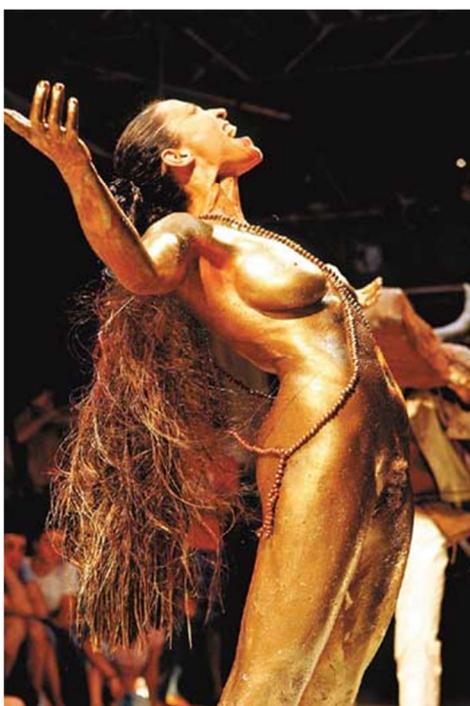


Universidade Federal de São Carlos

**QUANDO CORPOS SE FAZEM ARTE:
Uma etnografia sobre o Teatro Oficina.**



MARIA ANGÉLICA RODRIGUES DE SOUSA

SÃO CARLOS

2013

QUANDO CORPOS SE FAZEM ARTE:
Uma etnografia sobre o Teatro Oficina

MARIA ANGÉLICA RODRIGUES DE SOUSA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob orientação do professor Marcos Pazzanese Duarte Lanna, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Pazzanese Duarte Lanna (Orientador – UFSCar)

Profa. Dra. Marina Denise Cardoso (UFSCar)

Profa. Dra. Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz (UFF)

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

S725qc

Sousa, Maria Angélica Rodrigues de.

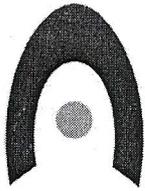
Quando corpos se fazem arte : uma etnografia sobre o
Teatro Oficina / Maria Angélica Rodrigues de Sousa. -- São
Carlos : UFSCar, 2013.

176 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São
Carlos, 2013.

1. Antropologia. 2. Teatro Oficina. 3. Corpo. I. Título.

CDD: 301 (20^a)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
Via Washington Luís, Km 235 - Caixa Postal 676
CEP 13565-905 - São Carlos - SP - Brasil
Fone: (16) 3351-8371 - ppgas.coordenacao@ufscar.br



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

Maria Angélica Rodrigues de Sousa

01/09/2013

Prof. Dr. Marcos Pazzanese Duarte Lanna
Orientador e Presidente
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar

Profa. Dra. Marina Denise Cardoso
Universidade Federal de São Carlos/ UFSCar

Profa. Dra. Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz
Universidade Federal Fluminense / UFF

Submetida à defesa em sessão pública
Realizada às 14:00h no dia 01/09/2013.

Banca Examinadora:
Prof. Dr. Marcos Pazzanese Duarte Lanna
Profa. Dra. Marina Denise Cardoso
Profa. Dra. Ana Lúcia Marques Camargo
Ferraz

Homologado na CPG-PPGAS na
_____ª. Reunião no dia ___/___/____.

Prof. Dr. Igor José de Renó Machado
Coordenador do PPGAS

RESUMO

O presente trabalho investiga etnograficamente alguns aspectos da produção artística e organizacional do mais antigo grupo de teatro em atividade do Brasil: o Teatro Oficina. A análise tem como objetivo ponderar sobre as relações entre arte e corpo desenvolvidas no grupo, que se fez famoso, em parte, por seu trabalho corporal diferenciado. Para tal, fez-se necessária uma imersão profunda na lógica de produção do Oficina, destacando, por conseguinte, seu uso do espaço, seus mecanismos internos de organização, sua história e sua historicidade, sua ideia de arte e seus operadores estéticos, fatores sem os quais os usos e produções dos *corpos em arte* parecer-nos-iam arbitrários. Tal exercício tem como objetivo delinear o campo estético e social que possibilita a emergência e fruição do processo de “artificação” (Shapiro, 2007) do corpo, que será tomado como vetor de referência na análise das múltiplas linguagens que se desenvolvem no grupo ao longo de mais de meio século de atuação. Busquei demonstrar que para os artistas e alguns públicos em questão o *corpo em arte* é compreendido enquanto ativo no processo de produção de sujeitos e subjetividades, ultrapassando assim a experiência puramente estética, remetendo-nos a uma apreensão e construção do corpo que recusa sua posição de objeto passivo, a saber, como receptáculo no qual uma ideia é acoplada ou representada.

Palavras-chave: Teatro Oficina, Corpo, Antropologia e Teatro.

Áreas de Conhecimento: Antropologia da Arte, Antropologia da Performance, Teatro.

ABSTRACT

The present work performs an ethnographic investigation of some artistic and organizational aspects of the oldest Brazilian theater company in activity: the Teatro Oficina. The analysis intends to discuss the development of the group's unique relation between body and art, that was partly responsible for its success. In order to promote this debate, it's necessary to deeply understand the parameters that guide Oficina's theatrical production, such as the company's use of space, its internal organizational mechanisms, its history and historicity, the company's notion of art as well as its aesthetical operators. The goal is to delineate the aesthetic and social field that enables the emergence and fruition of the body's "artification" (Shapiro, 2007) process, which will be taken as a reference vector in the analysis of the multiple languages that have been experienced over half a century of interventions. This paper sought to demonstrate that for some artists and some audiences the *body in art* is seen as an active part in the process of producing subjects and subjectivity, going past the simple aesthetic experience to lead us in the construction of a body that refuses to remain a passive object, that denies the condition of mere receptacle in which an idea is presented or coupled.

Key words: Teatro Oficina, Body, Anthropology and Theater.

Areas of knowledge: Anthropology of Art, Anthropology of Performance, Theater.

AGRADECIMENTOS

Não raro, conversando com colegas de profissão sobre seus agradecimentos, ouço-os lembrando com muita insatisfação daqueles de quem se esqueceram na hora da elaboração do texto. Cheguei mesmo a receber um pedido de desculpas de um querido amigo que não se conformava por ter me esquecido. Nunca tive facilidade em escrever textos subjetivos, cartas e e-mails pessoais sempre me foram atividades difíceis; os amigos de verdade o sabem. Além disso, minha memória para nomes e recordações momentâneas não é das mais confiáveis. Ponderando sobre estes fatores opto então por não agradecer pessoas, mas apenas as instituições que as representam, segura de que aqueles que devem ser agradecidos sentir-se-ão como tal.

Agradeço então à CAPES pelos vinte e quatro meses de bolsa de mestrado que foram fundamentais ao desenvolvimento desta pesquisa. Aos funcionários e responsáveis pelo arquivo *Edgar Leuenroth* da UNICAMP pela idoneidade e respeito pelo importante trabalho que desenvolvem. Aos colegas de debate na 28ª. RBA que ofereceram sugestões frutíferas a este trabalho.

Aos meus professores, não apenas aos brilhantes mestres e doutores com quem tive o prazer de compartilhar aulas e cafés na UNICAMP, na USP e na UFSCar, mas também aos meus professores do ensino básico, exemplos que me abriram mundos interiores e exteriores. Ao meu orientador, pela leitura sempre atenta e crítica de meu trabalho. É por todos vocês que hoje tenho prazer em lecionar.

A todos os atores, técnicos e diretores da Associação de Teatro Uzyna Uzona, por sua paciência, abertura completa e amigável à minha presença. Às crianças do movimento Bixigão, que me ensinaram muito. Ao público e aos fãs do Oficina, que não me poderiam ser mais solícitos.

Aos meus amigos, por tantas coisas que eu não saberia descrever. Aos meus familiares, inclusive aqueles com quem escolhi dividir minha vida, pela confiança e carinho cotidianos. As minhas gatas, cujo amor não humano foi fundamental em tempos de crise. Aos meus colegas de sala, por seu brilhantismo inspirador.

Aos meus pais, por quem cultivo amor e admiração incomensuráveis. Aos meus irmãos amados. Ao meu companheiro, simplesmente por o ser de forma literal. Muito obrigada.

SUMÁRIO

7	INTRODUÇÃO
18	CAPÍTULO I – EM CENA: TEATRO OFICINA
20	1.1 Há uma bigorna no meio do caminho: o espaço e o Teatro Oficina.
40	1.2 “Transitória eternidade”: sobre o modo de operar do Teatro Oficina.
61	1.3 O Grupo: Configurações e Desconfigurações.
71	CAPÍTULO II – O TEATRO. E A VIDA.
75	2.1. Ícones, Símbolos e Índices.
81	2.2 A Macumba e seus bárbaros.
99	2.3 Os Públicos.
110	2.4 Este teatro é ritual?
120	CAPÍTULO III – CAMPO SOCIAL DE EMERGÊNCIA
122	3.1 Histórias da metrópole: São Paulo e o Teatro Oficina.
132	3.2 Primeiro Ato: O teatro Engajado.
135	3.3 A formação do TE-ATO: da indiscernibilidade entre arte e política.
148	3.4 A refundação na década de oitenta: o terreiro eletrônico da tragicomédiorgya o corpo erótico como política.
160	3.5. Pós...
167	CONSIDERAÇÕES FINAIS
170	BIBLIOGRAFIA
176	ÍNDICE DE FIGURAS
176	ÍNDICE DE GRÁFICOS
176	ÍNDICE DE TABELAS

INTRODUÇÃO

*A riqueza do objeto artístico escapa sempre
a moldes que se querem lógicos*

Jorge Coli, 1998, p.61.

O teatro é arte. Arte cênica, mais precisamente. Tal afirmação não urge ser problematizada em pesquisas que tratam de categorias majoritariamente compartilhadas por interlocutores e pesquisadores, como é o caso da ideia de arte na presente análise. Circuitos artísticos e intelectuais, críticos de arte, Estado, instituições de fomento e boa parte dos espectadores do Teatro Oficina produzirão enunciados muito semelhantes no que se refere à legitimação social da arte em questão - enquanto produção objetiva de cultura, é ainda importante ressaltar. Não obstante, os etnólogos tem se dedicado, sobretudo a partir dos anos noventa, à problematização desta categoria: seria arte sinônimo de estética? Seria esta uma categoria universal? Linguagem? A estética seria uma potência do pensamento? Uma tecnologia? Dedicada à contemplação? Arte ou artefato? A arte possui agência? Estas são algumas das perguntas que os antropólogos da arte tentam responder, confrontando-as com uma série de dados etnográficos. Tais reflexões trazem alguns pontos interessantes a se pensar no que se refere à metodologia do presente trabalho.

Uma obra em particular tem se destacado como disparador de algumas das questões supracitadas: *Art and Agency* (1998), de Alfred Gell. A avalanche de referências, tanto críticas quanto elogiosas, à obra lançada por este autor evidencia seu grande potencial reflexivo. Um dos principais pontos de debate travados com o autor refere-se a seu tratamento metodológico com relação à categoria estética; o autor busca fugir da “contemplação” e mostrar como instrumentalidade e arte não precisam ser mutuamente exclusivas a fim de enfatizar que a validade da abordagem antropológica da arte não deve estar fundamentada na análise das propriedades estéticas das obras, mas sim sobre as relações sociais engendradas a partir delas. Para tal, desconsiderará a questão da estética atribuindo-a aos críticos de arte. Buscarei aqui argumentar que tal negligência acaba por enfraquecer a análise antropológica no que se refere à

investigação sobre os modos de ver e de se fazer arte, socialmente localizados e por isso constituintes fundamentais da apreensão antropológica da arte.

Muito embora, sobretudo para o contexto etnográfico em questão, a proposição de Gell sobre a arte enquanto um sistema de ação seja absolutamente produtiva analítica e metodologicamente, compreender o Teatro Oficina sem que se atente aos significados (também estéticos) por ela invocados - em sua dinâmica de circulação de códigos próprios - não seria eficaz: desconsiderar os modos de ver significaria desconsiderar as relações sociais que engendram a formulação, recepção e legitimação da obra, e, conseqüentemente, as relações sociais que a sustentam e que são induzidas por ela. Reiterando a afirmação de Layton (2003), que destaca que é necessária uma aproximação semiológica para que objetos de arte possam ser lidos corretamente e sejam efetivos enquanto agentes secundários, entendo que, para desencadear a relação causal da agência da arte proposta por Gell, a arte depende não apenas de uma leitura específica (não puramente estética, mas sobretudo conceitual), mas de uma circulação que potencialize o desencadeamento destas relações. É necessário pensar a arte em questão através de seus significados, pois são estes que embasam a ação social por ela proposta.

Na apreensão metodológica de Gell, não caberia à antropologia investigar tais “modos de ver”, que ele define como julgamentos estéticos:

Julgamentos estéticos são apenas atos mentais interiores; objetos de arte, por outro lado, são produzidos e circulam no mundo social externo e físico. Esta produção e circulação têm de ser sustentada por certos processos sociais de forma objetiva, que são conectados com outros processos sociais (trocas, política, religião, parentesco, etc.) (Gell, 1998, p.03. Tradução Livre).

Gell fundamenta esta afirmação através de sua análise da obra de Baxandall, *O Olhar Renascente*. O trabalho de Baxandall detém-se em investigar os modos de apreciação estética da pintura italiana ao longo do século XV, buscando associá-la a um processo social latente: a valorização da pessoa do artista enquanto gênio criador. Para Gell, não cabe ao antropólogo investigar tais modos de ver, mas sim as relações sociais engendradas pelos objetos de arte. Em detrimento das análises formais, Gell defende que devemos proceder a partir de uma abordagem que tome a arte tal como a magia, no sentido de ambas serem mistificadas pelo domínio de uma técnica; “o encantamento da

tecnologia”. Neste sentido, a análise deve partir da compreensão de que a arte possui eficácia socialmente localizada, dada em função da elaboração de um conjunto de técnicas que a produzem: os objetos rituais, por exemplo, possuiriam uma eficácia mágica dada pela técnica de elaboração de sua decoração, que visa produzir resultados práticos. É este o processo a ser detectado analiticamente, dirá Gell, que deve dar-se via desmembramento das relações acionadas pelo objeto de arte; “Dou ênfase não à comunicação simbólica, e sim à *agência, intenção, causação, resultado e transformação*. Eu vejo arte como um sistema de ação, que tem como objetivo mudar o mundo que a cerca e não codificar proposições simbólicas sobre ele” (Ibdem, p. 06. Livre Tradução. Grifos no original).

Não obstante, para o antropólogo britânico Robert Layton, a posição tomada por Gell ao rejeitar as qualidades comunicativas dos códigos estéticos o faz negligenciar as próprias relações sociais engendradas pelo objeto de arte: “Gell was correct to reject a specifically linguistic model for visual communication, but wrong to minimize the importance of cultural convention in shaping the reception or ‘reading’ of art objects” (Layton, 2003, p. 02). Neste mesmo sentido desenvolve-se a crítica do antropólogo brasileiro Caleb F. Alves. Em seu artigo *A Agência de Gell na Antropologia da Arte* (2008) o autor destaca que a recusa de Gell em investigar modos de ver partiria de uma imprecisão conceitual: “a sequência de argumentos apresentada faz parecer que sistema estético e modo de ver presente em um sistema cultural são a mesma coisa” (Alves, 2008, p. 319).

Este equívoco estende-se à leitura que Gell faz de Baxandall, segundo Alves: “Baxandall nos mostra o que provavelmente foi visto, não se quem viu gostou ou não” (Ibidem, p. 320). As análises das performances e do campo artístico que desenvolverei neste trabalho investigarão então modos de ver que estão, em minha ótica, inextricavelmente ligados a sistemas estéticos, tanto em suas convenções quanto nas oposições conceituais produzidas em oposição a estas. Por tal razão o campo artístico e suas teorias, enquanto discursos de produção de sentidos no campo social que legitima as produções do Oficina, serão também explorados. Não se trata de tomar as obras de arte como linguagem, mas de compreender a relação que ela estabelece com o meio social envolvente a partir seus códigos próprios. Adoto a sugestão de Alves (2008) e procuro entender a arte que “não necessariamente reflete nada”, podendo constituir uma “relação tensa” com outros códigos ou ainda opor-se a eles.

Não obstante é preciso ressaltar que Gell não nega a existência da estética – enquanto categoria relacional e não universal¹ – mas apenas a considera irrelevante na abordagem antropológica. Embora não partilhe da visão de Gell sobre a ineficácia da análise das propriedades estéticas na abordagem antropológica, reitero as proposições do autor ao desconsiderar que critérios formais sejam suficientes para a delimitação da arte, que deve então ser tomada enquanto categoria socialmente localizada. É ponderando sobre o caso do artista plástico Marcel Duchamp² que Gell atentar-se-á para o caráter relacional da definição do artístico. Uma das mais ditosas obras de Duchamp, denominada *Fonte* (1917), exibiu um vaso sanitário em uma galeria de arte. A obra tinha por objetivo questionar o estatuto da arte e sua relação com a instrumentalidade e com os padrões estéticos vigentes: basta que um objeto seja retirado de seu contexto funcional para ser lido (contemplado) enquanto arte? Critérios formais são suficientes para a definição do que é ou não artístico? A institucionalização cumpriria este papel?

Jorge Coli (1995), em uma pequena obra denominada *O que é Arte?* destaca que é próprio da definição da arte ocidental tomá-la como algo “para si”. Neste sentido, a ideia de arte circulante neste contexto rechaça a lógica produtivista, ou seja, a razão instrumental; a arte seria então alocada na esfera do sensível em que a apreciação do belo, a saber, de categorias estéticas pré-estabelecidas, seriam capazes de definir o artístico através de convenções atribuídas por instrumentos da cultura: “são os ‘olhadores’ que fazem um quadro. Qualquer objeto aceito como arte torna-se artístico” (Coli, 1995, p.68). Os movimentos artísticos de “vanguarda” do início do século XX – dadaísmo e surrealismo - dos quais a obra de Duchamp viria a tornar-se uma espécie de alegoria, trazem a este panorama notavelmente exposto por Coli – o da arte como distinção – um corpo de questionamentos bastante próximos aos trazidos pela antropologia confrontada com a “arte” de sociedades de cosmologias outras.

¹ Opondo-se a correntes que buscam essencializar a arte de maneira formalista - fundamentadas na apreensão de que a estética seria uma categoria universal do espírito humano - Gell propõe uma análise relacional das categorias arte e estética, a saber, uma análise fundamentada do contexto social de produção e circulação da arte. A crítica de Gell dirige-se às teorias propostas por autores como Howard Morphy e Jeremy Coote (Ingold, 1996), para os quais a “apreciação qualitativa de estímulos sensoriais seria uma capacidade humana universal, e que a sua negação seria equivalente a excluir parte da humanidade de uma dimensão essencial da condição humana” (Lagrou, 2003, p.99). Gell posiciona-se ao lado de autores como Joana Overing e Peter Gow (Tim Ingold, 1996) que apontam para importância de se investigar a estética a partir de códigos não universalizantes: para Overing e Gow, os códigos denominados estéticos seriam necessariamente ensinados e compartilhados historicamente, desembocando em uma imperativa relação de distinção dos que detém ferramentas para sua fruição daqueles que não os podem decifrar.

² Para uma crítica da análise de Gell a Duchamp ver Alves, 2008.

Neste sentido, autores como Gell (1998) e Overing (*org.* Ingold, 1996) - propõem que devemos operar uma definição interpretativa da arte que seja acionada via critérios de discurso, na busca pela elaboração socialmente localizadas destas categorias. Nas palavras de Lagrou, tal definição entende que “é arte aquilo que se produz em diálogo com a história da arte ou que se destaca de alguma maneira do fluxo cotidiano...” (2011, p. 748)³. Adotarei esta perspectiva neste trabalho justamente devido ao caráter questionador e reflexivo da arte levada a cabo pelo Teatro Oficina, tanto enquanto produção de um diálogo absolutamente explícito com a história da arte, como enquanto produções que se destacam, por certa angulação, do fluxo cotidiano, mesmo que, por vezes, tal distinção não fique claramente demarcada.

Dentro do panorama artístico ocidental, os questionamentos sobre o status da arte como mero objeto a ser contemplado é inicialmente destacado no campo das artes plásticas no início do século XX. Questiona-se a partir de então a relação de produção e contemplação da obra de arte, indagação esta que desembocará na problematização do próprio termo “obra de arte”, por seu caráter supostamente finito. Artistas dadaísta, cubistas e expressionistas provocativamente desafiam padrões estéticos vigentes ao propor justamente um jogo entre o corpo do artista, o corpo da obra e sua fruição. Propõe-se então que a arte está sempre inacabada, visto que é a partir de sua agência sobre o mundo, de sua abertura narrativa e significativa, dada apenas no plano da fruição, que tal obra poderá enfim completar-se. Esta completude abre-se a infinitas possibilidades significativas. Os questionamentos sobre a representatividade e o conteúdo semântico⁴ da arte também aparecem nestes movimentos artísticos, daí a importância da estética: se não se leva em consideração sua existência enquanto reguladora da arte, como compreender a produção de sentidos evocada pelo próprio Duchamp, por exemplo?

³ Não obstante, Lagrou aponta par a necessidade da apreensão etnográfica da categoria arte ao não tomar nenhuma definição preestabelecida: nem estética (aquela que segue critérios formais), nem interpretativa (aquela que segue critérios de discursos de legitimação) nem institucional (aquela que define como arte aquilo que foi reconhecido como tal pelas instituições competentes). Para ela, se quisermos de fato compreender o estatuto da arte nas sociedades indígenas, seu foco de interesse, precisamos enfrentar uma “Revolução copernicana de perspectiva”: a lição aprendida com Clastres estimula uma inversão na compreensão da política ameríndia, ou seja, aquela que não se significa pela falta (sem lei, sem rei). A lição pode ser transposta para a arte: “Se olharmos para a Arte como uma *arte de construir corpos que habitam mundos*, e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato, ou como uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que para manter sua sacralidade precisa ser separada do cotidiano, a relação cognitiva é invertida”. (Lagrou, 2011, p. 778. Grifos meus).

⁴ Embora “significar nada” já implique em um inexorável processo de significação.

A arte é tida a partir de então por processual, relacional, impossível de ser objetificada como dada, à espera de sua unívoca significação. A ideia de distinção não mais faz sentido para tais artistas, ao menos, não de maneira intencional. A arte, ainda enquanto signo a ser compreendido, desprende-se da noção meramente comunicativa – em que o uso de signos busca eximir-se da ambiguidade para que a comunicação entre as pessoas dê-se de forma controlada e objetiva, como na arte sacra, por exemplo, que busca deliberadamente representar figuras míticas para devoção – e passa a operar uma polifonia produzida através da forma e das qualidades materiais. Neste sentido, a experiência do espectador será então compreendida como pressuposto fundamental à completude da obra. Não há como ler “errado” tais obras, fato que aponta para uma democratização social das instâncias de legitimação da arte (Shapiro, 2007).

Esta discussão sempre me remete a uma apresentação de trabalho de uma performer em um seminário do qual participei em 2010. Ana Beatriz de Almeida, pesquisadora ainda de graduação, buscava investigar, diante dos conceitos de territorialização e desterritorialização de Deleuze e Guattari, como a questão racial incidiria como um traço significativo sobre todos os outros indicadores sociais nos processos de fruição de sua performance. Para desenvolver seu argumento, a artista pondera sobre uma de suas performances, um vídeo no qual esta figurava dentre carcaças de carne colocadas sobre um monte de escombros e fios, na extremidade dos quais se registravam nomes de desaparecidos políticos da ditadura militar brasileira. A performer é negra. Segundo ela, mesmo com uma série de referências outras à tortura na ditadura militar, tema desta performance, a leitura de grande parte do público a postulou como uma obra sobre migração africana ou mesmo sobre rituais animalistas. Quando o vídeo da performer foi exibido na Alemanha, a leitura de sua obra deslocou-se para uma metáfora sobre o Holocausto. Nas palavras da performer “O mal entendido pode ser lido dentro de uma lógica código-territorial, afinal se um território é feito também por seus limites, é principalmente a carga social atribuída ao objeto de arte que promove sua ressignificação” (Almeida, 2010, s/p.).

Se tomarmos a performance acima como base para esta discussão teremos duas possibilidades interpretativas possíveis: ou a performer não soube escolher corretamente seus elementos significativos, ou a leitura destes códigos é relacional, estando ligada a categorias estéticas, bagagem histórica e conceitual locais. Fico com a segunda opção. Reitero portanto as afirmações de Lagrou e Gell sobre a necessidade de se definir

relacionalmente não apenas o que é ou não arte, mas também sua significação, comunicação e mesmo uma possível função social atribuída por agentes sociais de contextos específicos.

A ideia de que a arte não mais deve ser vista “em si”, como colocou Coli (1995), mas sim experienciada através do arcabouço do espectador, encontra seu ápice na eclosão das performances nas décadas de sessenta e setenta. Tal processo liga-se intrinsecamente a multiplicação das instâncias de reconhecimento da arte no século XX e sua conseqüente expansão semântica. A antropóloga Roberta Shapiro pondera:

Esse século se caracteriza por um processo incessante de absorção de formas novas em arte (Zolberg & Cherbo, 1997). A fronteira não cessa de ser redefinida e a corrida ao valor parece não ter fim (Heinich, 1998). Entre as condições que tornam esse processo possível e explicam sua extensão, duas delas colocam destaque *sobre a arte como atividade (e não tanto como objeto)* e sobre a multiplicação das instâncias de legitimação. Isso tem implicações significativas (Shapiro, 2007, p.138. Grifos meus).

Observa-se então que, paralelamente à consolidação da ideia de que a arte não se finda em uma obra, ocorre uma exacerbação do papel do corpo *em arte*, vista agora como atividade: o corpo em arte o postula como local da atividade e não da contemplação. Destaco a expressão para enfatizar sua preposição: o corpo não é arte, mas encontra-se em arte, enquanto processo, lugar e situação. As performances evocam justamente esta noção de inacabado, de ação artística aberta a possibilidades, que dependem da interação com outros corpos para atingir sua completude; o corpo como sujeito e objeto da arte. Evoca-se, portanto, o encontro intrínseco e irreversível entre o corpo da obra, do artista e do espectador, assim como seu potencial de agência sobre estes e sobre o mundo. É na década de 1960, que a *Body Art*, o *happening* e a *performance art*, surgem enquanto definições estéticas que entendem o corpo como meio de expressão e suporte da obra de arte. Os estudos referentes à relação entre o corpo do artista e a obra de arte representam esta conversão iconicamente:

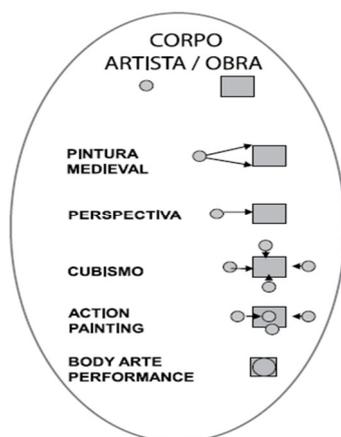


Figura 1 - Esquema indicando relação artista / obra. Unesp, 2012.

É justamente neste contexto de expansão da ideia de arte para a dimensão da atividade (no sentido de estar esta em processo) que a linguagem cênica do Oficina começa a consolidar-se. Porém, como será abordado no capítulo III deste trabalho, 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.

Guinsburg e Silva (2002) apontarão que o teatro tem como recurso estético próprio a simbolização. Tal afirmação dá-se no sentido de que o “comportamento restaurado” (Schechner, 1985) levado aos palcos produz necessariamente uma forma de referência simbólica com a esfera extrapalco, ao produzir a união de símbolos provenientes do cotidiano como formulador de significados no espaço cênico. É neste sentido que o “simbólico” será tomada enquanto linguagem padrão do teatro por críticos de arte, logo, a causação social agenciada pela arte como proposto por Gell, no teatro, depende da efetivação e da leitura de certos símbolos, ícone e índices cênicos, também reconhecidos socialmente como ferramentas ou operadores estéticos:

O teatro procura articular em termos de suas convenções constitutivas elementos provenientes do mundo real, e o caminho para uma linguagem cênica inovadora liga-se diretamente a capacidade da criação teatral inventar, agrupar e inter-relacionar símbolos, isto é, ao poder de ela gerar uma articulação significativa a partir do palco

(...). Tudo quanto se apresenta em seu quadro [da arte cênica], contanto que se mantenha no plano do “teatral”, adquire um caráter simbólico (Guinsburg e Silva, 2002, p. 220).

Tais conceitos estão ligados à ideia de arte como representação. O termo é utilizado nas teorias cênicas para referir-se justamente ao caráter mimético do teatro realista (ainda que sempre hiperbolizados no palco): aquele que busca fielmente reproduzir espaços e personagens da esfera cotidiana nos palcos. No Oficina, a partir do final da década de sessenta, busca-se a quebra com tal ideal mimético; o que ocorre no palco deve ter implicações sensíveis nos que a vivem e não apenas reflexivas. Tal transformação ocorre, definitivamente, após a inflexão às teorias cênicas de Artaud e Grotowski, para quem o teatro é um ritual⁵ que busca produzir, através da “verdade cênica” e não da representação, processos de reconstrução de si. Os corpos em arte do Oficina não operam via reproduções gestuais, mas primordialmente através de formas sensíveis de interação com diversos elementos cênicos: palco, plateia, texto, espaço, etc.

Neste sentido, a linguagem cênica do Oficina busca fugir da ideia formalista de arte enquanto contemplação para alocá-la na esfera da experiência vivida. O corpo humano em movimento dá então existência à arte do teatro, que se descola progressivamente do texto dramático para dar espaço aos corpos em relação. Guinsburg e Silva apontarão para a consolidação deste movimento no teatro Oficina ainda na década de oitenta:

...na medida em que avança o domínio da verdade cênica, a ampliação dos meios de organização simbólica e a intensificação do envolvimento do público numa coparticipação consciente, é possível dizer que se abre caminho para uma expressão teatral com traços específicos (2002, p. 226).

Os gestos levados à cena pelo grupo, ainda que simbólicos por definição, visam escapar da ideia de repetição mimética a ser significada univocamente, combinando-se com uma série de elementos significativos outros: a palavra, a luz, os cheiros, os tambores, criam sentidos estruturados em diversos vetores de significação, “uma espécie de linguagem ancorada na singularidade e na irreproduzibilidade de seus signos”.

⁵ A associação entre teatro e ritual não é consenso nas Artes Cênicas e nas Ciências Sociais. Denis Diderot, Roland Barthes e Stanislavski rejeitam essa associação. Esta aproximação é feita em termos nativos.

(Guinsburg e Silva, 2002, p. 228). É neste sentido que a comunicação com público é levada para além dos limites do teatro, como esta etnografia pretende demonstrar.

O Teatro Oficina produz arte porque se relaciona com a história da arte, produz estética, pois se utiliza de recursos cênicos tradicionalmente consagrados como tal para sua execução: texto, palco, iluminação, figurino, mimese e catarse. Utiliza-se destes múltiplos instrumentos para, simbolicamente, comunicar-se com seu espectador. Mas faz algo além da comunicação ao propor uma arte a ser vivida enquanto tal, de maneira ritualística, de modo a operar no corpo e na mente (unidades indissociáveis para o grupo) de seus espectadores e atores uma desestabilização que, para os sujeitos em questão, constitui-se como a própria definição de arte.

A ideia de que a arte seja capaz de produzir e expressar sujeitos singulares, apresentada pelo Oficina, é apontada pela antropóloga Roberta Shapiro como uma das grandes marcas da expansão conceitual das categorias arte e estética no século XX:

Tal ênfase [na arte como atividade] pode estar relacionada com a “virada pós-moderna” dos mundos da arte depois de 1960 e com a banalização das *performances* (Huysen, 1986), mas também *com as transformações globais da concepção da pessoa em nossas sociedades* (de Singly, 2000; Dubar, 2000). Segundo essa concepção, “todos os indivíduos são portadores de uma autenticidade profunda, cuja realização expressiva é legítima e que pode ser, legitimamente, tornada pública.” (Shapiro, 2007, p. 140, grifos meus).

Das observações de Shapiro aponto apenas que, segundo meus interlocutores, não se trata processos de expressão de si, mas de reconstrução e “re-existência”. A performance seria um momento ritual e por isso espaço em que valores sociais estão propensos à reflexão e recriação, podendo e devendo ser reconfigurados nos seres humanos em questão.

Esta dissertação busca explorar tais proposições, em sua dimensão etnográfica e histórica. Atuo como atriz de teatro desde a minha adolescência, e como tal frequentei durante toda a vida o circuito teatral. Quando minha experiência confrontou-se com proposta cênica tão peculiar, a do Teatro Oficina, fui aguçada por uma curiosidade antropológica que culminou neste trabalho. Ainda na graduação, em 2008, iniciei meu trabalho de campo com o grupo para realizar alguns trabalhos de final de curso. A

aproximação foi feita por telefone, e-mail e finalmente com uma breve etnografia em alguns ensaios e espetáculos, sendo eles: *Cypriano e Xan-ta-Lan*, de Luiz Antônio Martinez Correa e *Bacantes*, adaptação do texto de Eurípedes. Aquela breve experiência de campo rendeu-me muitas reflexões e ainda mais indagações, que me motivaram a continuar a pesquisa no mestrado. Em 2012, voltei a campo, este se estendeu até 2013. A maior parte desta etnografia foi feita sobre os ensaios, viagens e apresentações da peça *Macumba Antropófaga 2012*, porém o campo acabou por estender-se para as peças *Acordes*, adaptação do texto de Brecht e Paul Hindemith, *A importância de estar de Acordo* e para alguns ensaios de *Cacilda*, ainda em gestação. As assembleias de decisão do grupo, que se comporta como uma associação, também foram de suma importância para este trabalho. O contato com o público foi feito de forma física, mas também virtual, devido à facilidade comunicativa trazida pelas redes sociais. Assim, alguns dos relatos aqui reproduzidos me foram enviados via internet.

Esta dissertação divide-se em três partes. A primeira visa explorar etnograficamente as relações cotidianas do grupo na tentativa de defini-lo: quem é, afinal, o Oficina? Qual sua relação com o espaço e com bairro em que se aloca? As reflexões sobre a busca por um modelo de organização interna fecharão o capítulo.

A segunda parte fará uma imersão na lógica própria do grupo, suas produções estéticas, sua significação para artistas e público em questão. Este capítulo busca evidenciar a implosão entre arte e vida operada pelo Oficina que a sintetiza na valoração da experiência vivida enquanto construção de corpos e sujeitos. Tal exercício é necessário para compreender antropologicamente a produção de sentido de suas performances teatrais, assim como para ponderar sobre o lugar destes sujeitos que se entendem produzidos *em arte*, neste contexto social.

Por fim, um esforço histórico-sociológico buscando evidenciar a “matriz sócio-relacional” (Gell, 1998) desta arte assim como seu desenvolvimento dentro do campo estético, matriz fundamental de sua significação. As análises buscaram então observar a composição das redes de ideias que deram origem e, ao longo de mais de meio século, legitimidade à produção artística do grupo, assim como dos artistas dispostos a executá-la.

CAPÍTULO I

Em cena: Teatro Oficina.

Pensar o grupo de teatro Oficina traz consigo, a priori, uma dificuldade metodológica fundamental: aquela que se refere à unidade do foco analítico. A tentativa de se esboçar lógicas e conceitos sobre um teatro com cinquenta e quatro anos de existência plural e produtiva traz, intrinsecamente, um questionamento sobre o que é um grupo, qual o papel da arte em questão em sua configuração e qual a importância de sua historicidade para as atuais concepções nele engendradas. Este capítulo busca equacionar algumas destas questões. O Teatro Oficina já se registrou com cinco diferentes nomenclaturas, mas ocupou sempre⁶ um mesmo espaço: Jaceguai, no. 520, Bixiga, São Paulo.

O teatro que se fez famoso sob a alcunha de “Oficina” - oficialmente, Associação de Energias e Trabalhos de Comunicação sem Fronteiras Uzyna Uzona. (1982) - é hoje um dos principais grupos do teatro brasileiro. Com projeção a nível mundial, a enorme companhia de teatro conta com inúmeros profissionais oriundos das mais diversas áreas de atuação: músicos, artistas circenses, atores, técnicos de som, vídeo, arquitetos, figurinistas e outros profissionais. O Oficina foi fundado, ainda enquanto amador, em 1958 por alunos da Faculdade de Direito do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo. Após suas duas primeiras montagens alia-se ao Arena, grupo de teatro paulistano (de caráter marxista) de alto prestígio no momento. O Oficina começa, a partir de então, esboçar sua própria trajetória artística. Meus primeiros trabalhos etnográficos ocorreram quando o grupo completava cinquenta anos de existência, muito embora contasse com um único membro persistente desde a sua fundação: José Celso Martinez Corrêa. Além dele, o Oficina possui um fluxo de, em média, sessenta pessoas por espetáculo.

⁶ Exceto no período de exílio do grupo. Ainda assim, Ana Helena, sobrinha de Zé Celso, manteve o teatro funcionado.

A enorme companhia possui grande destaque dentro da cena teatral paulistana e nacional, tendo excursionado por diversas partes do Brasil inúmeras vezes ao longo deste mais de meio século de atuação. Internacionalmente, o currículo de atuação do grupo abrange diversos países da América Latina – Uruguai, Paraguai, Argentina – e alguns países europeus – Alemanha, Portugal, Bélgica, Espanha, etc. Se contarmos ainda os documentários e programas televisivos que Zé Celso e Celso Lucas produziram em nome do Oficina em seus anos de exílio⁷, a atuação do grupo expande-se também para o continente africano. Destaque em pesquisas acadêmicas e reportagens internacionais, a projeção do Oficina é imensa. As ações do grupo têm repercussões imediatas e plurais na imprensa, não apenas em canais de comunicação exclusivos das artes, como o programa televisivo metrópole da TV Cultura ou o canal de notícias *online* Globo Teatro, mas também em jornais e revistas de circulação de conteúdos mais genéricos, como a Revista VIP, Veja São Paulo e o Jornal da Globo. Diversos documentários de artistas e estudiosos (de diversos níveis e áreas de conhecimento) também compõem o currículo do grupo.

Etnografar um grupo de teatro com tantos integrantes que não mantém relações previamente estruturadas entre si já é, a priori, uma tarefa complicada, que se complexifica ainda mais no caso em questão devido à pluralidade dos núcleos, transitoriedade dos membros e grande repercussão midiática do trabalho artístico em questão. Como acompanhar tamanha rede de relações se já é bastante complicado efetuar seu mapeamento? O que dá unidade ao grupo se, por vezes, nem mesmo os integrantes deste conhecem-se entre si? Apesar destas limitações, este trabalho buscou efetuar alguns destes levantamentos, que estarão sempre, seja pela impossibilidade física, conceitual ou histórica, incompletos. Outrossim, busquei compreender de maneira abrangente as manifestações estéticas do grupo através não apenas da análise das obras em si, parte menor deste trabalho, mas sobretudo do encontro destes artistas e suas práticas, sobretudo no que se refere às concepções sobre seus corpos em arte.

⁷ Foram filmados neste período: 25 (1976), documentário sobre o processo de independência de Moçambique e *O parto*, um documentário sobre a revolução dos Cravos em Portugal (1975), ambos realizados para a RTP (Rede de Televisão Portuguesa).

1.1 –Há uma bigorna no meio do caminho: o espaço e o Teatro Oficina.

*Domingo nós fumo num samba no bexiga
Na rua major, na casa do Nicola
À mezza notte o'clock Saiu uma baita duma briga
Era só pizza que avuava junto com as braxola*

Adoniran Barbosa – Um samba no Bixiga

O bairro do Bixiga (ou Bexiga, como alguns preferem grafar) é um famoso espaço da cidade de São Paulo conhecido por ter se consolidado, a partir da década de quarenta, como reduto boêmio por onde circula um grande número de artistas e intelectuais. O bairro também é famoso por suas cantinas e pela incorporação de certa identidade paulistana, devido tanto aos quilombos que ali se instalaram no século XVIII quanto aos imigrantes (majoritariamente italianos e portugueses) que ali se alojaram ao final do século XIX (Ponciano, 2001). A união destes variados grupos étnicos acabou por compor um mosaico de tradições e práticas culturais que conferem identidade ao bairro, sobretudo com relação ao modo de falar, como os sambas de Adoniran Barbosa em homenagem ao Bixiga podem exemplificar. O sotaque do Bixiga é tido por caricatura do sotaque paulistano. Atualmente, tanto o samba quanto outras manifestações culturais de raízes africanas são práticas correntes neste reduto urbano, que abriga renomados grupos musicais como o Bixiga70 e o Trio Revista Samba, além de sediar a maior escola de samba paulistana, a Vai-Vai. As cantinas de comida italiana também abundam na região.

Localizado na região central da capital paulista, o Bixiga exhibe alguns dos contrastes típicos de grandes centros urbanos: construções modernas dividem espaço com antigos prédios deteriorados, alguns deles hoje transformados em cortiços e ocupações. O bairro também concentra grande número de moradores de rua que habitualmente se aproveitam da ampla cobertura oferecida pelo Elevado Costa e Silva, o “minhocão”. O Bixiga, que legalmente não mais existe enquanto tal (sob termos institucionais, a região pertence ao distrito da Bela Vista desde 1910), possui importante papel no imaginário dos artistas paulistanos. O espaço concentra grande parte dos teatros e do aparelho cultural da cidade, constituindo-se, portanto, como um dos principais circuitos artísticos de São Paulo.

Tal circuito torna-se significativo a partir da década de cinquenta, anos de apogeu do primeiro grupo de teatro “moderno”⁸ do Brasil, o Teatro Brasileiro de Comédia – doravante referido por TBC - localizado à Rua Major Diogo, a poucos metros de onde hoje se instala o Oficina. A consolidação do circuito acima mencionado relaciona-se em muito com a fundação do Nick Bar no terreno contíguo ao TBC. O elenco do teatro não dispunha de bar ou cantina próximos o suficiente para lancharem sem que com isso atrapalhassem o ritmo dos ensaios. Um dos amigos de Franco Zampari - administrador do teatro – vislumbrou que no terreno deste, ao lado do TBC, poderia funcionar um restaurante que à noite se transformasse em um piano-bar. Em 1949, inaugurava-se então, ali mesmo na Major Diogo, o Nick-Bar, batizado com o nome da peça de Willian Saroyam, *The Time of your Life*, traduzida por para o português como *Nick-Bar, álcool, brinquedos, ambições...* O bar teve importante papel na consolidação deste circuito, tendo sido ponto de encontro de artistas e intelectuais de renome no período: “De existência mais efêmera, quase meteórica, o Nick Bar inaugurado em 1949 permaneceu poucos anos no topo. Anexo ao Teatro Brasileiro de Comédia, ali angariava seu público, composto por artistas, intelectuais e novos ricos. (Arruda, 2001, p.62)”. O bar fechou em 1956.

