paulo: Alameda, 2024.

HELOÍSA DE LESBOS | O Rei da Vela 2017 - Teatro Oficina. (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA, 2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xjngMeKnfB4>> Acesso em: 05 nov. 2023.

O REI DA VELA. Cidades das Artes. Disponível em: <<http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/programacao/interna/812>> Acesso em: 10 nov. 2023.

O REI DA VELA. Direção de José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes. São Paulo: Teatro Oficina, 1982. 1 vídeo (160 minutos). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Pa0A30xt0Y0>>; Acesso em: 10 jun. 2023.

O REI DA VELA. Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1581707482167698-o-rei-da-vela>> Acesso em: 20 nov. 2023.

O Rei da Vela (Trailer Primeiro Ato) - Teatro Oficina. (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA, 2018). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DIaCa0RT6Us>> Acesso em 08 nov. 2023.

O Rei da Vela (Trailer Segundo Ato) - Teatro Oficina. (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA, 2018). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B4TMPTGqMRE>> Acesso em: 05 nov. 2023.

O Rei da Vela (Trailer Terceiro Ato) - Teatro Oficina. (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA, 2018). Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=E0gGxs8X9sw>> Acesso em: 10 nov. 2023.

O Rei Da Vela - 4º Ato com Fernanda Montenegro e Fernanda Torres - Teatro Oficina. (Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA, 2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=40N3F3h0Zbo&t=6s>> Acesso em: 11 nov. 2023.

TV BRASIL. A aclamada peça O Rei Da Vela Completa 50 Anos da sua primeira montagem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aH_k33n2J6s> Acesso em: 08 nov. 2023.

Zé Celso e as Torres do Sílvio Santos - O REI DA VELA - #FicaOficina - Teatro Oficina. (**Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA, 2017**). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=46W-CViWzuA>> Acesso em: 12 nov. 2023.

Zé Celso no ensaio de 'O rei da vela'. **O Globo**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9zs2pOArOc0>> Acesso em: 10 nov. 2023.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e Outros Textos** / Oswald de Andrade; organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênesis Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Oswald de. **Ponta de Lança**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024. *Ebook*.

ARTAUD, Antonie. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBOSA, Tauna Silveira. **Teatro Oficina: profissionalização e terreiro eletrônico**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade de Uberlândia. Uberlândia, p. 91, 2020.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: BENJAMIN, W. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política, Ensaios sobre Literatura e História da Cultura - Volume 1**. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

Bolognesi, Mário Fernando. **Brecht e Aristóteles**. Trans/Form/Ação, São Paulo, 25: 67-78, 2002 Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/842>> Acesso: 10 mar. 2024. <https://doi.org/10.1590/S0101-31732002000100005>

BORGHI, Renato. CORREA, José Celso Martinez. **Hoje é mais violento que em 1967, diz Zé Celso, que reencena O rei da vela**. Entrevista concedida a Maria Luisa Barsanelli e Nelson de Sá. Folha de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922559-hoje-e-mais-violento-que-em-1967-diz-ze-celso-que-reencena-o-rei-da-vela.shtml>> Acesso em: 10 jan. 2023.

CADERNETA de campo. Direção de José Celso Martinez Corrêa, Edson Erito, Catherine Hirsch e Noilton Nunes. São Paulo: Teatro Oficina Uzyna Uzona e TV Cultura, 1983. 1 vídeo (58 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uioGSqq5ngw>> Acesso: 12 jun. 2023.

CARVALHO, Bernardo. **Zé Celso Martinez Corrêa – Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

CAVALIERI, Arlete Orlando. **Meyerhold e o “corpo” teatral brasileiro: presença ou ausência?** Revista, São Paulo, v. 02. p. 67-71, nov. 2002. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57076/60064>> Acesso em: 10 jun. 2024. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p67-71>

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CORRÊA, Zé Celso Martinez Corrêa. **Encontros: Zé Celso Martinez Corrêa**. COHN, Sérgio. LOPES, Karina. (Organizadores.) Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

DEL DUCA, Adriano. **Alegoria da Catástrofe: historia da censura ao filme Prata Palomares**. Mosaico. R. Pesqu. Artes. Curitiba, n. 14, p. 1-241 | jan./jun. 2017, ISSN 2175-0769. Disponível em: <https://periodicos.unesp.br/index.php/mosaico/article/view/1886/pdf_49> Acesso em: 10 abr. 2024. <https://doi.org/10.33871/21750769.2017.9.1.1886>

FERNANDES, Silvia. **Notas sobre a história do Oficina**. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 211-228, dez. 2020. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185094/171283>> Acesso em: 15 jun. 2024. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i2p211-228>

FERRAZ, Marcelo Carvalho; LATORRACA, Giancarlo (Orgs.). **Teatro oficina**. São Paulo; Lisboa, Blau, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

GERSTNER, Maíra. PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Anos depois o Movimento Bixigão**. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 197-210, dez. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185087/171280>> Acesso em: 12 jun. 2024. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i2p197-210>

GINSBURG, Jacob. PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. **Manifestações de protesto nas ruas no Brasil a partir de 2013: novíssimos sujeitos em cena**. Rev. Diálogo Educ, Curitiba, v. 16, n. 47, p. 125-146, jan./abr. 2016. <https://doi.org/10.7213/dialogo.educ.16.047.DS06>

HUTCHEON, Linda. Começando a teorizar a adaptação: o quê? quem? por quê? como? onde? quando? In: **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 21-59.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. **Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda Oswald de Andrade e os destinos teimosos do Brasil.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 230, 2012.