Desde então, a região compõe uma “malha” pela qual circulam artistas e intelectuais, sendo portanto um polo de sociabilidade e vivência para estes. Segundo pesquisa do Seade (2002), das 171 salas de teatro da cidade de São Paulo, 18 estão no Bela Vista, número que corresponde a aproximadamente 10% do total⁹. Partindo da Avenida Paulista pela Brigadeiro Luiz Antônio em direção à Rua Jaceguai, onde há cinquenta e um anos se situa ao número 520 o Teatro Oficina, observa-se à direita o teatro Bibi Ferreira (à altura do número 900); logo a sua frente, a menos de 200m, figura o Teatro Brigadeiro. Mais a frente, no cruzamento com a Jaceguai, o antigo Teatro Imprensa, desativado recentemente (2011), ainda ostenta em sua fachada deteriorada o escrito: Tea to Imprensa. Alguns metros adiante, ainda na Avenida Brigadeiro, pode-se observar o Teatro Renault (antigo Teatro Abril). Os arredores também guardam a memória do TBC (reformado e reaberto em 1999), local em que o Teatro Oficina encenou um dos trechos de *Macumba Antropófaga 2012*. A menos de um quilômetro dali localiza-se a Praça Roosevelt, onde se encontram mais alguns grupos de teatro de

⁸ O uso deste termo será ainda problematizado e esmiuçado no capítulo III deste trabalho.

⁹ http://www.seade.gov.br/produtos/msp/cul/cul1_002.htm.

grande relevância para o circuito paulistano e nacional, como Os Sátyros e Os Parlapatões¹⁰. Em um raio de menos de três quilômetros encontram-se ainda o Ágora Teatro, Os Fofos Encenam, O Teatro Sérgio Cardoso, Teatro Ruth Escobar e o Teatro Raul Cortez, além de outros grupos menores.

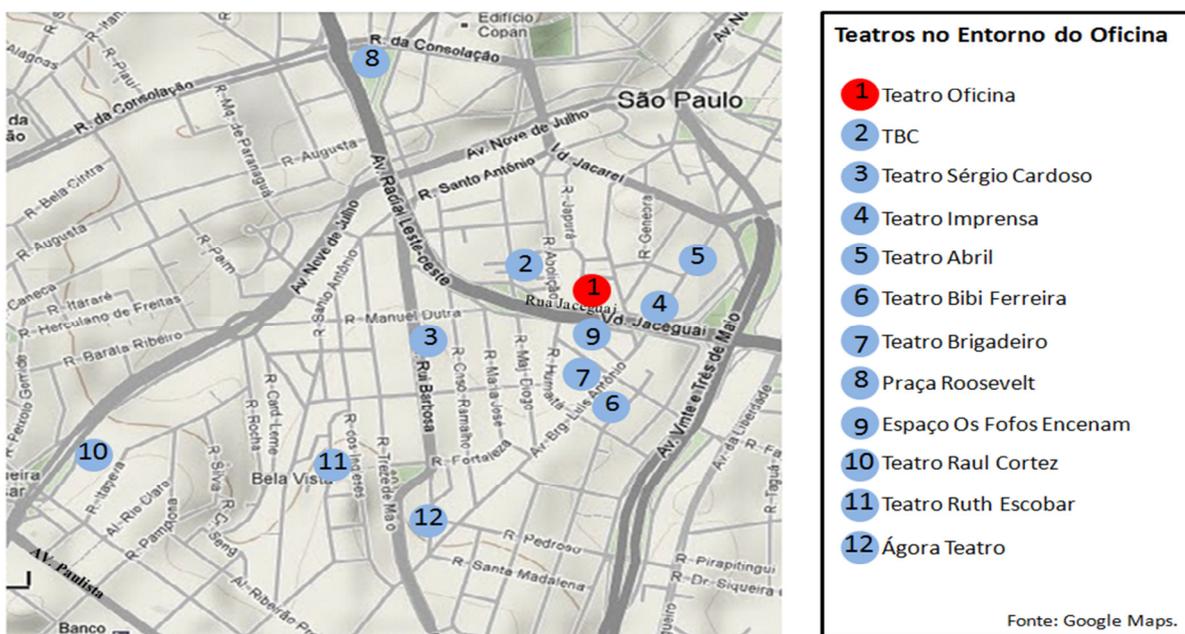


Figura 2- Ilustração do Entorno do Oficina

O Teatro Oficina compõe-se, tanto histórica quanto cenicamente, como movimento artístico fortemente conectado à sua inserção urbana e social. A linguagem cênica do grupo, marcada por uma absorção incessante de símbolos, ícones e fatos cotidianos, produz um diálogo constante com seu universo envolvente em diversos níveis de sociabilidade: da história da Rua Abolição, que baliza um das laterais do teatro, a questões teóricas do modo de produção capitalista globalizado. Histórias locais e globais são recontadas a partir do posicionamento crítico do grupo via leituras cênicas, cartas abertas, respostas à imprensa, intervenções, manifestações nas ruas e em redes sociais. Neste sentido, seria um exercício incompleto de reflexão delinear sua atuação, tanto dentro quanto fora de cena, sem nos confrontarmos com sua relação com o espaço em diferentes níveis: do palco à cidade de São Paulo.

Embora não seja preocupação central deste trabalho debruçar-se sobre as relações entre arte e espaço urbano, buscarei delinear as maneiras pelas quais o grupo se relaciona com o espaço ao seu redor. Tal exercício justifica-se pois, etnograficamente,

¹⁰ Para mais informações sobre o circuito da Praça Roosevelt ver Krüger, 2008.

estas questões mostraram-se não apenas absolutamente recorrentes, como também formularam componentes fundamentais à compreensão de uma série de enunciados presentes no cotidiano do grupo, assim como das noções de arte e corpo ali colocadas: todas calcadas na luta pela desestabilização de regras e valores sociais hegemônicos que, segundo o grupo, soterram o sujeito contemporâneo. Em entrevista a mim concedida, o jovem ator do Oficina Bruno Nogueira afirma:

O Oficina me pegou por aqui (...). Quando eu vi o teatro eu vi que era a coisa completa que eu estava buscando (...) que tem a ver com a ocupação do corpo no espaço, porque eu estava estudando isso, a ocupação do corpo no espaço e não o espaço que vai gerar os corpos que vão andando pela cidade e sim pelo contrário, uma coisa orgânica que o corpo, as necessidades do corpo – proteger do frio, proteger da chuva – é isso que vai moldar a arquitetura assim como é isso que vai moldar a arte que a gente faz...

Há quase três décadas, as disputas do Oficina com relação à institucionalização e legitimação de seu espaço perante as instituições reguladoras da arte e da cultura, em níveis estaduais e federais, evidenciam não apenas a autoimagem do grupo enquanto legítimos produtores de arte e cultura, como ainda trazem à tona a própria ideia de arte operacionalizada por estes. Em sentido contrário, evidencia como circuito legitimador nacional reconhece o Oficina como um dos principais grupos de teatro em atuação no país.

O ESPAÇO.

O Teatro Oficina abre suas portas em seu atual endereço em dezesseis de agosto de 1961, alugando o espaço que era até então era ocupado pelo Teatro Novos Comediantes. Desde então, três reformas foram efetuadas: a primeira projetada pelo arquiteto Joaquim Guedes, foi palco da estreia de *Os Pequenos Burgueses* em 1963; a segunda, após o incêndio de 1966, foi projetada por Flávio Império; e por fim, a atual estrutura foi projetada por Lina Bo Bardi e Edson Elito, tendo sido inaugurada em 1993. A modesta fachada do Teatro Oficina, com no máximo 20 metros de largura, não dá a correta dimensão da grandeza física e histórica do grupo. A calçada em frente ao teatro tem em suas pedras a inscrição Teat(r)o Oficina, que figura em azul sobre o fundo branco das pedras que lhe servem de moldura. Não fosse tal escrita cravada no chão, um transeunte desavisado poderia facilmente por ali passar sem ao menos notar que naquele local existe um teatro.

Uma porta de enrolar, tipicamente utilizada em comércios brasileiros, compõe uma primeira passagem que apenas se fecha durante as noites. Passando por elas, grandes portas que se abrem completamente como saídas de incêndio fazem do teatro uma extensão da rua, assim como seu contrário, quando desta opção o Oficina quer se servir. Tal abertura evidencia a tentativa de coextensividade entre palco e rua almejada pelo trabalho do grupo, assim como também em outras correntes cênicas a partir da década de noventa.

De forma intermitente, um discreto luminoso figura sobre o teatro em uma estrutura que em muito se assemelha a de um outdoor; a inscrição Teatro Oficina divide espaço com a bigorna símbolo do grupo e com a divulgação das peças em cartaz. Um guichê no interior da porta de enrolar abriga um ou mais seguranças, que hoje, são funcionário de uma empresa terceirizada paga pela Prefeitura de São Paulo. O espaço também serve de bilheteria em dias de espetáculo. Para entrar no teatro, a qualquer momento do dia, é preciso identificar-se nesta portaria.

O atual projeto arquitetônico teve como ponto de partida as ideias de rua e passagem¹¹, buscando constituir-se como uma ligação entre as ruas do Bixiga. Tal característica, assim como a exposição quase em tempo integral de atores e técnicos, evidencia uma relação com o espaço que recusa a privatização excessiva e a passividade dos corpos: a imersão no espaço faz com que assistir a um espetáculo do grupo seja mais uma ação que uma contemplação.

Embora haja uma delimitação para os lugares do palco e da plateia, este é menos formal que o dos teatros convencionais, de palco italiano¹², em que cadeiras numeradas aguardam os espectadores. O espaço do teatro é mais fluído e exige dos que o frequentam um agenciamento sobre o espaço. Por esta razão, o teatro possui apenas algumas poltronas, destinadas a pessoas com necessidades especiais, o restante configura-se como uma extensa arquibancada.

Entrando no teatro é possível perceber que a modéstia do espaço limita-se à sua fachada. O teatro conta com grandes tubulações de alumínio que formam uma arquibancada-plateia que se estende por três andares de altura. Uma enorme janela de

¹¹ Para mais referências sobre esta questão ver Lima, 2007.

¹² O Palco Italiano é o mais conhecido e utilizado contemporaneamente. É normalmente um palco retangular, em forma de caixa aberta na parte anterior, onde se situa a plateia. Neste palco, o espectador assiste à peça sob apenas um ângulo. Estes normalmente ficam em um plano acima da plateia.

vidro cobre uma das laterais do teatro proporcionado uma conexão visual fixa com o exterior do espaço, compondo um teatro bastante distinto dos espaços teatrais convencionais, tipicamente compostos por palcos italianos, nos quais, de maneira geral, a iluminação é absolutamente controlada através do total isolamento luminoso do teatro pelos tons de preto das paredes e rotunda¹³. O teto do teatro também se abre quando pretendido.

A porta de entrada principal, por onde o público normalmente penetra no teatro, desemboca diretamente no palco, uma longa pista cercada por arquibancadas. Há também uma saída ao final da pista, esta bem menor, com duas portas em formato de arco que também funcionam como espaço e saída cênica (para o público inclusive).

O projeto inicial de Lina Bo e Edson Elito previa que o Oficina de fato se constituísse como uma rua que conectasse as ruas Jaceguai e Abolição, por isso a dupla saída. Sob o palco, um corredor subterrâneo donde saem, durante os espetáculos, das mais diversas coisas: objetos de cenas, pessoas, fogo, vento, etc. As saídas e entradas cênicas, desta forma, mantêm uma relação diferenciada com o espaço; defino-a enquanto diferenciada também em relação ao teatro de palco italiano, aquele em que a plateia fica à frente do palco e as entradas e saídas cênicas são, de maneira tradicional, feitas a partir de coxias¹⁴ localizadas em ambas as extremidades laterais do palco. Tal diferenciação existe também nos espetáculos do Oficina, mas ocorre da maneira menos estabelecida, sendo as fronteiras entre o que é cena e o que está fora dela borradas e menos apreensíveis de forma imediata, sendo muitas vezes inexistente.

A falta de acesso visual aos camarins no teatro tradicional funciona como uma espécie de bolha de isolamento da esfera cênica: a pessoa do ator entra nos camarins, constrói sua personagem e já adentra o palco com a corporalidade desta última. Ocorre então um agenciamento espacial propício (mas não determinado) à mistificação da cena, ocorrida pois o público tem contato com a figura da personagem apenas, estando a pessoa do ator isolada dos olhos da plateia.

¹³ Pano de fundo de espaços teatrais, geralmente preto, que pode também ser usado como parte do cenário, trazendo elementos da paisagem (o desenho de uma colina, por exemplo). A cor preta é a mais usual a fim de que a iluminação seja mais bem controlada dentro do teatro.

¹⁴ Espaço em torno da cena no palco italiano (limitada por cenário, cortina etc.), que não é visto da plateia. É onde atores aguardam a entrada em cena, circulam e onde trabalham técnicos do espetáculo.

Tal agenciamento espacial facilita a identificação emocional do público com sentimentos levados à cena pelas personagens de maneira catártica. O teatro proposto pelo Oficina busca conscientemente desmistificar a personagem (recurso comum a diversos outros grupos teatrais, sobretudo os paródicos, como os Parlapatões e Sátyros, por exemplo) através da explicitação da teatralidade ali colocada. Tal processo não requer, necessariamente, um espaço físico específico, podendo ser realizado também em palco italiano. Não obstante, o que pretendo aqui ressaltar é que o ideal de arte circulante no grupo agencia de maneira peculiar a formação do espaço, tornando o recurso à meta-teatralidade irreversível.



Figura 3 - Fachada do Teatro. Foto: M. A. Rodrigues de Sousa.



Figura 4 - Vista da extremidade oposta à porta de entrada. Imagem: L. Pinheiros, Folha Press.

A preocupação do Oficina com relação à utilização dos espaços pode ser demonstrada pela grande aproximação do grupo com a arquitetura, em diferentes esferas. Na busca de um diálogo com os espaços envolventes, o teatro possui arquitetos em sua equipe de maneira constante, como já foi o caso de Flávio Império (1935-1985) e de Lina Bo Bardi. Logo, este teatro não apenas contrata arquitetos para desenvolver seus projetos, mas possui tais profissionais como membros ativos de seu processo de criação artística e intervenções urbanas. No momento, o grupo trabalha com arquitetos tanto dentro quanto fora de cena. Para a produção *de Macumba antropófaga 2012 e Acordes*, Carilla Matzenbacher e Marília Gallmeister foram as arquitetas responsáveis pela arquitetura cênica, são cenários, paisagens e construções desenvolvidos

especificamente para os espetáculos. O método não é novo no Oficina, ao contrário, ainda na década de sessenta o grupo se notabilizou por seus cenários inventivos compostos por Lina. As arquitetas acompanham não apenas os ensaios como também todas as apresentações das peças, estando inclusive em cena em alguns momentos.

SEUS USOS

Durante os espetáculos, as cenas ocorrem em diversos espaços do teatro, a saber: no palco-pista (ao longo de toda sua extensão), nas estruturas metálicas que sustentam os três andares da plateia com atores nela escalados, nos patamares que se localizam no alto do teatro, nas pontas da pista-palco, em trapézios e cordas espalhados pelo espaço assim como de diversas outras formas. No espetáculo *Acordes*, de 2012, uma réplica do avião 14 Bis sobrevoa o teatro içado por cabos de ferro.

Para a *Macumba 2012*, todos os terrenos cedidos pelo grupo Silvio Santos¹⁵ foram acoplados. Também em função da necessidade de reformas nas arquibancadas do teatro, a lona do Circo Zani foi emprestada ao Oficina e serviu de palco não apenas a este espetáculo, mas também ao *Assassinato do Anão do Caralho Grande*, de Plínio Marcos, dirigido por Marcelo Drummond (o mais antigo ator do Oficina) e encenado pelos ingressantes da Universidade Antropófaga¹⁶. Além da lona, ali foram instalados: um restaurante denominado Troca-Troca entre Terrenos - cuja cozinha já funcionou em um container, mas que agora passa por novas formulações -, uma montanha de escombros das demolições que tem diversas funções cênicas, uma escada que efetua a ligação com o teatro, uma oficina de florestas (plantios de girassóis e outras plantas), etc.

Embora as relações do grupo com o espaço busquem borrar as fronteiras entre o público e o privado, ou seja, minimizar as separações tradicionalmente tidas, sejam elas a rua e teatro ou camarim e palco, algumas destas delimitações acabam por ressurgir na prática através de hierarquias e divisões sociais por vezes explícitas, por

¹⁵ Nas instruções para o espetáculo, a atriz Camila Motta, sob a personagem miss verde, agradece a “uma velha parceria, mas sempre renovada”: o grupo Silvio Santos.

¹⁶ Projeto do grupo que busca encontrar novos atores para o Oficina; não possui forma definida esquematicamente. Na prática, ocorreu uma seleção de jovens atuadores (inclui-se nesta categoria diversas modalidades artísticas) que dão forma principal (mas não exclusiva) ao coro dos espetáculos. No entanto, membros da universidade assumem progressivamente funções díspares: preparadores vocais, câmeras, membros da equipe de comunicação e etc. Em documentário sobre a universidade, a atriz e bailarina Dora Smék, que ingressou no Oficina via este projeto declara: “não dá pra falar a Universidade Antropófaga é, dois pontos. (...) está sempre em processo”.

vezes apenas simbólicas: o camarim de Zé Celso é, muitas vezes, o mais isolado dos espaços, chegando ao limite estar a portas fechadas em alguns momentos.

Por vezes, o palco é espaço de plateia, agenciada pelo espetáculo ou não. Em dias de casa cheia, o jardim e a fonte d'água que balizam o palco também são ocupados pelo público. O caso do Oficina alinha-se com uma tendência mundial das artes cênicas a partir da década de sessenta que enxerga no espaço físico do teatro uma extensão do trabalho do encenador, e não mais uma ideia universal do que seja o teatro, desta forma, o teatro foi construído de maneira dialógica entre a arte e a arquitetura, colocando o corpo e sua performatividade como elementos centrais do projeto cênico.

A compreensão e a busca por maneiras inovadoras de estabelecimento das relações entre o indivíduo e o espaço caracterizam a produção e o pensamento sobre o teatro no pós 2ª Guerra (...). Busca-se o entendimento do que vem a ser o teatro para cada encenador e não mais uma ideia universal do que pode ser. (...). O espaço cênico deixa de ser um suporte e um elemento acessório, predominantemente vinculado à contemplação e torna-se um espaço da ação (Rodrigues, 2009, s/n).

O espaço é parte de um ideal de arte específico pregado pelo grupo e como tal acarreta uma série de implicações cênicas. Ideais referentes ao espaço são amplamente incorporadas nas montagens do Oficina, em anuência com seu projeto estético calcado na busca por trazer a vida social para dentro de si. Simoni (2006), em sua tese de mestrado sobre os espetáculos *A Luta*, partes I e II de *Os Sertões*¹⁷, busca evidenciar esta relação. Compreendendo que o espetáculo se reifica como estratégia de luta pelo espaço de seu entorno, a pesquisadora apontará como a “materialidade e performatividade do espetáculo constituem efeitos de presença” acepções extrapalco do grupo: o espetáculo funcionava como metáfora e metonímia da reivindicação da construção de um “teatro de estádio” nos terrenos almejados. Durante as peças, os muros construídos pelo grupo empresarial Silvio Santos, com quem o Oficina disputava – e ainda disputa - os terrenos, eram derrubados por público e elenco.

¹⁷ O espetáculo tornou-se uma das mais famosas montagens do Oficina, sendo considerado pela crítica um clássico contemporâneo do teatro brasileiro. A peça consiste em uma adaptação de "Os Sertões", de Euclides da Cunha, para o palco, recriando a Guerra de Canudos cênicamente. A encenação sa saga sertaneja iniciada em 2001 tem 25 horas de duração. Divide-se em cinco espetáculos: A Terra, O Homem I, O Homem II, A Luta I e a Luta II.

Tal característica acaba por produzir nos espetáculos do Oficina um grande número de auto referências¹⁸ que não podem ser compreendidas por um público não iniciado, o que gera, por consequência, uma plateia altamente reincidente proveniente de diversas esferas que serão ainda descritas.

A COMUNIDADE

O Oficina já desenvolveu inúmeras ações na busca por aproximar-se da comunidade. Enquanto o sonhado teatro de Arena, destinado às multidões, não se concretiza, o grupo busca mecanismos outros de aproximar-se da comunidade do Bixiga. O líder do grupo e pessoa pela qual o patrimônio cultural do Oficina tem se materializado, José Celso Martinez Corrêa, tem no bairro do Bixiga suas raízes familiares. Seu avô paterno, um mercenário espanhol, ali morava na década de trinta. Mais tarde quando se mudou de Araraquara para São Paulo para estudar direito, foi também no Bixiga que Zé Celso se instalou.

Documentos do grupo mostram que, ao menos desde 1979, o Oficina busca levar o Bixiga para dentro do teatro. Assim como ocorre hoje no projeto social do grupo, o Movimento Bixigão, há registros de oficinas de circo e atuação. O excerto abaixo, retirado de um projeto da época ilustra os primórdios do desejo do Oficina em integrar-se com a comunidade:

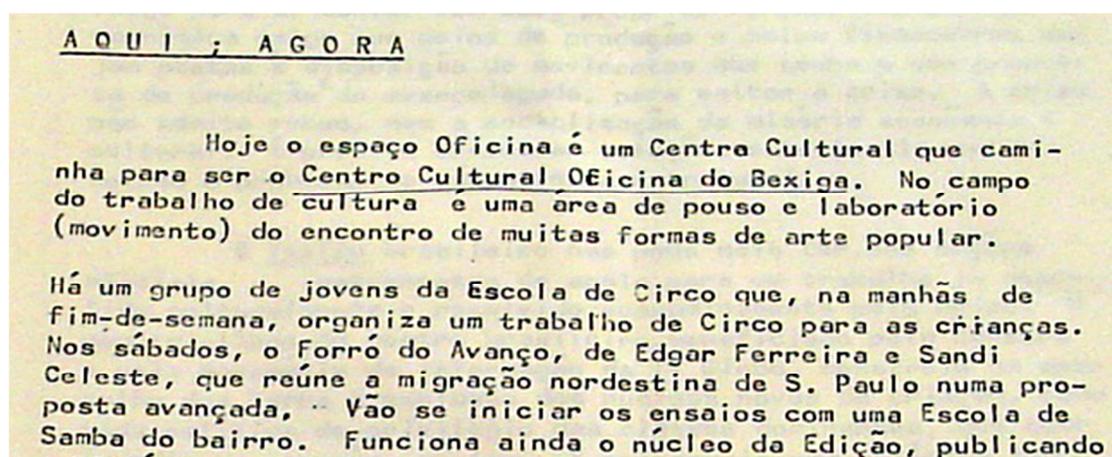


Figura 5 - Trecho do Projeto de Pesquisa do Oficina (1979). Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth.

¹⁸ Esta é uma crítica comumente recebida pelo grupo. A reportagem de Bruno Paes Manso alega que “Assim como ocorreu na série Os Sertões, adaptação teatral do clássico de Euclides da Cunha, a nova peça do Oficina, Os Bandidos (...) está cheia de referências à disputa que ele trava com o empresário do SBT (...) A família proprietária da empresa tem o sobrenome que significa Santos em alemão. O quadro de uma Monalisa, com a cara de Silvio Santos, uma espécie de Condessa Abravanel, também estará na peça, assim como uma máscara do apresentador”. Estadão de 13 de Setembro de 2008.

Durante as cenas na rua, os moradores do bairro, muitos já próximos ao teatro por outras vias (como o Bixigão, por exemplo) festejam a passagem do grupo como a um velho conhecido. As crianças do bairro sabem as falas e percursos de cor, muitas possuem relações mais estreitas com membros do teatro. Estão em casa e o Oficina faz parte dela.

As portas de enrolar da entrada do teatro ficam abertas durante todo o dia, recebendo um fluxo facilmente observável de moradores de rua que ali vão utilizar o banheiro e encher suas garrafinhas d'água no bebedor ali localizado (a figura 3 registra este momento). Cotidianamente, o Oficina busca dialogar com a história e com a sociabilidade do bairro. Tal esforço exemplifica-se no mapeamento que o grupo tem feito da vizinhança.

Utilizando-se de uma plataforma de produção interativa de mapas desenvolvida pelo mapascoletivos.com, o grupo saiu entrevistando, filmando e fotografando pessoas e lugares do entorno. Com grande entusiasmo, membros da equipe de vídeo e áudio discutiam sobre as próximas entrevistas, elucubrando sobre o que encontrariam em tais ou quais lugares. Segundo o projeto, cada um tem de contar a história de um lugar do bairro e colocar em um mapa da web. Nas palavras do grupo: “Este mapa está sendo criado para localizar os serviços, as personagens locais e as atividades que são desenvolvidas no entorno imediato do Oficina, conectando a Companhia aos habitantes que a envolvem”. Com a saída de grande parte da equipe de vídeo após a encenação de *Macumba Antropófaga*, o projeto perdeu força, tendo apenas cinco lugares mapeados. A atual ideia é - através do convênio estabelecido com estudantes ingleses da *Queen Mary University of London* - fazer uma intervenção definitiva no entorno. As entrevistas com os locais buscam não apenas contar a história do bairro como também demonstrar de que maneira estes antigos comércios e moradores relacionam-se com o teatro.

Embora o Oficina tenha buscado já há muitos anos levar a arte para um público mais amplo, é possível notar que as pessoas da comunidade - exceto aqueles moradores do bairro que ali se instalam devido a seu circuito artístico e intelectual - conhecem o Oficina, mas não são seus frequentadores. Os pais que acompanham as crianças nas aulas de circo do projeto social do grupo nunca tinham ido a um espetáculo do Oficina, mesmo uma mãe que possuía amplo conhecimento sobre a arte desenvolvida ali. Aqui chamada de Ana, a moradora de uma pequena vila da Rua São Domingos, disse-me não

ter tempo para assistir aos polêmicos (em suas palavras) espetáculos de Zé Celso. Ana disse que por conta da doença de seu marido, cardiopata, não podia ausentar-se de casa pelos longos períodos de duração da peça.

Este mesmo argumento foi dado pela dona da farmácia de Homeopatia entrevistada pelo próprio grupo. Segundo Sônia, ela admira o circuito das artes do bairro, da “Hollywood de São Paulo”, mas declara que embora conheça a fama de Zé Celso, não tem tempo para passar “trocentas” horas no teatro:

Não é nem puritanismo nada, eu sei que [pausa]. Eu acho que o Zé Celso nossa, ele deu oportunidade, faz um trabalho bonito... o cara é idealista né? (...) Isso eu tiro o chapéu pra ele, porque eu acho que ele faz por amor (...). E olha a força do homem, ele mudou aqui o pedaço, você tá sabendo disso né? Isso daqui era pra ser prédios, primeiro um shopping (...) mas ele conseguiu, ele teve força pra bloquear isso né?

Os ingressos dos espetáculos são sempre disponibilizados ao valor de meia-entrada para moradores do Bixiga mediante apresentação de comprovante de endereço. Porém, nenhuma ação de aproximação entre grupo e comunidade ocorreu de maneira tão efetiva quanto na consolidação do projeto Bixigão. Tal projeto é hoje a realização de desejos antigos do Oficina e a premissa para desejos futuros: é considerado um primeiro passo a caminho do projeto *Anhangabaú da Feliz Cidade*, centro de artes e cultura projetado para ocupar todos os terrenos almejados pelo grupo (para ser propriedade do Estado, e não do Oficina).

O BIXIGÃO

Segundo entrevista a mim concedida por uma das idealizadoras do Movimento Bixigão, Flávia, a ideia de se trabalhar com os jovens moradores dos cortiços e ocupações do entorno do teatro surge como ação propositiva para um conflito que ali se desencadeava: os carros estacionados em frente ao teatro vinham sendo recorrentemente danificados pela população moradora do entorno. O grupo reuniu-se para pensar em uma solução. De acordo com Flávia, chamar a polícia e reprimir os atos não seria uma opção condizente com o trabalho do Oficina. A saída adotada foi a incorporação do conflito pela arte e, a partir daí, sua transformação: o teatro deveria trazer essas pessoas para suas atividades.

A mediação deu-se via apropriação de laços já instituídos incorporados na figura de Pedro Epifânio: o morador do Bixiga, membro da escola de samba Vai-Vai e capoeirista, foi contratado para ser segurança do teatro, na época em que era o próprio grupo e não a empresa terceirizada da prefeitura quem selecionava estes profissionais. Pedro já ministrava aulas de capoeira na quadra da Vai-Vai, e, por sugestão do Oficina, deslocou-as para o teatro; o espaço que até então estava em disputa simbólica passou a ser também espaço de pertencimento compartilhado. A ideia deu certo, o número de crianças crescia e o projeto ganhou novas formas. Pedro incorporou em si uma série de forças sociais em disputa e estabeleceu a partir delas um acordo produtivo e transformador. Pedro faleceu em 2011, suicidou-se com um cordão de capoeira em sua casa; dois de seus filhos frequentam o projeto. Membros do grupo atribuem o suicídio de Pedro a uma série de conflitos locais. Ele é lembrado na encenação de *Acordes* como um dos mortos do Oficina, embora tenha morrido em um momento de rompimento com o Oficina.

Desta iniciativa configura-se o projeto que surge como uma tentativa do grupo em estreitar os laços do teatro com a comunidade em que se instala a fim de radicalizar aquilo que entendem como potencial transformador da arte. As assembleias de 2013 repensam tal projeto social e decidem voltar aos moldes de *Os sertões*: um coro formado pelos jovens do Bixiga. Hoje dois jovens do Bixiga atuam com o grupo e dezenas de crianças compõem o projeto Bixigão¹⁹.

O ANHANGABAÚ DA FELIZ CIDADE

O projeto arquitetônico propõe a construção de um grande centro de artes (inclusive com uma Universidade Antropófaga) nos terrenos atualmente em disputa. Tal peleja pelos terrenos se inicia em 1980, quando o grupo Silvio Santos aparece com a primeira proposta de compra do teatro. Por questões contratuais, o Oficina teria privilégios para a compra, mas não o capital necessário. A corrida pela verba produz uma grande mobilização de artistas e intelectuais que começam a produzir shows e peças cujos lucros deveriam ser direcionadas à compra do Oficina. A grande oposição do grupo refere-se ao destino do espaço: um complexo de shoppings. Segundo o Oficina

¹⁹ Para saber mais sobre o projeto Bixigão ver SOUSA, M.A.R. Encruzilhadas: arte, cultura e ação social no projeto Bixigão. Anais de Congresso. 28ª. RBA, São Paulo, 2012.

seria necessário “inverter a lógica da especulação imobiliária e financeira que pretende fazer do bairro mais um gueto para o consumo da classe média”.



Figura 6 - Projeto Anhangabaú da Feliz Cidade. Studio JBMC

O conflito pelo teatro resolve-se quando, em 1982, Aziz Ab’Saber à frente do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turismo do Estado de São Paulo – CONDEPHAAT - tomba o Teatro Oficina, estipulando já uma primeira proteção aos 200m do entorno imediatos ao teatro. Nos anos de 2002 e 2003 uma batalha física pelo espaço começa a ser ali travada: enquanto o grupo empresarial constrói muros, o Oficina, em cena, os derruba. A luta ocorreria então a batalha pelo tombamento a nível federal. No cinquentenário do Teatro Oficina, é entregue ao governo do estado de São Paulo o pedido de desapropriação das áreas envoltórias do teatro para posterior construção do complexo cultural, já batizado de Anhangabaú da Feliz Cidade.

Em 2009, é acrescentado ao processo de tombamento do Oficina no IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o parecer de materialidade e em 2010, pareceres de artistas e cientistas brasileiros são também acrescentados, enfim, o projeto segue para votação para o conselho, que tomba por unanimidade o Teatro Oficina, que tem por fim sua condição de patrimônio histórico e artístico nacional reconhecida pelo Estado brasileiro. Em 2013, o CONDEPHAAT autoriza a construção de torres empresariais nos terrenos almejados pelo grupo.

A situação da luta que dura mais de trinta anos, compreendida e vivida pelos artistas do Oficina explicita a posição do grupo com relação ao antagonismo entre especulação financeira e a produção objetiva de arte e cultura, engendrada em uma disputa territorial e política que coloca em cheque alguns valores operantes em diversas esferas da política envolvente, que acabam por produzir movimentos de legitimação e deslegitimação institucionais da arte produzida pelo grupo.

Como apontado na introdução desse trabalho, Lagrou (2011) nos lembra que a antropologia tem tratado às definições sobre o que é ou não artístico sob três formas de delimitação: estética, interpretativa e institucional. No caso do Oficina, sua longa trajetória artística e sua atuação ininterrupta em seus limites imediatos tem colocado o grupo, perante o Estado e perante os meios sociais de produção de conhecimento como protagonista neste processo, que culmina em sua posição socialmente bem marcada dentro da esfera artística e cultural brasileira, reiterada por diversos agentes do Estado nos processos de tombamento, por exemplo. Sob as três formas de delimitação artística, o teatro Oficina não apenas construiu como também vem ampliando seu espaço, a dimensão material e institucional deste apenas ilustra de que maneira o valor simbólico do grupo consolidou-se e expandiu-se na cena teatral brasileira. Na reunião que precedeu o tombamento pelo IPHAN em 2010, encontramos alguns exemplos ilustrativos dos discursos de legitimação institucional do Oficina, que por sua vez, basearam-se em laudos técnicos de arquitetos e estudiosos da cultura. O presidente do IPHAN, Luiz Fernando Almeida declara: “Tivemos de rediscutir o entorno porque o teatro foi incluído no livro de tombamento de Belas Artes, não apenas no de bens históricos”, segundo o presidente da instituição, os pareceres ressaltaram a importância do Oficina para o teatro nacional e o papel de resistência ao longo da ditadura militar.

Porém, tal espaço encontra-se ainda física e simbolicamente em disputa. Cabe lembrar que o Estado não pode ser tomado como entidade coesa e determinada, sendo que agentes políticos específicos compõem diferenças significativas nesta relação, ao ponto de o grupo analisar estrategicamente a quem devem dirigir-se para solicitar tal o qual convênio público: “X gosta do Marcelo, é apaixonado por ele, não vai negar...”, ou “tal pessoa é mais aberta ao diálogo”, confabula o grupo.

Esta longa explanação sobre a relação do Oficina com o espaço tem por objetivo ilustrar de que maneira a noção de arte evocada pelo grupo, em sua dimensão tanto estética quanto funcional, estabelece uma série de *relações tensas* por parte do grupo, tanto com relação a pessoas, quanto a instituições e espaços. Tais relações são encenadas no fazer artístico do grupo através de diversos operadores de estetização: tal fato só é passível de ser compreendido a partir da exploração do ideal de arte proposto pelo Oficina.

A NOÇÃO DE ARTE DO OFICINA

Ao longo deste trabalho, apresentarei dados etnográficos e históricos que apontam para o papel fundamental da ideia de arte na aglutinação dos componentes do grupo do Teatro Oficina. Buscarei argumentar, contrariamente às visões que reduzem à figura de Zé Celso a pluralidade histórica e atual do Teatro Oficina, que o motor de coesão do grupo assenta-se em uma rede de pessoas que compartilham ideias sobre arte e vida, sobretudo no que se refere à indiscernibilidade entre estas esferas e a seu potencial transformador, sintetizado no corpo. É dentro desta perspectiva que leio, por exemplo, a aproximação da arquiteta Lina Bo Bard com o Oficina: seduzida pelo surrealismo e pelo modernismo brasileiro, a aproximação de Lina com o Oficina era bastante previsível.

O teatro Oficina tem apresentado modificações significativas em suas produções ao longo de sua trajetória, trazendo consigo, justamente, a constante da transformação e da rebeldia. Para além de estes enunciados compõem a visão externa que se tem do grupo, a ideia de que a arte é em si transformação – quebra de “tabus” e de verdades hegemônicas socialmente – compõe a principal orientação cênica do Oficina. O livro de Peixoto (1982) sobre os primeiros vinte e cinco anos do grupo destaca a identidade de resistência (ou re-existência, nos termos de meus interlocutores) do Oficina já em seu subtítulo: “trajetória de uma rebeldia cultural”. Tal característica traz consigo a marca do cenário teatral no qual se solidifica o trabalho do grupo, como demonstrarei no capítulo III desta dissertação.

Neste sentido, as noções de antropofagia como movimento cultural e sua aproximação com a ideia de experimentação, propostas pela corrente modernista brasileira através da figura de Oswald de Andrade principalmente, passam a ser incorporadas pelo Oficina a partir da década de sessenta, que muda, neste ínterim, seu nome de Teatro Oficina para Te-ato Oficina. A mudança de nome representa uma mudança de caráter político do grupo: “Não se tratava mais de representar uma determinada força social, mas sim de constituir-se enquanto tal, de fato” (Monteiro, no prelo).

O sentido do Te-Ato proposto pelo Oficina concentra-se justamente em borrar o conceito de representação na busca de um teatro que, definitivamente, elimine a

“quarta parede”²⁰, ou seja, que não delimite uma separação entre atores e plateia. A principal mudança deste período diz respeito à temporalidade do ato artístico e sua consequente ação no tempo presente; a experiência é vista como parte fundamental da obra cênica e a relação entre espectador/performer é repensada a partir de espetáculos que assumem um aspecto parateatral, com cenas interativas e agregadoras que propiciam um afrouxamento do tempo, em uma concepção ritualizada, em seu sentido arcaico (Quilici, 2004). A noção que emerge neste momento entende que o ator não mais interpreta nem representa a si mesmo, mas vive uma cena, por isso o teatro, a arte, assumida enquanto ritual pelos membros do grupo, passa a ser transformadora, devendo ainda violentar a própria ideologia dos componentes do grupo (Silva, 1982), assim como dos espectadores. Os espetáculos, provocativamente, desafiam concepções e valores fortemente enraizados na sociedade que o envolve, utilizando, a exemplo, excrementos corporais em cena: leite materno jorrado diretamente dos seios na plateia, sêmen, e uma nudez que vai da sacralização ao grotesco.

Segundo enunciados do grupo, cabe a arte não apenas denunciar, mas ainda transformar – em cena inclusive - aquilo que entendem como mazelas, formas de repressão, contradições do capitalismo, da sociedade burguesa que o engendra e suas consequentes falhas na efetivação de uma sociedade democrática. Neste sentido, a transformação, sobretudo de si, é função específica da arte para o grupo. O estatuto de fundação do teatro enquanto associação (1984) registra que: “Todo trabalho tem como objetivo ampliar a potencialidade humana, social, estética, cultural e artística”. Neste sentido a arte teria uma função social essencialista, transformadora da unidade do ser humano em seu contexto social aprisionador através da cultura, ou mais especificamente, de uma cultura que denuncie o caráter aprisionador da própria cultura. O grupo assume, portanto, uma noção de arte que é em si sinônimo de transformação, a quem ficou incumbida a função de “ressignificar mitos”, transformando-os de “tabus” em “totens”.

Nomeadamente através da influência do dramaturgo e filósofo francês Antonin Artaud, ganha valor nos palcos do Oficina um teatro de ação, agenciador imediato dos seres humanos envolvidos no momento cênico. Artaud, em defesa de um teatro ritual,

²⁰ O conceito de quarta parede refere-se à divisão clara entre palco e plateia, como se estes espaços ocupassem universos distintos: o que ocorre na plateia não tem interferência no que ocorre no palco.

entende que este não é apenas um campo de atuação e expressão, mas também um espaço para reconstrução de si. O autor argumenta que a produção de um teatro ritual deve estar associada à busca por uma arte eficaz, como processo de transformação física e espiritual do homem. O Oficina, ao atrelar as ideias deste filósofo a pressupostos modernistas, entende que tal transformação deve dar-se diretamente pela quebra de “tabus” em cena: “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? (...). Tenho quase certeza disso, vendo a transformação de meninos que roubavam, que matavam”²¹. Na visão do Oficina, a verdadeira arte é aquela que se destaca da mera contemplação e dispõe-se a agir no mundo envolvente, em suas mais diversas dimensões. Tal arte é também, certamente, agenciada por diversos processos sociais, como o capítulo III deste trabalho pretende explorar. Os agenciamentos espaciais conscientes, portanto, constituem-se como esferas de atuação do grupo tanto dentro quanto fora de cena.

A arte em questão não é estática e não existe para si mesma, mas só enquanto transformada, transformativa e transformadora. Gell propõe que tratemos objetos de arte como pessoas a fim de compreendê-los como um sistema de ação; na performance, objetos de arte são pessoas, o Oficina destaca o teatro como ato que delega para si um potencial transformador e dialógico com realidades sociais diversas.

Fica claro que a arte do Oficina não é capaz de mudar o mundo, em seu sentido mais amplo como almejado pelos artistas em questão, sobretudo enquanto lógica de produção material e subjetiva. Porém, tal afirmação é verdadeira para os sujeitos envolvidos - artistas e públicos - que sofrem guinadas significativas em suas vidas após vivenciar, ainda que virtualmente, a arte do Teatro Oficina. Tal mudança deve ser produzida e atualizada nos corpos em ação, sendo a arte, em sua dimensão essencialmente experienciada, a possibilidade de criação latente e possivelmente subversiva nos sujeitos em questão, que visam purgar de si a existência moralista e limitada por eles vislumbradas no mundo contemporâneo. Tal noção de arte enquanto produtora de sujeitos não se limita ao caso Oficina, como será ainda problematizado, mas encontra ecos na própria ideia de performance contemporânea.

²¹ Entrevista disponível no site: http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1219931_page_2,00.html. Acessado em Out. de 2012.

Muitas das histórias de transformação se iniciam na plateia do teatro. Citarei alguns exemplos ilustrativos neste sentido. O atual companheiro de Zé Celso e ator do Oficina Roderick Himeros foi a São Paulo, por indicação de um amigo, assistir a um espetáculo do grupo: “meu amigo disse: assisti a um espetáculo que é a sua cara, você não pode perder. Até então eu nunca tinha ouvido falar do teatro oficina”, conta-me Roderick. Até aquele momento, o jovem ator morava em Florianópolis onde cursava química em uma universidade federal. Na plateia, Roderick trocou olhares com o diretor do grupo. Ao final do espetáculo, o ator ingressaria em uma nova vida: hoje mora em São Paulo, namora com Zé Celso e é um importante membro do Oficina. A faculdade está trancada, embora o ator tenha me relatado ser apaixonado por química: “tento ler um pouco de química todos os dias”.

A ex-integrante do grupo Mayara Dellacarmo, tem uma trajetória semelhante. A manauara teve o primeiro contato com o Oficina em 2010 quando a companhia levou a turnê *Dionisíacas* à Manaus; “há um antes e depois de ‘Dionisíacas’ na minha vida”, declarou a atriz em entrevista. Mayara se inscreveu e foi selecionada para um intercâmbio teatral pelo PAIC (Programa de Apoio e Incentivo à Cultura) e partiu para São Paulo. Atuou até 2012 no Oficina.

A atriz Anna Guilhermina, que trabalhou no Oficina de 2003 a 2011, também demonstra de que forma arte e vida tornaram-se para ela indiscerníveis a partir da experiência no Oficina: seu próprio parto, por ela, teria se dado em cena. Sua bolsa rompeu durante uma sessão de "O Homem 1" (da tetralogia "Os Sertões"), no momento em que ela encarnava uma vaca a ponto de parir. A atriz terminou o espetáculo e só posteriormente dirigiu-se ao hospital.

Silvia Prado afirma em entrevista:²² "O seu papel é o dia todo. Você é totalmente transformado como ser humano. Não há barreira do "aqui começa", "aqui termina". É outro caminho para se relacionar com a arte e a vida".

Outras histórias se assemelham a estas. O ator Tony Reis cursava administração em uma faculdade particular, ingressou na primeira turma da Universidade Antropófaga e abandonou o curso: “isso é antropofagia”, relata-me Tony. O ator Bruno, também de Florianópolis, abandonou arquitetura e mudou-se para São

²² <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1908200715.htm>. Acessado em Nov. 2012.

Paulo onde iniciou seus trabalhos com o Oficina. O assistente de vídeo Ivan, após assistir a encenação de *Macumba Antropófaga* em Bauru (2012), também ingressa no grupo e muda-se para São Paulo, abandonando seus antigos planos. O diretor de cena Otto também ingressa no grupo assistir a *Taniko* (2011) nas *Dionisíacas* no Rio de Janeiro, muda-se pra São Paulo e passa a viver através das produções do Oficina.

Uma das mais antigas atrizes do grupo, a carioca Camila Mota, abandonou os cursos superiores de Ciências Sociais, na UERJ, e de teatro, na UNIRIO, quando se mudou para São Paulo e atuou na montagem da primeira *Cacilda!*. Marcelo Drummond, ingressou no Oficina sem nenhuma experiência teatral. Esbarrou na rua com Zé Celso, os dois apaixonaram-se e desde então escreveram juntos a história dos últimos vinte e cinco anos do teatro. Na assembleia de 2013, quando se discutia sobre a divisão dos cachês ele exclamou: “não importa se vou ganhar ou não, ou quanto vou ganhar. Amanhã estarei aqui de qualquer forma”. De fato, a vida de Drummond, após seu encontro com o Oficina, não pode ser dissociada da história do teatro. Em 1987, bem no meio de uma crise de produção do grupo (as reformas no teatro e reconfigurações internas criam uma pausa de cinco anos de produção) o Oficina resumia-se a três membros. Zé Celso escreve: “Dormíamos juntos, escrevíamos juntos, dirigíamos a Associação Oficina Uzyna Uzona juntos, até que houve um momento que éramos somente três pessoas: (...) a produtora Conceição, Marcelo e eu²³”.

Outros artistas chegam ao Oficina já com alguma ou muita bagagem artística, atraídos pela proposta estética e pela história do grupo. É o caso da atriz e figurinista Rafaela Wrigg, que, após concluir o curso de dramaturgia na UNIRIO, depois de anos flertando com o Oficina, foi para São Paulo aliar-se ao grupo. A atriz de cinema Nash Laila, também tem trajetória semelhante; já premiada e inserida no campo do cinema, a atriz pernambucana muda-se para São Paulo para tentar uma vaga na primeira turma da Universidade Antropófaga. A atriz e cantora Carol Henriques, também abandonou a faculdade de música para integrar-se ao Oficina. O grupo de membros do Oficina é bastante fechado em si mesmo.

Observa-se que a entrega de vidas (afetivas e sexuais, inclusive) é prática efetiva e constituinte não apenas dos sujeitos que fazem o teatro Oficina, mas ainda de seu próprio ideal de arte: em que a vida “pessoal” destes artistas não pode ser descolada

²³ Blog do Zé Celso. <http://blogdozecemcelso.wordpress.com/tag/marcelo-drummond/>.

de seu fazer artístico. Desta forma, a adequação aos padrões estéticos do grupo não é suficiente para garantir a coesão das pessoas ao Oficina. A falta de comprometimento com projetos extrapalco ou a inadequação ao modo de operar do teatro podem constituir fatores de exclusão de membros: é preciso efetivamente encorporar o ideal de arte do grupo para ser artista do Oficina.

1.2. “Transitória eternidade”: sobre o modo de operar do Teatro Oficina.

Em cada fase, em cada temporada, em cada espetáculo de um elenco, em cada ato, em cada cena, em cada quadro e até em cada momento de uma representação, ele se faz desfazendo-se. Em cada tempo, exige um novo espaço, porque mudam as condições e a forma de o homem ver-se (...). Sua transitoriedade é outrossim a de seu gesto.

Guinsburg e Silva (2008, p. 236).

Transpondo um aparente paradoxo, as investigações deste trabalho, sobretudo no que se refere à etnografia desenvolvida, levam-me a propor que é justamente na transitoriedade e na fluidez, em suas mais amplas dimensões, que se assenta a marca do projeto artístico e da organização do Oficina, evidenciando uma relação intrínseca entre os ideais de arte e de política do grupo. É na noção de arte operacionalizada no grupo – entendida enquanto transformação (de si e do mundo) - que se deposita a constante que balizará a formação atual e histórica das diferentes alianças que já compuseram e/ou ainda compõem o Oficina.

Não obstante, é preciso destacar que esta transformação é vetorizada em alguns sentidos, se não definidos, ao menos apreendidos a partir de um reservatório específico de códigos e valores simbólicos que devem ser partilhados minimamente pelos membros do grupo. Quero destacar com tal afirmação que atribuir todo o projeto estético do Oficina a José Celso é, no mínimo, insuficiente: o grupo partilha, de maneiras plurais, o léxico artístico e político ali engendrado.

Ao acompanhar a trajetória do Oficina, tanto histórica quanto etnograficamente, é possível observar que tal transformação dá-se através de fatores múltiplos: no projeto estético, ideológico (hoje tal palavra é recusada pelo grupo), na linguagem cênica, no elenco e nas peças, que se modificam de uma apresentação para a outra, compondo um conjunto de códigos que, por serem partilhados por agentes históricos de diferentes origens, podem dar forma ao Oficina mesmo com a heterogeneidade e intermitência de sua composição.

A noção de arte enquanto transformação irá operar ao longo da história do grupo como aglutinadora de correntes artísticas e estéticas das mais diversas: músicos, bailarinos, artistas circenses, performers, poetas, cineastas, percursionistas, enfim, artistas que tinham em si o desejo de experimentar em seus corpos aquilo que a arte evoca para si. Tal fato destaca na arte seu papel enquanto agente inserido em uma rede de relações sociais cuja função – para os artistas em questão – é “fazer criar” e “girar a cabeça” não servindo para fins sociais ou políticos específicos. Para o Oficina, a arte deve ser política em si mesma e não servir de ferramenta para reflexão: o coro potencializa esta dimensão política dos corpos ao propor transformações – sobretudo da plateia – na aqui e no agora da performance. Logo, seu potencial de transformação dá-se pela síntese no indivíduo, compreendido enquanto um misto indissociável entre corpo e mente.

Neste sentido, entendo que o Oficina opera um fluxo de ideias que se concentra, justamente em sua transitoriedade que incide predominantemente sobre a experiência corpórea: é necessário estar disposto a marcar em seu corpo uma série de procedimentos e ideais “libertários” operados pelo grupo, fato que engendra uma dupla conclusão. Primeiramente sobre a concepção de que o Oficina existe enquanto pluralidade que se identifica, ainda que não definitivamente, sob algumas correntes estéticas e filosóficas. Em segundo lugar, podemos concluir que tais ideologias são calcadas em noções não estáticas sobre a arte e o corpo, mas que, ao contrário, compreendem ambos uma potência imanente de transformação.

Esta transformação ocorre tanto nos sujeitos envolvidos como ainda no projeto artístico e organizacional do grupo. É possível detectar tal fluidez acompanhando o cotidiano do Oficina. Os núcleos que assumem lideranças de tais ou quais funções são intermitentes, o que caracteriza uma estrutura interna bastante fluída, mesmo que alguns

pontos acabem por se cristalizar, como será ainda esmiuçado. A grande quantidade de pessoas no elenco, a ausência de um espaço central delimitado no palco, a menor valorização do texto dramático nos espetáculos do grupo dão pistas da fluidez que será marca de sua atuação dentro e fora dos palcos.

DE VOLTA AOS ENSAIOS.

Como já exposto na introdução deste trabalho, minhas primeiras experiências de campo com o teatro Oficina deram-se no ano 2008, a fim de que eu pudesse coletar alguns dados etnográficos para trabalhos de graduação realizados na UNICAMP e na USP. Meu primeiro contato com o Oficina como pesquisadora foi feito por telefone, solicitei que eu pudesse acompanhar alguns dos ensaios e foi-me passado o e-mail de uma das produtoras do grupo (que saiu do teatro poucos meses depois deste contato). Após alguns acertos, fui autorizada a acompanhar os ensaios e nestes eu seria recebida por Tommy, um membro da organização do teatro, hoje com a função (bastante polivalente) de diretor de comunicação. Ao chegar ao teatro para acompanhar os ensaios, notei que não era notada, que as pessoas ali davam pouca importância à presença de pessoas desconhecidas, fato que me ofereceu relativa dificuldade em expressar individualmente para meus interlocutores meus interesses de pesquisa, assim como realizar as entrevistas. Relato aqui esta pequena história pois ela delinea de modo bastante claro a fluidez da equipe, marcada por constantes entradas e saídas de membros do grupo.

Em 2012, de volta aos trabalhos etnográficos no Oficina, um primeiro ponto me chama a atenção: das pessoas que conheci em 2008, apenas quinze (de um grupo de aproximadamente 70 pessoas) ainda estavam no teatro: José Celso Martinez Correa, Catherine Hirsh, Marcelo Drummond, Camila Mota, Noemi Schoeling (que não está na montagem de 2013), Sylvia Prado, Tommy Della Pietra, Wilson Feitosa (que se afastou do grupo por dois anos para formar-se na escola de circo do Rio de Janeiro), Vera Valdez, Ana Rúbia, Letícia Coura, Mariano Mattos, a camareira Cida, o arquiteto de luz Banti, a arquiteta de cena Carilla e a diretora de cena Elisete (que saiu em meados de 2013).

Ao longo dos ensaios, mais pessoas apareceram e desapareceram do espetáculo. A grande mudança no grupo que eu havia conhecido deu-se, em parte,

devido a uma crise financeira ocorrida em 2011, quando muitos dos atores mais “antigos” (como Ana Guilhermina e Célia Nascimento) haviam abandonado o Oficina.

Diante deste panorama, busquei deslizar dentre as muitas áreas de atuação do Oficina, tanto historicamente quanto em suas microrrelações cotidianas, a fim de buscar compreender sua forma de elaboração enquanto tal. Algumas perguntas orientaram este exercício: se apenas Zé Celso se mantém no grupo desde a sua fundação, como podemos defini-lo sem a redução de tamanha história a figura de apenas uma pessoa? Se o grupo é tão heterogêneo, o que sustenta um projeto estético tão duradouro? Mesmo na administração do teatro, a integrante com mais tempo de casa, a produtora Ana Rúbia, não completou ainda uma década de Oficina. Meus interlocutores também rechaçam a visão de que Zé Celso seria figura centralizadora e monopolista nas produções do teatro: “E se eu te disser que apenas vinte por cento da *Macumba* é ideia do Zé (...). Nunca recebi uma ordem do Zé, comecei na direção de vídeo e ele nunca me disse ‘faz isso’ ou ‘faz aquilo’”, relata-me Renato Rossi, diretor de vídeo.

Os pesquisadores Guinsburg e Silva (2008) apontam para a consolidação de uma linguagem cênica própria ao Oficina ainda na década de oitenta, argumentando que seria subsídio fundamental para tal o atendimento a duas condições: certa estabilidade financeira e a manutenção de um núcleo fixo, que daria corpo ao desenvolvimento de um trabalho cênico consistente. Na visão destes autores, o Oficina teria atendido a ambos. A análise supracitada foi realizada quando o grupo tinha menos de vinte e cinco anos de atuação. Argumentam Guinsburg e Silva que José Celso (na criação), Eugênio Kusnet (na técnica), Renato Borghi (no grupo) e Fernando Peixoto (na perspicácia crítica) teriam sido os responsáveis por este núcleo fixo que dariam realidade própria à linguagem teatral do Oficina. No entanto, tanto dados etnográficos quanto uma análise mais minuciosa das relações entre os membros não sustentam o argumento dos autores para além da temporalidade por eles delimitada analiticamente: hoje a situação financeira do grupo é absolutamente instável o que gera, por sua vez, um grande volume de entradas e saídas de artistas e técnicos. Nem por isso o trabalho do Oficina perdeu força.

O Oficina continuou a existir e a produzir mesmo com o desmembramento desta trupe inicial. Peixoto e Renato Borghi foram, indubitavelmente, de suma importância na consolidação da linguagem artística do grupo, mas as transformações

ocorridas após a saída destes membros evidenciam que a construção de uma proposta estética peculiar, no caso do Oficina, não deve ser associada à manutenção de um núcleo estático, ao contrário, as transformações do grupo são absolutamente evidentes. O trabalho de Zé Celso como encenador pode delinear uma das matrizes desta consolidação, mas não sintetizá-la.

Não afirmo aqui que as contribuições legadas por membros que passaram pelo grupo tenham uma relação direta com seu tempo de permanência, mas apenas que não podemos analisar o Oficina, ao menos não em suas mais recentes formulações, pelo viés da manutenção de um núcleo estático. As contribuições, ao contrário, são plurais e se efetivam de diferentes formas ao longo dos anos, oriundas das mais diversas formas de se fazer arte, fato que não invalida a grande participação de Zé Celso como organizador deste processo.

É importante deixar claro que, atualmente, o grupo não trabalha com salário fixo para os atores, que ganham por projeto. Este pode ser apontado como um dos fatores que geram a fluidez da equipe: ao mesmo tempo em que oferece liberdade para os artistas se engajarem em outros projetos (muitas vezes por necessidade mais que por opção), também confere caráter instável ao Oficina.

Para ser um membro fixo e exclusivo deste elenco, é preciso estar ciente de que haverá alguns períodos sem remuneração e estar preparado para tal. O primeiro semestre de 2013 foi um destes períodos.

No chat que acompanhou a *Macumba* em 05 de agosto de 2012, um ex-ator que atuou pouco tempo no grupo, Alfreedom Toné, responde a curiosidades de fãs do Oficina. Alguns de seus apontamentos são interessantes. Mantereí a escrita original. Quando indagado sobre sua saída ele responde:

...mta gente saiu pelos mais variados motivos (...) foi bom.. foi perfeito meu tempo lá (...) saí da peca pq não me conformei com escolhas do zé.. com a estranha relação das pessoas.. não estava inteiro.. conversei com o zé e ele me sugeriu realizar meus projetos já em andamento q ele conhece (...) se vc segura essa barra e entra em harmonia com o elenco e ajoelha pro zé ou ele te adora vc entra. (...) *A parte da grana é a que mais fode. É muito trabalho, tem que se ter pré-condições pra poder se doar*

por completo. Num é bem isso assim tão simples..vc tem q se doar inteiro sem grana e foda-se...

A instabilidade financeira atinge também os membros mais “estáveis” do teatro. Marcelo Drummond, o mais antigo ator e hoje codiretor do grupo, também busca estratégias para conseguir ganhos financeiros nos meses em que, por razões burocráticas ou outras, a companhia fica sem dinheiro. Em 2012, a solução encontrada foi reencenar o espetáculo de iniciação da Primeira turma da Universidade Antropófaga (turma de novos atores do Oficina) *O Assassinato do Anão do Caralho Grande*- texto de Plínio Marcos. Fato é que, como a renda dos atores é viabilizada por projeto, entre uma produção e outra os atores ficam sem receber. Os ganhos com bilheteria são irrisórios diante dos gastos efetuados pelas produções colossais do grupo.

Em 2012 o Oficina passou também por alguns apertos econômicos. Membros do grupo declararam que estavam, ao início do ano, “literalmente, escravos da burocracia”, pois, por não conseguirem prestar contas de projetos anteriores da Lei Rouanet²⁴, tinham agora que colocar a *Macumba* novamente em cartaz sem verba adicional, ou seja, estavam ensaiando e trabalhando sem receber. As verbas de bilheteria são obviamente insuficientes para pagar os cachês de um elenco tão extenso.

A questão da instabilidade nos recursos pode ser apontada como uma das responsáveis pelo caráter efêmero da configuração do grupo, muito embora os patrocínios nunca tardem em chegar. Por sua própria trajetória, o Oficina tem hoje grande legitimidade no cenário teatral para conseguir grandes verbas em patrocínio. A Petrobrás é hoje a “patrocinadora oficial da companhia” e viabiliza anualmente um milhão de reais em verbas para o teatro. Nem por isso as finanças são equilibradas, os gastos são altíssimos e o Oficina chegou mesmo a sofrer uma ação de despejo em 2012 (devendo dois meses do aluguel da casa de produções do grupo no valor de R\$7500,00 por mês). Em 2013 a administração foi reformulada. O Oficina passa, portanto, por uma importante sistematização e reestruturação interna.

²⁴ A Lei Rouanet, datada de 1991, é uma nova forma de mecenato que conjuga uma série de interesses: os do Estado – na promoção da cultura enquanto forma de inserção social e econômica – a de agentes culturais – que conseguem a partir daí fomento para o desenvolvimento de suas atividades, e da iniciativa privada – que abate, no limite de 4% do imposto devido, os investimentos em cultura.

A ASSOCIAÇÃO ENSAIA

O Oficina funciona sob a forma de uma Associação, inclusive juridicamente, desde 1984, quando o grupo volta a produzir espetáculos cênicos após nove anos de pausa. Logo, as deliberações mais importantes são definidas em assembleias anuais, que, tanto em 2012 quanto em 2013, desdobraram-se em mais de um dia. A convocação é feita a todos e comparecem aqueles que quiserem, sendo este um número bastante inferior ao número total de membros do Oficina. Na assembleia de 2012 estavam presentes na reunião (no segundo dia) 14 pessoas, por exemplo. A assembleia de 2013 contou com aproximadamente vinte pessoas²⁵.

Mesmo nos espaços “burocráticos”, no sentido de serem reservados à resolução de problemas não estéticos (majoritariamente, porém não exclusivamente, pois, em alguns casos não há distinção clara entre as duas esferas) os ideais de arte do grupo se fazem presentes e são absolutamente marcados no corpo. Quando cheguei à assembleia 2012, já estava se desenvolvendo no teatro uma preparação corporal, uma espécie comum de aquecimento realizado pelos atores antes de se iniciar um trabalho cênico. O aquecimento era “comandado” por Marcelo Drummond e, aos poucos, outras pessoas, como que por contaminação, foram aderindo ao trabalho. Inicialmente em absoluto silêncio, o ator desenvolvia gestos que eram repetidos por todos, primeiramente em ritmo lentíssimo, posteriormente com sons (uivos, suspiros, gemidos e etc.) e ritmo mais acelerado. A poetisa de cena Catherine Hirsch, que compõe o Oficina há mais de vinte e cinco anos (não consecutivos), e o diretor José Celso faziam o trabalho em paralelo. Findo o aquecimento, elogiando o magnetismo de Marcelo, ambos informaram que faziam um trabalho de dor.

Nos ensaios, o ritmo se assemelha com o acima descrito. Marcados para as dezessete horas na preparação de *Macumba Antropófaga 2012*, poucos eram os atores que ali estavam neste horário: a entrada de pessoas no teatro dá-se em ritmo lento. Nos ensaios de *Macumba*, os primeiros a chegar eram, em geral, os membros da Universidade Antropófaga, que iniciavam os trabalhos de maneira fluida (sem a verbalização ou convocação dos atores para um início preciso) com Carolina Henriques

²⁵ Zé Celso define o grupo: “O Oficina não é uma família (...) procuro que seja uma associação de artistas e técnicos do Teatro Oficina - Uzyna Uzona. Mesmo que as pessoas tenham relações sexuais e afetivas entre elas, não é uma família. Uma família é uma coisa muito fechada. Já uma associação, é aberta a outras pessoas que participarão por um tempo, depois se vão”. Disponível em <http://todososescritos.blogspot.com.br/2008/03/z-celso-filho-de-baco.html>.

ao piano fazendo a preparação vocal. Aos poucos, as pessoas iam se juntando nestes trabalhos. Mesmo nos dias em que havia preparação corporal oferecida por convidados (aulas de circo, dança afro, etc.) o ritmo era bastante semelhante. Os atores mais antigos da companhia, que são coordenadores de área e mesmo diretores ou codiretores, não participam de alguns dos ensaios, assim como Zé Celso que, muitas vezes em função de outros compromissos do grupo (como as oficinas e palestras), não acompanha todo o trabalho, chegando para os “acertos finais” da direção de cena.

Os ensaios têm conteúdos bastante variados, sobretudo em função do grande protagonismo dado ao coro nos espetáculos. As músicas são exaustivamente ensaiadas e elaboradas em conjunto, fato que dispõe de um longo tempo. Para o espetáculo *Acordes*, bastante musicado, tal característica ficava ainda mais evidente.

Efetivamente, é possível afirmar que os ensaios tomam forma aproximadamente duas horas depois do início oficial, fato que gerou algumas discussões em assembleia. Zé Celso e também outros atores solicitaram aos demais um maior rigor no cumprimento deste horário. O motivo não é tanto a questão do início, mas sim do término destes, que, sem horário fixo para tal, estendem-se madrugada afora dificultando àqueles que dependem de transporte público o retorno a suas casas.

O espaço dos ensaios é bastante fluído e os atores e técnicos possuem grande liberdade de criação e opinião. Há um pequeno intervalo nos ensaios, donde alguns grupos de interação acabam por delinear-se de maneira mais efetiva que durante o período de atividades. Quando alguns membros não estão nas cenas ensaiadas, estes desenvolvem uma série de afazeres do teatro.

Os trabalhos sobre o texto dramaturgício ocorrem de maneira bastante distinta dos trabalhos de texto mais “convencionais” nos quais se realiza o chamado “trabalho de mesa”, em que atores e direção dedicam-se exclusivamente à leitura dos textos (normalmente sentados à mesa). O trabalho do Oficina sobre o texto não exclui, pelo contrário, trata como central, a dimensão corpórea. A intenção deste trabalho diferenciado concentra-se da busca pela desmimetização da ação teatral, ou seja, o texto deve ser lido e vivido simultaneamente, sendo incorporado ao mesmo tempo em que é compreendido pelos atores. Tal método de criação fundamenta-se na busca pela quebra do paradigma racionalista cartesiano: ao entender mentes e corpos como unidades

indissociáveis, o grupo busca romper com esta dicotomia, sendo este um dos um dos vetores de significação da arte em questão.

Desta forma, os ensaios não são marcados pela repetição ou correções técnicas dos atores. A interação e a “verdade” das cenas são tomadas enquanto elementos centrais. Como “plateia” nestes momentos, tive também de participar dos ensaios, que, assim como os espetáculos, são compreendidos como espaço também ritual, do qual não se pode eximir. Algumas posturas são proibidas neste momento, como o cruzamento de braços, para não cortar a energia, e a passividade dos corpos: jornalistas que no teatro estavam a trabalho logo eram absorvidos para as cenas. Diferentemente das direções nos moldes representativos, os apelos da direção de Zé Celso não se dirigem à técnica dos atores: “é preciso mais suíngue, mais soul, mais corpo, se não fica parecendo liturgia católica”, orienta ao coro o diretor. Repetição e memorização automática são absolutamente rechaçados: “Coreografia é a pior coisa que existe, é uma bosta. Tira a máscara e vive a cena”, afirma o diretor. Busca-se, portanto, como linguagem, uma perpétua atualização e presentificação das cenas nos corpos colocados em relação.

A composição do imaginário, através de músicas, figurinos improvisados, imagens projetadas pelo teatro e a atribuição das falas a diferentes sujeitos, ainda fluídos e com os papéis nada delimitados, desenvolve um jogo cênico em que a centralidade não se deposita sobre as personagens, tampouco sobre o texto, mas sobre a vivência da cena que ali se desenrolava, sendo o momento presentificador da performance o eixo donde partiam os desdobramentos cênicos. Não por acaso, as falas dos diretores do grupo remetem-se diariamente a necessidade da sacralização do espaço-tempo do teatro, seja este o ensaio ou o espetáculo. Este procedimento é necessário, justifica Zé Celso, para que o corpo voltasse a emergir de fato como centralizador de uma criação espontânea e coletiva. Mesmo fora dos ensaios, a criação espontânea e coletiva que Zé Celso busca aprimorar é a principal técnica do grupo.

Os esforços por parte do diretor Zé Celso desprendem-se sempre no sentido de ritualizar os ensaios, ele insistia, em diferentes momentos, na ideia de que corpo e mente devem se relacionar melhor em cena: “... pé, olhar, corpo, mão. Pensem no que estão cantando. Sombras devem ser sombrias. Isso é um treino, estou treinando vocês para interagirem com os corpos”. Diálogos sobre o corpo e seu treinamento (para interagir) são absolutamente recorrentes no grupo:

Nos ensaios de *Macumba*, era de grande notabilidade o estado emocional de excitação e entrega do elenco, que cantava e encenava da mesma forma como o faziam em cena. Como eu era a única plateia presente em diversos ensaios, servi de cobaia em vários momentos, principalmente para os novatos. É possível observar que há poucas diferenças entre o ensaio e a peça: em ambos o corpo todo canta, as mãos, os braços, os pés, o ventre, a cabeça.

As primeiras leituras de *Cacilda!!!*, por exemplo, foram realizadas com público: os atores podiam manipular o texto e este se configurava em acessório cênico. A cena emanava, ao mesmo tempo, das palavras escritas e da leitura corpórea realizada pelos atores. Neste sentido, a distinção entre o coro e os protagonistas, uma velha questão que chegou mesmo a ser motivo de rupturas internas do grupo, aparece agora de maneira mais horizontalizada, sendo passíveis de troca a qualquer momento.

CORO *versus* PROTAGONISTAS.

Ponderações sobre o lugar do coro e sua relação com o projeto estético do Oficina constituem velhas questões que ainda circulam pelos bastidores do Oficina. A distinção entre o coro e os protagonistas, sendo estes últimos, os atores mais dedicados à interpretação dramática calcada no texto, estabelece um debate que pôde ser percebido tanto etnograficamente quanto nas histórias contadas por antigos membros do Oficina.

O coro ingressa como componente estético fundamental nas montagens do grupo em 1968 no espetáculo *Roda Viva*, de Chico Buarque. Este é um dos mais ditosos espetáculos da história recente do teatro no Brasil, e, conjuntamente com *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, formulam marcos na trajetória artística do grupo. Para a ex-integrante do Oficina (na década de sessenta e setenta) e antropóloga Mariana Monteiro, neste momento “o Oficina acabou modificando profundamente a forma de entender o que é uma arte engajada e a importância que adquiriu o coro na maior parte das dramaturgias do grupo foi emblemática e significativa dessa transformação”. (Monteiro, no prelo).

Nos espetáculos supracitados, o Oficina enfrentaria uma importante transformação interna que daria bases à linguagem estética que hoje dá forma ao grupo: o Te-ato, entendido como o abandono ao modelo de teatro como representação metafórica para tornar-se o palco de uma ação cênica que se constitui,

concomitantemente, em uma ação social. Esta ocorreria pois as peças deveriam provocar uma revolução cultural e comportamental em atores e público no momento presente do espetáculo. Os assentamentos ideológicos de tal postura depositavam-se sobre a necessidade da construção de uma nova relação com o corpo, com o sexo, com as noções de gênero. Monteiro relata: “uma ressignificação de nossa existência social e individual”.

O coro era recrutado, naquele momento, em meios juvenis, sendo composto por atores com pouca ou nenhuma experiência teatral. Porém, o crescente protagonismo dado ao coro, entendido como veículo principal da função política e social dos espetáculos²⁶, começa a desagradar os atores estabelecidos do teatro: os “representativos”, tomando de empréstimo o termo de Fernando Peixoto (1982). Peixoto atuou no Oficina até 1970, quando abandona o grupo para dedicar-se a projetos individuais. O ator relata que a encenação de *Galileu Galilei* - apontada por Monteiro como espetáculo em que o coro sintetiza a fórmula dramaturgico-política do Oficina - acirra uma série de divergências internas, sendo que a base destas divergências centrou-se na oposição entre a postura estética, intelectual e política mais voltada ao “irracionalismo” almejada por Zé Celso e outras leituras do grupo sobre o racionalismo que o próprio texto pedia. Na opinião de Peixoto, embora o desejo do encenador fosse paradoxal à proposta dramaturgica de Brecht, tal recurso era historicamente importante naquele momento político brasileiro: o regime militar acabava de decretar o Ato Institucional no. 5.

A cena do carnaval dentro do espetáculo protagonizada pelo coro seria o eixo da contradição que se delineava dentro da peça:

O trabalho de Zé Celso foi extremamente consistente, metucioso e, contra seu próprio ímpeto, amadurecido. Mas ele acabou privilegiando (...) a cena do carnaval, instante certamente decisivo no texto de Brecht, mas que na versão do Oficina recebeu um tratamento cênico inesperado e, em relação ao resto do espetáculo, contraditório. (...) Na cena a ciência chega ao povo (...) a ciência era substituída por um ritual mágico-

²⁶ “Depois de Roda Viva, o Oficina já não era o mesmo. Um novo grupo de jovens atores havia se integrado à companhia, vindo a constituir na montagem seguinte o coro de Galileu Galilei (...).A partir de uma cena da peça de Bertolt Brecht, instaura-se um momento anárquico de quebra das hierarquias aprisionadoras do teatro e da sociedade. Trata-se de ruptura de normas cotidianas estabelecidas por meio da mobilização de pulsões e eliminação de comportamentos reprimidos” (Monteiro,2010, no prelo).

militarista desenvolvido a partir do coro de *Roda Viva* e embrião da tentativa de tentativa de elaboração de um teatro irracional e sensorial... (Peixoto, 1982, p. 76).

O coro funcionava então como motor da proposta artística a ser ali desenvolvida, engendrando um conflito geracional e estético responsável por uma “guerra surda” dentro do grupo: os representativos eram os principais atores do grupo (como o fundador Renato Borghi, por exemplo), que iam perdendo espaço (não só em cena, mas também fora dela) para a coletividade trazida pelo coro. Peixoto entende que tal embate era, na verdade, bastante falso, pois a confraternização acabava por se sobrepor ao conflito.

Após mais de trinta anos, os conflitos estéticos e geracionais entre coro e protagonistas ainda se mantém, porém de maneira menos acentuada e mais horizontalizada. É indubitável que a preponderância do coro enquanto coletividade acabou por efetivar-se dentro dos espetáculos do grupo. Porém, é preciso ressaltar que alguns comentários jocosos sobre este são facilmente apreendidos no teatro. Um dos atores “mais antigos” no Oficina expressa a insatisfação com o novo coro, muito apático, na opinião deste: “um ou dois ali pegaram Nietzsche ou Oswald pra ler... não podemos esperar muita coisa dali”. Em um dos espetáculos de *Macumba Antropófaga 2012*, em Araraquara, o fato de algumas integrantes do coro terem errado a entrada de uma música gera irritação em uma das mais antigas integrantes do grupo, atriz que é simultaneamente representativa e coro neste espetáculo. Em sua fala de descontentamento, ela exalta a relação geracional ali estabelecida: “Eu sinto falta das atrizes de verdade que trabalhavam com a gente aqui no teatro. Fica o coro aí com essa “vozinha”, aí fica eu e a Camila parecendo duas velhas dando bronca...”.

As pressões contrárias também incidem sobre o coro. Nash Laila, uma das mais novas e promissoras atrizes do grupo, explicita sua preocupação com a chegada de atrizes mais experientes e representativas (como Bete Coelho, por exemplo) para a montagem de *Cacilda!!!* (2013): “vão chegar atrizes mais experientes, vamos ver como ficamos eu e Carol” (outra jovem atriz da Universidade Antropófaga). Porém, busca-se sempre, via apropriação de discursos circulantes no grupo, horizontalizar relações que acabam por hierarquizar-se na prática. Durante a assembleia 2013, ao ponderarem sobre a distribuição de salários via um ranking classificatório interno em que um dos fatores era justamente o conceito de protagonismo (posteriormente substituído pelo termo

cena), uma atriz do coro evidencia: “pela lógica do auto-coroamento que trabalhamos, somos todos protagonistas”. Neste mesmo momento, quando um dos representativos buscava evidenciar a distinção interna de modo a desfavorecer o coro, fora repetidamente repreendido por diversos membros: “não fale assim do coro!”.

O coro é ainda composto de atores com menor ou nenhuma experiência anterior²⁷: os novos atores da Universidade Antropófaga constituíram a maioria do coro de 2012. Logo, cria-se uma expectativa de amadurecimento e encontro destas pessoas com a proposta estética e política do Oficina, que, caso não corra, acabará por gerar a exclusão dos membros em questão.

Neste sentido, o coro compõe-se como o grupo de aprendizes do Oficina. É através da leitura desta semi-divisão interna que se delinea o papel do “explicador”. Alguns dos atores mais antigos, como Camila Motta e Marcelo Drummond, além de codiretores, fazem também o papel de informar, ilustrar e ensinar aos novos membros do grupo as significações circulantes dentro do Oficina.

OS EXPLICADORES.

Em um dos ensaios de *Macumba*, Camila Motta fala sobre a significação e a importância de um termo presente em uma das músicas, a transitória eternidade: “este conceito tem sido um problema nas negociações com o Minc [Ministério da Cultura] para o teatro de estádio; este é pra sempre, é transitório, o Minc precisa saber. É eterno enquanto durar, ainda não sabemos a forma específica”, relata a atriz. Para Camila, o problema assenta-se então em “traduzir o desejo para possibilidades jurídicas que possam acontecer”. Neste mesmo ensaio, Camila também explica para Tony, um dos atores que ingressaram via Universidade Antropófaga, o que inhome (termo presente na peça) queria dizer naquele momento; uma referência a um uso indígena do termo quando “a criança vingou”, por isso, a interpretação de Tony deveria abandonar o espanto para focar-se em uma sensação de felicidade. A atriz ainda comenta com Marcelo Drummond que é preciso explicar para os “novos” que o trecho da música em que se canta “Cristo foi crucificado, sem fraldas, pelado. Daí então, veio tudo quanto é

²⁷ Em sua maioria, porém não exclusivamente. Na prática tanto atores “representativos” quanto integrantes da banda, por exemplo, acabam por compor o coro em alguns momentos, fato que reduz um pouco o sentido desta delimitação interna, mas não a elimina.

revolução”, refere-se ao fato de Jesus estar pelado, e não à crucificação em si, ressaltando a necessidade de se “comer certas partes do texto”.

Neste sentido, pode-se observar que a formulação do grupo não depende apenas de uma bagagem técnica ou ideológica a priori, mas também de um posicionamento estético e filosófico destes agentes; tais artistas e técnicos devem se construir enquanto tal, adquirindo em suas práticas cênicas e extracênicas posturas e posições circulantes no grupo. As relações que delimitam as fronteiras deste enquadramento ocorrem de maneira fluída, porém, pode-se destacar a posição de prestígio de membros mais antigos como eixo articulador das tomadas de decisão neste sentido. Como tal, a figura de Zé Celso é a mais decisiva, se o diretor estabelece que tal pessoa não seja condizente ao trabalho do grupo, ela será então desassociada do Oficina. O estatuto da associação Uzyna Uzona atribui ao presidente esta instância de tomada de decisão:

Art. 5º - SÓCIOS - A ASSOCIAÇÃO SERÁ FORMADA DE:

a. SÓCIOS ATIVOS: PESSOAS FÍSICAS OU JURÍDICAS QUE ESTEJAM EM CONDIÇÕES DE CONTRIBUIR EFICAZMENTE PARA A REALIZAÇÃO DOS OBJETIVOS SOCIAIS;

b. SOCIOS BENFEITORES: PESSOAS FÍSICAS OU JURÍDICAS QUE COLABOREM COM A ASSOCIAÇÃO.

Art. 5º - PARA SE TORNAR SÓCIO É NECESSÁRIO PREENCHER OS REQUISITOS DO ART. 5º, SER PROPOSTO POR DOIS SÓCIOS ATIVOS OU POR UM DIRETOR E SER ACEITO PELO CONSELHO CONSULTIVO E A PRESIDÊNCIA.

PARÁGRAFO ÚNICO: O NÚMERO DE SÓCIOS É ILIMITADO.

A arte segundo o Oficina tem função bastante essencialista: busca atuar de maneira metafórica e metonímica sobre o mundo social que a suporta, desenvolvendo a estética como ferramenta de diálogo e transformação. Neste sentido, as técnicas ganham menor (porém não nenhuma) importância na constituição do elenco do grupo. A formação da primeira turma da Universidade Antropófaga elucida esta proposição.

SER UMA “PESSOA DO OFICINA”

Alguns membros abandonaram o projeto do Oficina por não se identificarem com as propostas; outros foram excluídos por não dialogarem com o grupo da maneira que este crer ser produtiva. Neste sentido, a qualidade técnica não é fator primordial, fato que engendrou algumas revoltas e críticas ácidas de ex-membros. Antes da execução dos projetos de 2013, ainda na primeira reunião da equipe após o carnaval, Aílson Martins, que havia ingressado em 2011 na primeira turma da Universidade Antropófaga, foi convidado a se retirar por decisão da assembleia realizada alguns dias antes. Aílson não foi o único membro excluído, mas o único presente na reunião em tal condição. Na reunião, Marcelo Drummond, Camila Motta e Zé Celso comunicaram e explicaram a decisão ao ator:

- Você ainda está muito apegado ao teatro infantil, muito dramático – Diz Marcelo.

- Você está muito apegado ao drama, a vida é trágica... – Explica Zé Celso.

- Você precisa apodrecer um pouco, leia mais, o Tommy tem uma porção de livros em casa... Você precisa apodrecer para a vida. – conclui Camila.

Letícia Coura, corifeu do coro, lamenta a saída de Aílson e reforça que esta será uma grande perda vocal. Podemos observar que os discursos operados referem-se mais à maturidade pessoal do ator, que, segundo os diretores do grupo, estava aquém do esperado, tanto emocional quanto intelectualmente. A fala de Letícia evidencia ainda mais que as razões da saída de Aílson não eram técnicas, pois, neste sentido, esta seria uma perda de grande estima. O relato deste ator a mim cedido traz de fato a evidência de uma série de incompatibilidades entre a construção de sua pessoa e as práticas circulantes no grupo. As referências feitas por Zé e Marcelo dizem respeito a um conflito pessoal do ator dentro do grupo, que, na opinião destes, teria reagido de forma muito dramática²⁸.

²⁸ A ideia de tragédia utilizada pelos atores fundamenta-se na aproximação desta com o teatro épico de Brecht, ou seja, como forma de afastar-se da concepção dramática (do romantismo europeu) em que a expiação e a catarse são elementos fundamentais do drama psicológico: “O teatro épico proposto por Brecht tem em seu horizonte de combate o teatro de matriz naturalista e o drama psicológico. Mimese e catarse não significam identificação do público com a cena e com o herói”. (Bolognesi, 2002, p.67). Em sentido aristotélico, a concepção de tragédia adotada pelo Oficina não apoia-se em seu caráter mimético e

Para Aílson, as razões técnicas serviram ali apenas de pretexto, visto que as razões de sua exclusão seriam absolutamente pessoais: valores como a poligamia e o uso de drogas, não eram compartilhados por Aílson, que afirma que já queria sair do teatro devido à estranha relação entre as pessoas que ele vislumbrava ali dentro, além da infelicidade que ele atribuiu a esta postura. É possível notar que o discurso de Aílson destoa de uma série de concepções percebidas no grupo como: a relação com o corpo em sua potência criadora e não receptáculo de técnicas e correntes interpretativas, o referencial metodológico de atuação, a revolução comportamental (drogas, relacionamentos, compreensões não dualistas da relação entre corpo e mente), etc. O depoimento abaixo, parcialmente reproduzido do texto que recebi do ator, pode explicitar tais questões:

No ano de 2011 o Oficina por causa de falta de grana acabou perdendo uma grande parte de seu elenco, foi daí que surgiu a ideia da universidade antropófaga (...) Passei em todos [os testes] com sucesso e muito admirado por todos inclusive pelo Diretor Jose Celso Martinez Correa que aplaudia muito após todas as minhas apresentações.

Aílson atuou no Oficina por dois anos, mas as relações pessoais, segundo ele, foram pouco a pouco soterrando sua vida:

As fofocas foram rolando e eu tendo a minha vida cada vez mais invadida, pelas pessoas cruéis (...). Aquilo foi para mim como a morte, não conseguia acreditar que a pessoa que mais amei, tinha me traído (...) Meu mundo desabou fiquei totalmente sem chão(...) Conversei muito com atores que haviam saído do oficina e todos diziam que haviam recuperado o brilho no olhar após sair (...) Mesmo assim não sabia ainda se era hora de me afastar, talvez quize-se (sic) provar para mim mesmo como sou forte e tenho meus princípios como ator. (...) Eu não quis dizer uma palavra, mais não tinha mais em mim a vontade de estar ali.

O ator ainda explica:

...prefiro ser dramático do que hipócrita. È tanta hipocresia (sic) que nem o senhor Jose Celso teve a coragem de dizer a minha real saída falando em meio a 60 pessoas reunidas que seria por conta da interpretação e afinação, aff por favor... já passei pela mão de diversos diretores, sei que não sou perfeito mais não suportei ter que ouvir

catártico, mas sim em sua proposição de leitura mítica, em que a tragédia “é expressão de visões contraditórias sobre o mundo” (Idem, p.73). A catarse é então negada enquanto instrumento de identificação para aparecer como forma de ablução, de superação.

esse tipo de mentira. entre um ator de talento e um garotinho bonito ele preferiu o garotinho. onde esta a ética teatral escrita e estudada pelo mesmo através dos livros de Stanislavisk. Sem falar nos atores que fazem os espetáculos totalmente drogados, fumando maconha, tomando Bala, Acido, cogumelo, bebendo e cheirando pó...Nunca usei nenhum desses artifícios e consegui em todos os espetáculos atingir os meus objetivos. (...) Sai de lá feliz e aliviado, pois sabia que era a hora e o momento certo, orei muito a Deus antes de ir na reunião e pedi que se não fosse para eu permanecer e se viesse coisa melhor para mim assim fosse feito. Hoje me sinto mais aliviado e feliz, parece que um peso saiu de minhas costas e minha visão consegue enxergar com uma maior clareza. Não deixei os meus princípios e meus valores serem perdidos em meio a tantos bombardeios que passei nesta minha caminhada, sai de lá como "Cacilda" o que me deu muito prazer... Com relação ao corpo, acredito que ele é material de trabalho do ator, e quando o mesmo é massacrado acho que não vale a pena, sempre me políciei para estar bem, tanto mentalmente quanto corporalmente, por isso aguentei o que aguentei. É preciso cuidar do que nos habita e de nosso material vocal, por isso me diferenciava dos demais atores, que vivem em farras, perdendo varias horas de sono e se drogando para conseguir um estado de transmutação.

A questão do uso de drogas enquanto catalisadora do desenvolvimento de potencialidades humanas é militância do Oficina desde a década de setenta, e pode ser facilmente detectada nas ações e discursos do grupo contemporaneamente. A construção dos corpos em frequências alteradas é um objetivo da arte do Oficina e não enfrentada como um problema como colocou Aílson. Sobre a questão técnica, observa-se que os atores do grupo têm, em sua maioria, formação, mesmo que incompleta, em técnicas de atuação, música, circo e dança. Todavia, a qualidade técnica não é fator preponderante na escolha de membros da equipe, por vezes, as relações pessoais/ideológicas sobrepõem-se. É neste sentido que leio enunciados nativos como os que afirmam que Marcelo Drummond, ex-companheiro afetivo, mas ainda amigo muito próximo de Zé Celso, é o “primeiro ator do Oficina”. Tal status não advém apenas de sua disposição cênica, mas da devoção de uma vida (vinte e cinco anos dos cinquenta vividos pelo ator) às propostas estéticas e políticas do grupo, é preciso viver a arte em questão e construir-se enquanto tal. Trata-se da incorporação do ideal proposto mais que da absolvição de tal ou qual técnica.