LIMONGI, Joana Alice Pinheiro. **Fazer um múltiplo brasileiro: José Celso Martinez Corrêa, Uzyna Uzona e a montagem de Os Sertões.** Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade de Brasília. Brasília, p. 233, 2008.

LOPES, Karina. COHN, Sérgio. **Encontros: Zé Celso Martinez Corrêa.** Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

MAGALDI, Sábatu. **Teatro de ruptura: Oswald de Andrade.** São Paulo: Global Editora, 2015.

MEICHES, Mauro Pergaminik. **Uma pulsão espetacular Psicanálise e Teatro.** São Paulo: Escuta, 1997.

O parto. Direção de José Celso Martinez Corrêa e Celso Lucas. Portugal: Oficina Samba e Rádio e Televisão Portuguesa, 1975. 1 vídeo (31 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cQe68MN5kUo>> Acesso em: 10 jun. 2023.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada.** O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 187-205, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/11534> Acesso: 20 ago. 2023. <https://doi.org/10.17851/2358-9787.26.2.187-205>

PATRIOTA, Rosângela Patriota. **A cena tropicalista do Teatro Oficina de São Paulo. História.** São Paulo, vol. 22, nº 1, pp. 135-163, 2003. <https://doi.org/10.1590/S0101-90742003000100006>

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Trad. Jacob Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PECORELLI, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 192, 2014.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

PIETRA, Tommy. A Luta pelo espaço do Oficina. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 39-55, dez. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/182891/171157>> Acesso em: 15 jan. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i2p57-83>

- PIRES, Ericson. **Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos.** São Paulo: Anablume, 2005.
- PLOEG, Suzana. **A recepção do futurismo no Brasil.** Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, p. 160, 2013.
- PRADO, Syvia. **Bixigão.** Revista Sala Preta, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 39-55, dez. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/182889/171143>> Acesso em: 20 jan. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i2p39-55>
- PRATA Palomares. Direção: André Faria. VEGA-I Filmes, Brasil, 1971. (134 min), NTSC, color.
- RAMOS, Luiz Fernando. Comida de Coro: de Gracias, Señor à Uzyna Uzona. **Revista Sala Preta**, São Paulo, vol. 02, n. 20, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/11989/2028>> Acesso em 10 jan. 2024. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i2p105-115>
- RIDENTE, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. **O homossexual astucioso.** New York: Center for Gay and Lesbian Studies/Universidade de Nova Iorque, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato.** 2^a ed. Perspectiva: São Paulo: 2008.
- SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. **Bárbaros tecnizados: cinema no Teatro Oficina,** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 175, 2006.
- SIMONI, Mariana Maia. **O gosto da lua: os sertões como estratégia de construção teatral.** Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Rio de Janeiro, p. 140. 2006.
- SHAPIRO, Roberta. “**Que é ratificação**”. Sociedade e Estado. Vol. 22, n. 1, 2007. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922007000100006>
- SOUZA, Brenda Amaral de. **Moro no Bixiga, Meu vizinho, na Bela Vista: urbanidade e cultura antiurbana na região do Bixiga Bela Vista – São Paulo.** Dissertação

(Mestrado em Ciências). Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 173, 2023.

SOUZA, Maria Angelica Rodrigues de. **Quando corpos se fazem artes: uma etnografia sobre o teatro oficina.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, p. 178, 2013.

STAAL, Ana Helena Camargo de. **Zé Celso Martinez Corrêa - Primeiro Ato, Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974).** Ed. 34: São Paulo, 1998.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do trabalho de ator.** Rio de Janeiro: Graal, 1982.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Pós Escrito: 1976.** Trad. Virgínia Valdez, Tais Blauth e Maria Stela M. de Moraes. Revisão de Ricardo Gaspar Müller e Adriano Luiz Duarte. In: Müller, Ricardo Gaspar. DUARTE, Adriano Luiz (Orgs). E.P. Thompson: política e paixão. Chapecó: Argos, 2012.

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. **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) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura.** Petrópolis: Vozes, 1974.

VINAGRE, Ivan Augusto Soares. **Vídeo ao vivo no Teat(r)o Oficina: intermidialidade em Cacilda!!! Fábrica de Cinema e Teatro.** Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 158, 2020.

WISNIK, José Miguel. Over sim, cover jamais. **Revista Sala Preta**, São Paulo, vol. 20, n. 2, p. 95-104, dez. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185010/171186>> Acesso em 19 jan. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i2p95-104>

ZOÉ, Cafira. Debaixo do palco tem rio. **Revista Sala Preta**, São Paulo, vol. 20, n. 2, p. 85-93, dez. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/182892/171161>> Acesso em: 18 jan. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i2p85-93>

25. Direção de José Celso Martinez Corrêa e Celso Lucas. Maputo: Oficina Samba e Instituto Nacional de Cinema de Moçambique, 1977.