Não obstante, a incorporação de tais ideais não absolutamente verticalizada, ou seja, há uma pluralidade interna e dialógica, porém, esta é orientada por uma matriz

comum, norteadas no sentido de se produzir uma “arte libertadora”, sendo esta a arte que desestabilize mais que reafirme valores e normas sociais vigentes. No caso de Aílson, os valores hegemônicos ficam claros: moral cristã, monogamia e visão negativa sobre as drogas, enquanto os valores operantes no Oficina vão na contramão destes. Um ator evangélico, por exemplo, não poderia se adaptar às vertentes artísticas ali desenvolvidas, a não ser que com ela estivesse disposto a dialogar: a atriz Célia Nascimento relatou-me em 2008 que uma de suas grandes dificuldades em despirmo no Oficina estava justamente em recalcamientos familiares, sua família evangélica desconhecia seu trabalho com atriz do Oficina.

A noção de arte circulante no grupo – enquanto potência de transformação de si e do mundo - é a matriz social de sua configuração, transformada em elementos estéticos, vis sátiros, grotescos ou mesmo através do ideal da contemplação. A linguagem do Oficina confere à arte a precipitação de uma postura política e ideológica, ainda que o grupo rejeite o termo ideologia; para eles, trata-se de “filosofia”. O artigo-depoimento a mim enviado por Mariana Monteiro ilustra a hipótese que aqui defendo referente ao papel central da função e constituição ideológica da arte em questão como agente de unidade e coesão do grupo, sob suas mais diversas formulações:

Para integrar-se na Comunidade Oficina Samba [1969], era necessária a imersão em códigos e referências bastante complexos e específicos que, de alguma forma, alimentavam os processos identitários do grupo e das pessoas dentro do grupo. Para “iniciar-se” no Oficina era preciso compreender o impasse criado com a mudança política no país, com o golpe de 64, assumir de certa forma a derrota das esquerdas e estar disposto a defender uma nova possibilidade de criação, atuação e comunicação com o público. O trabalho adquiria um sentido forte de resistência, a partir de polarizações tanto estéticas quanto políticas...

Não afirmo aqui que é necessário ter, a priori, um *habitus* específico ou um conhecimento adquirido sobre arte para integrar-se ao Oficina, ao contrário, membros do bairro e outras pessoas que nunca haviam assistido ou feito teatro ingressam no grupo. O que destaco do depoimento de Monteiro e Aílson é a necessidade de um encontro da arte como espaço de transformação e questionamento de si e do mundo, operada sobretudo, a partir da década de oitenta pelo grupo, quanto este se transforma em *Uzyna-Uzona*: ser membro do Oficina é mais que dominar técnicas, fato que aponta

para o caráter relacional da arte em questão, é preciso aceitar a proposta do grupo e estar disposto a com ela dialogar, marcando seus corpos através da experiência vivida.

Ser uma “pessoa do Oficina” não implica, necessariamente, em lá estar trabalhando no momento, como os casos de alguns membros como Aury Porto e Fred Steffen podem exemplificar. A convite de um antigo membro do grupo e atual diretor da escola de samba Nenê de Vila Matilde, Márcio, o Oficina encenou na ala uma adaptação da peça homônima encenada no teatro. Nesta montagem, ficou evidente que alguns laços de artistas com o grupo mantiveram-se para além da presença ou não destes em trabalhos cênicos. O ator e diretor Aury Porto e o ator Fred Steffen (que acabou voltando ao grupo em 2013), são os exemplos mais notáveis neste sentido. Por outro lado, alguns atores que estavam trabalhando com o grupo durante o período não puderam ou não quiseram participar do desfile.

A aquisição de uma prática específica de arte é fundamental neste processo de ser uma pessoa de Oficina. Renato Borghi, fundador do grupo (saiu em 1972), em entrevista para o programa Roda Viva em 1998, declara sobre a diretora Cibele Forjaz na peça *Galileu Galilei* (1968):

... tinha o trabalho da Cibele Forjaz²⁹, que também é uma pessoa do Oficina – né? –, que tem uma grande influência do Oficina, uma diretora, eu acho que de porte, de gabarito. Ela vai fazer coisas bem importantes, eu acho, vai dar frutos importantes para o teatro brasileiro, mas tem essa... essa linguagem de uma pessoa que vive dentro do Oficina? Eu não tenho tanto, porque eu já estou afastado há muito tempo, não é?

A atriz Ana Guilhermina também destaca, porém desta vez como queixa, esta marca produzida pelo trabalho do Oficina. Ana relata que durante a seleção de elenco de uma série da HBO (*Alice*, de Karim Aïnouz e Sérgio Machado), ela teria sido vetada pela preparadora de atores que alegou que não trabalharia com a atriz por ela ser do Oficina, por ela ser “muito Zé Celso”.

Embora seja inegável que para ser “uma pessoa do Oficina” seja necessário o encontro com uma série de práticas e ideias circulantes no grupo (orientadas inclusive teoricamente por autores como Artaud, Nietzsche e Oswald de Andrade), ressalvo

²⁹ Em 2012, Forjaz dirigiu uma série de atores que já fizeram parte do Oficina em um espetáculo de grande sucesso nacional, *O Idiota*, adaptação do livro homônimo de Dostoiévski que, assim como muitas das peças do Oficina, tinha longas seis horas de duração

apenas que a ideologia enquanto unidade não pode ser tomada enquanto estática, ao contrário, é necessário que esta unidade esteja perpetuamente em diálogo com uma série de valores e produções sociais, porém, sem jamais conformar-se com elas.

ORGANIZAÇÃO?

O Oficina possui uma organização interna pouco esquemática, embora nitidamente estruturada através das relações de prestígio. Ao mesmo tempo em que alguns núcleos e papéis são claramente perceptíveis, como a liderança de Zé Celso, Marcelo Drummond e Camila Motta, por exemplo, outras relações e composições de núcleos são tão efêmeras quanto instáveis, ao passo que efetuar seu mapeamento torna-se uma tarefa quase estéril: em pouco tempo as relações serão transformadas e a análise perderá sua validade. Embora haja algumas relações cristalizadas, estas estão sempre sujeitas a novas formulações e projetos. Tal fato não estabelece, necessariamente, uma falta de organização, mas, em certo sentido, uma organização própria e absolutamente condizente com a ideologia de arte que opera no grupo. Existe uma indiscernibilidade formal na divisão de muitos papéis, sendo, desta forma, impossível uma delimitação rígida destes, tanto dentro quanto fora de cena, fato que, aliás, traz problemas burocráticos ao grupo, sobretudo para a prestação de contas.

Os enunciados do Oficina apontam justamente para esta esfera de indiscernibilidade e inacabamento de obras e conceitos. Neste sentido, parece-me razoável supor que o grupo opera uma formulação rizomática de si (Deleuze e Guattari, 2000). Para Deleuze e Guattari (2000), o rizoma explicitaria uma formulação organizacional de inter-relação entre conceitos, ou seja, um modelo de realização dos acontecimentos que opera espaços e tempos abertos em que os acontecimentos são potencialidades desenvolvidas das relações entre os elementos do princípio característico das multiplicidades: acontecimentos como potências em devir, sobretudo no que se refere a “cadeias semióticas que são ali conectadas a modos de codificação muito diversos” (Deleuze & Guattari, 2000, p.14).

Fundamentado num ideal mítico dionisíaco (deus da metamorfose), reforçado pela incorporação - inclusive enquanto orientação comportamental - de Oswald de Andrade e de seu manifesto antropófago, assim como influências do ideal revolucionário e transformador de Brecht, o Oficina evoca para si, tanto retoricamente

quanto através das frequentes modificações em sua forma de fazer arte, a constante da instabilidade e da experimentação. Tal fato é facilmente perceptível na formulação de núcleos para desenvolvimento de projetos, na entrada e saída de atores, músicos e técnicos. Na elaboração do convênio exemplar, entregue pela Oficina à Secretária de Cultura da cidade de São Paulo, a transformação tanto do conteúdo do projeto quanto da composição dos membros envolvidos deu-se em questão de dias.

O projeto inicial elaborado por Zé Celso e outros membros previa uma ação pontual nos terrenos do entorno com a realização de oficinas abertas. Alguns membros do grupo já haviam assumido alguns papéis como a elaboração do projeto por escrito, a organização dos meios multimídia e etc. Alguns destes membros foram surpreendidos pela mudança no projeto que foi cooptado por outro núcleo que se formou ao discutir as ações propostas; por fim, tal projeto levou alguns membros a morarem no teatro por alguns meses.

A constituição das personagens também opera via linhas de fuga (Deleuze e Guattari, 2000), como propõe também o *teatro pobre* de Grotowski, para quem o ator multiplica-se numa espécie de ser híbrido, ao passo que este deve representar seu papel de modo polifônico, não estático ou definitivo, operando a mistura de elementos incompatíveis, combinados com a distorção da linguagem. As personagens dos espetáculos são também uniões de conceitos improváveis: sagrado e profano consubstanciam-se na exposição de partes íntimas e masturbação da personagem do Papa ou de Nossa Senhora Aparecida, apontando, simultaneamente, para a sacralização da nudez³⁰ e da sexualidade assim como para a profanação da santidade.

É neste sentido que entendo que a arte levada a cena pelo grupo busca romper com a passividade dos corpos (Sennet, 2010) dos espectadores ao elaborar nos espetáculos um momento de possível experimentação; um momento em que as pessoas são forçadas a se tocarem e se sentirem. Para muitos dos espectadores do Oficina a

³⁰ A nudez aqui referida fundamenta-se na concepção ocidental: exposição do dorso feminino e das genitálias de ambos os sexos. Embora tais situações não impliquem, necessariamente, na ausência de roupas ou acessórios, são descritas comumente como nudez parcial. Tal observação busca explicitar que o conceito de nudez operado pelo Oficina é fundamentando na nudez ocidental, ou seja, aquela que, basicamente, expõe o baixo corporal. Em outros povos e cosmologias os adornos corporais, na forma de objetos ou pinturas são encontrados de maneira a comporem-se como paralelos com a roupa para o ocidente, ou seja, podem ser lidas como operações processuais e contínuas de fabricação de pessoas, marcação simbólica de status e processos de fabricação de humanos (Lima 2002, Viveiros de Castro e Damatta, 1977, Vilaça, 2000, Maluf, 2000).

proposta do grupo faz-se realidade, ao passo que a experiência ali vivida reverbera em suas vidas de maneira significativa, como será explorado no capítulo II. Explicitados então alguns modos de operação do Oficina, passemos então a sua forma atual de configuração.

1.3 O Grupo: Configurações e Desconfigurações.

Assim como a própria constituição do Oficina, minha vivência etnográfica foi também plural, sobretudo com relação aos deslocamentos que me foram operados: fui confundida como membro do grupo pelo próprio grupo, chegando mesmo a atuar como tal em alguns momentos, respondendo perguntas como: “a que horas vai sair o ônibus?”, ou apelos como “vou comer, não deixe o ônibus partir sem mim”. Um músico/atuador espantou-se ao descobrir que eu não era membro da produção. A arte em questão é fruto de uma extensa, e neste caso fluida, rede de relações, da qual eu mesma cheguei a fazer parte em alguma ocasião. Em outro momento, um ator do grupo, Tony, pergunta-me: “Era seu namorado com você durante a peça?”; na verdade, era um membro do núcleo do projeto social do grupo quem assistia ao espetáculo comigo, João, que chegou mesmo a atuar conjuntamente com Tony em diversos momentos. A rede é tanto extensa quanto efêmera, e se transforma, por vezes, a cada espetáculo.

A peça *Acordes* (2012) foi construída a partir de um núcleo bastante semelhante ao da *Macumba*, seu predecessor, porém contou com antigos atores que retornaram ao grupo para este projeto. Na montagem de 2013, além da atriz convidada para estrear uma das “Cacildas”, Bete Coelho (ela já havia estrelado *Cacilda!* em 1998), outros ex-membros retornam ao Oficina, assim como alguns que estavam nas montagens anteriores acabam deixando ou sendo deixados pelo Oficina.

As pessoas vêm, vão e por vezes voltam para o Oficina; para tal é condição *sine qua non*, terem para onde ou para quem voltar. É possível delimitar um núcleo mais denso ao redor do qual orbitam tais artistas. Porém, reduzir o Oficina e a pluralidade de suas produções estéticas a estes membros, consistir-se-ia em um paradoxo; primeiramente pelo método próprio de criação do grupo³¹ e, secundariamente, por reduzir de maneira simplista um grupo de tamanha diversidade artística interna à figura de alguns membros. Pensar o Oficina invalidando as contribuições dos que por ali

³¹ O método é a criação coletiva. Tal processo, que ocorre no Oficina desde a década de sessenta elimina, a priori, a centralidade de tal ou qual sujeito

passaram constitui um contrassenso: “Dirijo a equipe de vídeo e o Zé [Celso] nem me conhece; ele sabe quem sou eu, claro, mas nunca trocamos muitas ideias. Você, conversando aqui comigo agora, me conhece mais que ele”, relata-me Renato, diretor de vídeo do grupo.

ZÉ

Observadas as ressalvas supracitadas, é preciso não apenas destacar, mas ainda delinear o papel e a atuação de José Celso Martinez Correa dentro do grupo. O extenso nome do diretor é mais conhecido no meio teatral por sua alcunha: Zé Celso. Pontes (2004) aponta a importância da construção social do nome nos circuitos artísticos desde o século XV. Apoiada nos escritos do historiador da arte Michael Baxandall (1991), Pintes assinala a importância da construção dos nomes em sua concatenação com o universo social de produção da pessoa do artista, atentando para a apreciação e fruição que emerge a partir de então (a princípio na pintura): uma apreciação social e estética atrelada à consciência quanto à individualidade do artista, seus domínio e habilidades técnicas, opondo-se ao consumo de materiais que até então orientavam socialmente a valorização das obras.

É a partir deste momento que a construção social do nome do artista, começa a engendrar uma complexa relação com a questão da autoria, do prestígio e da autoridade. É neste sentido que os “estudos produzidos no âmbito da história social das artes e da sociologia da cultura têm trazido contribuições fundamentais para repensarmos a equação entre nome, status e prestígio a partir de sua articulação com o problema da autoria e da autoridade” (Pontes, 2004, p.232).

Na década de cinquenta, a partir do processo de modernização do cenário teatral paulistano, o nome do artista enquanto bem simbólico acaba por estabelecer hierarquias, autoridade e prestígio, funcionando não apenas como uma marca de autoria, mas também como legitimador das artes em questão: “No caso do teatro brasileiro, o prestígio decorrente dessa “assinatura” é inseparável dos empreendimentos ligados aos movimentos de implantação e consolidação da sua dimensão propriamente moderna”

(Pontes, 2004, p 235). A atriz Cacilda Becker seria a grande expoente deste movimento, sendo, ainda hoje, considerada uma das maiores artistas do teatro brasileiro³².

Não por acaso, a ascensão meteórica do Oficina à centralidade da cena teatral paulistana ocorre a partir do momento em que o grupo, ainda amador, vai aos palcos do Arena (já consolidado no período) atuar ao lado de grandes nomes do teatro nacional: Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana, Eugênio Kusnet, José Renato e Augusto Boal. O prestígio dos atores já renomados propiciam uma facilitação no caminho a ser percorrido pelo Oficina, dado via contaminação de prestígio. O grupo de amadores é então legitimado pelo estabelecido no momento, pegando de empréstimo os conceitos de Elias e Scotson (2000). Nas palavras de Ety Fraser, ex-atriz do grupo, o Oficina viria a ser o filho do Arena (Peixoto, 1982).

A partir de então, Zé Celso começa a traçar uma trajetória que culminaria na constituição de um nome bastante consolidado em seu meio. Conseqüentemente, goza de tudo que dele decorre: a notoriedade, o prestígio e a autoridade. É nesta chave que procuro ler não apenas a posição diferenciada de Zé Celso dentro do grupo, mas também as declarações plurais que reduzem à figura de Zé Celso todos estes cinquenta e quatro anos de trabalho do Oficina. Sendo o nome um dispositivo social dinâmico de ação, o prestígio decorrente da história protagonizada por Zé Celso carrega tamanha carga simbólica dentro do campo social artístico paulistano e nacional que o diretor acaba por funcionar como metáfora e metonímia do grupo, sendo uma referência de prestígio inquestionável dentro do Oficina (o que não implica na ausência de conflito com este).

A figura de Zé Celso é, indubitavelmente, uma liderança absoluta no Oficina, não sob a forma hierárquica explícita, mas enquanto ícone de referência e prestígio (o que acaba por gerar uma hierarquia implícita). Nas assembleias do grupo, onde se discutem questões burocráticas e formais para além das artísticas, o papel de Zé Celso esboça-se claramente: quando se trata de assuntos burocráticos todos parecem dialogar de forma bastante igualitária, mas quando se trata de estética, Zé é mais ouvido e respeitado. Durante a assembleia de 2013, quando o recém-proposto ranking do grupo acabava de ser lido de maneira crescente, Zé era o último e por conseqüência o mais

³² Em homenagem a esta atriz que é apontada como uma das grandes responsáveis pela consolidação da “profissão ator”, o Oficina produziu uma série de espetáculos. O grupo reconta, de forma peculiar, a trajetória desta atriz e narra, desta forma, como enxergam seu campo social de emergência.

importante dos membros listados: uma salva de palmas e uivos saudaram a trajetória do presidente da associação Uzyna Uzona. Uma carga emocional explícita instalou-se no ambiente.

Entendo que a pessoa de Zé Celso constitui uma liderança moral indiscutível dentro do grupo, ao passo que é através de sua pessoa que o patrimônio imaterial do Oficina, enquanto conjunto de enunciados e prerrogativas, dá sustentação à emergência de diversas formulações do grupo, sendo ao mesmo tempo sua imagem representativa para o exterior e sua referência para o interior.

Diretor teatral rígido e insistente, suas orientações artísticas são ensaiadas exaustivamente até que minimamente aproxime-se de seus desejos; na lona de circo que serviu de palco na temporada *da Macumba Antropófaga 2012*, montada ao lado do teatro, Zé Celso, já com alguma dificuldade física devido à idade, se senta e se levanta incontáveis vezes. A posição de Zé Celso é de fato diferente da de outros membros (inclusive na divisão dos camarins): é nele que ocorre a corporificação do grupo, o diretor é porta-voz, ícone do Oficina e seu principal articulador. Embora não compareça a uma parte dos ensaios, é a partir de sua direção que as cenas ganham sua forma final, não definitiva, é claro.

O status do diretor é marcado em diferentes ocasiões, dentro e fora de cena, de maneira corpórea e espacial: as rodas formam-se ao redor dele e sua voz é sempre a mais ouvida, seus enunciados convertem-se diretamente em ações. Durante um ensaio, buscando “dobra” para um papel em aberto, ele questiona onde estaria uma das pessoas que já haviam encenado este papel. Em questão de minutos, um telefone, com o ator solicitado do outro lado da linha, é trazido para o diretor. Zé Celso ostenta também adornos corporais e cênicos de sua posição: uma capa diferente de todos os outros figurinos o cobre em *Macumba Antropófaga*; a atriz Camila Motta, também porta voz do grupo em entrevistas, cursos e palestras, carrega uma miniatura deste adorno (cênicamente, é a irmã do chefe Murubixaba/Zé Celso). Papeis de líderes, espirituais ou políticos são sempre por ele encenados, seja como o velho sábio Tirésias em *As Bacantes*, como chefe indígena *Murubixaba* em *Macumba*, o papa, Antônio Conselheiro em *Os Sertões*, dentre outros inúmeros exemplos que poderiam ser citados. Zé Celso refere-se a si mesmo como um bruxo, um xamã do teatro.

Em sua análise sobre o Oficina e Zé Celso, Ericson Pires (2005) adota a perspectiva proposta por Deleuze e Guattari³³ e aponta que o corpo de Zé Celso seria como um espaço de intersecção onde outros corpos manifestam sua potencialidade teatral. Zé Celso é lido por este autor como uma instituição que agenciaria a produção de corpos desejantes, pois não há desejo se não maquinado, agenciando e agenciado (Pires, 2008). Não entendo que Zé Celso seja uma instituição, mas reitero que através de sua figura, assim como de seu posicionamento político e estético, múltiplos fazeres artísticos foram viabilizados ao longo destas cinco décadas. Neste sentido, a história do Oficina de fato não pode ser pensada sem que com isso a confrontemos com a história de seu diretor. É possível, inclusive, efetivar uma aproximação entre a trajetória de Zé Celso e a consolidação da linguagem cênica do grupo: as peças que se iniciam com conteúdo fundamentado em dramas existenciais e psicológicos típicos de jovens que se deslocam do interior à capital (*Ventos fortes para um Papagaio Subir, A ponte e A Incubadeira*) virão a transformar-se conjuntamente com a trajetória pessoal de Zé Celso, como o encontro com o modernismo de Oswald de Andrade poderia exemplificar em *O Rei da Vela*. Nem por isso tal trajetória é individual, outrossim, representa forças e dramas sociais que apenas tem na figura de Zé Celso uma expressão exemplar, ainda que não exclusiva.

Não obstante, tal história foi escrita em comunhão com centenas de outras pessoas que não devem ser subsumidas sob a figura de Zé Celso. O próprio diretor registra sua discordância com o tratamento dado pela mídia à centralidade de sua figura no Oficina:

A Mídia concentra todo Oficina na minha pessoa, eclipsa quem trabalha comigo. Agora com a Internet tem sido diferente. Os fotógrafos revelam outro olhar desterritorializado, despatriarcalizado, fotografam o que veem, sem saber que é que vai ser a celebridade daquela peça (...) mistificação em torno de uma pessoa jurídica de mídia chamada Zé Celso, com a qual não me identifico (texto do blog do Zé Celso).

Neste sentido, é necessário compreender o Oficina para além da figura de Zé Celso, pois, ainda que seu prestígio seja suficiente para dar renome ao grupo, assim como a recíproca também se torna verdadeira, o trabalho artístico do Oficina não se mantém apenas por sua pessoa. Ao contrário, o número de artistas que foram de alguma

³³ Ao entender o corpo enquanto fluxo não limitado a sua materialidade, constituído pela sobreposição de afecções e percepções (Bergson, 1999).

maneira atraídos pela proposta estética do grupo é colossal. Desde que adotou a fórmula do *Carnaval do Povo* em *Roda Viva* e *Galileu Galilei*, o Oficina conta com um extenso elenco para a produção de cada um de seus espetáculos. Tal linguagem estética marca no grupo uma constituição fundamental: a presença maciça de jovens. Jovens na idade, jovens no palco e também jovens na experiência. Como já citado, o coro da companhia é composto, majoritariamente por este tipo social que de maneira dialógica será incorporado ao Oficina.

NÚCLEOS DE ATUAÇÃO.

Com isso em mente, delinco aqui a composição média dos grupos durante o período em que etnografei o Oficina. Os núcleos em atividade dividem-se em: 1) produção, com aproximadamente dez membros; 2) direção, representativos e preparação, com aproximadamente dez membros; 3) coro/Universidade Antropófaga/figurinistas, com aproximadamente quinze membros; 4) equipe de som/vídeo/transmissões online/iluminação, com aproximadamente quinze membros; 5) circo Pindorama, com núcleo de aproximadamente cinco pessoas mais artistas colaboradores 6) os músicos, que também atuam e participam de cenas e suas respectivas elaborações e 7) o Bixigão, projeto social desenvolvido pelo desde 2002 com aproximadamente sete membros, além das crianças e adolescentes da comunidade que participam de aulas de circo. Algumas dessas crianças, que das mais diversas formas compuseram as diferentes formulações do projeto social do grupo, fazem ou já fizeram parte do elenco do Oficina. Dois atores formados a partir do projeto trabalham hoje profissionalmente como tal. Todos estes membros desempenham funções múltiplas, não sendo possível sua rígida delimitação.

Alguns dos atores com mais tempo de casa compõem as tarefas de atuações principais (mas não exclusivamente), direção e preparação do grupo (corifeus, nos termos de meus interlocutores), sendo eles Zé Celso, Catherine Hirsh (poetisa de cena e corifeu das multidões), Marcelo Drummond (há vinte e cinco anos no grupo), Camila Mota (há quatorze anos no grupo), Mariano Matos (há dez anos no grupo), Sylvia Prado e Letícia Coura (também há quatorze anos no grupo). No entanto, estas pessoas são também articuladoras de outras funções, como a composição musical, a dramaturgia, a preparação vocal do coro, a elaboração de projetos e o treinamento da Universidade Antropófaga. Não obstante, membros de toda a rede de produção e circulação das peças

atuam nas cenas: os operadores de câmeras, sem fundo realista cênico algum, aparecem despidos, assim como o elenco. Os contrarregras, figurinistas e outros membros da produção também fazem parte do espetáculo, assim como público. Neste sentido, podemos delinear alguns núcleos ideais, conceituais, mas jamais precisar a composição de seus membros que se constituem em linhas de fuga para outros núcleos e formas de atuação.

DISPOSIÇÃO INTERNA.

Para a organização do grupo em 2013 - muito em decorrência dos problemas financeiros, jurídicos e burocráticos enfrentados em 2012 - um administrador de empresas foi finalmente contratado para dar conta exclusivamente destas questões administrativas e contábeis. Para tal, uma planilha esquemática listando os componentes do Oficina foi confeccionada. Em assembleia, a conselho do administrador contratado, foi estabelecido que era necessário formular alguns pontos fixos de classificação dos membros, para que, em função destes, o pagamento pudesse ser dividido. Foi então formulado um ranking.

Tal discussão deu-se de maneira absolutamente longa e extenuante, visto que tal planilha teria de executar uma função bastante complexa: dar conta da enorme flexibilidade das funções internas dos membros do teatro e quantificá-las em dinheiro. “Nosso profissionalismo é ligado a um rito (...) É um transprofissionalismo”, declara Zé Celso em assembleia, “é preciso comer a burocracia e ritualizar a profissão”. Os critérios compõem uma espécie de algoritmo que classifica as pessoas por sua atuação (em sentido amplo) dentro do grupo. Cada critério tem uma grandeza específica, variando de 1,0 a 1,5 (da soma destes produtos faz-se a média). Os critérios, por ordem decrescente de importância são:

	Função	Expertise		Tempo de Casa		Part. Na Peça	Gratificação
1	Operacional	1	1	Até 5 anos	1	Menor aparição	1
2	Ator/técnico	2	2	até 10 anos	2	Médio	2
3	Coordenador	3	3	até 15 anos	3	Protagonista	3
4	Diretor	4	4	até 20 anos			4
		5	5	mais de 20 anos			5

Tabela 1- Critérios para organização e pagamento do grupo.

A grande dificuldade na elaboração dos critérios e do próprio ranking deu-se pois estes teriam de incorporar o movimento das pessoas dentro do grupo, visto que não é possível remunerar muitos dos membros simplesmente por sua função: os papéis são absolutamente polivalentes dentro do grupo, podendo variar de maneira bastante significativa. Dois atores que ingressaram juntos no teatro, a saber, na primeira turma da Universidade Antropófaga, possuíam uma diferença salarial de mais de 50% segundo o ranking, ficando um deles na 36ª. Posição (14,2 pontos) e o outro em na 42ª (9,5 pontos). Ambos tinham funções idênticas na peça, com um ponto apenas de diferença no quesito expertise. Porém, a grande diferença deu-se no quesito gratificação, criado justamente para dar conta da fluidez de tarefas a que os membros do grupo acabam por atrelarem-se: quanto mais tarefas para além da sua função você estiver desenvolvendo (no caso destes, a atuação) mais pontos de gratificação este ator passa a ter, sendo por isso remunerado de maneira mais condizente a sua atuação.

Nem todos os membros entraram neste ranking, os novatos ficaram na categoria “membros instáveis com cachês fixos”, que por vezes será maior que o dos ranqueados. Todos os critérios foram elaborados e exaustivamente debatidos em assembleias ao longo de pelo menos seis meses de 2013. Não é fácil produzir algoritmos que deem conta de tamanha fluidez.



Figura 7. Desenvolvimento embrionário dos critérios de classificação. Foto: Camila Motta, 2013.

Alguns dos critérios ilustrados acima foram descartados (como o de hierarquia, substituído por “função”). É com base nesta planilha que os gráficos deste trabalho foram feitos. Porém, coletados em março pelo próprio grupo para a realização do ranking, estes dados já se alteraram significativamente. Como é impossível dar conta

destas transformações, utilizarei o modelo que me foi cedido pelo grupo como parâmetro.

Desta forma, os gráficos deste capítulo refletem mais um padrão de formação do que uma formulação precisa do grupo. Sua leitura deve ser feita com tal precaução metodológica em mente, ou seja, não se atentando aos fatos brutos mas sim aos padrões que eles representam.

Embora a figura anciã de Zé Celso seja a imagem de referência do grupo, este é constituído majoritariamente por jovens. Assim como Monteiro descreveu ocorrer nas décadas de sessenta e setenta, ainda hoje são jovens com pouca ou nenhuma experiência teatral que compõem o coro dos espetáculos. Segundo os membros listados em março de 2013, temos a seguinte estrutura etária no Oficina:

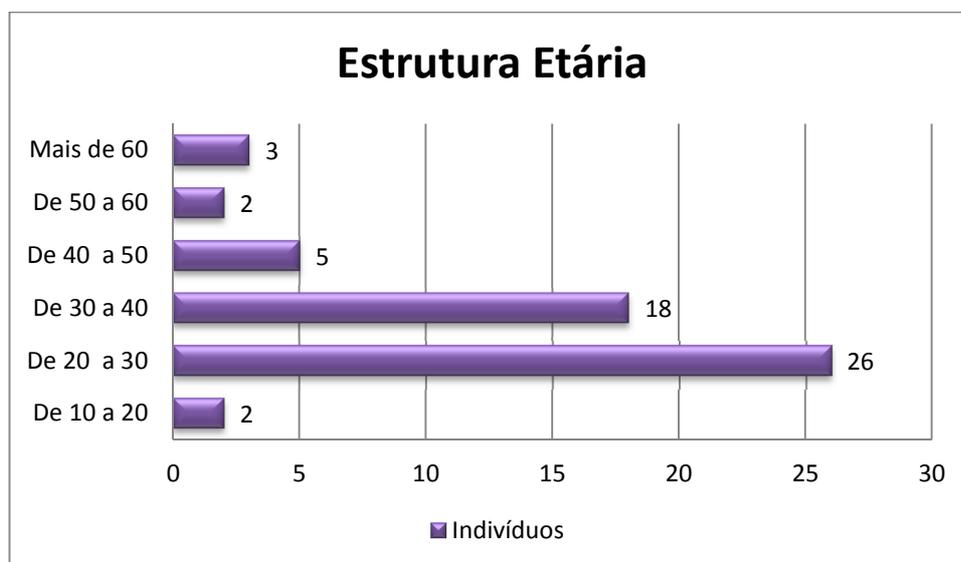


Gráfico 1 – Estrutura Etária do Oficina. Dados de março de 2013.

O fator tempo de casa foi considerado unânime em assembleia, este seria o responsável pelo “plano de carreira” dentro do grupo. Será possível notar que poucos membros do teatro têm longa trajetória no Oficina. De um total de 56 pessoas, 65% possuem pouco ou nenhum tempo de casa:



Gráfico 2 – Tempo de casa dos integrantes. Dados de 2013.

Neste sentido, observa-se que o grupo é composto majoritariamente por novos membros, no geral, jovens artistas que por identificarem-se com o trabalho do Oficina abandonam seus antigos projetos de vida e aliam-se ao grupo.

CAPÍTULO II

O Teatro. E a vida.

E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu. Quem sabe até deva concluir que, se penso, então também sou um outro. Pois só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade. O que seria uma boa definição da antropologia. E também uma boa definição da antropofagia, no sentido que este termo recebeu em certo alto momento do pensamento brasileiro, aquele representado pela genial e enigmática figura de Oswald de Andrade: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” Lei do antropólogo.

Viveiros de Castro, Encontros.

Ao longo de mais de meio século de atuação teatral, uma série de correntes cênicas e artísticas orientaram o modo de atuar do Teatro Oficina, assim como diversas referências filosóficas, antropológicas e sociológicas. Tais diálogos serão ainda detalhados no capítulo III. Neste sentido, a antropofagia cultural - nos moldes propostos por Oswald de Andrade - pode ser apontada não apenas como principal direção artística do Oficina, mas também como orientação comportamental. Etnograficamente, foi possível constatar que diversas ações tomadas por membros do grupo, dadas no sentido da apropriação de corpos, práticas ou objetos, eram justificadas sob os enunciados da antropofagia oswaldiana: “isso é antropofagia!”, exclama um ator enquanto interage afetivamente com fãs do grupo; “só me interessa o que não é meu”, satiriza uma atriz

enquanto pega uma generosa porção de alimentos oferecidos pelo SESC; “precisamos comer a burocracia” ou ainda “comer os profissionais que vêm trabalhar com a gente” explica uma das atrizes ao coletivo quando estes tentam escolher os profissionais a serem convidados.

A antropofagia é tomada pelos integrantes do Oficina enquanto corrente estética e orientação comportamental: “Contra o mundo das ideias objetivadas” (Oswald de Andrade, 1930), o teatro antropófago é vida para os sujeitos em questão.

Neste sentido, não apenas diversas correntes de ação e atuação estão colocadas nos palcos do Oficina, mas também fatos cotidianos acabam por constituir referências a serem dramatizadas para então serem transformadas de “totens” em “tabu”: o assassinato a facadas de Luis Antônio Martinez Correa (1987), irmão de José Celso, por exemplo, é anualmente dramatizado cenicamente, não necessariamente de maneira mimética, em que se encena o assassinato em si, mas através de qualquer “ritual cênico transformador”. Em 2012, uma apresentação de *Acordes* foi realizada como “Rito de Eternidade de Luiz”.

Glauber, ator do grupo, relata-me que o que mais cansa nas peças é que é tudo “muito verdade”, e por isso extenuante. Tommy Pietra também produz enunciado semelhante:

... o que dá unidade [ao Oficina] é principalmente essa busca de um teatro verdadeiro. Que não é um teatro que expõe verdade, que não fala sobre as coisas, que não é um teatro ‘a nível de’. É um teatro que busca a verdade da cena mesmo – né? – Sem recursos artificiais, digamos. Os recursos existem como em qualquer teatro, são recursos teatrais, mas o teatro é entendido aí como uma verdade, quer dizer a verdade é o teatro. (...) Um teatro que é feito de verdades.

Como tal, este teatro deve estar aberto às infinitas formulações do possível: a arte do grupo rejeita a encenação e o raciocínio lógico-linear característico do pensamento ocidental. Logo, as peças constituem-se mais através da atuação do coro em relação com o público que pela encenação de textos. Tal fragmentação discursiva e “deshierarquização dos recursos teatrais” (Lehmann, 2007) são características fundamentais do teatro contemporâneo e não uma exclusividade do grupo. A apropriação de tais ideias de forma antropofágica sim. Tal conjunto de enunciados pode

ser comprovado na própria lógica interna de organização do grupo, que tem e teve, historicamente, uma série de dificuldades em sua organização devido à sua composição interna fluída e fragmentada. A diretora de palco do grupo, Elisete Jeremias afirma:

Temos o processo mais anárquico que já vivi, mas funciona, porque temos um diretor maravilhoso, uma inspiração explosiva, e somos todos donos de nós mesmos. Felizmente não temos um chefe “deus”, que não vemos e só percebemos quando recebemos ordens, como em outras organizações. Fazemos o Te-ato; isso é a nossa Uzyna Uzona, um lugar vivo³⁴...

A antropofagia levada a cabo pelo Oficina inspira-se no manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, que, por sua vez, opera tal ideia a partir da prática de ingestão ritual da carne humana pelos índios tupis - sobretudo os Tupinambás requintadamente analisados por Florestan Fernandes e, posteriormente, por Viveiros de Castro e Carneiro da cunha (1986)³⁵, entre outros.

Para Rolnik (2008), a relação com a alteridade executada pela antropofagia seria definida por um desejo de deixar-se afetar pelo outro em seus corpos: “deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento” (Rolnik, 1998, p. 02). Na leitura de Oswald de Andrade, a antropofagiaurgia ser ressignificada no terreno cultural, propondo que as artes brasileiras deveriam deixar-se afetar pelo outro (leia-se correntes internacionais) através de uma radical identificação com a antropofagia indígena; deveríamos ser tupis, engolindo o outro e significando-os dentro de nosso contexto cultural nacional, essencialmente tupi e como tal, antropofágico. A partir de reflexão dialógica entre eu e outro operar-se-ia então uma síntese que não subsumiria a peculiaridade da cultura brasileira. A deglutição do europeu deveria dar-se a partir de uma identidade genuinamente nacional, datada simbolicamente por Oswald no episódio da devoração – controversa segundo a historiografia brasileira – em 16 de junho de 1556, do primeiro bispo do Brasil, dom Pedro Fernandes de Sardinha, por índios antropofágicos.

³⁴ Disponível em: <http://www.teatroficina.com.br/posts/518>.

³⁵ A ingestão ritual dos inimigos – sobretudo dos bravos guerreiros - ritualizava uma relação com o Outro em que o sujeito tomava sua posição, sempre relacional: nos rituais antropofágicos, como salientou o chefe Cunhambebe a Hans Staden (Viveiros de Castro, 1986, 2002), os tupinambás tornavam-se jaguares, não enquanto metáfora, mas enquanto devir outro, dado na “qualidade do ato, não do sujeito” (Viveiros de Castro, 1986, p. 626).

O antropólogo José Jorge de Carvalho (2005) entende que tal leitura oswaldiana é tão perigosa quanto o “mito da democracia racial” para o contexto sócio-racial brasileiro. Segundo Carvalho: “Esse discurso antropofágico colocou a centralidade e o prestígio da ação simbólica em quem controla os meios de difusão do produto cultural resultante da suposta síntese estética nacional” (p.05). Para ele a expressão “só me interessa o que não é meu”, estaria definida pelos brancos hegemônicos, ou seja, a cultura dominante estaria em posição de retirar as expressões simbólicas de seus contextos para delas apropriar-se. A horizontalidade da antropofagia, já que dela todos poderiam efetivar este mesmo processo, seria falsa, pois escamotearia a predação ocidental ao colocar todos na mesma posição.

Para Rolnik (1998), esta seria a falsa antropofagia, aquela que toma a cultura do outro enquanto folclórica e não enquanto potência de significação: compreender a antropofagia oswaldiana exige uma apreensão menos formalista e mais ontológica. Não é na exibição de tais ou quais traços ou elementos culturais do outro que se encontraria a antropofagia, mas na absorção destes enquanto potência significadora, ou seja, enquanto arcabouço de possibilidade e formas de ser. A hierarquização sociológica acertadamente apontada por Carvalho, visto que não podemos ignorar a relação hierárquica que se deu e ainda se dá entre a arte das diferentes origens étnicas, seria suprimida pela verdadeira antropofagia: ritual e sintetizada no corpo, de forma que este seja incorporado em si sem que haja supressão da diferença, ao contrário, deve operar-se a síntese de diferentes: não há mais eu versus outro, mas uma síntese destas dualidades em uma nova forma de se fazer/pensar/ser, a contaminação pelo outro se processa em seu existir, não cabendo à hierarquização prévia neste sentido.

No Oficina, a busca pela deshierarquização das matrizes culturais desenvolve-se em diversos sentidos. O nome dado à encenação do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade evidencia tal incorporação: a *Macumba Antropófaga* busca eclipsar a dicotomia entre o a cultura branca (oswaldiana) e a matriz africana expressa nos rituais de macumba. O nome, além de configurar-se enquanto uma provocação sistemática à repercussão social negativa dada à macumba, ainda expressa uma realidade do grupo, que possui forte ligação com o Candomblé, logo, efetuam macumbas no teatro com frequência, com todos rituais, restrições e prescrições que lhe são próprias, em arte e fora dela. É este ideal antropofágico que orientará algumas das posturas estéticas e pessoais dos membros do Oficina.

2.1. Ícones, Símbolos e Índices³⁶.

Orientados pela ideia de antropofagia cultural, o grupo buscará incorporar alguns operadores de estetização, dentre eles a sátira, o grotesco e a carnavalização, como descritos por Bakhtin (1999). O apelo ao baixo corporal e a hiperbolização aparecem enquanto elementos fundamentais da linguagem cênica proposta pelo grupo: “... o ventre e o falo, essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização” (Bakhtin, 1999, p. 277). Contar uma história implica, na linguagem antropofágica, em uma sucessão de metáforas e metonímias, no geral, bastante satíricas. Nem mesmo Dionísio, figura de maior referência para o grupo, escapa a ridicularização grotesca.



Figura 08 – Dionísio (Marcelo Drummond). *As Bacantes*, 2008. Foto: Divulgação.

Se no contexto analisado por Bakhtin, a sátira tinha como principal objetivo atacar o tom sério da cultura oficial do século XVI, a concepção grotesca do corpo, operada pelo Oficina opõe-se hoje ao grande pudor empreendido pela moral religiosa de matriz cristã (os protestantes sobretudo), à Igreja enquanto instituição, à lógica de mercado - que forma pessoas socialmente localizadas segundo seu potencial de

³⁶ Uso estes termos como definidos por Peirce (1955). Tidas todas como signos ao passo que estabelecem relações entre significantes e significados, o autor estabelece três categorias referenciais: o ícone, um signo que se refere ao objeto que denota meramente em virtude de características próprias (como no caso verde-mata); o índice, um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto (como no caso vagina - parto) ou um símbolo, um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, usualmente em associação a ideias gerais (como no caso bandeira – país). Estas três operações semióticas são efetivadas durante o espetáculo.

consumo - e à repressão sexual engendrada neste contexto. Neste sentido, o corpo grotesco experienciado no Oficina, assim como descrito por Bakhtin, aparece de maneira oposta à concepção clássica de perfeição e acabamento, representa-o sem contornos definidos, em contato e interpenetração com outros corpos; como ícone de um mundo inacabado, em transformação. Tal corpo não está ali para ser contemplado enquanto arte, mas vivido enquanto sujeito a ponto de ser interpenetrado por outras subjetividades que rechacem e se purguem das lógicas acima esboçadas; “o corpo antropofágico é um momento de singularização de forças culturais numa cartografia em constante modificação”, escreverá Pires (2008, p. 55).

Neste sentido, não apenas os espetáculos do Oficina, mas também suas personagens são polissêmicas, compondo-se, recorrentemente, pela união improvável de seres míticos, históricos, políticos, etc. Nesta definição polissêmica, subtendem-se também as dicotomias palco *versus* vida social normal, arte *versus* vida. A ideia de arte levada a cabo pelo grupo é operadora segundo o qual alianças são feitas e desfeitas, viés de configuração de desconfiguração entre os membros, afetivas e sexuais inclusive: “O Oficina é um grupo que costuma se fechar bastante” – dirá Tommy. De fato, as relações entre os membros do grupo costumam tomar por completo a vida dos sujeitos envolvidos, sendo inclusive fator de queixa de alguns.

Desta forma, explora-se nos palcos do Oficina uma série de dramas sociais latentes na visão do grupo, que se fazem urgentes também para os sujeitos em questão. As performances do grupo devem então ser lidas, se posicionadas antropológica e socialmente, enquanto ação que ultrapassa a comunicação cênica de ideais do grupo. Os desmembramentos estéticos buscam atualizar no palco questões sociais e subjetivas que a serem ressignificadas. Desta forma, a sexualidade, a despudorização dos corpos, a nudez, o uso de drogas ilícitas, o combate à homofobia, dentre outras questões, aparecem constantemente nas cenas dos espetáculos, não por sua força estética, mas devido à urgência de serem problematizadas política e subjetivamente. Logo, o que se coloca em cena não porta, necessariamente, uma mensagem ou lição a ser apreendida, mas a imbricação estética de uma visão de mundo que deve ser experienciada por atores e público, buscando criar sensações capazes de modificar percepções.

A vastidão de referências levadas à cena pelo Oficina tem portanto o objetivo de criar nos palcos uma esfera diferenciada da qual emerja uma experiência sensível

com potencial criativo. Para tal, ícones, símbolos e índices diversos são levados à cena. Ressalva-se: presentificação e não representação. A cópia do real é parte menor na linguagem hiperbólica do grupo. No entanto, a hipérbole é recurso bastante utilizado em teatro de maneira genérica, sobretudo nas encenações cômicas.

Independente do texto a ser encenado, o grupo encontra maneiras de inserir em seus espetáculos questões socialmente latentes. Para tal, alguns recursos cênicos são acionados.

COMPONETES ESTÉTICAS DE SIGNIFICAÇÃO

(1) O coro - é um importante recurso do grupo na busca por este teatro transformador que recusa a passividade do corpo do espectador. O coro interage de forma por vezes agressiva com a plateia, invade seus espaços e sua zona de conforto para evidenciar a necessidade de ação. A ideia do coro é tomada a partir do teatro grego e da função social das dionisíacas³⁷ enquanto transformadoras (mesmo que por apenas um dia) da ordem social regular. É o mecanismo principal de carnavalização do grupo: ele invade cenas “sérias”, está com frequência com partes íntimas à mostra, e tem como uma de suas funções principais interagir com a plateia.



Figura 09 – Coro escala plateia em Macumba Antropófaga.

(2) A dimensão ritual atribuída à performance - a interação do coro não é dada no sentido da interpretação de tal ou qual papel: os atores devem viver e sentir as cenas em questão. O coro emerge no grupo justamente em oposição aos “representativos”. Tal disposição traz uma segunda marca ao trabalho do grupo: a recusa a ideia de

³⁷ O coro tem origem na Grécia Antiga, nas cerimônias em homenagem a Dioniso, deus ligado a muitas festividades, inclusive a do teatro. E começa a ser esboçado nos Festivais Dionisíacos em duas configurações: as urbanas e as rurais.

interpretação cênica e a dimensão ritual da performance a ser vivenciada. Baseados em correntes cênicas que apontam para esta direção (Artaud e Grotowski) o grupo busca produzir nos espetáculos um rito cênico que acaba por estender-se por muitas horas de duração.

(3) Ausência de personagens transcendentais - as peças não contam, portanto, com personagens transcendentais, os atores “representativos” marcam em suas performances os questionamentos das identidades introjetadas para que estas se tornem então passíveis de serem restauradas reflexivamente, através de uma postura crítica e debochada. Neste sentido, as personagens são múltiplas, intercambiáveis entre elas e a pessoas do ator, que são, neste sentido, portadores de carga reflexiva dada através da explicitação da teatralidade ali colocada.

(4) O corpo nu - o corpo do atador e da plateia passam a ser compreendidos de forma diferenciada pelo grupo: não sendo o lugar de marcas sociais ou representação, mas sim o tempo-espaço no qual o sujeito precisa ser desconstruído e construído perpetuamente. Partilhando de correntes teóricas que entendem o corpo enquanto permeável por sensações e percepções (o corpo sem-órgãos de Artaud, Deleuze e Guattari) o Oficina operará a artificação do corpo de maneira diferenciada, que ocorre por vezes em processo contrário ao do teatro convencional: despindo-se ao invés de caracterizando-se. Neste sentido, o Oficina abandona uma série de prescrições negativas engendradas nos códigos de conduta hegemônicos da sociedade brasileira, como por exemplo, despir o outro, tocá-lo em suas “partes baixas”, etc. É através deste paradigma que a nudez, enquanto processo de desmistificação e equalização dos corpos, aparece como componente estético fundamental nas obras do grupo, configurando-se enquanto símbolo-chave de uma série maior de concepções sobre o corpo em arte operadas no grupo. O diretor de comunicação do grupo aponta:

Outra coisa que dá unidade que é valorizar o corpo como uma coisa inseparável da mente ou essa coisa assim né? Quer dizer, a experiência se vive no corpo e não só na cabeça né? Então nesse sentido o corpo é fundamental (...) Aqui ninguém é fisiculturista mas todo mundo cultua o corpo.

Em Campinas, Zé Celso responde à pergunta de um repórter sobre o “uso” da nudez em suas peças. Reproduzo aqui o texto de forma fiel ao escrito (recebido por e-mail):

Repórter: Você é elogiado e ao mesmo tempo criticado por levar a nudez e escatologia aos palcos. Como recebe essas críticas e por que usar esses elementos em cena?

Zé Celso - Não “uso” nada em cena, não “uso” nudez. Me deixo levar pelo que a Poesia das Paixões que chamo de grandes Peças de teatro me levam. Não poderia fazer o “Manifesto Antropófago” ignorando a Nudez, que é vista por Oswald como a inspiradora de todas as revoluções: do homem natural da revolução francesa, do romantismos de Goethe e Shiller, do Bolchevismo de Maiakowski e Meyerhold ,da revolução Surrealista de Buñuel, até o BARBARO TECNIZADO DE HOJE.

Faz mais de 50 anos que as pessoas perguntam

Porque você “usa” a nudez em cena?

Eu perguntaria,

-porque você “usa” a nudez para fazer amor e filhos,

-porque você ”Usa” a nudez para tomar banho?

Porque você tem vergonha de seu Corpo?

Pau pequeno?

Porque você amaldiçoa justamente a Genitália de é de onde nós viemos?

Nós somos como os gregos e os índios brasileiros, adoramos a nudez.

Mas um corpo simplesmente nu pode até ser tão vestido quanto uma Muçulmana, como são as fotos da Play Boy caras e bocas sem Eros,

As vezes nas praias de nudismo parece que as pessoas estão vestidas de nú.

A atuação com este figurino que é a nudez é a mais difícil, por que ela precisa de ALMA, AGALMA, ANIMA q pra mim = TESÃO. Alma=tesão cor de ros pleno de energia do deus Eros,quente,quântica, elétricaAhhhhna

(5) Linguagem metateatral - ao passo que ocorre uma carnavalização de temas sérios e uma redução da carga essencialista e psicologizante das personagens, a linguagem metateatral descrita por Brecht e o afastamento por ela engendrados no teatro épico passam a ser absolutamente visíveis e marca mais saliente nas encenações, embora a narração linear proposta pelo teatro épico seja abandonada em absoluto pelo grupo. Tal linguagem não é exclusiva do Oficina mas de uma série de grupo “pós-modernos” da década de noventa, sendo esta uma forma contemporânea de expressão cênica. Sobre a utilização dos mesmos recursos pelo grupo Parlapatões, vizinho do Oficina, o antropólogo Krüger (2008) descreve:

Acredito que a ênfase na importância da ironia e da paródia na cena teatral da década de 90 permite destacar semelhanças em trabalhos tão díspares como os de Antunes,

Gerald e dos Parlapatões, pois todos carregam formas de enunciação metadiscursivas que nos levam a relacionar utilização da ironia e paródia com o que se convencionou chamar de arte “pós-moderna”. (p. 59).

Em uma das cenas de *Macumba Antropófaga 2012*, um ator é também operador de câmera dentro e fora de cena. Ao mesmo tempo em que Acauã produz imagens geradas nos telões, ele é também uma personagem diferente, a polícia, em uma abordagem explicitamente metateatral. O mesmo se passa com Camila Mota, quando esta vive a personagem de Elaine César, cineasta do Oficina falecida em 2011.

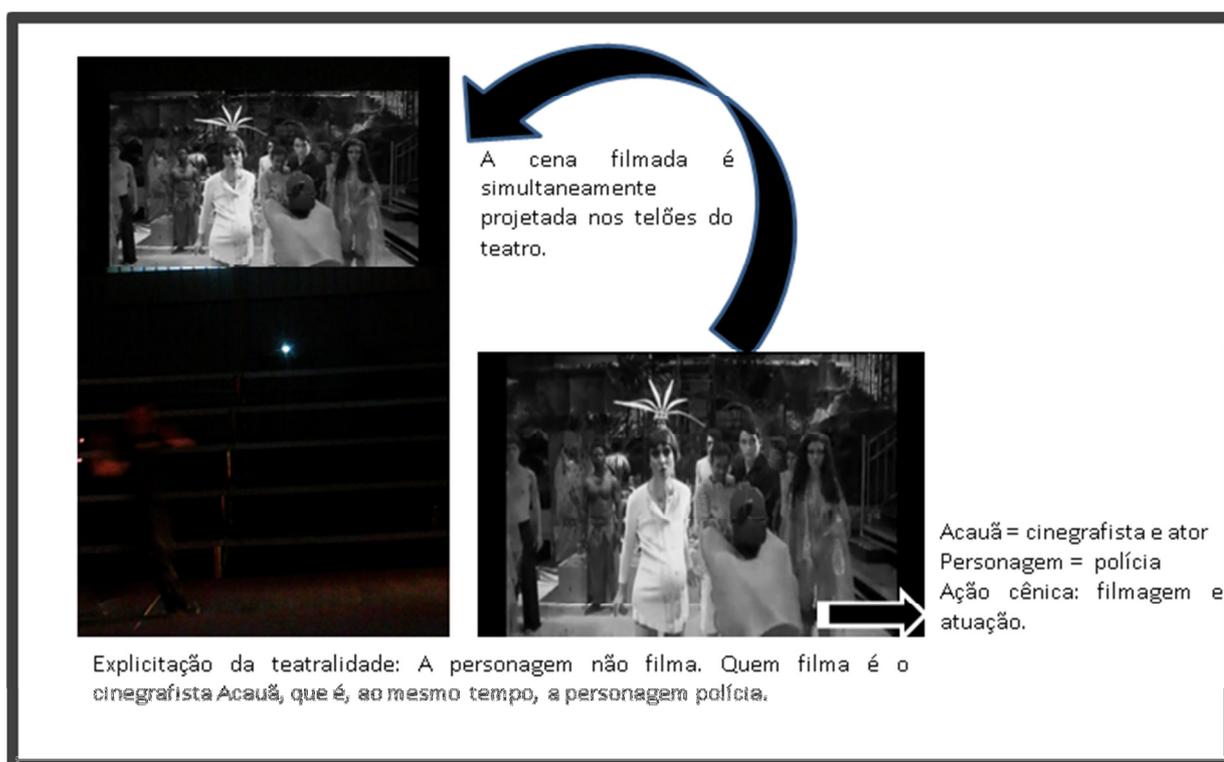


Figura 10 – Infográfico Metateatralidade.

(6) Abandono do texto dramático como elemento central - a ênfase na experiência vivida em detrimento do texto dramático abandona a pretensão de uma totalidade significativa unívoca. A absorção da plateia como ser ativo dos espetáculos, no caso do Oficina, se orienta para muito além da quebra da quarta parede – quebra-se mesmo a privacidade do espectador, viola-se seu corpo e seu pudor. Tal fato abre inúmeras possibilidades de significação das inúmeras cenas que concomitantemente ocorrem no teatro, propiciando uma relação menos vertical entre atores e público via caráter polissêmico da encenação.

Explicitados de maneira teórica os componentes de significação acionados nas encenações do grupo, passemos à descrição de um dos espetáculos etnografados. Descreverei de maneira sucinta o conteúdo e a forma do espetáculo *Macumba Antropófaga* buscando evidenciar de que maneira tal ideia de arte e estética posicionam-se de forma reflexiva a valores e regras sociais envolventes. Tal exercício tem por objetivo delinear a ideia de arte desenvolvida pelos sujeitos em questão.

Busquei atentar-me aos dispositivos de estetização operados pelo grupo na leitura do manifesto e na adequação de seu texto aos embates atualmente travados pelo grupo nos planos estéticos, virtuais, jurídicos e reais. Buscarei então evidenciar de que maneira o corpo, entendido enquanto potência significativa, não opera como receptáculo no qual se inscrevem identidades e papéis sociais portadores de mensagens a serem interpretadas pelos espectadores, mas como um aparelho no qual se articulam sentidos e significados, tempo-espaço no qual se sintetizam símbolos e objeto do pensamento.

2.2 – A Macumba e seus bárbaros.

Não tem mensagem. Mensagem faz parte de ideologia, e isso morreu (...). No teatro, se você for explicativo, não é arte. O que eu quero com o teatro é que as pessoas usem sua potência, seu tesão, e criem beleza.

Zé Celso.

A MACUMBA

Levado a sua radicalidade, pensado e repensado em tantos anos de atuação e produção, passando pela ótica de centenas de artistas e, é claro, pela consciência delirante de Zé Celso, *O Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade apresenta-se pela primeira vez enquanto leitura cênica em 2011, no espetáculo no qual se desenvolve grande parte da etnografia deste trabalho. O espetáculo tem cinco horas de duração e possui cerca de setenta técnicos/atuadores.

Para além de a escolha do texto exaltar a antropofagia como marca estética do grupo, a forma de sua encenação torna a antropofagia ainda mais evidente. Esta Macumba deseja a troca de terrenos do entorno do teatro com o grupo Silvio Santos: “Esta Macumba é feita pros Terrenos de todos os mundos (...) infiltrando-se nos Tabus em feitiços diluindo os impedimentos fronteiriços que impeçam a Troca entre Terrenos”, registra o prólogo do roteiro da peça.

A encenação estrutura-se como uma macumba que busca promover a quebra de onze “tabus” que, para o grupo, urgem ser ressignificados. Como? No corpo e na experiência vivida. A apropriação da macumba dá-se em sentido real: há de fato macumbas de candomblé feitas no teatro. A preparação dos atores é longa e diversificada: pintura corporal, maquiagem, preparação dos inúmeros figurinos de alguns, ingestão de substâncias, afetos. Os trabalhos de aquecimento do grupo fazem-se como rodas de umbanda ou candomblé, em que os cânticos entoados preparam o corpo e a pessoa do ator para os “rituais cênicos” a serem desenvolvidos. Uma série de sambas começa então a ser executada pela banda, sendo que um deles é uma ode ao próprio Oficina. Sinos tocam os sinais de início, que não ocorre de maneira automática, mas através de uma relação mais orgânica em que cada indivíduo vai progressivamente assumindo sua função no todo.

Todos do grupo, mesmo aqueles que não entram em cena, como as produtoras e arquitetas, vestem-se com a roupa base da peça e participam do aquecimento. Os membros do coro já se encontram caracterizados como índios Tupis. A maquiagem, os acessórios e mesmo a pintura corporal em argila, não se pretendem miméticos, ou seja, não representam nenhuma etnia em específico. Em alguns casos, sequer se remete a qualquer estética indígena conhecida. Embora o coro esteja com o corpo majoritariamente despido, é raro que um ator esteja sem nenhum aparato cênico, como acessórios e maquiagem. Tal preparação marca os processos sociais de artificação do corpo, dados pelo agenciamento espacial – no palco ou no lugar da encenação – pela marcação do estágio cênico via construção do corpo – pintura, despir-se, acessórios, figurinos, etc. Tal necessidade de preparação do corpo pare que este se encontre em arte ficou bastante clara etnograficamente. Antes de uma das apresentações de *Macumba*, alguns membros do grupo sugeriam insistentemente que eu me pintasse e colocasse alguns acessórios do coro Tupi para entrar em cena. Eu disse que entraria, assim como

eu já vinha fazendo, mas não fui me pintar nem coloquei os acessórios, o que gerou inquietações em alguns.

O agenciamento espacial, embora delimite o que é ou não espaço de teatro, ocorre de maneira relativamente fluida: as cenas ocorrem em diversos lugares do teatro de maneira concomitante. Tal fato oferece à experiência uma dimensão espacial singular; muitas das cenas não podem ser pensadas, sentidas ou observadas sob a égide da centralidade, tanto espacial quanto semântica. Cerca de seis telões e sete câmeras compõem o cenário das peças, seja no Oficina, no circo ou em palcos montados pelo mundo. Nas grandes telas, cenas reproduzidas ao vivo, filmes, peças antigas, fotos, close no ânus da personagem “Oswald de Andrade”. A *Macumba Antropófaga* contou ainda com uma cabra (deusa do trópico das cabras), que não viajou com o grupo.

O espetáculo do Oficina faz ecoar a leitura do Manifesto Antropófago à sua própria história, assim como a do Bixiga e do Modernismo brasileiro. O primeiro ato do espetáculo dedica-se a este exercício.

A PEÇA

Macumba Antropófaga traz uma leitura de tríade modernista – Pagu, Oswald e Mário de Andrade - “antropofagizada” por índios brasileiros. Não obstante, as personagens não possuem identidades fixas e estáveis, transmutando-se, sendo habitadas por plurais, como em um plano onírico, surreal, em que as identificações estão sempre sujeitas a transformações ou contaminações das mais diversas ordens. Tarsila do Amaral, por exemplo, surge em cena através da incorporação do espírito da pintora pela atriz Cacilda Becker, vividas por Letícia Coura. Não apenas as personagens manifestam uma interconexão não definitiva entre seres e conceitos, mas também as funções abduzidas por elementos do grupo manifestam estas formas em devir.

O início da peça é marcado pela recepção do público efetuada de maneira corpórea: os espectadores são convidados a cantar e dançar com o Oficina, os atores começam a tocá-los e “escolher quem vão comer” durante o espetáculo. Alguns acordos são feitos: é permitido filmar e fotografar assim como liberar seu direito de imagem sem que nenhuma burocracia ou documento por escrito sejam necessários. Após certificar-se

de todos estão de acordo tem início o espetáculo: Merda³⁸. Forma-se então um cordão, a cobra grande, que adentrará o espaço do espetáculo através de sua união com o público em uma enorme corrente selada pela união entre as mãos. A temporada em São Paulo contava com um tour pela história do Bixiga: O TBC, a antiga morada de Oswald de Andrade, a cabra da qual se ordenha leite em cena, a evocação de Cacilda Becker que incorpora Tarsila. Na temporada pelo interior tal cena foi suprimida e peça já se inicia com a sementeira (com sementes de girassol) da “Copa de Cultura 2014”, em que Zé Celso e Camila Motta apresentam o projeto almejado pela Oficina para o público, que inclui a troca de terrenos com o grupo Silvio Santos.

A cena se segue pela chegada do casal Oswald de Andrade (Marcelo Drummond) e Tarsila do Amaral (Letícia Coura) ostentando sua alta posição social na São Paulo do início do século XX. Deste encontro nasce o Manifesto Antropófago e o Abaporu, pintado em um painel de vidro pela atriz (Letícia Coura) em cena.

Tarsila e Oswald chegam vestidos com elegância, em uma tenda requintada onde são vagarosamente servidos com absinto com folhas de ouro. No entanto, logo percebem, ao saborearem uma rã frita, que seus corpos se assemelham àqueles: lentamente, com o olhar fixo nos olhos do outro, o casal despe-se enquanto gira. A cena é acompanhada de longe pelo coro dos índios Tupis. Quanto mais o casal descobre a antropofagia, mais alto fica o canto indígena em detrimento do Jazz que anteriormente era executado: “gira, gira, gira, nosso reino é aqui, dança, dança, com seu primo Siri”. O giro refere-se à virada modernista: da Europa para a América do Sul. *Rasga o coração*, de Villa Lobos, começa a ser executada. O coro se espalha pela plateia e com ela interage, toques, cheiros, sons, representação, música e iluminação agregam-se em componentes significativos a serem explorados pelo receptor.

A crítica de teatro Mariângela Alves de Lima Vallim, pesquisadora e observadora minuciosa da vida teatral paulistana desde os anos 1970, escreve:

Biografia e fragmentos de outros escritos sinalizam de modo poético a ruptura com o passadismo e a classe social de origem de Oswald de Andrade e de sua companheira Tarsila do Amaral (...). Na transposição espetacular, o fascínio pela estética da

³⁸ Expressão utilizada amplamente no teatro, quer dizer boa sorte. A origem da expressão refere-se à associação entre a quantidade de fezes deixadas pelos cavalos que puxavam as carruagens e o público do teatro.

burguesia é recriado para que a “quedada” na alteridade proposta no Manifesto seja igualmente impressionante. O luxo sugerido pela tenda almofadada, a bebida servida sobre a bigorna dourada, o som de jazz para ouvintes cultos antecedem o choque e imersão no “país da Cobra Grande”. Em surdina a princípio, o ritmo do coro indígena vai expulsando da cena a cultura refinada do hemisfério norte...³⁹

Concomitantemente à progressão dos cantos indígenas, uivos e batuques, o casal vai despindo-se e deliciando-se com a carne de rã. O manifesto afirma: “somos todos bichos humanos iguais”. Neste sentido, a nudez, enquanto artifício semiotizante da igualdade humana marcada nos corpos, já aparece antes mesmo do enunciado. Música clássica brasileira e personagens de mitos indígenas dividem a cena com o casal.

Depois que Oswald e Tarsila copulam cenicamente (não há sexo explícito, mas atos libidinosos diversos, como a cena em que Tarsila lambe exageradamente e ânus de Oswald) entra em cena o Chefe-Murubixaba-Mario-de-Andrade-Zé Celso que ordena a caça de Oswald: é um sonho de Oswald que vira Hans Staden, apaixonado-se e transa com a Pagu-Índia-irmã-do-chefe-Camila Mota, o tabu, que dá a luz em cena à Macunaíma-Roderick Himeros, em um dos inúmeros partos que o espetáculo trará, todos encenados com recursos que resgatam referências que funcionam como símbolos, índices e ícones do parto referido - vaginas a mostra, sangue cenográfico, atores saindo de dentro das vestes de atrizes, dentre outros.

Macunaíma cresce e tal processo é marcado por uma série de elementos estéticos. Começa então o ritual antropofágico de Oswald-Hans-Staden-Marcelo Drummond, que é então a ser preparado para ser imolado. Diversas referências ao ritual antropofágico descrito por Hans Staden aparecem nas cenas. Macunaíma deve matar o pai inimigo, pois que deve lealdade ao tio materno Chefe-Murubixaba-Mario-de-Andrade, em uma sobreposição entre a história do trio modernista, histórias indígenas e literárias. Cabe ainda apontar que Marcelo Drummond é ex-companheiro de Zé Celso e Roderick Rimeros o atual, evidenciando a imbricação estético-pessoal do trabalho do grupo. A teatralidade é sempre explicitada, assim como a interconexão entre os personagens. Zé Celso exclama: “Sou Murubixaba”, e Drummond responde: “não, você é Mario de Andrade e escreveu Macunaíma”. A repetição destas frases gera um efeito cômico pela sátira ali colocada

³⁹ Jornal Estadão, 02 de Novembro de 2011.

Durante o ritual de preparo de Oswald-Hans-Staden (com ervas e temperos), as ideias do grupo tomam forma estética através de diversos operadores de semiotização: o coro de índios Tupis encontra-se caracterizado (cocares, pintura corporal e facial, colares) mas despido. Oswald também está nu. Os telões reproduzem cenas diversas, os câmeras, nus, espalham-se pelo teatro. Gestos obscenos fazem a metáfora do comer⁴⁰. Uma fogueira está no centro da pista/palco que possui os cinco elementos da natureza. O coro invade todos os cantos de teatro enquanto canta: “Tesão é fome/ não de comida/ de vida mais vida: vamos te comer”. Cantos indígenas se intercalam com as falas em português. Com um tacape de espuma, Macunaíma mata Oswald de Andrade. Efeitos de iluminação e sonoplastia, além do agenciamento espacial do teatro, marcam a oscilação dentre os mundos que ali se colocam marcando as mudanças de plano.

Oswald é despertado do sonho por Artaud-Murubixaba-Zé Celso e encontra nos índios o elo perdido com o primitivo. Declara: “Não sou mais moderno. Sou o 1º Poeta Pós-Moderno”. Somente a partir daí, o “Manifesto Antropófago” em si começa a ser encenado. Já se foram quase duas horas de peça. O crítico de arte Luiz Fernando Ramos⁴¹ escreve: “Em diálogo com a tradição oswaldiana do poema piada, e por certo emulando a tradição da revista, Zé Celso não cessa de reverberar assuntos locais e internacionais do momento, que vão se alternando com as falas de Oswald”.

“Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (Oswald de Andrade): neste momento, falas do manifesto e bandeiras do grupo começam a mesclar-se.

Para encenar a necessidade e a validade da descoberta do tupi e do hemisfério sul, o Oficina fará reverberar fatos contemporâneos às mazelas de não se aprender com os ameríndios. A trilha é de Chopin, o coro invade a cena e pessoas da plateia são vestidas com roupas e acessórios que simbolizam países em conflitos como Israel e Coreia do Norte. A solução do conflito está já nas entrelinhas, quando despídos pelos tupis, não apenas do que lhes foi posto, mas também de sua roupa própria, o hemisfério Norte descobre o Hemisfério Sul: “somos todos bichos humanos iguais”. A nudez seria o mínimo denominador comum de nossa humanidade.

⁴⁰ Para Lévi-Strauss, talvez universal.

⁴¹ Crítico da Folha de São Paulo. 18 de Agosto de 2011.

A partir de então, as frases do manifesto serão encenados como motores às quebras de tabus entendidos pelo grupo enquanto tal. São onze no total. Apontarei quais são os “tabus” a serem transformados segundo o grupo fazendo-os ecoar com frases do manifesto, grafadas aqui como subtítulos dos tabus evocados pelo grupo.

Na ordem em que aparecem na peça:

Tabu	Presentificação cênica
1 - Tabu do Toque: “A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar”.	O coro enaltece a existência palpável em detrimento da lógica através da efetivação sensível do toque na plateia.
2 – Tabu do nu e das colonizações: “somos todos bichos humanos iguais”.	O grupo provoca uma experiência metafórica e simbólica (países do norte sendo descobertos – em duplo sentido - pelos tupis): a plateia é convidada a ficar nua enquanto canta frases do manifesto.
3 – Tabu da família e das catequeses dos ismos: “Comer as sublimações antagônicas. Trazidas pelas caravelas. Comer a verdade dos povos missionários...”.	O grupo reconta a morte da cineasta do grupo Elaine César (2011) entendendo que seu câncer ocorreu em decorrência dos tabus aos quais foi submetida. O Estado moral, religioso e patriarcal é raiz de ataque. A cena define-se enquanto “Tragicomédiorgya”: as falas tem tom dramático, a caracterização das personagens é hiperbólica e a nudez e orgia são amplificadores do existir limitado pela moral. Satiriza-se o Papa Bento XVI, o falo de Deus, a mãe dos Gracos, a loba romana, o juiz da vara (em analogia a falo) da família e a arte-educadora.
4 – Tabu do mercado: “Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo pra ganhar comissão (...) Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábria”.	Problematização da hegemonia do Mercado financeiro pela satirização da Companhia das Índias através da figura de Padre Vieira, de Príncipe Willians e de um investidor de Wall Street. São todos rebaixados via sátira e desestabilizados pela nudez e obscenidade. Ocorre uma explosão cênica do mercado e líderes mundiais são mortos pelos índios (com tacape): antropofagia do mercado. Guaraci (A índia nua) propõe uma mudança do tempo da lógica do mercado.

<p>5 – Tabu do Paganismo: “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo (...). Para o equilíbrio contra as religiões do meridiano”.</p>	<p>Dessacralização de Deus ao humaniza-lo efetivando seu relacionamento homoafetivo com Lúcifer. O coro e Deus nu vivem esta união de corpos e almas através da vacina antropofágica. A “totemização” viria por Guaracy e pela religião em sentido órfico.</p>
<p>6 – Tabu do Oráculo Silêncio: “só podemos atender ao mundo orecular”.</p>	<p>A cena expõe sons de oboé com a recitação de frases do manifesto. As mãos formam o mundo, “trans-orelhar” (significáveis via jogo de palavras oracular, orecular). Significar o que se ouve no aqui e agora.</p>
<p>7 – Tabu do Moderno do Progresso versus Totem Codificação da memória arcaica e deslobotomização: “A Ciência codificação da Magia! Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em Totem!”.</p>	<p>Coro em atuação anárquica defende a “Lei da Livre Interpretação”. Elogio ao surrealismo e à consciência corpórea descentralizada. Memórias do corpo evocadas por cheiros e sons. Elevação de Pierre Clastres que canta, em francês, frases do manifesto sobre a distribuição igualitária ao se despir rodeado por índias.</p>
<p>8 – Tabu da Ópera de Carnaval Elektroandomblaika e o tabu do teatro comercial: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”.</p>	<p>Sátira a Carlos Gomes e ao índio Peri Senador que se recusa a ampliar sua sensibilidade com substâncias alucinógenas, pois são ilegais. Fuma-se maconha no palco.</p>
<p>9 – O Tabu do Bárbaro Tecnizado: “O mundo não datado. Não rubricado”.</p>	<p>A apropriação livre da tecnologia é efetivada em cena. As personagens viram Cyber: Cyber-Pagu, cyber-Artaud. Ocorre a solicitação de “tuitaço” pelos celulares do público sempre referentes a temas em pauta na semana. Eleva-se a compreensão corpórea da máquina como extensão do corpo. Por isso seu uso deve ser livre e sujeito às mais diversas formulações: #tupiistheanswer.</p>
<p>10 – O Tabu da metrópole como saída: “Contra as escleroses urbanas, contra os conservatórios e o tédio especulativo”.</p>	<p>Cenas de forte carga dramática com personagens hiperbólicas que encenam alguns assuntos jurídica e moralmente controversos na metrópole: aborto, abismo de classe, homossexualidade e pesquisas com células tronco são alguns dos temas abordados.</p>
<p>11 – O Tabu da alegria. O Tabu Nihilista X Ode a alegria a gaia ciência: “Contra a memória fonte do costume (...) Suprimamos as ideias e outras paralisias”.</p>	<p>Ode à felicidade como verificação da validade de um processo. O rito busca invalidar a lógica castradora freudiana lavras de Oswald: “O que se dá não é Sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico”.</p>

Tabela 2 – Análise dos “tabus” de *Macumba Antropófaga*

Alguns itens citados na tabela merecem destaque. O segundo tabu diz respeito à colonização e a vestimenta que ocorre como resultado desta. Para o grupo, este é o reflexo mais simbólico da colonização “burguesa e aprisionadora da verdadeira potência de existir do homem”. Notemos que o ideal da nudez enquanto apelo ao natural apoia-se na visão das roupas como linguagem (que aponta para a moral burguesa) e na mistificação da figura do bom selvagem, que o Oficina chama de *Mal Selvagem*. Podemos observar que a mistificação do “homem natural” é tomada a partir do manifesto antropófago de Oswald de Andrade, segundo o qual, as revoluções humanistas na Europa, via iluminismo e Revolução Francesa, apenas deram-se após o encontro destes ocidentais com os índios nus. O manifesto registra e o espetáculo do Oficina reafirma (com alguma adaptação):

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido (...). Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. (...) Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos... Nunca fomos catequizados. (...) Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. (...) O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. (...) Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Na peça, é Montaigne quem declara a primeira fala da citação acima, ao passo que Rousseau despe-se ao encontrar tais “selvagens”. A explicitação de que aquilo é uma peça de teatro e que o mundo lá fora é contrário àquelas encenações aparece de diversas formas. A felicidade é tida como reflexo da nudez e naturalidade vivida no Brasil. Freud e uma bandeja com muita farinha, simbolizando o uso de cocaína feito por este, é satirizado pelo espetáculo; o psicanalista aparece citando o manifesto antropófago. Este ato termina em uma cena de nudez coletiva: “O cinema americano do Sul, a pornochanchada e o teatro Oficina informam: a reação contra o homem vestido (...). Comendo dos tabus o tabu: ficar nu”. Com a plateia nua dentro do palco, Cristo renasce na Bahia (“Jesus de quatro no Ierê”): ele recusa-se a carregar sua cruz, está nu e

exclama “ai que preguiça!”. A cruz é delegada a alguém da plateia que deve decidir o que fazer com ela.

A encenação da história de morte de Elaine César é bastante ilustrativa: o terceiro tabu a ser quebrado refere-se à estrutura patriarcal da sociedade brasileira, à legislação que a sustenta, à família, instituição que a perpetua e a fé cristã, sobretudo a evangélica que a moraliza. Logo, é através deste caso que diversas posições do grupo ganham corpo e personagens: a arte-educadora, o “Juiz pau da família” - uma figura dupla que corporifica os valores patriarcais tanto na forma da família quanto na forma da lei - e a justiça, que usa uma venda e recusa-se a tirá-la.

Elaine César foi de fato processada por seu ex-marido que pediu – e ganhou - a guarda de seu filho, sob o argumento de que o Teatro Oficina é imoral. Os equipamentos do teatro também foram confiscados sob a acusação de que ali se desenvolvia pedofilia, visto que a cineasta levava seu filho ao teatro em algumas ocasiões. Ao longo do processo Elaine teve câncer e acabou por falecer em 2011.

A história da cineasta é então recontada como incorporação de tais conflitos. Busca-se então antropofagizar a morte de Elaine, que é inserida em contexto social mais amplo de modo a fazer ecoar sua história de sua morte com um contexto social tomado por aprisionador, inimigo que precisa ser “comido” e ressignificado. Invocar o Papa, o imperador-presidente da França, e um juiz da “Vara de Família” para simbolizar as instâncias autoritárias herdadas e ainda vigentes é um procedimento bastante ilustrativo das teses antropófagas. Zé Celso afirmará:

Uai, a Antropofagia é um retorno ao Primitivo, mas Tecnizado, Cyber. Desejamos a liberdade de descolonizar nosso corpo da visão cabeça, e reaprender a cheirar como os cachorros, ver como as águias, pensar com todo nosso corpo, pés, sexo, estômagos, tudo tem inteligência, animados pela alma da Civilização contracenando de outra maneira com a Natureza. Não adianta querer matar a Natureza em nós, nem querer que a Natureza não esteja também dentro de nossa Civilização⁴².

A cena em questão inicia-se com muitos tambores ressoando enquanto Elaine César e seu filho filmam tudo. O Juiz da vara da família, através da justiça cega, confisca todo o material do Oficina e tira de Elaine a guarda de seu filho: “Eu sou o tabu

⁴²Disponível em: <http://blogdozelso.wordpress.com/tag/interior-de-sao-paulo/>.

(...) este teatro é imoral”, proclama o juiz da Vara (também referida por pau) da família (Mariano Matos). Uma enorme vara de metal, com mais de três metros, é utilizada com alusão fálica pelo juiz.

O processo, a justiça e o ex-marido de Elaine são tomados como seu próprio câncer no espetáculo. Camila Mota presentifica a glossolalia de uma mãe que não consegue fazer-se ouvir. O então companheiro de Elaine e ator do Oficina, representado por Wilson Feitosa, chora em cena. Diversos elementos da tragédia começam então a aparecer; a trilha sonora é comovente (típica de novelas e filmes românticos) e por fim ocorre a morte da personagem nos braços de seu amado e seus dois filhos. Ao final, momento em que as tragédias clássicas reservariam à catarse psicológica, tambores rufam, os atores se despem e cantam: “tragicomédiorgya”. Carne é comida pelos membros do grupo simbolizando o corpo de Elaine suas fotos aparecem nos telões.

O caso em questão é também o que abre a discussão sobre a arte em sua relação com a educação, sendo que o grupo rechaça a figura da Arte-educadora e da Mãe dos Gracos, que separam em esferas autônomas arte e educação: para o Oficina a arte em si é educação ao operar subjetividades em uma arte que busca transformar as pessoas envolvidas e consecutivamente, a relação destas com o mundo. Ao final de uma apresentação em Araraquara Zé Celso declara que o problema da figura da arte educadora, retratada no espetáculo assenta-se no fato de esta se colocar entre a arte e a educação. “E não se trata disso. A arte em si é educação (...). A arte não serve pra tirar criança da rua, a arte serve pra porra nenhuma; a arte serve a si mesma, a arte serve pra virar a nossa cabeça. Fazer criar”.

A arte-educadora (Noemi Schoeling), o juiz da família e a Mãe dos Gracos serão curados pela “Operação amigo de Cu é rola”. Enquanto a arte educadora acusa o teatro de imoral, um cigarro de maconha é aceso em cena. A nudez (de atores, espectadores virtuais e reais) é também reprimida pelas personagens. É ainda interessante notar que Mariano Matos fuma a maconha que sua personagem confisca, evidenciando a carga reflexiva colocada entre ator e personagem.

O grupo também se posiciona contra os cristãos e evangélicos que, segundo eles, tem se apoderado progressivamente da política brasileira. Aparecem então padres e papas, ambos representados por Zé Celso que toca suas genitálias enquanto profere suas

falas: “Deus, macho dos machos”, ao passo que o coro antropofágico proclama “deus é muié”. O papa reafirma “ergam as mãos e imaginem o tamanho do pau de Deus”.

Cenas de *O rei da Vela* aparecem no telão enquanto Marcelo Drummond, Carolina Henriques e Tony Reis revivem personagens da peça de Oswald de Andrade, os incestuosos personagens regozijam-se enquanto assistem a “Operação amigo de Cu é rola”. O Rei da Vela representa então a cura de fobia dado pela curra no tabu. O Oficina crê estar ressignificando em si e em seu público (não de maneira totalitária e imediata, é claro) a cura dos males da sociedade dados pelo excesso de civilização trazidos pela lógica cartesiana que abandona o corpo e cria fobias: “comer o pau de família, gostoso, criminoso”. O Juiz se cura, volta efeminado e a arte-educadora canta Marina Lima⁴³ após a “curra”. O coro imita ações sexuais enquanto a cena se desenrola em cantos obscuros do teatro.

Uma última cena é crucial para compreender de que forma o Oficina dialoga com manifesto de Oswald na composição de sua própria visão de mundo. O manifesto propõe que as novas técnicas trazidas por um médico contemporâneo a Oswald, Dr. William James Voronoff sejam levadas a sério. Tal enunciado ecoa em problemáticas contemporâneas como o aborto, que seria efetivado pelo papa, a mando do Dr. Deus (do Partido fundamentalista cristão de Jesus) em *Lady Celebrity*, ao passo em que a prostituta Dulcineia aborta, em outro canto da cena, com uma agulha de tricô. Seu filho é uma bola de futebol e ela leva nas mãos uma cachaça com a qual se embriaga e anestesia. As referências simbólicas levam-nos à proposição de que o filho da prostituta é o próprio filho do Brasil (filho da puta, da cachaça e do futebol). Ambos os fetos (da *Lady Celebrity* e de Dulcineia) encontram-se ensanguentados no meio do placo e enunciam conjuntamente:

- Somos Fetos Masculinos. Não vamos casar. (desmaiam um sobre o outro, recuperam-se). Nem entoar hinos (desmaiam novamente quase morrendo). Temos de vida só algumas horinhas (desmaiam novamente, um sobre o outro, recuperam-se). Vamos aproveitar e nos dar umas comidinhas? (beijam-se, suspiram e juntos morrem).

Viver o surreal, o incômodo, o improvável, a santa parindo Jesus-Macunaíma e jogando sangue cenográfico na plateia. Esta é invadida. A linguagem é mais sensorial

⁴³ Cantora brasileira sabidamente homossexual.

que semântica, são poucas as falas do espetáculo, com exceção do caso Elaine Cesar. Viver as contradições no corpo para então repensá-las, eis a proposta artística e política do Oficina.

SEUS BÁRBAROS

Pretendemos ganhar o público e mostrar que, mais do que gente pelada, queremos dizer uma coisa importante e em que a gente acredita [...] Quando estamos nus, estamos, simplesmente, livres.

Zé Paiva, ator do Oficina⁴⁴

Apresento aqui alguns dados etnográficos a fim de evidenciar de que maneira as esferas extrapalco e cênicas compõe-se de maneira complementares e desta forma consolidam o projeto estético-político do grupo. Embora eu tenha assistido inúmeras vezes aos espetáculos do grupo, principalmente a *Macumba*, um dos objetivos da pesquisa era justamente apreender quais as relações dos componentes do grupo com as práticas cênicas que estes efetivam, ou seja, em termos práticos, busquei investigar quais sujeitos sociais, investidos de uma ideia de arte específica executam o projeto estético do grupo.

Já tendo investigado a proposta estética do Oficina, suas convicções (ainda que efêmeras por definição) e práticas, antropologicamente restou-me a pergunta: que tipo de agente social corporifica tal ideal? Se a arte é vida para estes sujeitos, esta segue os mesmos ditames de sua arte? Como tal incorporação reverbera na vida extrapalco destes atores? Chega-se ao Oficina com estas práticas ou tornar-se assim depois do Oficina?

O termo “bárbaros tecnizados”, utilizado como autorreferência do grupo, busca desconstruir a ideia de sujeito “civilizado” ocidental: os valores que o fundam – de matriz cultural cristã europeia – precisam ser revistos e ressignificados. O repúdio a estes valores – em sua incidência corpórea - pode ser facilmente apreendido fora do teatro e das cenas. A fim de apreender tais relações, grande parte desta etnografia ocorreu em esferas extrapalco. Neste sentido frequentei inúmeros ensaios, reuniões,

⁴⁴ Entrevista disponível no site: www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=811580.

encontros e viajei com o grupo para Campinas e Araraquara na temporada por diferentes unidades do “SESC” do interior paulista.

A resposta às perguntas acima expostas não pode dar-se através de uma perspectiva simplista e dualista, visto que arte e vida não são esferas autônomas para os seres em questão, mas sim coextensivas, em múltiplos sentidos: “Um artista que não deixa a sua vida penetrar a sua obra não é um artista...” dirá Zé Celso. Alguns atores afirmam que não existe espaço entre uma peça e outra, “é tudo uma coisa só, começa no Sábado e termina só no Domingo à noite”. Tal fator não retira do espaço cênico seu caráter diferenciado e mesmo “mágico” segundo enunciados do grupo, mas o coloca em relação direta com práticas cotidianas. O diretor de cena Otto relata-me que estar em cena ou em sua casa preparando roteiros compõe para ele um mesmo tipo de atividade: ambas ritualizadas e compostas por “entregas de si”.

Neste sentido, as concepções do grupo aparecem tanto enquanto retórica quanto em elementos cênicos e cotidianos corporificados. Conversando sobre seu primeiro trabalho no teatro Oficina, a atriz Sylvia Prado relata-me que uma das cenas de *Os Sertões*, compunha-se de um coro de mulheres em que ela e outras se masturbavam no alto do teatro, a atriz confessa em gestos sua timidez naquele instante, mas aponta para uma posterior “naturalização” da cena assim como para a necessidade de uma postura menos engessada nas relações com o corpo: “quem chega aqui já precisa ter uma relação diferenciada com o corpo e com a sexualidade”, conclui.

Chegando ao teatro na tarde de uma quinta-feira para pegar o ônibus com os atores e técnicos do Oficina em direção à Campinas⁴⁵, depois de alguns segundos no teatro, deparo-me com uma performer do grupo saindo do teatro aos risos, dirigindo-se apressadamente ao banheiro: “porra na cara logo cedo!” - exclama. De fato, ela tinha sêmen em seu rosto.

A nudez entre os membros do elenco, total ou parcial também pode ser observada, histórica e atualmente, dentro e fora dos palcos. Uma série de registros do teatro – fotografias e filmes – podem evidenciar tais relações. O apelo às orgias é também linguagem estética e “ontologia” para muitos dos sujeitos em questão. O hotel

⁴⁵ Durante a viagem à Campinas, Zé pede para que todos fechem suas cortinas, o DVD de *Os Bandidos* (2008) começa a passar na TV do ônibus. A peça é uma adaptação de um texto de Brecht, assim como a montagem que estava em gestação naquele momento. A viagem é então mais um momento de estudos do grupo, que trabalha muito.

em que o grupo se hospedou em Araraquara tinha como vista das janelas um plano e enorme telhado. Este serviu então de tela para a projeção de filmes pornográficos dos mais diversos e chocantes (adjetivo usado por membros do grupo) conteúdos. Em um dos quartos do hotel em Campinas, uma atriz exclama ao mesmo tempo em que ergue seu vestido: estou sem calcinha hoje.

As brincadeiras jocosas com relação à impossibilidade de se dormir em tal ou qual quarto e as relações entre os membros também são abundantes. A circulação do elenco pelos corredores do hotel nas madrugadas é intensa, um ator chegou a dizer: “estes corredores estão assustadores de madrugada. Você tá andando e de repente esbarra com um ser pelado”. As relações sexuais e afetivas são intensas entre o elenco, de múltiplas formas, tanto monogâmicas quanto poligâmicas. Este breve exposição, mais que relatar os bastidores do grupo, busca evidenciar de que maneira os enunciados e práticas cênicas constituem-se também em experiências extra-palco dos sujeitos envolvidos: arte e vida são esferas – ainda que distinguíveis- coextensivas para os sujeitos em questão.

Em Campinas, após a primeira “passagem”⁴⁶ da peça no espaço do SESC, o Oficina foi jantar em uma pizzaria. Em todos os lugares por onde passa, o grupo faz-se notar. Um garçom, após conversar com diversos atores sobre o grupo, a peça e etc., chega à mesa e exclama: “quero saber quem fica pelado aqui”. Um dos atores começa a apontar quem são estes membros e um fato interessante ocorre. A mesa estava bastante extensa neste momento e contava com aproximadamente quarenta pessoas. Em um dos polos concentravam-se a maior parte dos atores, no meio da mesa os técnicos de som e iluminação e mídias virtuais, no extremo oposto, os membros da produção. Quando o ator começa a apontar o dedo para aqueles que “ficam pelados”, curiosamente, estes se concentram (não exclusivamente) em uma das extremidades, a dos atores e técnicos. No outro polo, a produção lidera a ala dos “não-pelados”. É interessante ainda notar que as linhas de fuga e a contaminação operam de maneira idealmente ilustrativa neste momento: eu, até aquele momento, não havia me desnudado junto ao grupo, porém, por sentar-me ao lado dos “pelados”, fui incluída nesta categoria. O inverso também ocorreu.

⁴⁶ Termo utilizado por atores, de forma geral, para referirem-se a ensaios corridos, ou seja, uma encenação contínua da peça, sem grandes interrupções.

Após este evento, um núcleo menor dirige-se à uma casa noturna “GLS” (destinada a público gay, lésbicas e simpatizantes) com convites oferecidos pelo garçom, que, no dia seguinte, estava na peça: “tenho convites para uma balada, mas é GLS”, “GLS é meu sobrenome”, exclama um ator do grupo. Na casa noturna, os membros do grupo tornam-se atração: corpos em relações afetivas múltiplas e plurais chamam atenção dos outros frequentadores, performances no *pole-dance* e transgressão de algumas fronteiras e regras. Cabe lembrar que os ambientes GLS no atual contexto social e comportamental brasileiro são espaços de maior liberdade diante de outros contextos, sendo a sexualidade homoafetiva apontada como imoral por grande parte da sociedade. Mesmo nas instâncias reguladoras da saúde, como na delimitação de quem pode ou não doar sangue, aloca-se a relação sexual homoafetiva no âmbito do “comportamento sexual de risco”. O comportamento dos atores do Oficina chama atenção mesmo neste espaço de maior flexibilização do pudor.

A permissividade expande-se também para a moralidade e ilegalidade das substâncias ilícitas. Embora alguns espaços utilizados como camarim do grupo (fora do teatro) constituam-se em esferas em que o uso de drogas é, como em toda a sociedade proibidos, a partir da instalação do grupo tais práticas passam ser permissivas: ainda que temporariamente, a atuação do Oficina extravasa os limites jurídicos institucionais dentro e fora das cenas: arte e experiência vivida⁴⁷ imbricam-se no Oficina.

A nudez também é proibida em espaços públicos segundo a legislação brasileira. O art.233 e 234 do código penal brasileiro ilustram as regras que condenam a prática. Estas leis têm por objetivo resguardar o pudor público em situações que possam constituir constrangimento às pessoas em lugares públicos (o inciso II regula a atividade teatral). A lei se enquadra nos crimes contra o costume, configurando um “ultraje público ao pudor”. É de muito valor observar que a lei não regula a nudez especificamente, mas a enquadra na categoria de ato obsceno (art. 233 do Código Penal), evidenciando uma associação automática entre nudez e sexualidade. Diferentemente do que argumenta Düerr (2003), entendo que a associação entre pudor e nudez não deve ser tomada como natural, mas como fruto de uma cultura da vergonha, que, segundo o sociólogo alemão Norbert Elias, coloca a nudez como marca da

⁴⁷ Sobre a antropologia do teatro como parte da antropologia da experiência ver Turner (1982).

importância de valores referentes à moralidade e ao pudor modernos (Elias, 1994 [1939]).

O direito brasileiro entende que a apresentação pública em “estado de nudez” configura o crime de ato obsceno, punido com até um ano de detenção. Todavia, este crime somente se configura quando o agente tem a vontade de provocar um atentado ao pudor público, ou seja, quando ele utiliza sua nudez dolosamente com o intuito de causar escândalo. Nas peças teatrais, a nudez é compreendida juridicamente como parte integrante do espetáculo, garantida pelo direito a livre expressão, eximindo o agente da acusação de dolo. Logo, não é nudez que é condenada criminalmente, mas sim sua associação à sexualidade e sua intenção de dano a moral através desta.

No entanto, é possível observar, tanto nos espetáculos quanto no discurso produzido por atores e direção do Oficina, que a nudez exposta nos espetáculos tem o objetivo de provocar um atentado, no sentido de “ofensa às leis ou à moral”, como proposto por alguns projetos da contracultura. Porém, como cumprimento à premissa constitucional que garante a “liberdade de expressão”, a nudez em cena não mais é censurada nos palcos brasileiros. Já nos espaços públicos, sendo estes os que não possuem controle de acesso, a nudez, mesmo artística, continua a ser proibida e penalizada: pode-se ficar nu cenicamente, mas só na esfera privativa.

Embora o uso de drogas nos camarins tenha sido permitido, assim como a exposição da nudez em espaço privado, qualquer ameaça de que isso viesse a público foi coibida durante a viagem ao interior. A primeira cena da peça, que conta com a nudez das personagens de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, ocorre no “restaurante” montado em espaços externos ao teatro. Assim também ocorreu nas montagens pelo interior. Em Campinas, esta cena poderia ser vista da rua. Após o ensaio geral, foi rapidamente providenciado privacidade a este espaço, que foi coberto com panos. As atividades do SESC foram suspensas para a encenação.



Figura 11 – Espaço da apresentação em Campinas fechado para peça.

Após o espetáculo em Araraquara, terra natal de José Celso, o grupo reservou um bar para fazer a festa de encerramento. O local foi divulgado ao final da peça e também nas redes sociais para que o público comparecesse. No bar, podia-se observar que ao redor do elenco havia uma enorme massa de pessoas confraternizando-se através de diversos tipos de relações, afetivas inclusive.

O banheiro do estabelecimento tinha virado também ponto de encontro, fato que não foi reprimido pelo dono do estabelecimento até o momento em que tal ação foi efetuada por um casal homossexual masculino. Ao se deparar com tal cena, o dono do bar saiu esbravejando, apagou luzes, desligou som e decidiu fechar o bar assim como expulsar o membro do teatro que efetivara tal ato. Este, iria embora mais cedo de Araraquara (era um domingo) pois trabalharia em um estabelecimento comercial em São Paulo no dia seguinte pela manhã. Foi este o argumento utilizado para convencer o proprietário do estabelecimento a não expulsá-lo, o dono do bar se acalmou, porém, o bar estava realmente fechando. O argumento utilizado pelo dono era moral assim como local: “Você é de Araraquara? Conhece Araraquara?” repetia ele, arguindo sempre função da repercussão moralmente negativa que tais atos implicariam à imagem de seu bar.

Os valores e concepções do grupo são também individuais, ultrapassam o espaço cênico e são constituintes dos sujeitos em questão, arte e vida não são esferas autônomas para o ideal de arte proposto pelo Oficina.

2.3 – Os públicos.

Assistir a um espetáculo do grupo Oficina não é uma ação facilmente executável para uma série de atores sociais. Durante uma das transmissões ao vivo e *online* da peça *Macumba Antropófaga 2012*, estavam no chat que acompanha a transmissão três estrangeiros que pela primeira vez entravam em contato com as peças do grupo. Insistentemente, estes pediam explicações sobre aquilo que se desenrolava ali na tela de seus computadores: “is it explicit sex?”; “is this a theatre?”, “why is everybody naked?”. Não é preciso buscar relatos tão longínquos para encontrar tal surpresa em espectadores não iniciados neste tipo de arte; em 2008, durante a encenação de *os Sertões em Quixeramobim*, terra natal de Antônio Conselheiro, “No meio da plateia, de repente, pôde-se ouvir alguém bradar: 'Isso é um cabaré, um cabaré!’”⁴⁸.

O objetivo deste capítulo é delinear a agência desta arte para alguns de seus públicos: capturar a fruição como modo de ver e não enquanto sistema estético. Em campo, pude colher diversos comentários “assustados” de pessoas que se recusavam a priori a assistir espetáculos do grupo: “Acho muito legal a proposta, mas não é pra mim”, afirma Leonardo Cassano, radialista e ator com quem conversei por telefone durante a temporada do grupo em Campinas. Outro repórter em Araraquara também me pergunta: “mas porque tanto uso de nudez? É um apelo ao primitivo?”. Uma senhora de cabelos brancos, sentada na arquibancada em Campinas, desviava o olhar das cenas e com um ar blasé comenta com a colega: “Que absurdo! Isso é ridículo”. No entanto, ela volta para o segundo ato e acompanha a peça até o fim. Como não poderia deixar de ser, o público do Oficina também compõe um universo particular. Um não, vários.

A linguagem cênica agressiva levada à cena pelo grupo, o espaço sem cadeiras, a longa duração dos espetáculos e a desestabilização de um discurso hegemônico acabam por afastar do Oficina o público teatral comum aos “teatros comerciais”, aqueles cuja organização e produção seguem necessariamente ditames mercadológicos. Enquanto *ethos* pode-se afirmar que este público, que outrora frequentaria o TBC⁴⁹, hoje frequenta tal teatro comercial. O teatro Renault (antigo teatro Abril), vizinho ao Oficina, é hoje um dos principais espaços de tal teatro. Musicais milionários cuja

⁴⁸ Declaração contida no site: <http://www.overmundo.com.br/overblog/os-sertoos-em-quixeramobim-e-canudos>.

⁴⁹ Numa sátira a tal hábito, nos *Rito-estúdios de Cacilda!!!* (2013), principal atriz do TBC, o Oficina convoca público a comparecer em traje de gala.

estética inspiram-se naquela proposta pela Broadway são encenados neste teatro. O custo de produção destas peças é altamente elevado⁵⁰. Tal público compõe-se de pessoas elegantemente vestidas que buscam marcar seu potencial de consumo em sua vestimenta, compõe-se de muitas famílias. Saltos altos e sapatos sociais reafirmam este *ethos*. Este perfil é absolutamente oposto ao do público do teatro Oficina.

As peças do Oficina não tem baixo custo de produção se comparadas ao orçamento de grupos menores (que tem, no geral, gastos na casa das dezenas de milhares de reais por peça) mas também não se equiparam às grandes produções. O orçamento anual do teatro conta com cerca de um milhão de reais doados pela Petrobrás via Lei Rouanet. De maneira geral, o grupo registra bons números de bilheteria, tendo por diversas vezes a casa cheia.

Sem sapatos de saltos alto, maquiagem ou roupas da moda massificada, o público do Oficina compõe-se majoritariamente de jovens que expressam formas diversas do que se convencionou classificar de alternativos: jeans são raríssimos, as roupas estão muito distantes do que se poderia associar com “tendências da moda”, cabelos assimétricos, não penteados, dreads, perucas, roupas velhas e rasgadas, dentre outros símbolos desta sociabilidade.

JOVENS, ARTISTAS E INTELLECTUAIS

Desde a década de sessenta, quando atrai para si o mesmo público do Arena, o Oficina tem como núcleo central de sua plateia uma pequena parcela jovem e intelectualizada de classes favorecidas economicamente. São jovens que, em sua maioria, estudam em universidades públicas e que se ligam de alguma maneira ao circuito universitário e artístico da cidade.

Foi através desta percepção que a temporada pelo interior paulista deu-se em cidades famosas justamente por seus circuitos universitários: Campinas, donde se situa a UNICAMP, Araraquara e Bauru, cidades que abrigam importantes campus da UNESP. Nas três cidades era notável a presença de jovens universitários. Tal mapeamento foi bastante explícito e facilitado para mim, visto que pertenço tanto ao

⁵⁰ O Rei Leão, em cartaz ali em 2013, custou mais de cinquenta milhões de reais, sendo que onze foram captados via Lei Rouanet. A massificação de tal teatro evidencia-se nos números. Segundo reportagem do jornal o Globo, a peça já teve sessenta e oito milhões de espectadores (no mundo, a versão brasileira é uma adaptação da versão norte-americana) gerando cinco bilhões de lucro nos últimos dezesseis anos.

circuito universitário da região de Campinas e Araraquara (cursei UNICAMP e UFSCar, que fica a menos de 30 Quilômetros de Araraquara) quanto ao circuito artístico campineiro. Em campo, encontrei-me com dezenas de conhecidos.

Este é também o perfil social dos membros do Oficina: grande parte do elenco e técnicos é formado por universitários ou graduados em faculdades públicas dos Brasil.

É deste público que saem os “tietes” do Oficina: são estas pessoas que memorizam as letras das músicas dos espetáculos, a sequência das cenas, conhecem os atores pelo nome, fazem questão de mostrarem-se conhecedores da peça e dos atores apontando em voz alta cada alteração na peça. Buscam também reafirmar sua posição de concordância com a proposta estética do grupo evidenciando o quão “natural” acham todos os procedimentos cênicos que chocariam grande parte da sociedade: despem-se com naturalidade e interação corporalmente com os atores.

Membros do circuito teatral em geral também compõem uma parte do público do Oficina. São estes os que mais se atentam a formulação político-estética do grupo. Após a peça em Bauru, um site de comunicação independente formado por alunos da UNESP publica: “Este texto é o preço da minha nudez”, no qual se registra:

Só experimentando pra poder falar. Entregar-se, participar do espetáculo a certa altura tornou-se necessário à busca de sentido de tanto discurso cantado em coro, acompanhado por uma banda demasiadamente boa (...). O que se vê são mais marteladas sobre o comportamento humano enlatado. É um teatro de militância sem partido. (...) Será que revolucionou algo dentro? Demora, eu sei, não é bem assim. Há de se ter muitas sessões de Antropofagia teatral para sentir a diferença.⁵¹

Um blog de paulistanos dedicado a debates sobre arte, cultura e arquitetura traz o post:

... estou no momento 'pós teatro oficina'... tudo parece muito chato e superficial depois daquele ritual litúrgico, ou onírico, não sei. Acredito 'pirar' um pouco depois de ver as peças do oficina, aflora algo estranho no meu inconsciente, acho que só entende o que eu estou falando quem já passou por lá.⁵²

⁵¹Disponível em: <http://e-colab.blogspot.com.br/p/sobre.html>

⁵²Disponível em: <http://lespaced.blogspot.com.br/2011/09/macumba-antropofagica-urbana-do-teatro.html>.

Tais depoimentos poderiam ser exponencialmente retratados. Mas há um último que gostaria de registrar. Um grupo de “antropófagos culturais” de Campinas, responsáveis pela edição de uma revista dedicada a tal corrente estética registra:

Neste fim de semana a roça campineira recebeu todo erotismo e toda anarquia do Teatro Oficina Uzyna Uzona com a peça MACUMBA ANTROPÓFAGA. (...) Esta peça é a violenta interpretação que o grupo faz do sagrado Manifesto Antropófago (1928) redigido pelo cacique maior Oswald de Andrade. Os Barões que se escondam e as sinhazinhas que preparem os chiliques de classe média: O grupo fez uma montagem que é a maior representação cênica da História do pensamento antropofágico. Enquanto antropófagos locais saudamos Zé Celso e o seu pessoal que trouxeram o escândalo e a crueldade que somente o teatro é capaz de proporcionar⁵³.

Concluimos, portanto, que o público socialmente identificado com os componentes do teatro Oficina, que constituem historicamente o principal perfil social dos espectadores do grupo, também é aquele que se identifica e admira a proposta estética do grupo, fazendo do grupo um porta-voz de diversas de suas posturas críticas com relação ao universo social e político envolvente. É este extrato social que aplaudirá em cena, por exemplo, a apologia às drogas efetuada pelo grupo.

OS NATURISTAS, NUDISTAS E NATURALISTAS.

Como supracitado, a nudez é um importante vetor de estetização e atuação operado pelo grupo. O Oficina fez-se famoso por tal prática. Em suas cenas, delineia-se um contexto específico de produção e circulação de corpos nus enquanto arte, que se diferencia da aparição clássica da nudez enquanto objeto de apreciação estética: o corpo nu não tem função meramente contemplativa, tampouco tem apenas o objetivo de excitar o espectador, como o nu erótico, assim como não pode ser pensado apenas como um libertador de paradigmas da modernidade, como o caso naturista. Esta forma de utilização da nudez enquanto *corpo em arte* busca efetivar uma ação política que apenas tem sentido respaldando-se na significação que a arte adquire neste contexto.

Não obstante, todos estes possíveis significados socialmente atribuídos à nudez acabam por funcionar como vetores na formação do público do grupo. Neste sentido, uma série de grupos sociais ligados à questão da nudez compõem expressiva parte do

⁵³Disponível em: <http://pratoantropofagico.blogspot.com.br/search/label/Teatro%20Oficina>.

público do Oficina. Durante a temporada de Macumba Antropófaga, um grupo de nudistas chegou a organizar uma caravana coletiva para ir aos espetáculos. A Revista de Nudismo *Olho Nu*, faz o convite:

Nudez & Teatro: Vamos ficar pelados de novo na Macumba Antropófaga. Zé Celso Martinez Correia, um dos gênios vivos do teatro brasileiro, comemorando o sucesso da peça MACUMBA ANTROPÓFAGA nos proporciona uma nova temporada, agora POPULAR de 8 de outubro a 2 de novembro. E como todos já sabem, os espetáculos do Zé Celso são recheados de NUDEZ, pois o objetivo dele é quebrar com todos os paradigmas da moral hipócrita reinante. Nesse espetáculo em especial, além de todos os atores e músicos ficarem nus O TEMPO TODO, em determinado momento da peça, as atrizes chamam e convidam a todos para que tirem suas roupas, num ato de autofagia completa. Mas nós PELADISTAS não precisamos esperar pelo chamado da peça! Conclamo a todos para comparecermos, novamente no dia 2 de novembro FERIADO para assistirmos DURANTE TODO O TEMPO DO ESPETÁCULO, DESDE O INÍCIO JÀ COMPLETAMENTE NUS!!! (...) Realização: NaturistasGays, NUBrasil, Peladistas Unidos e Teatro Oficina..

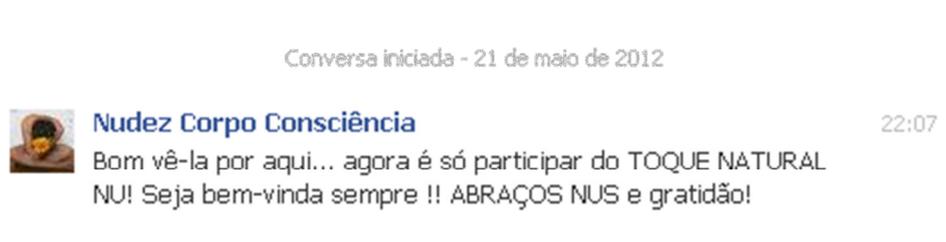
Um destes membros, Eduardo Vituri, escreve um depoimento para a revista *online* de nudistas *Olho Nu*:

A temporada deste grande épico do Zé Celso oficialmente encerrou no último dia 2 de Novembro, mas as repercussões foram as mais positivas possíveis. Assino embaixo o depoimento do Cláudio Guerra na edição do Olho Nú de Novembro. Assisti a este espetáculo 7 vezes e gostaria de acrescentar que desde o fim da associação dos jovens naturistas (a antiga Ynai-Brasil) eu nunca vi um número tão expressivo de jovens num número bem equilibrado entre moças e rapazes que espontaneamente se despiram na peça e se sentiram totalmente à vontade. A pista do Teatro Oficina é bem longa e acredito que a corrente humana de pelados que formamos preenchendo na ida e volta deste corredor certamente deu bem mais de 50 metros de comprimento. Foi algo muito lindo de ver e vivenciar já que num dado instante ocorre uma verdadeira fusão entre atores e espectadores, coisa que só a quebra do tabú da nudez foi capaz de proporcionar.

Podemos então observar que a nudez é importante fator, não apenas ideológico, mas sobretudo prático na consolidação do público do teatro: não é para ver e sim para viver o nu que tais membros frequentam o Teatro Oficina. Como citado no depoimento,

presenciei uma série de nudistas no teatro que assistiam à peça toda despidos. Ou ainda, pessoas que viajaram atrás do grupo pelo interior e antecipavam as cenas de nudez como que ansiosos por estas.

Os grupos de nudistas são heterogêneos, possuindo diversos enunciados sobre a nudez: enquanto liberdade, quebra de tabus, deserotização da nudez (fato que não é levantado pelo Oficina, ao contrário, o grupo busca uma atuação sempre erótica), contato íntimo com o ser humano. Um destes heterogêneos opera a deserotização total da nudez. Logo que ingressei no grupo de “fãs do Oficina” montado na rede social Facebook - para fins de pesquisa (explorarei ainda este veículo) - um de seus membros começou a enviar-me mensagens de divulgação de suas reuniões, reproduzo-as:



O convite a mim efetuado deu-se devido à compreensão por parte do administrador do grupo de que eu, como suposta “fã” do teatro Oficina, deveria, ou ao menos poderia, ser uma praticante ou apreciadora da nudez coletiva. A proposta refere-se então à experiência da nudez enquanto produtora de conhecimento sobre si e sobre outro, como experiência coletiva em que se permite tocar e ser tocado, porém, sem que tal toque possua conotação sexual. São abertas oficinas pagas para casais (de qualquer orientação sexual), mistas e exclusivas para homens. A relação entre nudez e afetividade está calcada na desmistificação do corpo nu e na condição de naturalidade e igualdade propiciada por tal nudez: propõe-se então um conhecimento sobre o humano em sua condição mais fundamental, a corpórea.

Tais reflexões fazem parte da polissemia experienciada nas peças do grupo, que não reprimem nenhum tipo de manifestação referente à liberdade do corpo e da sexualidade que por acaso venham emergir ou dialogar com as peças do grupo. É neste sentido que os “turistas sexuais” são também adotados pelo grupo como constituintes de sua plateia.

OS TURISTAS SEXUAIS

O termo “turistas sexuais” é elaborado pelo próprio grupo em uma das canções de *Macumba Antropófaga*. O mantenho pois o considero altamente explicativo para a esfera do público a ser explanada. Voltarei a ele depois deste breve relato.

Em uma das vezes em que fui assistir a *Macumba* em São Paulo, sondando o público como fazia recorrentemente, deparei-me com um frequentador que eu já havia visto inúmeras vezes no teatro. O cumprimentei com um aceno de cabeça. Instantaneamente, ele me indaga:

- Você já viu a peça?

- Já, sim – respondo.

- Eu já vi dezessete vezes. Mas quando você veio, você... você... ficou...

- Nua? – ele balança a cabeça – fiquei sim, respondo provocativamente, mesmo sendo esta uma mentira.

- Estranho! Eu não me lembro de você.

O tal homem, de cerca de quarenta ou cinquenta anos, carregava consigo uma câmera com a qual filmou integralmente o espetáculo. Ele não participou de nenhuma cena, não cantou, levantou-se ou despiu-se, apenas fixamente acompanhou o espetáculo através de sua dupla ótica: seus olhos e sua câmera. Pelo espanto deste ao notar que não me reconhecia, presumo que ele assista e memorize suas filmagens.

É este tipo de público, mais focado na erotização evocada pelos corpos nus, que o grupo chama de “turistas sexuais”. Embora seja minoria do público, fazem-se notáveis por sua recorrência, seus instrumentos de registro e seu olhar aficionado.

Ainda naquele dia, outro destes “turistas” chama minha atenção. Estava eu sentada próxima a este. Ele usava roupa toda preta, uma peruca de cabelos negros e longos, bebia uma garrafa de vinho tinto, possuía uma câmera em suas mãos e também olhava fixamente para o espetáculo, desviando o olhar apenas para uma pessoa: ao nosso lado estava Ana Guilhermina, ex-atriz do Oficina que assistia à peça anonimamente, o senhor a meu lado dirige-se a ela e fala: “eu te conheço”.

Na peça, os atores do coro são orientados a pegar as câmeras destes que filmam para filmarem-se ainda mais de perto, desestabilizando a centralidade do olhar e apropriando-se de suas tecnologias; estes também têm de sair de sua zona de conforto.

Logo, outro vetor de significação possível a partir da linguagem do grupo e da erotização do corpo nu acaba por atrair uma pequena mas notável parcela do público, caracterizada por homens de cerca de quarenta ou cinquenta anos, não nudistas, voyeurs, que lá estão para assistir, filmar e quem sabe quantas vezes assistir novamente ao espetáculo. Para estes a experiência vivida não é sensorial, visto que eles mal interagem com a peça. Mas visual, estética e, sobretudo, erotizante.

OS ESPECTADORES VIRTUAIS

Já há alguns anos, todas as peças e ainda alguns ensaios do Oficina são transmitidos ao vivo via internet. O acesso ao chat ocorre pelos cinco continentes, abrangendo cento e cinquenta países. O mapa de visualizações obtido pelo relatório (em dezessete de Agosto de 2012) do grupo registra:



Figura 12- Visualizações da Macumba Antropófaga pelo canal Vimeo.

Os tons de azul intensificam-se segundo a quantidade de espectadores. Observemos que há espectadores na China, no Japão, no Vaticano, etc. Junto com a transmissão da peça, um chat permite aos espectadores uma interação direta com o espetáculo. Na *Macumba Antropófaga*, o sucesso do chat foi tão grande que estes

espectadores foram incorporados ao espetáculo de três maneiras. A princípio, foi lhes solicitado que enviassem fotos de si mesmos nus, assistindo ao espetáculo, tais fotos eram veiculadas nos telões em contexto cênico específico. Depois, durante o intervalo, os telões no restaurante ficavam exibindo mensagens dos participantes do chat. Por fim, foi estabelecida uma relação direta entre os atores da peça e os espectadores *on line*: ao final da peça atores conversavam com estes que teclavam de volta para os atores.

O chat, embora registrasse até mesmo centenas de pessoas, possuía alguns membros que liturgicamente lá estavam todas as semanas. Estes formam uma comunidade virtual consistente, alegando sentir “falta” ou “saudade” uns dos outros quando estes, por ventura, deixam de aparecer em alguma das transmissões. Muitos destes membros são nudistas e naturistas, status marcado em seus nomes virtuais: José Miguel Nudista e Naturista, José Nudista, Edney Peladista, entre outros. É um destes membros o fundador do grupo de fãs do Facebook. O espectador português relata-me como começou sua relação com o Oficina e como esta impactou sua vida em sentido amplo:

Conheci o Teatro Oficina em Janeiro de 2012 aqui em Lisboa na peça "Bacantes". (...) O que me atraiu para o grupo com o facto de fazerem um teatro não convencional em que o um dos objetivos é comer preconceitos também a nível da sexualidade em que a nudez faz muitas vezes parte das representações. *Eu sou nudista e naturista há 16 anos* e antes de Janeiro de 2012 não conhecia o Teatro Oficina. Foi através do facebook que fizeram publicidade e eu fiquei logo entusiasmado. Soube de como o público brasileiro se comporta em muitas das peças, pelo facto de ficar nu na plateia, acompanhando os atores porque as peças deles dão essa possibilidade e então nasce uma grande intimidade entre público e atores em que há esse comunhão gerada pela nudez, o despir de preconceitos com o corpo, a sexualidade. Por isso, quando fui ver a peça eu tinha em mente o que queria fazer e fiz. *Fui a única pessoa em pública nu*, pelado como vocês dizem, desde o início ao fim da peça. (...) Eu estava nos meus elementos: primeiro por ser nudista e naturista, segundo porque sou guionista (roteirista), dramaturgo, escritor. Foi uma conjugação muito feliz. Essa interação marcou-me muito. (...) É então todo esse mundo de liberdade criativa das peças do Oficina que inclui todo este desmestificar de conceitos e preconceitos sociais através deste tipo de teatro que me atraiu. Era precisamente o tipo de grupo teatral que gostaria de fazer aqui. (...) Aliás a partir daquele momento até a minha vida espiritual mudou, (...) Tinha saído da Umbanda e

quase sem dar por isso, comecei a entrar no paganismo e na wicca, nomeadamente panteão greco-romano onde permaneço até hoje porque também sempre fui ligado a espiritualidade.

Outro membro bastante interessante do meio virtual que acabou por tornar-se um espectador “real” será aqui chamado de Luciano. Com aproximadamente trinta anos de idade, o jovem e tímido rapaz de Campo Grande relatou-me em Araraquara - para onde viajou de carro por doze horas apenas para assistir as peças do fim de semana - ser um viciado nas transmissões *on line* das peças. Disse-me que antes das transmissões chega mesmo a sentir sintomas físicos de ansiedade: coração acelerado, suor excessivo e falta de concentração para outras atividades. Ele já havia viajado para Bauru na semana anterior e para São Paulo em outra oportunidade. Luciano acompanha o grupo via web desde 2004, sendo que apenas em 2012 assistiu presencialmente a uma apresentação.

Luciano conta-me que assistia integralmente todas as transmissões, duas vezes por semana. Quando indaguei se ele fazia outras coisas enquanto deixava a peça passando no computador, ele respondeu-me: “não, nem pisco [risos]”. Luciano ressalta que o ritual proposto pelo Oficina é muito reconfortante, ele sente-se melhor após assisti-lo devido à liberdade evocada nos espetáculos. O espectador não é um frequentador de teatro, visto que nunca foi ver outras coisas. Nota-se neste jovem uma timidez enorme. O espectador já era mesmo conhecido dos atores via interação pelo chat. Na peça, Mariano Mattos ressalta a presença deste:

- inclusive tem um dos nossos cybers espectadores, chama Luciano, e ele viaja de Campo Grande, no Mato Grosso, pra vir fazer essa putaria aqui. Ele tá presente? Aonde... aqui! Esse é o criminoso.

Reproduzo aqui algumas das palavras de Luciano. Este depoimento foi postado na página de fãs do grupo no Facebook:

Olá amigos. Venho compartilhar com vcs um pouco da emoção vivida no último final de semana. Fui contemplado com a oportunidade de estar presente na Macumba encenada em Bauru-SP. Embora tivesse assistido ao vivo na capital outras quatro vezes, a emoção, experiência e paixão se renovam e aumentam a cada apresentação.

(...). Ainda não pude dialogar com os nossos demais ídolos. Espero realizar em Araraquara-SP. Isso mesmo: em Bauru adquiri os ingressos para as duas últimas apresentações. Imperdível. Não havia como ficar de fora. É por isso que venho intimá-los, fãs do Teatro Oficina e principalmente desta peça maravilhosa, amigos do chat, Alberto, José Nudista, Maria do Carmo, Roberta, Edney, Peladista, Ana Paula e tantos outros (saúde de vcs), vamos juntos, curtir, saborear, viver essa experiência única, (...) No meu entendimento, naquilo que já vivi, *não há nada no mundo comparado à emoção de estar lá, ao vivo, na peça*. Sei que o esforço é grande, mas recompensador. (...) Sabe, amigos, queria muito ter capacidade poética para transformar em palavras tudo aquilo que vivo por conhecer o Teatro Oficina e esta peça em especial, e aquilo que vivi antes e agora na apresentação em Bauru, pelo êxtase de ter estado presente na encenação e pela emoção de ficar frente-a-frente e conversar com nossos ídolos. Gostaria muito de saber expressar esse sentimento de amor para com o Teatro Oficina, imortalizado em nossos corações. Ufa. Aguenta coração a ansiedade pelo próximo final de semana.

A partir de tais depoimentos, é possível observar que tais experiências são tomadas enquanto rituais também por diversos membros do público, em suas mais diferentes configurações. Tais sujeitos veem na linguagem cênica do Oficina, através da polissemia de suas presentificações, espaços para repensarem a si mesmos, reconfigurarem-se e mesmo em alguns casos transformarem-se, como o caso de José Miguel evidencia. Esta não é a maioria do público do teatro, mas certamente a mais recorrente, nestes sujeitos a proposta estética do grupo efetiva-se plenamente: um teatro político em si, não na mensagem mas na forma, latente, potente capaz de “fazer girar” a cabeça dos membros deste “ritual”.

Outros públicos não fruirão tal obra a partir dos mesmos esquemas sensitivos e significativos, entendendo que a peça é repetitiva, cansativa e mesmo demagoga:

Não há rupturas (revolução). Não há criação. Não há liberdade. (...) estávamos dentro do Teatro e a nudez prevalecia. Assim, como todas as outras vezes. A pobreza estética começava ali. O que nos fora apresentado era um Bricoler porco, ou se preferir, Antropofagia de seguidores de Zé Celso. Discurso requentado. Tirado da cova. Há uma grande confusão de entendimento da estética Dionisíaca. Dionísio nunca foi vulgar. Dionísio, antes de tudo era Deus. Eu via pessoas extasiadas com a encenação. Atores e público. Eles criam terem vivido um

trabalho ritualístico, mesmo tendo pago para assistir a uma peça, pela pulseira azul. A estética atingia os sentidos de todos. Catarse. Confusão de entendimentos. Mistificação (...) O que estava sendo vendido ali era a estética da liberdade. Da liberdade deles. De quem participa, de quem é dono do capital simbólico e imobiliário do TEATRO OFICINA. (...) Ele se sustenta a partir da resistência. Tenta propagar o popular. Mas conhece bem o mecanismo Capital. Eu me revolto com o TEATRO OFICINA pelas pessoas que continuam a propagar tal estética falaciosa. Eu me revolto com o TEATRO OFICINA por ter me iludido. Eu me revolto com o TEATRO OFICINA por ter sido ele o nó górdio que enublava minha compreensão. Eu me revolto com o TEATRO OFICINA por não ter me ensinado que não há LIBERDADE do corpo sem emancipação econômica. Até mesmo para tirar a roupa, custa. ANTROPOFAGIA DE CÚ É ROLA⁵⁴

Este relato evidencia uma última parcela do público do Oficina, são pessoas que rechaçam em absoluto a proposta do grupo, considerando-as demagogas e propulsoras de um preconceito às avessas: contra aqueles que não se encaixam na proposta estética do grupo. Para tais sujeitos o “ritual” não passa de uma mercantilização transvestida de liberdade. Gostaria apenas de ressaltar que os membros do Oficina não possuem conforto financeiro por lá trabalharem, logo, defendendo que outras lógicas devem ser aplicadas à explicação do grupo que não a estrategista financeira. O Oficina refere-se a estes críticos ferrenhos de sua arte como membros da “Oficinofobia”. Não são poucos. Um debate com o diretor teatral Gerald Thomas sobre o financiamento público às artes explicitado na revista Veja São Paulo traz à tona a opinião de uma série de sujeitos que possuem verdadeira aversão ao Oficina⁵⁵.

2.4 Este Teatro é Ritual?

Fundamentados na leitura de Nietzsche (1896) e Artaud, o Oficina evidencia cotidianamente a necessidade da construção de uma arte mais dionisíaca e menos apolínea, no sentido em que esta deva se atrelar mais aos desejos do corpo, a uma dimensão menos racionalista e mais ritualizada. A apreensão da “arte ritual” tomada

⁵⁴ Texto reproduzido e rebatido por Zé Celso em seu blog.

⁵⁵ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/a-arte-brasileira-e-dependente-do-crack-fornecido-pelo-estado-ou-uma-questao-envolvendo-gerald-thomas-e-ze-celso-ou-ainda-vamos-privatizar-ze-celso/>

pelo grupo fundamenta-se na busca por um teatro de ação transformadora, assim como seriam os rituais dionisíacos no mundo clássico, os rituais antropofágicos indígenas já descritos e os rituais fundamentados na matriz cultural afro-brasileira como as macumbas do candomblé.

Mas como abordar, antropologicamente, a aproximação efetivada entre performance e rituais por uma grande corrente performática contemporânea? Qual a matriz de significação que permite tal aproximação? Qual a ideia de ritual levada a cabo por tais artistas? Como o Oficina localiza-se dentro deste processo?

O TERMO

A palavra ritual pode ser usada em sentidos distintos em função de uma progressiva expansão de seu significado (Quilici, 2004), sendo adequada para a descrição de culturas tradicionais e modernas. Nestas últimas, denomina-se ritual todo comportamento, profano ou sagrado, que ocorra de maneira repetitiva e assídua. Não obstante, em seu sentido arcaico, a palavra constrói justamente uma oposição ao profano e rotineiro do comportamento distraído. Quilici afirma ainda que dispositivos de ritualização são encontrados em qualquer cultura, estabelecendo mecanismos pelos quais certas representações de valores e significados traduzem-se nas ações corporais dos indivíduos. Logo, a dicotomia sagrado *versus* profano não pode ser utilizada a priori para definir a esfera ritual, rezar diariamente é ritual, escovar os dentes também o é; ambas as ações representam valores e significados traduzidos em gestos.

Porém, é na noção arcaica de ritual que se estabelece uma relação com o sagrado, ou transcendental; é sobre esta noção que não apenas a antropologia, mas também as artes performáticas contemporâneas têm concentrado seus esforços. Sobre a apropriação do termo pelas artes cênicas contemporâneas, talvez uma discussão sobre um tema bastante diferente, desenvolvida por Manuela Carneiro da Cunha, possa nos trazer reflexões interessantes. Ponderando sobre a apropriação nativa do conceito antropológico de cultura enquanto produção objetiva por povos tradicionalmente estudados pela antropologia, a autora propõe que esta última apareça grafada entre aspas⁵⁶. No último artigo de seu mais recente livro “Cultura com Aspas” (2009),

⁵⁶ A cultura sem aspas conota algo como cultura “em si”, ou seja, como exteriorização conceitual pela qual a antropologia descreve a lógica interna de uma sociedade. Já o termo entre aspas referir-se-ia ao modo pelo qual esses povos passam a falar de sua própria “cultura”, ou seja, da cultura “para si”,

intitulado “*Cultura*” e *Cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais*, Carneiro da Cunha salienta que tais processos de reificação para além de evidenciar, como pontou Viveiros de Castro (2012), as “transformações da estrutura conceitual do discurso antropológico suscitadas por seu alinhamento em simetria com as pragmáticas reflexivas indígenas” (p. 163), evidenciam ainda a importância da incorporação do termo como dado em seu contexto original, ou seja, a adoção de um termo estrangeiro não explicitaria assim a intradutibilidade deste. Ao contrário, esta seria uma escolha racional que aponta para a adoção simultânea do termo e de seu regime de registro, como forma de mantê-lo conectado a suas origens e assim dominá-las através da epistemologia nativa. Ainda segundo Viveiros de Castro: “Teríamos neste caso uma complexa transimetriação, ou transfusão recíproca de equivocidades homonímicas, entre os dois lados da interface antropológica” (p. 169).

Neste sentido, quando a corrente performática contemporânea evoca para si o termo ritual, não está produzindo uma metáfora, tampouco uma alegoria: estes artistas apropriam-se propositadamente do termo ritual como forma de trazer para si também seu plano de registro, a saber, a transcendência – ou imanência - (enquanto potencial criativo) que lhe é atribuída em contextos outros. Tal aproximação da arte com o ritual dá-se ao mesmo tempo em que a ideia de performance se consolida, evocando para si justamente o ideal de um mundo inacabado a ser problematizado via arte: é neste momento que a ideia de transcendência modernista cede lugar a imanência pós-moderna (Harvey, 2007) que ligam-se intrinsecamente a transformação na própria fruição da arte: a ideia de objeto ou obra de arte acabada divide agora espaço com a ideia de processo, performance e happening, em que “Produtores e consumidores de “textos” (artefatos culturais) participam da produção de significações e sentidos (daí a ênfase de Hassan no “processo”, na “performance”, no “happening” e na “participação” no estilo pós-moderno)” (Harvey, 2007, P. 54).

A ideia de ritual, tomada no sentido de proporcionar um momento reificador e/ou transformador da realidade do ser humano, é justamente o ponto de intersecção do encontro entre o teatro e antropologia na década de setenta, em ambos os sentidos: a arte

compreendida por estes povos através da apropriação antropológica. Trata-se da objetivação, e mesmo da reificação e comercialização simbólica da própria cultura a partir do que se desenvolveu pela própria antropologia.

passa a reivindicar para si a ideia de que esta é ritual, enquanto Victor Turner propõe a possibilidade de se pensar o teatro como um ritual contemporâneo.

NA ANTROPOLOGIA

A análise de rituais é uma das mais antigas marcas do trabalho antropológico. Nascidos da curiosidade sobre o exótico e o incompreensível, da busca de se explicar práticas e costumes de povos recém-conhecidos por colonizadores europeus, os estudos antropológicos sobre os rituais possuem hoje uma difusa história no pensamento da disciplina. A princípio, foram vistos como formas primitivas de se expressar crenças mágico-religiosas, reflexos do medo irracional tido, à época de tais produções, por característico da mentalidade “primitiva”. O evolucionismo, sobretudo através das figuras de Robertson Smith e James Frazer, apresentou os primeiros esforços da antropologia em compreender estas ações aparentemente ilógicas à mentalidade europeia. Os primeiros passos foram dados no sentido de aproximar a atividade ritual à magia e religião. Nesta perspectiva, o pensamento mágico seria estágio primário da racionalidade, da qual a ciência seria o expoente. Com Durkheim, a análise dos rituais ganha tom funcionalista e o objeto recebe status de *fato social*. O ritual é então tido por reflexo da ordem social, tendo por função característica reforçar valores e, por conseguinte, integrar a sociedade: os rituais teriam função coesiva, servindo para manter em equilíbrio sociedades inteiras.

No entanto é com o estrutural funcionalismo e, a partir de então com seus sucessores, que o ritual sai da ordem do irracional e ganha força analítica na teoria antropológica. As grandes monografias mostraram - a exemplo dos Azande de Evans-Pritchard, dos Kachin e Chans descritos por Leach, dos Ndembu de Victor Turner e dos povos ameríndios de Lévi-Strauss – que o ritual possui lógica e razão como jamais poderiam sonhar os evolucionistas. O ritual nasce com estatuto de crença na antropologia, mas repousa hoje nas esferas da experiência e do conhecimento sobre o mundo, que simbolicamente constroem, organizam e dão sentido ao vivido.

Neste sentido, destacam-se os trabalhos de Victor Turner, assim como seu debate com o estrutural funcionalismo. A apreensão de Turner será ainda criticada pelo estruturalismo levistraussiano. Em 1982, Turner, justamente atento às interconexões dos estudos de antropologia e do teatro – o autor está neste momento estudando

performance e teatro com Richard Schechner - lançava o livro *From Ritual to Theatre*, obra que busca aproximar analiticamente a esfera cênica da ritual. Turner pensa os rituais como rupturas temporais e simbólicas com as relações regulares da ordem social; os rituais seriam momentos em que o simbólico das sociedades, enquanto modelo de produção hegemônico, colocar-se-ia em suspensão oferecendo novas formas de se pensar. Assim, o plano ritual seria caracterizado pelo subjuntivo e por isso capaz de ressignificar a sociedade: como um embaralhamento conceitual do qual se poderiam emergir novas formas. Para Turner, as sociedades tradicionais produziram rituais *liminares*, devido a sua coesão cosmológica e ontológica, enquanto que os rituais artísticos contemporâneos seriam *liminóides*, ao passo que refletiriam uma cosmologia e ontologia fragmentadas, sem pretensão holística, assim como seria o próprio mundo pós-industrial.

Turner adotará uma concepção estrutural de sociedade, mas diversa às teorias clássicas do estrutural funcionalismo britânico surgidas na esteira de Radcliffe-Brown. Em oposição a estas, Turner entenderá que as sociedades, ao invés de exclusivamente elaborarem um perpétuo engenho de reprodução, possuem mecanismos próprios de mudança social; mudança na qual as crises e os rituais têm papel fundamental. Devido a elaboração de uma suspensão do fluxo normal do cotidiano, os rituais acabariam por engendrar, possivelmente, processos de mudanças sociais.

Neste sentido, Turner aponta que as relações entre dramas estéticos (rituais) e dramas sociais desenvolve-se de maneira dialógica; as duas esferas, embora separadas, alimentar-se-iam reciprocamente. Por isso, na visão deste autor, o ritual cênico teria potencial para repensar os valores sociais hegemônicos das sociedades industriais; ao produzir pequenas quebras com relação ao fluxo normal estruturado da vida cotidiana permitiriam a manifestação de outras práticas, lógicas e simbologias. É na recusa ao caráter inconsciente da estrutura social, como proposto por Lévi-Strauss, que Turner encontrará o potencial reflexivo e transformador dos rituais: um espaço para o alargamento da razão, que estaria neste momento, livre de amarras epistemológicas cotidianas em que: “(...) new models, symbols, paradigms, etc. arise – as the seedbeds of cultural creativity in fact. (Turner, 1982, p. 28)”. É preciso destacar que, para Turner, a importância do ritual é que ele se processa no nível da experiência, e por isso aberto a perspectivas de reelaboração e reinterpretação do mundo vivido. É justamente na

importância da dimensão da experiência que repousa o atrito entre a antropologia simbólica de Turner e a concepção de ritual adotada por Lévi-Strauss.

A noção de estrutura pensada por Turner é, como supracitado, distinta da proposta pelo estruturalismo levistraussiano; enquanto para o último estas repousariam no inconsciente humano, sendo ordenadora de toda atividade simbólica, a “estrutura social” seria para Turner a forma lógica, organizada e racionalizada através da qual a sociedade é composta, um sistema em que papéis sociais são estabelecidos e desempenhados por atores localizados. As críticas de Turner dirigidas a Lévi-Strauss afirmam que este negligencia o mundo vivido em favor do mundo pensado, enfatizando o mito em detrimento do rito, que seria para Lévi-Strauss a origem de qualquer ação ritual.

Embora a análise dos rituais não tenha grande peso na obra de Lévi-Strauss - que enfatiza o papel simbólico dos mitos (e não dos ritos) como forma de ordenação inconsciente das diacronias apresentadas no mundo vivido – o autor desenvolveria na conclusão das *Mitológicas* uma pertinente crítica à análise simbólica dos rituais desenvolvida por Turner. Segundo Lévi-Strauss, os rituais seriam da ordem da mitologia implícita, não podendo ser compreendidos à sua revelia, como procederam os ingleses. Para ele, o ritual não pode ser estudado apenas em si mesmo, como objeto autônomo a mitologia, mas que se tem realizado esta atividade “sob o pretexto de esclarecer caráter não verbal dos símbolos rituais” (Lévi-Strauss, 1976, p.604 – tradução livre). Desta forma, Lévi-Strauss pretende negar a afetividade como centro da discussão sobre os rituais elegendo a atividade simbólica cognitiva como foco central da atividade ritual.

O ponto a ser defendido pelo estruturalista é que, como uma derivação da esfera mítica, a função do ritual é também cognitiva, devendo dar sentido e reafirmar aquilo que a vida cotidiana trata de desordenar. A ordenação seria em si mesma uma oposição a própria forma de pensamento, que é mista, logo rito e mito completariam a experiência, que não pode ser outra ordem se não simbólica, e neste sentido, cognitiva.

Na abordagem levistraussiana a palavra ritual – repetida e fragmentada – combinada a gestos prescritos apresentam uma taxonomia minuciosa em que ação e fala combinam-se em uma forma que deve então dar continuidade ao descontínuo do

pensamento mítico. “No total, a oposição entre mito e rito é a oposição entre viver e pensar, e o ritual representa um bastardo do pensamento consentido às servidões da vida” (Lévi-Strauss, 1976, p. 609 – tradução livre). Tal fato só ocorre pois, para o autor, a compreensão humana sobre o mundo se dá em duas ordens: metafórica (subsume as individualidades abaixo de paradigmas) e metonímica (põe fatos isolados em uma ordem mais abrangente). O ritual teria portanto função ordenadora, produzindo uma síntese entre a descontinuidade do vivido e as lógicas do pensamento. Neste sentido, o ritual seria “o modo pelo qual as coisas são ditas”, enquanto o mito representaria de fato “o que dizem as palavras”, sendo indissociável a análise mítica na abordagem ritual. Neste sentido, “mitos e ritos marcariam uma antinomia inerente à condição humana entre duas sujeições inelutáveis: a do viver e a do pensar” (Peirano, 2000, p.06).

...as operações da sensibilidade tem já um aspecto intelectual, e os dados externos de ordem geológica, botânica, zoológica, etc., não são nunca intuitivamente apreendidos em si mesmos, se não em forma de texto, elaborado pela ação conjunta dos órgãos do sentido e do entendimento (Lévi-Strauss, 1976, p. 612 – tradução livre). Não responde diretamente nem ao mundo, nem ainda a experiência do mundo; responde ao modo como o Homem pensa o mundo (Lévi-Strauss, 1976: 615).

O modelo de Turner é justamente o modelo apropriado pelos performers contemporâneos. É interessante notar que Turner fundamenta-se no modelo consciente de estrutura social para afirmar que no ritual quem age é o consciente humano, deste modelo deriva o potencial reflexivo do ritual – liminar ou liminóide.

Analisar o caso proposto através das proposições de Turner é justamente apontar para o potencial reflexivo e subversivo atribuído a si mesmo pelo Oficina: sua arte é ritual não tanto por separar-se no cotidiano (ainda que esta semiose parcial seja operada pelos membros do grupo), mas por configurar-se como ofício que, em si, pode repensar o mundo. Não apenas o Teatro Oficina é ritual para os membros em questão, mas qualquer “bom teatro”. Enquanto produtor de arte (que deve ser em si transformação), o “verdadeiro teatro” deve servir-se da tarefa de ressignificar o mundo. Para o Oficina tal transformação ritual, apropriada fundamentalmente da leitura de Nietzsche e Artaud⁵⁷ na busca por uma arte dionisíaca, deve transformar a fundo os

⁵⁷ Através da influência deste autor, ganha valor no Oficina um teatro que quer ser ação, modificar no presente todos aqueles que o vivenciam. Artaud, em defesa de um teatro ritual, entende que este não é apenas um campo de atuação e expressão, mas também um espaço para reconstrução de si. O autor

seres humanos em questão, passo primordial para uma transformação social: “Da equação, eu parte do Cosmos, ao axioma, Cosmos parte do eu.” (Andrade, 1928). A antropóloga Maria Claudia Coelho (1989) aponta que, a partir da encenação de *O Rei da Vela* pelo grupo em 1967, O Oficina apresentava justamente “um projeto político de transformação da sociedade, que se propunha a utilizar como estratégia de luta a revolução individual, subjetiva, buscando transformar o comportamento individual para extrair daí um novo modelo de sociedade” (Coelho, 1989, p.128).

Em uma das cenas de *Os Sertões*, Nossa Senhora Aparecida é representada pela imagem de uma atriz seminua coberta apenas com um manto e uma coroa, imagem que aponta simultaneamente para uma profanação da santidade e uma sacralização do corpo nu; “Porque é uma questão de reinterpretar o mito. Uma das funções da arte é ressignificar o mito, a cada geração”⁵⁸; afirmará Zé Celso.

Neste sentido, as drogas, a sexualidade, o modelo de relações afetivas e mesmo relações de aliança buscam ser repensadas e revividas no cotidiano do grupo. Turner propõe um modelo consciente de estrutura social; pensar o teatro como ruptura do fluxo normal da vida cotidiana e como espaço liminóide em que os valores hegemônicos podem ser repensados de fato expressa o modelo consciente dos membros do Oficina: a arte e o teatro são tomadas pelos sujeitos em questão como transformadoras de suas próprias subjetividades, como espaço alternativo às possibilidades de se viver no mundo capitalista. Logo, a “função social” atribuída ao ritual por Turner ecoa no contexto aqui analisado.

Nas artes contemporâneas, a performance é ritual ao passo que se configura, para muitos artistas e públicos, como espaço diferenciado que possibilita uma nova ordem de experiências em que algumas expressões ganham espaço. A sacralidade da

argumenta que a produção de um teatro ritual deve estar associada à busca por uma arte eficaz, como processo de transformação física e espiritual do homem.. Para os atores em questão, o próprio teatro é “ritual” ao passo que capaz de operar nos sujeitos envolvidos uma transformação de si ao embaralhar cartas conceituais hegemônicas no cotidiano, hiperbolizando algumas e ridicularizando outras: o próprio ofício teatral traria necessidade de entrega que se faria ritual em si mesmo. Neste sentido, a atuação deve conter algo de sagrado e transcendental, em que os elementos cênicos libertem ator e espectador de uma realidade lógica e moral, em que ambos possam experimentar sensações próprias à “natureza humana”. Artaud o denominará de teatro da crueldade, pois a experiência cênica deve dar-se de forma cruel constituindo um golpe nas concepções morais e sociais de cada homem, para que o foco de seu olhar desloque-se em direção ao seu interior. “O Teatro da Crueldade só pode crer numa revolução que atinja destrutivamente a ordem e a hierarquia dos valores tradicionalmente aceitos como absolutos” (Felício, 1996: 113).

⁵⁸ Entrevista disponível no site: <http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=811580>. Acessado em Out. 2011.

arte, acertadamente apontada por Gell (1998), oferece subsídios sociais e mesmo técnicos para tal ritualização, visto que a prescrição e o encantamento da tecnologia já lhe são constituintes.

Porém, se nos desprendermos do modelo consciente do Oficina, podemos ainda pensar a partir do modelo levustraussiano de ritual, em que este repousa na significação cognitiva do mundo de modo a dar sentido às incongruência e descontinuidades do vivido. Neste sentido, o ritual cênico do Oficina teria como modelo mítico a própria história: tanto a sua própria (assim como a da formação do circuito artístico da cidade de São Paulo) como a história da civilização ocidental. Se adotarmos a definição de cosmologia Tambiah (1985), que, assim como sua noção de ritual, possui um léxico expandido, talvez possamos esboçar esforços de sintetização desta questão:

By 'cosmology' I mean the body of conceptions that enumerates and classify the phenomena that compose the universe as an ordered whole and the norms and processes that govern it. From my point of view, a society's principal cosmological notions are all those orienting principles and conceptions that are held to be sacrosanct, are constantly used as yardsticks, and are considered worthy of perpetuation relatively unchanged. As such, depending on the conceptions of the society in question, its legal codes, its political conventions, and its social class relations may be as integral to its cosmology as its 'religious' beliefs concerning gods and supernaturals (Tambiah, 1985, p. 130).

Segundo este autor, mitologias, religião, história e vida social são sintetizadas na noção de cosmologia proposta. Ainda neste mesmo sentido, Lévi-Strauss aproximaria mito e história: “Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função” (Lévi-Strauss, 1987, p. 51). O autor então sugere que a Revolução Francesa e os ideais iluministas seriam o grande mito da civilização moderna. Não saberia avaliar qual o grau de validade da afirmação de Lévi-Strauss no âmbito mais amplo de contextos contemporâneos, mas posso sugerir que, ao menos para os artistas em questão, ele estaria absolutamente correto. Ao observarmos as falas e ações expostas acima, assim como tantas outras proferidas por correntes artísticas marcadas por movimentos de questionamento (dadaísmo, contracultura, surrealismo, etc.) notamos que é exatamente contra este paradigma que estes tantos artistas, assim como as artes cênicas contemporâneas e os artistas do Oficina, tem se colocado em relação reflexiva, ao questionar a vida social normal, a história e ontologia característica do capitalismo.

Não obstante, enquanto para Lévi-Strauss é o pensamento quem deve organizar a experiência, o grupo parece operar em sentido inverso: é justamente na supressão entre os o mundo do viver e do pensar que a síntese do indivíduo deve operar, por isso a grande valorização do corpo no trabalho do grupo. O “ritual” levado à cena pelo Oficina tem função ordenadora, os artistas e ainda alguns membros do público deste teatro constroem seus corpos e suas pessoas em cena, buscando ordenar incongruências do vivido através de uma experiência corpórea que, apesar de diferenciada, opera em profundo diálogo com a vida cotidiana destes artistas e públicos, tanto de modo consciente quanto inconscientemente.

Assim como afirmará Shapiro (2007) e Harvey (2007), reitero que tal ideia de performance ritual e imanente é plausível apenas através da noção contemporânea de pessoa cujos processos de individuação são tidos por plurais, infinitos e em perpétua construção, podendo ser explicitados e reificados nestes corpos em arte. Hyussens (apud Harvey, 2007, p. 109) ressalta que o grande valor do pós-modernismo é reconhecer “as múltiplas formas de alteridade que emergem das diferenças”. Segundo Harvey, tal ideal de pessoa, longe de opor-se ao sujeito que emerge com o liberalismo econômico, lhe é próprio⁵⁹, configurando-se como uma extensão ontológica do próprio *laissez-faire*, ainda que, paradoxalmente, se oponha conscientemente a este modelo, como o caso do Oficina ilustra. Prefiro não incorrer no determinismo econômico de alguns dos autores citados por Harvey. Não obstante, considero que ponderar sobre este ideal do sujeito em perpétua construção deve ser um dos grandes desafios do pensamento antropológico e sociológico da contemporaneidade, visto que tal pluralidade e busca por singularização salta-nos aos olhos em diversos contextos metropolitanos, inclusive no Teatro Oficina.

⁵⁹ Para alguns autores - como Newman, Jameson, (apud Harvey) - o pós-modernismo poderia incorrer na mera comercialização e domesticação do modernismo, operando a redução das aspirações já prejudicadas deste a um ecletismo de mercado, marcado pelo *laissez-faire*. Sob a ótica proposta por estes autores, nos restaria a questão: a pluralidade defendida pelo pós-modernismo, assim como pela democracia liberal, solapa a política neoconservadora, através da oposição que desenvolvem a indústria cultural, ou se integra a ela? Para estes autores é explícita a ascensão a alguma reestruturação radical do capital que daria vazão à emergência de uma “lógica cultural do capitalismo avançado”. Harvey não crê na formulação de uma sociedade pós-industrial, mas acata a ideia de que houve uma multiplicação na produção e no consumo que acabaria por engendrar também uma sujeito múltiplo, pronto a consumir aquilo que lhe for oferecer maior “singularização”. Neste sentido, de tal modelo apareceria como resíduo o problema do excesso de subjetivação, o hedonismo, auto-realização. Harvey formula tais proposições ao tomar também como certa a formulação do iluminismo como mito (que o autor reitera das proposições de Huysens). Tais autores entendem então que a mudança do modernismo para o pós-modernismo gera alterações irrefutáveis na “estrutura do sentimento” ao proporem que todo grupo possui o direito de falar com sua própria voz e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, sendo esta a base do “pluralismo pós-moderno” (Harvey, 2007, p. 52): “a celebrada fragmentação da arte já não é uma escolha estética: é somente um aspecto cultural do tecido social e econômico” (Newman *apud* Harvey, 2007, p.64).

CAPÍTULO III

O Campo Social de Emergência.

...the nature of the art object is a functional of the socio-relational matrix in which it is embedded.

Alfred Gell (1998, p.7).

Compreender uma manifestação estética, do ponto de vista da antropologia, implica no desenvolvimento de uma apreensão analítica que ultrapasse o tratamento da obra de arte em sua dimensão puramente estética, a fim de que a investigação alcance o universo social mais amplo que oferece subsídios à elaboração do artista, à significação e fruição da obra. Na esteira de Baxandall (1991) e Alves (2008), entendo que um “um modo de ver” não equivale a “um sistema estético”, ou seja, investigar a linguagem cênica que se coloca no Oficina não implica no desenvolvimento de uma análise puramente formal da arte. Ao contrário, tal abordagem faz-se fundamental para compreender a agência e a própria noção de arte circulante neste contexto; “não podemos ignorar os mecanismos sociais que fazem com que algo seja aquilo que é” (Alves, 2008, p. 323).

Neste sentido, o presente capítulo destina-se a exploração do campo social, político e artístico no qual o Teatro Oficina se inseriu – em sua historicidade – e ainda se insere na contemporaneidade. O diálogo com as teorias cênicas terão, portanto, o objetivo de explorar a genealogia do campo social donde se situa o Oficina, buscando explicitar os enunciados que o legitimam enquanto produtor de arte e cultura do país. Menos que subsídios teóricos para meu trabalho, tais estudos serão subentendidos como discursos de legitimação e produção de verdade específicos ao campo artístico em que hoje o Oficina se coloca.

Na busca pelo engendramento destes significados, atentar-me-ei também à trajetória de alguns destes artistas. A análise do campo artístico terá por objetivo

abranger o lócus específico de diálogo do grupo, a fim de compreender, a partir de uma definição relacional e institucional da arte⁶⁰, como as instituições, os mecanismos de legitimação e transmissão dos operadores de apreciação estética elegem o Oficina enquanto um dos principais grupo de teatro em atividade na contemporaneidade.

É a este exercício que o presente capítulo se destina. Tal análise será desenvolvida a partir de duas referências: ao mesmo tempo em que buscarei salientar de que maneira o Oficina é engendrado por um contexto local e global específico (tanto em sua inserção estética quanto social), também procurarei apontar a partir de quais questionamentos o grupo posicionou-se no cenário que tinha e ainda tem diante de si. Serão então destacadas as heranças que o grupo reivindica, os legados que renega e as contribuições que a partir de então serão engendradas e disseminadas em seu circuito de atuação, tendo como fim último compreender antropologicamente os significados evocados em suas performances teatrais.

Se tal metodologia faz-se necessária em qualquer estudo de caso, no que se refere ao Teatro Oficina tal necessidade fez-se ainda mais latente: a longevidade do grupo e sua configuração interna bastante efêmera formulam um aparente paradoxo que apenas pode ser compreendido através da imersão na história do grupo e das transformações artísticas e sociais pelas quais ele passou. A experiência em campo destacou ainda mais a necessidade da contextualização histórica da linguagem utilizada pelo grupo.

Além da história do grupo ser frequentemente rememorada em seu cotidiano, operando uma atualização diária de sua autoimagem,⁶¹ verificou-se que compreender o Oficina fora de sua historicidade seria perder de vista a consolidação de um projeto estético peculiar da história do teatro brasileiro, história esta que é ela mesma vetor de coesão do grupo em sua formulação atual.

⁶⁰ A definição que aqui chamo de relacional é aquela que Els Lagrou (2011) chamou de interpretativa, a saber, aquela que se orienta através dos critérios de discurso.

⁶¹ Segundo membros do Oficina, o exercício de “comer” a memória é importantíssimo. Tal atividade desenvolve-se assistindo DVDs de atuações antigas do grupo, visitando textos, arquivos, fazendo referências a si mesmos nos espetáculos, buscando seu posicionamento e diálogo com a história do bairro do Bixiga, pesquisando e visitando a história de seus idealizadores, etc. Nos últimos meses, presenciei em Araraquara a visita do grupo à casa onde Zé Celso nasceu e a visita à casa de Vidro projetada por Lina Bo Bardi.

A instigação do público, sobretudo dos que pela primeira vez confrontam-se com tal arte, foi outro motor para o presente exercício; segundo relatos colhidos, a experiência estética singular levada à cena pelo Oficina reverbera distante de uma compreensão imediata e racionalizada da experiência vivida. Que linguagem é esta e de onde ela emerge? A rebeldia frequentemente associada ao grupo volta-se contra o que exatamente? É hoje a mesma que era em sua origem?

Ao efetivar uma breve contextualização histórica e sociológica pretendo evidenciar de que forma isto se tornou possível a partir do cenário da São Paulo da década de cinquenta.

3.1– Histórias da metrópole: São Paulo e o Teatro Oficina.

É na São Paulo que caminha para a formação da metrópole, nos pátios da faculdade de direito do Largo São Francisco da USP – Universidade de São Paulo – que surgirá, no ano de 1958, o embrião de um dos mais expressivos grupos de teatro da história do Brasil, o Teatro Oficina. Nomeado inicialmente de A Oficina⁶², o grupo surge a partir da ação experimental de alguns jovens que naquele ano cursavam a faculdade: Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, Renato Borghi, Moracy do Val, Jairo Arco e Flexa e José Celso Martinez Corrêa, oriundos de famílias abastadas do estado de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Estava formado o grupo amador, que em menos de três anos estrearia como profissional com sede própria: Rua Jaceguai, 520, no prédio de um antigo teatro espírita (Teatro Novos Comediantes). Em pouco tempo, estes jovens aliar-se-ão a artistas teatrais amadores e a músicos recém-chegados a São Paulo: Ronaldo Daniel, Fauzi Arap, Caetano Zamma, Etty Fraser, Ítala Nandi entre outros.

Os fundadores do Oficina tem em comum tanto a origem burguesa quanto a insatisfação ideológica com tal condição, inicialmente a um nível existencial (como a montagem de Sartre nos primórdios do grupo pode evidenciar) e posteriormente a nível político e social: todos os integrantes supracitados trabalharam ou ainda trabalham em produções artísticas tachadas de “não convencionais”, combativas esteticamente ou socialmente. Estes jovens questionam seu *ethos* burguês e envolvem-se então com as transformações ocorridas no cenário cultural da cidade, sendo definitivamente seduzidos

⁶² Segundo Peixoto (1982, p.13), o nome vem depois.

para a carreira artística em detrimento da formação acadêmica que obtinham: Borghi e Zé Celso⁶³ em direito, Fauzi Arap em engenharia civil e ETTY FRASER em letras. Não obstante, Ronaldo Daniel e Fernando Peixoto, que em 1963 entra no grupo, já possuíam formação como ator antes de chegarem ao Oficina.

Um dos pontos que mais chamou atenção naquela estreia amadora do Oficina foi o fato de se apresentarem com dois textos de sua própria autoria: *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles e *Ventos Fortes Para um Papagaio Subir*, de José Celso Martinez Corrêa. Jovem procedente de uma família simples porém abastada de Araraquara⁶⁴, no interior de São Paulo, que foi estudar direito na capital paulista onde já morava seu avô paterno. Zé Celso não se adequava à vida pacata do interior rural paulistano:

Todos os seus desejos eram reprimidos e ele era obrigado, para ser aceito e se encaixar nos moldes impostos pela sociedade, a representar perfeitamente seu papel de membro da burguesia, frequentando o melhor clube da cidade junto à alta sociedade. (...) Zé Celso nunca se conformou com as desigualdades sociais existentes em sua cidade. (...). Assim, enquanto seus pais o levavam à missa todos os domingos e esperavam que fosse um perfeito católico, ele, escondido, cultivava amizade com as prostitutas da cidade e frequentava suas casas. Ao mesmo tempo em que participava do footing na Rua Três e dos bailes no Clube Araraquarense junto aos seus irmãos e amigos, frequentava, também, o baile do Clube Renascença e o footing no jardim da Praça da Independência, reservados às pessoas de cor negra (Castro, 2006, p.21-2).

Décio de Almeida Prado, importante crítico teatral da época, diretor e professor de teatro na então recém-fundada EAD (Escola de Artes Dramáticas), esteve presente na estreia do Oficina (1959) e escreve que, para ele, o positivo do espetáculo teria sido o aparecimento de um expressivo futuro autor: Zé Celso. Sem adentrarmos os pormenores da previsão de Décio de Almeida Prado, é importante destacar que sua crítica enfatiza com entusiasmo a emergência da dramaturgia que ali se esboçava. Tal anseio dos críticos de arte em ver nascer uma dramaturgia nacional associa-se ao contexto teatral do período e, conseqüentemente, ao solo que possibilitou a formulação do Oficina.

⁶³ Zé Celso formou-se, mas nunca foi buscar o diploma.

⁶⁴ Seu avô paterno era dono de terrenos e chácaras na Cidade. Seu pai era dono e diretor da Escola de Comércio de Araraquara.

SÃO PAULO

A cidade de São Paulo constituiu-se historicamente como palco privilegiado para o desenvolvimento da atividade teatral brasileira, assim como para manifestações artísticas em geral. É mais precisamente na década de cinquenta, como apontado por Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001) e Heloísa Pontes (2008, 2010) que a cidade passa por importantes mudanças na dinâmica da produção, circulação e nas formas de sociabilidade das dimensões artísticas e intelectuais. A fundação do TBC - Teatro Brasileiro de Comédia - em 1948 é considerada o grande marco na formulação de um modo de fazer artístico que se convencionou chamar de teatro moderno⁶⁵. Tal modelo seguia um caminho que já vinha sendo desbravado nas décadas precedentes, porém sem a mesma eficácia administrativa, como ocorreu com o Teatro de Estudantes do Rio de Janeiro, fundado uma década antes por Pascoal Carlos Magno.

O Oficina emerge na cena teatral paulistana em um período bastante imediato à consolidação do cenário teatral autônomo e profissional da cidade, ocorrido de maneira inextricável ao processo de formação de grupos de intelectuais:

Desse encontro entre um novo contingente de alunos e de atores amadores (oriundos em sua maioria de famílias intelectualizadas de classe média, várias delas de distintas procedências étnicas), numa cidade como São Paulo (que rapidamente ganhava ares e estatura de metrópole), com estrangeiros em início de carreira (como os professores da Missão Francesa) ou mais experientes (...) que para cá vieram em virtude da guerra, deu-se a implantação de um sistema cultural e intelectual complexo, sem precedentes na história brasileira (Pontes, 2010, p.31).

Neste cenário, destaca-se o surgimento e a consolidação de grupos de teatro que se tornariam referências para a transformação da dinâmica de produção e dos conteúdos das obras posteriores. O marco deste processo de modernização está calcado na fundação do TBC, sendo esta a primeira companhia a se dedicar profissionalmente a um repertório e a uma “estética essencialmente modernos” (Labaki, 2002).

TBC

Ainda que com algumas ressalvas, é tido por consenso que determinadas transformações operadas pelo TBC de fato deram materialidade a uma série de ideias

⁶⁵ Para uma crítica a esta noção ver Costa, 1990.

que aos poucos iam tomando forma no cenário cultural brasileiro. São três os eixos fundamentais de tais deslocamentos. Primeiramente no que se refere a um trabalho diferenciado de método (baseado em leituras de Stanislavski). A formação de um elenco profissional, fixo e contratado é apontado como um segundo fator - em muito, dado a origem social humilde de uma série de atrizes do período, como Maria Della Costa e Cleyde Yáconis que, para manterem-se neste trabalho árduo de preparação, precisavam ser pagas para isso. Por último e talvez de maneira mais decisiva, o fato de o teatro operar com uma gestão comercial trazida pelo italiano Franco Zampari e por Francisco Matarazzo Sobrinho - um dos reflexos do que Gilda de Melo e Souza (Apud Pontes, 2010, p.33) chamou de “a ascensão econômica e social do imigrante” no Brasil. Os italianos estavam também à frente da Companhia Vera Cruz, estúdio cinematográfico de grande importância para o desenvolvimento do cinema nacional na década de cinquenta. A primeira montagem da produtora foi dirigida pelo diretor teatral italiano Adolfo Celi, que também dirigiu a primeira peça montada pelo do TBC⁶⁶.

Até este momento, dirá Décio de Almeida Prado, o teatro nacional não tinha bases sólidas para se desenvolver, fato que gerava uma explícita divisão valorativa das encenações segundo a qual os grupos estrangeiros traziam a parte mais “nobre”, ou seja, as peças sérias, enquanto às companhias nacionais eram legadas as peças tidas como “inferiores” tecnicamente: as farsas, autos, a opereta, etc. (Prado, 1999). É neste sentido que o TBC emerge enquanto distinto do teatro amador até então produzido no Brasil, ao debruçar-se sobre o estudo de técnicas de interpretação que serviriam de base às montagens de peças “sérias” tanto quanto comédias “menores”, mantendo um elenco fixo e remunerado para além dos cachês de bilheteria.

O TBC emerge com uma proposta estética e dramaturgic que se desvencilha da tradição puramente cômica do teatro nacional, encenando ainda em 1949 (quando ocorre a profissionalização do grupo) *Nick Bar... Álcool, Brinquedos, Ambições*, de William Saroyan, sob a direção de Adolfo Celi. A peça é memorável quanto ao trabalho dos atores: “O rendimento que obtive dos atores, nesse ponto, foi excelente”.⁶⁷ Renato Borghi, fundador do Oficina, declara:

⁶⁶ Porém não a peça de estreia, esta foi estrelada por Henriette Morineau, em francês: *La Voix Humaine*, de Jean Cocteau.

⁶⁷ PRADO, Décio de Almeida. 'Nick Bar'. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 jun. 1949 In: Enciclopédia de Teatro do Itaú Cultural.

E com o TBC, eu aprendi o que era concepção teatral, porque eu venho de um Rio de Janeiro muito anárquico com o teatro – não é? – e era o teatro de revista (...). E o que é que eu vou dizer pra você? Quando eu cheguei em São Paulo e vi o TBC, eu entendi o teatro é... de outra maneira, melhor, ué? De repente, tinha um cenário que dizia a respeito da encenação, com a música, uma luz como eu nunca tinha visto! Antigamente, era aquela ribalta chapada, de baixo, né? E aí, eu comecei a ver o figurino e começamos a ver uma série de coisas que formavam, como o Ziembinski chamava, “concepção” ou “cara de obra” [imitando o sotaque polonês de Ziembinski], não é? Então, essa cara de obra do Ziembinski, eu fui compreender no TBC e aí, eu comecei a ficar encantado, ia ver, ia ver e entrei para a faculdade de direito, como quem faz... “espera marido”, assim, quer dizer, à espera de teatro [risos]. E lá foi engraçado, porque aí eu encontrei os “maridos” todos, todas as pessoas que fizeram o Teatro Oficina comigo, que formaram esse grupo todo, Amir Haddad [(1937), diretor e ator, criador do grupo Tá na Rua, em 1980], Zé Celso...”⁶⁸

Não obstante, as décadas de quarenta e cinquenta contam ainda com a atuação de alguns grupos amadores integrados por jovens de classe média ou de elite, que, segundo Iná Costa Camargo, estavam aliados a propostas estéticas não comerciais (em oposição aos moldes do TBC). Camargo (1990) aponta que denominar a fundação do TBC como marco zero da modernização do teatro no Brasil é no mínimo incômodo, visto que não podemos ignorar a efervescente atuação de outro polo, composto desde a década de vinte pelas peças de Oswald de Andrade, pelo Grupo Universitário de Teatro – GUT - dirigido por Décio de Almeida Prado, pelo Grupo de Teatro Experimental – GTE - dirigido por Alfredo Mesquita, pelo já citado Teatro do Estudante, criado e dirigido inicialmente pelo diplomata Paschoal Carlos Magno e pelo grupo Os Comediantes, responsáveis pela encenação de Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues em 1943.

As explicações para a notoriedade atingida pelo TBC estão assentadas tanto sob o modo de administração por ele inaugurado como também pelo prestígio a ele associado. O fato de o teatro ter como público a burguesia industrial e tradicional paulistana opera uma transmissão de prestígio, de autoridade social e cultural que valoriza o TBC diante do cenário que ali se consolidava. Paradoxalmente, os atores da companhia vinham, em geral, de uma camada social bastante humilde, diferentemente

⁶⁸Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/571/entrevistados/>

daquelas que desde o século XIX compunham os elencos nacionais (Brandão *apud* Pontes, 2010).

No que se refere às produções estéticas, ainda esboçando os primeiros esforços de profissionalização, o repertório do TBC também operava de forma a se considerar a dramaturgia brasileira como “menor”: o TBC traz à cena clássicos da dramaturgia internacional ao mesmo tempo em que mantém comédias de apelo popular em cartaz como forma de equilibrar as despesas. A alta qualidade dramaturgic ficava então a cargo de textos internacionais; os dramas existencialistas de Jean-Paul Sartre coabitavam o teatro com comédias consideradas sem significado maior. Esta fórmula (do repertório) foi também usada pelo Oficina anos mais tarde, em 1966 quando o teatro pegou fogo e o grupo trabalhava com este esquema como forma de manter as receitas em alta. O igual esmero no ensaio de ambos os gêneros colocou o TBC na posição de precursor do teatro profissional brasileiro. Porém, a dependência da dramaturgia internacional evidenciada no TBC seria foco de duras críticas nas décadas precedentes.

A contribuição do TBC ao campo de emergência do Oficina dá-se então em sentido duplo: o grupo é importante tanto ao consolidar, aos moldes empresariais, a cena teatral paulistana que a partir de então pode ser compreendida enquanto tal – fato que leva o Oficina a produzir, tanto historicamente quanto hoje um elogio ao TBC, sobretudo através da figura de Cacilda Becker – quanto via crítica: é este teatro focado na representação dramaturgic, que se submete às formas de conhecimento globais e universalizantes, ligado a moldes empresariais e descolados da realidade social e cultural brasileira que o Oficina quer fazer morrer ao propor a emergência necessária de um teatro ritual, que seja em si uma ação social. O teatro do entretenimento e contemplação, destinado a um público burguês, como o do TBC, não se alinhava com os anseios ideológicos de uma série de atores sociais do período; serão estes agentes, embasados por uma série de referências teóricas nas mais diversas áreas (Marx, Brecht, Artaud dentre outros) que formularão uma nova forma de fazer teatro na cidade de São Paulo.

... [o TBC] mudou tão profundamente a nossa prática e nossa vida teatral que gerou, além de vários grupos formados por atores do TBC que seguiram pelas trilhas artísticas lá desbravadas, elementos importantes do movimento teatral que em

subsequência se lhe contrapôs radicalmente, em nome de outra estética e outra ideologia da arte cênica (Guinsburg & Vargas apud Guinsburg & Silva, 2008, p. 192).

Enquanto o TBC prossegue na consolidação de sua trajetória – finda em 1964 – outros grupos profissionais começam a emergir na cidade de São Paulo, inclusive a partir de dissidências do próprio TBC.

ARENA E CPC

Buscando a emergência de uma dramaturgia nacional de qualidade que de fato dialogasse com questões sociais importantes no Brasil, é fundando, no ano de 1953, o grupo Arena pelo recém-formado ator da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo, José Renato. A herança social reivindicada pelo Arena refuta o TBC e se propõe a dialogar com grupos de apelo mais popular, voltados à transformação social em detrimento da manutenção do *status quo* engendrado pelo TBC. O TEC, através da figura pessoal de Décio de Almeida Prado, foi fundamental neste processo: foi sentado à mesa de um bar, nos arredores da EAD, que o mestre sugere a seu aluno – José Renato - o estudo inovador de Margot Jones, *Theater in The Round*. É desta parceria que emerge o projeto do teatro de arena e sua justificativa teórica.

A partir de reflexões sobre a agitação política que ocorria neste momento no Brasil e no mundo – no contexto da guerra fria e dos reflexos da industrialização promovida na década de quarenta no Brasil – o Arena surge na figura de um grupo de teatro preocupado em expandir a atuação da arte para a política. É buscando uma perspectiva nacional para o teatro que o Arena encena o drama operário *Eles não usam Black-Tie* em 1958, cinco anos após sua fundação. O alcance da peça é imenso, sendo hoje considerada por críticos de arte como responsável pela introdução do nacionalismo no teatro brasileiro⁶⁹. A peça postula um grande marco da crítica que se massifica com relação ao “teatrão”⁷⁰ levado a cena pelo TBC. O texto é do ítalo-brasileiro Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) e a direção é de José Renato (1926-2011).

Guinsburg e Silva (2008) apontarão que o Arena viria mesmo a substituir o TBC em termos de importância. O grupo destacou-se por seu engajamento político de esquerda de influência marxista, reflexos do encontro de alguns integrantes do Teatro

⁶⁹ Nelson Rodrigues é a exceção do período: único autor brasileiro considerado de qualidade comparável aos textos dramaturgicos internacionais.

⁷⁰ Expressão utilizada em referência ao teatro montado com fins comerciais nos moldes do TBC.

Paulista do Estudante que viriam posteriormente a trabalhar no Arena - Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri – com os quadros da Juventude Comunista e ao PCB (Partido Comunista Brasileiro). De uma dissidência do Arena formou-se o também importante movimento artístico e cultural do período, o Centro Popular de Cultura (CPC), buscando desenvolver um trabalho destinado à ampliação do público teatral às classes populares.

O objetivo da arte levada a cabo pelo CPC, de orientação marxista assim como o Arena, calcava-se na construção de uma “cultura nacional” que fosse mais popular e democrática, pois, para o grupo, a alienação da classe trabalhadora deveria ser combatida por uma arte didática, verdadeira e revolucionária. Tal postura foi bastante criticada pelos intelectuais do período não apenas por tipificar, mas também por hierarquizar tal tipificação de modo que a “arte popular” foi legada ao plano do conformismo, ou seja, sem valor transformador.

De forma sucinta, destaco dois aspectos fundamentais da trajetória do Arena, que, por alguns anos, confluem também para a atuação do teatro Oficina. Primeiramente, como marco de um teatro burguês crítico à sua própria burguesia. É neste sentido que o Arena enaltece a dramaturgia nacional e busca no teatro uma ferramenta de ação social. É importante explicitar a postura semiotizante (Guattari e Rolnik, 1996) da atuação do Arena com relação às esferas da arte e da política, sendo que a primeira passa a ser concebida como ferramenta de transformação para a segunda.

A concepção adotada pelo Arena, em que a arte é vista como ferramenta da política, engendra mudanças na linguagem cênica do grupo. Além da mudança na opção dramática, ocorre também uma reflexão sobre a relação entre público e plateia, segundo aspecto fundamental de sua trajetória, que é repensada em termos de se romper com o paradigma da contemplação, da arte enquanto belo, para trazer e promover a arte como motor de transformação social⁷¹.

Neste sentido, a estrutura cênica do espaço se transforma em um espaço circular, uma arena, idealmente em 1950 e na prática com a inauguração do espaço na Rua Teodoro Baima, em 1955. O Arena traz à cena paulistana enorme sucesso no

⁷¹ Posteriormente, Augusto Boal, então diretor do Arena, desenvolveria o Teatro do Oprimido: com bases Brechtianas, o teatro convoca o público para a ação no espetáculo, fazendo uma analogia coma a ação necessária no mundo social.

contexto da dramaturgia nacional, coloca em cena personagens inéditos via crítica social à sua própria condição burguesa e aponta para novos caminhos possíveis do teatro, que busca efetivar uma cultura desalienante e dialógica com o conteúdo nacional.

O Arena consolidou um público intelectualizado com tendência política de esquerda, muito embora tenha buscado a ampliação de sua plateia e de sua esfera de atuação: as peças eram encenadas em praças, fábricas, ruas e escolas a fim de que pudessem promover uma educação da classe trabalhadora e agisse então a serviço de uma sociedade mais justa, a comunista.

OFICINA

Os primeiros passos do Oficina, ainda em 1958, não se ligavam ainda aos moldes propostos pelo Arena, a estreia no Teatro dos Novos Comediantes (posteriormente alugado pelo Oficina e hoje, sede do teatro) e em residências particulares, evidenciava o caráter ainda não definido do grupo, sobretudo ideologicamente.

A exploração cênica e dos dramas existenciais pequeno-burgueses, característica dos primeiros anos do Oficina, era condizente ao perfil social dos fundadores: Zé Celso e Renato Borghi eram vistos, ainda no largo de São Francisco, como “filhinhos de papai” pertencentes a uma “casta intelectual”; não possuíam relações com o centro acadêmico e Zé Celso já havia atuado em um clube integralista por influência do pai de um amigo de infância, era por isso, mal visto pelos alunos do centro acadêmico XI de Agosto.

O importante crítico de arte Sábato Magaldi, escreve ainda em 1960:

... A princípio o conjunto (Oficina) não despertava a simpatia do meio teatral, pela sua aparência ligeiramente grã-fina, mas era visível na inquietação algo desorientada de seus elementos com matizes de filhinhos de papai, de existencialistas cristãos, uma sincera procura de novos caminhos, um verdadeiro desejo de acertar (Apud Silva, 2008, p.19).

As três peças escritas por Zé Celso e Carlos Queiroz Telles neste engatinhar do Oficina refletem justamente a trajetória de pequenos burgueses deslocados em busca de desenraizamento de suas origens de classe: o foco da crítica recai, neste sentido, sobre a

instituição familiar. Peixoto descreverá esta trilogia – *A ponte*, *Ventos fortes para um papagaio subir* (referência aos fortes ventos de Araraquara) e *A Incubadeira* – como uma trilogia do interior a São Paulo, cuja crítica focar-se-ia na família:

Entenda-se, família de classe média. Neste nível o Oficina nunca se esquivou: produzido por artistas e intelectuais da classe média, mesmo tendo, em diferentes fases, assumindo uma perspectiva de defesa, até mesmo radical e agressiva, da revolução proletária, sempre soube dirigir-se à plateia historicamente concreta que tinha diante de si: a própria classe média (Peixoto, 1982, p.14).

Desta forma, as primeiras montagens do grupo definem-se de acordo com a estética realista que operava uma clara separação entre público e plateia, fundamentava-se no método de Stanislavski e era composto por alto grau de submissão ao texto dramaturgico: a palavra como operador central de semiotização. A teatralidade não era explicitada de maneira reflexiva, ou seja, a quarta parede ainda operava como componente estético das obras do grupo.

Os conteúdos levados à cena compunham-se de dramas de fundo psicológico-social típicos da burguesia da época, o lugar da arte do grupo, neste momento, opera em clara distinção ao fluxo normal da vida cotidiana embasando-se na ideia de representação, ou seja, opera por uma primazia da técnica e pela conceituação puramente formal da arte, que se separa na relação do fluxo de tempo e espaço da esfera cotidiana. Além disso, as representações tem caráter mimético, ou seja, fortemente calcadas na cópia de uma realidade social subjacente.

Porém, seus membros começaram a frequentar cursos no ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros, na USP – e este era, conjuntamente com os estudos de Sartre, a raiz de futuros diálogos. Nas palavras de José Celso:

Outra coisa que teve grande influência sobre nós foi o ISEB (...). Antes da minha época, a visão que se tinha do artista, do intelectual, era uma coisa etérea, afastada dos compromissos reais com a vida, desvinculada de tudo. De repente, com o ISEB, existia uma força para pensar assumir as coisas como elas eram. E eles transmitiram essa força para nós⁷².

⁷² Martinez Corrêa, J. C. Primeiro Ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) São Paulo: Editora 34, 1998, p. 30.

Ainda em 1959, após vencer três prêmios no *Festival de Teatro Amador de Santos* - em que estavam Pagu e Paschoal Magno - com o espetáculo *A Incubadeira*, de José Celso Martinez Correa e direção de Amir Haddad, estes jovens conquistam o privilégio de encenar tal espetáculo nos palcos do Arena, onde acabam imbricando-se com a militância política organizada presente naquele grupo. Porém, devido a algumas divergências de opinião, mantinham ainda um elenco autônomo, mesmo que altamente intercambiável com o Arena.

3.2. Primeiro Ato: O teatro Engajado.

O nascimento do Oficina data de um contexto em que a cena teatral paulistana estava marcada pela existência deste teatro de forte crítica social, caminho que o Oficina começará então a trilhar; *A Incubadeira*, seguia temática dos dramas existenciais quase autobiográficos (Silva, 2008) das duas primeiras montagens, porém, através da influência do Arena, a escolha estética e dramaturgica do Oficina começa a inclinar-se para projetos mais engajados politicamente. Neste sentido, Arena e Oficina estabeleceram estreitas relações neste período.

Fernando Peixoto (1982) também atribui a este encontro a inflexão politizante que ocorre no Oficina neste momento. Ericson Pires (2005) aponta que, embora seja inegável a influência do Arena, não devemos enxergar esta guinada do Oficina como uma influência apenas externa, apontando para as reflexões que ocorriam dentro do grupo neste momento. Ety Fraser afirma que o Oficina seria filho do Arena. Fernando Peixoto (1937-2012), ator do grupo entre os anos de 1963 e 1970, escreve:

Mas Oficina e Arena me parecem uma unidade. A análise justa das possíveis opções e comportamentos de artistas e intelectuais da classe média brasileira, empenhados num trabalho a serviço da transformação revolucionária da sociedade, só poderá ser efetivamente examinada a partir de um estudo sensível e aprofundado da relação dialética que define as divergências e a unidade entre esses dois grupos. (Peixoto, 1982, p.12).

A encenação de *As Moscas* - Sartre (1959) -, já nos palcos do Arena, levou à cena os problemas existencialistas característicos da corrente ideológica em voga naquele momento. O encontro com Sartre inaugura um tom mais sério no trabalho do

grupo através da crítica às relações entre indivíduo e sociedade problematizadas no existencialismo. As produções do Oficina, a partir deste momento, começam a apresentar inequivocamente a influência do Arena, dirigindo-se para o social e abandonando os dramas existenciais individuais. O grupo reivindica então uma atuação política via teatro. Neste momento, a função social da arte era a denúncia e educação popular com relação às mazelas do capitalismo.

Este momento marca a profissionalização do grupo e também uma decisão importante a ser tomada: a separação do Arena. Em 1960, ocorreria também outro marco histórico e frequente na trajetória do grupo: a primeira das inúmeras censuras sofridas até os dias atuais, não apenas pelo Estado, mas, atualmente, pela sociedade civil e redes sociais⁷³. O DDP (Divisão de Diversões Públicas) e o juizado de menores censuram a peça a ser realizada em 30 de outubro no museu do Ipiranga. Neste dia, o grupo sai pela rua amordaçado.

O ano de 1961 teve grande importância na história do grupo; mais um longo processo de censura. A peça é *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odets. O teatro paulistano passava por uma crise, o TBC encerra ensaios e demite 40 atores neste ano, o Arena está na iminência de fechar. Mas, no Oficina o processo é contrário: o grupo reforma o prédio localizado à Rua Jaceguai 520, no bairro do Bixiga e inaugura então seu processo de profissionalização, registra-se como “Companhia de Teatro Oficina Ltda.” cujos sócios são: Ronaldo Daniel, Renato Borghi, José Celso Martinez Corrêa, Paulo de Tarso e Jairo Arco e Flexa.

A estreia do grupo contou inclusive com a presença da primeira dama da cidade, Maria de Lourdes Prestes Maia que cortou a faixa de inauguração do teatro; o palco estava rodeado de fotógrafos “como se algum crime estivesse prestes a ser cometido”, escreve em dezessete de agosto de 1961 Décio de Almeida Prado. Porém, neste mesmo dia, o mais novo palco da cidade já estava fechado pelo DDP. O nome da peça já inquietou as autoridades, que viam no título uma crítica desnecessária aos Estados Unidos. Sobre o conteúdo, inúmeros cortes e críticas ao linguajar “subversivo”.

⁷³ As últimas de que tenho notícia ocorreram em setembro de 2012, na rede social Facebook e em junho de 2013 Zé Celso foi intimado a depor devido a uma performance executada na PUC São Paulo. A audiência foi adiada e não foi remarcada até a data de escrita deste texto.

Zé Celso assume a direção do grupo pela primeira vez neste 1961, fato que a partir de agora (mas não em sentido ininterrupto) será marca do Oficina. Décio de Almeida Prado publica em vinte e quatro de agosto de 1961:

“José Celso M. Correa estreia na direção como um mestre, suficientemente seguro de seus efeitos para não abusar de nenhum deles”. Seria este o primeiro capítulo de uma escrita cênica que pouco a pouco definiria, com um extraordinário rigor, sua gramática própria, num constante desenvolvimento de seus próprios recursos, constantemente revitalizados... (Peixoto, 1982, p.27)

O texto é mais uma das críticas sociais e familiares que marcam as produções do período. Neste momento o grupo é notabilizado pela alta qualidade de seus atores, que seriam futuramente renomados no teatro e na TV brasileira⁷⁴, diferentemente do que algumas críticas de público apontam na atualidade. Neste momento se inicia uma importante reflexão no grupo. Insatisfeito com seu trabalho, o Oficina procura encontrar textos que sistematizem suas angústias. Em busca deste objetivo o grupo traduz textos e busca algo que melhor lhe represente, a encenação de *José, do Parto a Sepultura* não repete o sucesso das peças anteriores, mesmo com a colaboração do diretor Antônio Abujamra que acabava de voltar da Europa onde entrara em contato com encenações de Brecht. É um momento de reflexão que desembocará em importantes transformações.

Entendo que a partir de 1962 o conteúdo - estético e político - do grupo vai esboçar alguns caminhos irreversíveis: o encontro com a dramaturgia de Brecht e com as primeiras ideias de experimentação virão a ser constantes a partir deste ano até os dias atuais. Neste momento, as contribuições do Arena já haviam ocupado um espaço específico na ideologia do grupo, incitando uma orientação política de esquerda que ainda hoje é marca de sua atuação, embora com o abandono do modelo de militância política nos moldes partidários.

É ainda em 1962 que o Oficina lança seu primeiro manifesto onde retrata sua inquietação e desejo de não ficar no plano do estático. A partir de então se explicitam as diferenças políticas com o Arena e uma autocrítica do grupo e uma análise de sua “marginalidade”:

⁷⁴ Como Ety Fraser, Maria Alice de Almeida Vergueiro, Carlos Queiroz Teles, Rosamaria Murinho, Mauro Mendonça, Célia Helena, Antônio Abujamra, Dirce Migliacci, dentre muitos outros.

Todas as transformações que se operaram, talvez mais importantes do que as da primeira fase do TBC, necessitavam de uma plateia imensa proveniente de todas as camadas sociais, que acolhesse seus autores, se espelhasse no estilo simples de representação (...). Essa plateia permitiria talvez a formação de uma infraestrutura econômica e burocrática bastante sólida, que permitisse a incorporação definitiva da história teatral desse salto tão importante no seu desenvolvimento. De outro lado, a própria tentativa de renovação, por não ter um público juiz nem uma economia e uma burocracia aptas a seu desenvolvimento, tornou-se anêmica, marginal, alienada (Peixoto, 1982, p.30).

As margens referem-se, necessariamente, ao sistema econômico capitalista, também produtor simbólico central (Turner, 1982) assim como de subjetividades capitalísticas (Guattari, 1992): o Oficina começa a esboçar portanto, uma forma de transgressão à estética e à subjetividade dominantes. Neste sentido busca ampliar seu público para além do pequeno grupo intelectualizado que até então lhe acompanhava. Peixoto descreve que já na montagem de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams em 1962, o Oficina busca uma denúncia à opressão, não do capitalismo nominalmente, mas das relações entre os homens, fato que mostraria como o sistema está podre. Uma das “lições” tiradas desta encenação permanece até hoje como discurso operante do grupo: “O contrário da morte é o desejo”.

O Oficina ensaiava neste momento um dos divisores de água do grupo, marcando o momento em que sua inclinação ao modernismo de Oswald de Andrade começa a aparecer: *Pequenos burgueses*, de Górkki, traduzida por Zé Celso e Renato Borghi.

3.3 A formação do TE-ATO: da indiscernibilidade entre arte e política

*Aprendemos que os dados cultural e político
são um só. Não se os dissocia, nem querendo.
Não há ação politicamente revolucionária se
formos reacionários culturalmente.*

Zé Celso.

Este momento de crítica e autorreflexão traria mudanças significativas ao modo de se fazer teatro pensado pelo grupo. Aliás, as mudanças se operam na própria ideia de teatro, desaguando em uma reflexão delicada sobre os moldes de se fazer política via arte e corpo. É através da inflexão ocorrida progressivamente a partir deste momento - dada pelo encontro com autores como Nietzsche, Artaud e Oswald de Andrade - que o corpo irá compor-se como lócus político do Oficina: tempo e lugar para “re-existir”. Corpo, arte e política tornam-se então esferas inseparáveis.

Peixoto relata que o grupo lia muito neste momento, não apenas textos dramaturgicos, mas também acadêmicos. No Rio de Janeiro, o grupo frequentou alguns cursos, “dentre os quais estavam o de "Filosofia e Pensamento Cultural", ministrado por Leandro Konder, e o de "Interpretação Social", sob a responsabilidade de Luís Carlos Maciel⁷⁵” (Patriota, 2003, p. 142).

O que se processava era a busca de um texto dramaturgico que englobasse “temas sociais, históricos e culturais”, em que as críticas do grupo se aliassem a realidade social brasileira. A metodologia de trabalho cênico do Oficina, a partir deste momento, conta com as contribuições de Stanislavski e Brecht, desenvolvidos por Eugênio Kusnet e Antônio Abujamra⁷⁶ respectivamente. Neste sentido, *Pequenos Burgueses* inaugura novas formas de se fazer teatro, que se aliava de maneira inextricável, porém não intencional ao contexto de reflexão artística da época:

E quem tivesse tido a ideia de seguir cada nova montagem de *Os pequenos burgueses* [1963] encontraria um insubstituível centro de reflexão para compreender o processo de desenvolvimento do Oficina: do realismo psicológico e social a uma versão crítica quase distanciada, que passa a uma incorporação do radicalismo antropofágico até, surpreendentemente, servir de veículo a uma montagem irretorquível de anárquica contracultura. (Peixoto, 1982, p. 40-1).

No percurso de elaboração e consolidação desta linguagem cênica, um grande obstáculo: o golpe militar de sessenta e quatro que ameaça a segurança do grupo, o censura e condiciona seu trabalho. “Dentre os integrantes do Oficina, Fernando Peixoto, Renato Borghi e José Celso M. Corrêa tiveram suas prisões preventivas decretadas e

⁷⁵ Foi este quem sugeriu o texto de *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade, 1933) para o grupo.

⁷⁶ O diretor havia acabado de retornar de uma viagem a Europa donde havia entrado em contato com o Berlim Ensemble, teatro dirigido por Helene Weigel, esposa de Brecht e que levava a cabo suas propostas artísticas.

afastaram-se temporariamente das atividades teatrais” (Patriota, 2003, p.141). Forçados a cancelar os ensaios de *Pena que ela seja uma Puta* - texto sobre a paranoia anticomunista na imprensa, passam a ensaiar, no mesmo dia em que João Goulart é deposto, uma comédia “mais mamão com açúcar” (Peixoto, 1982): *Toda donzela tem um pai que é uma fera* de Gláucio Gil; com os outros membros presos ou altamente vigiados, Ítala Nandi encabeça a montagem.

Na encenação de *Os Inimigos*, em 1966 o teatro épico de Brecht destaca-se como formulação estética fundamental. Define-se como tal a linguagem teatral desenvolvida pelo diretor alemão na qual o distanciamento compõe-se como linguagem. A ideia emerge de uma leitura marxista do teatro e compõe uma narrativa que se remete diretamente ao público, enquanto agentes ativos no espetáculo. O ator não mais usa a máscara cênica da personagem sem questioná-la e explicitá-la para o público; há uma busca efetiva pelo rompimento com a passividade do público: a metáfora deve servir pra que estes repensem sua ação na sociedade.

Em 1966 um misterioso incêndio destrói o teatro. A pausa forçada dá tempo para a regurgitação de ideias. Chegamos a um ponto absolutamente fundamental para a compreensão de uma década de manifestações artísticas, momento no qual uma série de importantes transformações ocorridas na arte produzida pelo Oficina ganha realidade cênica. Embora não possamos apontar para uma linha retilínea no trabalho do grupo, é possível observar que alguns operadores estéticos, enquanto dispositivos de saber (formas estéticas como manifestações de conteúdos ideológicos), vão sendo acoplados e transformados no interior do processo histórico do grupo. A procura por um texto que lhe conferisse identidade havia temporariamente acabado:

O Rei da Vela, enquanto temática e linguagem, estrutura cênica e proposta ideológica, desafio e compromisso, era exatamente o que estávamos buscando sem saber onde encontrar (...) Agredindo a nós mesmos, agredindo público, elite intelectual e política (...) investindo com fúria avassaladora contra códigos sacralizados de comportamento (Peixoto, 1982, p. 60).

Através do espetáculo, o grupo busca então questionar o próprio teatro e seu papel social e político. Esboçam-se neste momento duas inflexões fundamentais na arte produzida pelo Oficina: a concepção sobre a centralidade do corpo (via incorporação da sexualidade, da pornochanchada e do uso de entorpecentes) e o encontro com o teatro

ritual; todas interconectadas no imaginário do grupo. O *Rei da Vela* é considerado pelo Oficina como marco no encontro de sua linguagem própria, sua “descolonização”. Documentos do grupo que se encontram hoje no arquivo Edgar Leuenroth, na UNICAMP, apontam que ainda em 1978 o Oficina elabora seu primeiro projeto de organização e manutenção de seus arquivos⁷⁷. Neste projeto, o grupo chama de “pré-história do Oficina” o período anterior a 1967.

O desnudamento do corpo (ainda que parcial e sem exposição do baixo corporal) começa a configurar-se no trabalho cênico do Oficina a partir do englobamento do teatro de revista e da pornochanchada enquanto produções “essencialmente brasileiras”. A inspiração vem de Chacrinha e de seu papel de comunicador de massas, que deveria ser transposto para o teatro. Relatos da época registram que para a encenação do espetáculo, Renato Borghi assistiu a inúmeros programas do Chacrinha.

O Rei da Vela foi escrito por Oswald de Andrade em 1933. O texto produz uma crítica agressiva à família brasileira (produzindo, através de paródias e alegorias, personagens incestuosos) e as subjetividades interesseiras do capitalismo: “herdo um tostão para cada morto nacional” proclama a personagem Aberlado I, membro da burguesia ascendente e dono de uma fábrica de velas. A proposta cênica rompe com o realismo através do procedimento paródico, maquiagem alegórica e cenários fantásticos, marcas do Oficina até os dias atuais. Aparece neste momento uma nova configuração da função de comunicador das massas pensada para o teatro, agora através da incorporação de “brasilidades”.

O teatro canibal Oswaldiano não nega apenas nossa estrutura sócio-política e econômica, nosso *modus vivendi*, mas, sobretudo, nega nossa postura e comportamentos estéticos e cria um sistema teatral radicalmente oposto ao vigente até então. Com esta postura adota um caráter metalinguístico crítico em relação ao teatro brasileiro tradicional. (Gardin, 1995, p. 97).

A peça ficou em cartaz em 1967 e 1968, tendo sido aprovada para participação no I Festival Internacional do Jovem Teatro em Nancy, na França. O grupo pediu financiamento ao Ministério das Relações Exteriores para o evento, tendo recebido

⁷⁷ Ainda hoje não concretizado, embora parte destes arquivos, do período anterior a 1981, tenham sido vendidos para a UNICAMP. Hoje este acervo encontra-se digitalizado e bem conservado, diferentemente dos arquivos presentes na casa de produção do grupo.

como resposta a negativa, visto que o espetáculo foi considerado indigno de representar o Brasil “pela pornografia e exagero em pintar a realidade brasileira” (Coutinho, 2011, p. 65).

As propostas deste movimento, compreendido então como um dos marcos do tropicalismo brasileiro, seriam radicalizadas em *Roda Viva*, texto de Chico Buarque encenado em 1968 sob a direção de José Celso. Neste momento o apelo ao corpo, à pornografia e aos desejos suprimidos pelo Estado então autoritário e altamente moralista do Brasil ganham ainda mais força, sobretudo pela inserção incontornável do coro nas peças do grupo. Foi durante a temporada de *Roda Viva* que ocorreu a invasão do teatro pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC)⁷⁸, explicitando ainda mais o sentido político da performance teatral do Oficina. Em defesa do espetáculo, saíram às ruas estudantes de esquerda. A encenação passa a ter um sentido muito evidente de resistência e oposição à ditadura e às forças políticas de direita.

Não se tratava mais de um teatro político no sentido de uma abordagem de temas políticos representáveis sobre o palco. O que ocorria nesse espetáculo, era uma conjuração de forças no aqui e agora que por si acirrava conflitos entre interesses sociais divergentes (Monteiro, no prelo).

Neste ideal de arte, amplia-se a posição crítica da política aos corpos, ao próprio existir que urge ser reconfigurado no momento presente. Observando alguns projetos e manuscritos desta época, foi possível encontrar diversas referências à crescente preocupação fenomenológica com relação ao corpo e ao teatro, na busca de uma concepção mais expressionista e menos realista, direcionada à crítica comportamental e à formação de subjetividades: um teatro que busca transformar as pessoas envolvidas.

OFICINA E A CONTRACULTURA

Obviamente, o movimento da contracultura, vetorizado pelo tropicalismo, não deve ser analisado a partir do Oficina, menos ainda a sua revelia. O encontro do Oficina com o que se convencionou chamar de tropicalismo deu-se por uma série não esquemática de encontros. Primeiramente com os textos de Oswald de Andrade e com a

⁷⁸ O Comando de Caça aos Comunistas (CCC) foi uma organização anticomunista brasileira, composta por estudantes e intelectuais, os quais, durante o Regime Militar no Brasil, agiram em favor do mesmo, denunciando e atacando atividades e pessoas contrárias ao governo.

antropofagia modernista. Na sequência, com o filme *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1966): este teve impacto imenso entre os membros do grupo, sendo apontado como articulador de uma série de questionamentos que então orbitavam no Oficina. Em diálogo com a pesquisadora, Zé Celso ressaltou a força do filme de Glauber Rocha nos ideais do grupo. Autores como Silva (2008), Patriota (2003), Mostaço (1982) reforçam este fato. Peixoto (1982), membro do grupo no período escreve: “Estávamos fascinados pela obra de Glauber Rocha (o espetáculo [O Rei da Vela] foi dedicado a ele, depois que assistimos *Terra em Transe*, com o qual nos identificávamos inteiramente) e descobríamos um universo de deboche sacrílego e destrutivo nos programas do Chacrinha” (p.62).

Terra em Transe tornou-se um marco do que se viria a chamar de tropicalismo. A encenação da peça *O rei da vela*, texto de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina e a instalação *Tropicália* do artista plástico Hélio Oiticica apareceram posteriormente como expoentes deste mesmo movimento, inextricavelmente associado à contracultura.

O tropicalismo foi um movimento cultural sem núcleo específico associado a uma série bastante diversa de manifestações culturais (cinema, teatro, música, poesia, etc.). Em comum, tais obras tinham apenas o fato de configuraram-se enquanto vanguardas em seus respectivos campos, dando então forma estética renovada às críticas sociais e comportamentais do período. Patriota (2003) destaca que:

...o repertório cultural e artístico que formou Caetano Veloso e Gilberto Gil [tidos por expoentes musicais da contracultura] era distinto do de Hélio Oiticica, assim como a trajetória deste não tinha consonância alguma com as experiências estéticas do Oficina, da mesma maneira que as motivações do filme *Terra em transe* eram específicas. O reconhecimento destas particularidades revela que o forjar da noção de tropicalismo a partir da música, como sua face mais avançada, significou o ocultamento de experiências mais radicais (p. 156).

A autora destaca ainda que foi a partir da fruição das obras que se deu o eixo de significação e classificação do tropicalismo. Peixoto (1982) esboça, com uma visão interna ao grupo, o panorama político-social do momento que teria subsidiado tais leituras: “A burguesia estava atenta: o antropofagismo se converteu em tropicalismo e lentamente foi sendo assimilado como inconsequente modismo” (p.62). Zé Celso posiciona-se: “o tropicalismo nunca existiu. O que existiu foram rupturas em várias

frentes. E essa que chamaram de tropicalismo foi uma pequena manifestação dessas rupturas na área cultural. Uma nesga” (Zé Celso *apud* Patriota, 2003, p. 157). Ainda de acordo com a análise da historiadora da cultura Rosângela Patriota, os componentes que identificaram as obras em sua fruição foram sintetizados por Roberto Schwarz em *Cultura e Política (1964-69)*. Neste, o autor aponta para a existência da componente “irracional” nas obras tropicalistas, ressaltando como suas concepções estéticas, ainda que absolutamente críticas, divergiam ao modelo de militância cultural politizada, como explanei acima sobre o trabalho do Arena.

Outrossim, é tido por consenso que, um dos pontos de eclosão deste movimento foi a encenação de *O Rei da Vela*, pelo teatro Oficina em 1967.

São estas as bases da noção de arte atualmente engendrada no grupo, que vê na transformação dos seres humanos o motor de uma possível transformação social, por isso a grande importância da esfera comportamental dentro do grupo, que ainda hoje vigora.

É ainda neste momento que os espetáculos do Oficina começam a configurar o tom agressivo que viria a ser também marca de suas encenações posteriores. Tal agressividade ganha corpo com a fortificação dos ideais artaudianos, a saber, pelo encontro com a linguagem do *teatro da crueldade*.

O teatro proposto por Artaud começa a se esboçar a partir da ligação com os movimentos dadaísta e surrealista na década de vinte, no entanto, críticos apontam que apenas na década de 1960 ocorre a emergência de um contexto propício para seu desenvolvimento efetivo, não por meio de herdeiros diretos de suas ideias, e sim de artistas dispostos a reinterpretá-las. A proposta de Artaud entende que o teatro ocidental já nasceu morto, visto ser fundamentado no conceito de representação que opera via dualidades como mente e corpo, texto e cena, ficção e realidade. Neste sentido, Artaud rejeita a racionalidade da sociedade ocidental, propondo as bases para um novo teatro e, conseqüentemente, para uma nova maneira de apreensão do mundo: fundamentadas em pulsões que não devem ser reprimidas.

A crítica do Oficina dirige-se a partir de 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 atenta 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 “re-existência”, nos termos de meus interlocutores. Corpo e política tornam-se então indissociáveis.

De maneira sucinta, os focos de críticas do teatro da crueldade podem ser resumidos em: (a) o teatro como entretenimento; (b) a psicologização das personagens e (c) o predomínio da dramaturgia em relação à encenação. Em detrimento deste, deve nascer um teatro que seja físico, ou seja, que tenha como foco primordial a experiência corpórea dos atores e do público, que devem ser parte fundamental do espetáculo tentando-se abolir assim a divisão clara entre palco e plateia. É neste sentido que emerge a proposta do teatro como uma experiência ritualística, capaz de superar e curar os malefícios do dualismo fundamental entre corpo e alma que assola o mundo ocidental; o ritual do teatro tem por objetivo a cura progressiva desta fissão. No Brasil, o Teatro Oficina é considerado o maior representante desta linguagem cênica: “O Teatro da Crueldade só pode crer numa revolução que atinja destrutivamente a ordem e a hierarquia dos valores tradicionalmente aceitos como absolutos” (Felício, 1996, p.113).

É sob este contexto ideológico e político que devemos ler os fatos que se seguem na história do grupo e do teatro brasileiro, conseqüentemente. A partir de então emergem no trabalho do Oficina alguns operadores estéticos que darão margem à construção de uma noção de arte que não mais se almeja instrumento político, ao contrário, quer ser política em si mesma ao operar no presente vivido, via subjetividade dos agentes envolvidos, a transformação almejada. Vem daí a substituição da palavra teatro pela palavra te-ato proposta pelo grupo na montagem do espetáculo intitulado Gracias Señor. Neste sentido, Te-ato e coro são realidades que se articulam e aparecem, a partir de então, como um tópico recorrente no percurso artístico do Oficina. O coro, jovem e inexperiente, ganha protagonismo nas peças; diante do novo contexto histórico e político, era através do coro que a função política e social dos espetáculos expressava-se em sua radicalidade.

DO CORPO ANTROPOFÁGICO

É através da inflexão estética antropofágica, tendo como pano de fundo teórico o teatro épico de Brecht e o teatro da crueldade de Artaud, que o corpo ganha força como operador dos fluxos de ideias que ali se operavam. Neste sentido, o corpo aparece progressivamente mais despido, literal e metaforicamente; as roupas começam a desaparecer das cenas, as personagens caracterizam-se de forma menos realista a cada espetáculo, tornando-se cada vez mais andróginas e sexuadas, corpos compreendidos enquanto feixes de afecções e percepções mais que como materialidades em que se inscrevem a priori máscaras sociais ou cênicas.



Figura 13 - As criadas, 1974. Foto: acervo arquivo Edgar Leuenroth.

Em 1969, nos palcos do Oficina, aparece pela primeira vez na história do teatro nacional um nu feminino frontal⁷⁹: “A selva registra um escândalo: Ítala faz uma belíssima cena totalmente nua”. Fernando Peixoto (1982, p. 82) refere-se ao espetáculo *Na Selva das Cidades*, mais um texto de Brecht encenado pelo Oficina. O marco da peça, no entanto, fez-se historicamente por sua cenografia, projetada por Lina Bo Bardi: lixo acumulado ao longo da temporada em um ringue de boxe; escombros da construção do Minhocão, muros pichados com frases dos operários: “A lua não é para índio”. O

⁷⁹ A peça *Hair*, neste mesmo ano, registra uma cena de nudez coletiva.

mote do espetáculo é a crítica à falta de reflexão sobre o contexto social dos indivíduos, num embate entre o idealismo e o capitalismo:

A crise dessa alienação social irá desfigurar Maria, personagem de Ítala. O espetáculo estreia com seis horas de duração, encurtado depois (...). Maria, jovem ingênua que vem do campo para a metrópole, será por ela tragada, reduzida à prostituição. Numa cena considerada antológica, ao declarar seu amor pelo malaio Shilink, Maria se despe. É este o primeiro nu frontal enfrentado por uma atriz no teatro brasileiro- e com iluminação plena. Dele Ítala dá conta com a maior singeleza poética, contribuindo para tornar inesquecível toda a sólida proposta estética de José Celso Martinez Corrêa (Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro).

Em uma cena de estupro neste mesmo espetáculo, Ítala chega a ser arremessada nua à plateia, delineando o tom agressivo das peças e dos corpos que se consolidarão como proposta estética do grupo. É uma cena de estupro, logo, o nu é realista, diferentemente do que começaria a ocorrer na década de setenta e nas atuais formulações do grupo, em que a nudez dá ao corpo um tom existencial diferenciado e não se refere a um “uso” da nudez, mas uma possibilidade de ser. Pesquisando os arquivos do grupo, consegui encontrar uma única foto da nudez de Ítala Nandi, que no dia fotografado, usava um tapa-sexo. O espetáculo conta com outras grandes exposições do corpo de Zé Celso e Renato Borghi.



Figura 14 - Ítala Nandi em *Na Selva das Cidades* – acervo Edgar Leuenroth.



Figuras 15 e 16 – Zé Celso, Fernando Peixoto, Ítala Nadi e Margo Baird em *Na Selva das Cidades* – acervo Edgar Leuenroth.

A proposta estética do grupo passará ainda por importantes transformações na década de setenta com a incorporação da *performance* e dos *happenings*, fato que traz a intensificação da noção do corpo enquanto processo criativo *em arte*. Ainda em 1969, o grupo publica uma carta aberta na qual reivindica o teatro como espaço livre para experimentar. As ideias de carnavalização e ritualização do espaço-tempo do teatro começam a ganhar força através do questionamento da relação arte e política trazida, sobretudo, por novos membros do coro que trabalham no grupo desde *Roda Viva*.

Um dos “jornais” produzidos pelo coro propõe justamente um questionamento sobre as relações entre arte e política. As respostas de Zé Celso apontam para uma confluência intrínseca e não mais relacional entre arte e política. O encontro entre arte e política concentrar-se-ia na dimensão humana de ambas. Segundo o manuscrito supracitado:

Arte existe em todas as coisas que são feitas por amor e com amor. Um ato de união com o próprio Homem. Política eu nem sei bem o que é, mas pra mim, tem a ver com interesses sociais, classes e organização. PODER, FORÇA, ETC. Pelo que quando é feita com amor e por amor tem caminhos paralelos sendo semelhantes com o da arte (...) arte é o reflexo ESPELHO do Homem, política também, Brecht uniu as coisas. (Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth)

Assim, segundo relatos de antigos membros e manuscritos da época, observamos uma inflexão da arte que é em si política. Neste momento o coro “vence” os atores mais antigos e representativos dentro do grupo; a reconfiguração dar-se-á a partir do que o grupo chamará de marco zero, ou re-volição. Data deste ano de 1972 a saída de Renato Borghi, declarada em público ao final de um espetáculo. A partir de então o Oficina seria irremediavelmente associado à figura de Zé Celso. A cisão ocorre devido

às diferentes noções de teatro, arte e sociedade que operavam dentro do grupo. Segundo Borghi:

Depois de ter feito *A selva da cidade*, que foi um, talvez, o meu último espetáculo realmente realizado, inteiramente, dentro do Oficina –, depois, comecei a entrar em guerra com o Zé Celso, comecei a discordar, comecei a não ficar feliz lá dentro e começou um caminho que foi dar na minha saída, já em 72 (...). Eu até gostaria de deixar esclarecido para vocês, aqui, o que aconteceu foi uma coisa de processo histórico, que não é nem psicológico. Eu tinha descoberto *Galileu*, eu tinha descoberto *O rei da vela*, grandes personagens, o prazer da palavra, de representar! E o Zé Celso descobriu o processo oposto, o processo de animação cultural, do *happening*, da coisa feita junto com o público. Então, quer dizer, a história nos separou. Não foi nem a psicologia, foi a história que nos separou em um determinado momento.⁸⁰

Com o coro como elemento central das produções do grupo, O Oficina decide então viajar pelo Brasil em busca de sua identidade. O espetáculo *Happening Gracias Señor* (1972) evidenciará mais uma transformação crucial na linguagem do grupo, transformação esta que dará contornos menos formalísticos à noção de arte que a partir de então circulará pelo grupo: “O teatro está morto. Está morto porque a cultura brasileira está morta por asfixia” (Silva, 1982, p.101) declara Zé Celso em 1972. A influência de Artaud torna-se mais clara, assim como do filósofo Nietzsche. Neste momento, o grupo reafirma seu desejo de fazer nascer um novo teatro emergido após a “vivência da morte do teatro importado, da morte do teatro colonizador, de Anchieta ao TBC”, momento de retorno “às origens do teatro, ao primeiro alfabeto teatral somado à incorporação da cultura negra”⁸¹.

O sentido da morte do teatro proclamada por Zé Celso é justamente este: morto é o teatro convencional, que separa palco e plateia e cultiva a passividade do espectador, devendo emergir em seu lugar um teatro que valorize o encontro como espaço e tempo para reflexão, que valorize os corpos e seus encontros artísticos, rituais e criativos.

Neste sentido, o apelo ao baixo corporal e ao grotesco são ferramentas estéticas que passarão a ser recorrentes, como forma de resistência corpórea a valores que o grupo considera não adequados. Observando fotos de *Gracias Señor*, é possível notar

⁸⁰Entrevista para o programa Roda Viva.

⁸¹Fragmentos da carta S.O.S., de 1974. Revista Dionysos, 1982, p. 199.

como os usos do corpo e relação com a plateia sofrem, de fato, significativas transformações. O espetáculo, que inaugura o modelo de criação coletiva é “encenado” em um modelo de assembleia, com pouca ou nenhuma delimitação espacial com a plateia. Os corpos aparecem sem máscaras cênicas, mais nus. Não há figurinos ou cenário, apenas um acontecimento coletivo, neste sentido, o nu aparece como símbolo privilegiado na presentificação de ideais levantados pelo grupo.

A imposição autoritária ao público ainda hoje assusta possíveis espectadores. Surge a partir de *Gracias Señor* a ideia de que os atores são atuadores, discurso ainda em operação, na recusa à máscara e à representação: “Indiscutivelmente, *Gracias Señor* é um dos roteiros mais radicais do teatro brasileiro, na medida em que, do ponto de vista formal, rompeu com todas as convenções cênicas estabelecidas a fim de enfatizar o diálogo entre ‘arte e vida’” (Patriota, 2003, p. 152). No entanto, as críticas destacam o dualismo simplista pelo qual opera o espetáculo, tanto social quanto subjetivo. Em 1972, o espetáculo é também censurado.

Ainda em 1972, assim como ocorrido em 2012, membros do grupo que trabalhavam na filmagem de *O Rei da Vela* passaram a morar no teatro, fato que evidencia a indistinguibilidade entre arte e vida que passará a tomar conta dos ideais do grupo a partir do encontro com a *performance*. Neste ano ocorre a definitiva interrupção forçada aos trabalhos do grupo em solo brasileiro: prisões, censura, tortura de Zé Celso, Celso Lucas e outros membros. Estes se autoexilam em Portugal e Moçambique onde filmam dois documentários. Apresentam também espetáculos como *Galileu Galilei* (com recepção contraditória: elogios fervorosos assim como as críticas) e vivem no esquema comunitário: o Oficina Samba.

Zé Celso e Celso Lucas voltam a São Paulo em 1978 e reabrem o teatro em 1979. Voltam com a fórmula *O Carnaval do povo*, mas mais uma vez o grupo não resiste à censura. São acusados de dançarem nus sobre a bandeira do Brasil em praça pública. A fórmula carnalizada tornou-se recorrente, compondo uma linguagem dramaturgico-política em que se instaura um momento anárquico: corpos que rompem com normas de conduta cotidianas ou cênicas. O ex-membro e estudioso do grupo (hoje falecido) Ericson Pires (2005) escreve: “libertam-se pulsões, o corpo ganha centralidade ao formular-se enquanto estrutura vazada no qual o real se atualiza enquanto feixe de relações, em que forças são atualizadas via percepções e afecções” (Pires, 2005). A

atuação desta fase do grupo – denominada por eles como Oficina 5º tempo – teoricamente, existe até 1983, porém, a última peça encenada no período será *Galileu Galilei*, em Portugal.

Em 27 de junho de 1978, com a exibição de *Vinte e Cinco* (filme sobre o processo de independência de Moçambique) o Oficina reabre suas portas. Foi ainda neste ano que a equipe do Oficina terminou a edição do filme de *O Rei da Vela*, uma gravação em 16mm. Em 1979 Zé Celso e Celso Lucas buscam organizar as finanças e os arquivos do grupo, a fim de programar o que seria o trabalho novo, um projeto de pesquisa denominado “do ‘teatro morto’ ao Te-ato: Novas formas de comunicação teatral – descondicionadas das Estruturas Atuais do Teatro Profissional Brasileiro”. No entanto, os projetos cênicos não decolam, e o Oficina lança então, em 1982, com grande participação do cineasta Tadeu Jungle e Noilton Nunes, o filme de *O Rei da Vela*. O filme foi premiado no festival de gramado de 1983.

3.4 – A refundação na década de oitenta: o terreiro eletrônico da tragicomédiorgya e o corpo erótico como política.

Em entrevista ao programa *Roda Viva*, exibido pela TV Cultura em vinte e seis de setembro de 1988, Zé Celso explana aos seus entrevistadores pouco crédulos seus planos de trabalho. Rodeado por uma série de cadernos por ele espalhados no chão, o diretor, defendendo-se da acusação de nada ter produzido nos últimos quinze anos, alega que ali, naqueles cadernos, estava o resultado destes anos de “trabalho do ócio”: as ideias para a reabertura do Oficina enquanto um grande “terreiro eletrônico” em que deveriam atuar dezenas de artistas. A grande companhia a ser fundada teria como um de seus principais objetivos a integração com os moradores do Bixiga, que a partir de então deveriam ser constituintes desta nova companhia, composta pelas mais diversas artes e tecnologias: “É preciso comer a tecnologia”. O diretor discursa acaloradamente:

O teatro é aquele luxo que as sociedades de são, é uma arte que vem do ócio (...) é que eu pertenço a uma sociedade que considera isso pecado, que tem que tá enfasiado, servindo a algum patrãozinho, né? (...) O Povo precisa de ócio [brada o diretor]! O povo precisa de dinheiro investido em ócio. Eu estou trabalhando no ócio, é um outro

tipo de trabalho que não é reconhecido pelos empregadinhos... Os empregadinhos só reconhecem aquilo que está pautado pelo sistema que exclui o teatro.

Os planos de Zé Celso de fato soavam demasiadamente grandiosos para o frágil momento histórico em que o grupo se encontrava: o Oficina acabava de aceitar dinheiro de um *tipo ideal* de inimigo político do grupo, Paulo Maluf. O tom aguerrido de Zé Celso, a fala fragmentada, as frases inconclusas e a explosão gestual do diretor ofereciam diversos subsídios linguísticos e extralinguísticos para a classificação da personagem e do discurso que ali se apresentavam: “você é louco ou só finge que é?”, pergunta um espectador. Zé Celso deleita-se na gargalha. Não obstante, os aparentes devaneios do diretor não apenas estavam de fato registrados em atas e documentos dos últimos anos de atuação do grupo, como ainda, em menos de meia década, tornar-se-iam realidade.

É importante deixar claro que, diferentemente do que as críticas apontavam, o Oficina não se encontrava improdutivo; os trabalhos de vídeo marcam este momento de transição do Oficina. Em 1981 o grupo publica o livro *Cinemação*, sobre as experiências cinematográficas do Oficina em Portugal e em Moçambique. É ainda neste ano que o Oficina lança a *Tv Uzyna Uzona*, onde apresenta diversos trabalhos de vídeo, realizados por Tadeu Jungle, Walter Blackberry, Noilton Nunes e Edson Elito. A antropóloga Isabela Silva (2006) aponta que os trabalhos de vídeo marcam justamente a transição para o modelo de trabalho atualmente engendrado pelo grupo, a *Oficina Uzyna Uzona*.

O diálogo incessante com a realidade social e política brasileira ocorre neste momento através de filmagens denominadas “Rito televisivo de passagem”, vídeo-documentários nos quais se retrata fatos considerados pelo grupo como politicamente ou individualmente importantes, como o julgamento de sindicalistas (como o caso do julgamento de Lula no Supremo Tribunal Militar pode ilustrar) e o “vídeoargumento contra a censura” (1982), vídeo que teve importante papel na liberação do filme a ser lançado pelo grupo.

Dentre os trabalhos de vídeo do período, que ainda segundo Silva (2006) “marcam a história do vídeo no Brasil” (p. 107), o grupo produzia telenovelas. Em 1982, como resultado de parte deste trabalho, o Oficina lança o filme *O Rei da Vela*; é ainda neste ano que ocorre o primeiro tombamento do teatro. A cronologia do grupo

segundo eles mesmo registra (em caixa alta) neste ano: “Aceitar este 3º Teatro Oficina que este ano fez 15 anos de grandes sucessos”. “O cinema (compreendendo toda sua produção audiovisual) é tomado como fio condutor para que entendamos o trabalho do Oficina na sua chamada fase subterrânea”, que apesar de ter sido, como acima citado, acusado pela crítica de improdutivo, é o período em “que se dá a construção de um audacioso projeto cujas bases estão em outras linguagens como o cinema, a televisão, o vídeo...” (p. 08).

O ano de 1984, ainda que mais nas esferas burocráticas e organizacionais e menos nas cênicas, configura-se como o marco da fundação da última fase do Oficina até os dias atuais: a *Associação de Teatro Oficina Uzyna Uzona*, que, naquele momento, encontrava-se há nove anos sem colocar peças em cartaz. A nova denominação já dará indícios sobre a crescente valorização do corpo “desejante” enquanto lócus da ação cênica proposta a partir de então pelo grupo, que acoplará tal concepção artística a outras prerrogativas historicamente engendradas, como acima esmiuçado.

O estatuto que fundamenta a existência legal deste novo Oficina foi elaborado em dezenove de janeiro de 1984, tendo sido registrada em cartório no dia vinte e quatro do mesmo mês. José Celso Martinez Corrêa é designado presidente da nascente associação ao lado do cineasta Noílton Nunes e da cozinheira Marinita Fagundes da Rocha. A nova fundação do Oficina conta com membros que, após a volta de Zé Celso do exílio em 1978, se unem ao diretor na tentativa de restabelecer os trabalhos do grupo.

Além dos membros supracitados, assinam a ata da assembleia de refundação do Oficina: Surubim⁸² Feliciano da Paixão (zelador, músico compositor e artista plástico, que trabalhou no Oficina a partir da volta da Companhia do exílio, em 1979), Luciana Inês Domschke (atriz e médica, atuou no Oficina a partir de 1982, montou *Os Sertões* e esteve até 2007, voltando ainda em 2012), Raquel Sorpício (videógrafa e atriz) e Pascoal da Conceição (conceituado ator de TV e teatro brasileiro, que atua de forma intermitente pelo grupo mas é, sem dúvida, uma “pessoa do Oficina”).

A ata da assembleia registra a continuidade com o projeto estético antropofágico, citando uma série de referências ao *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade. Destaca-se no documento que os fins da *Associação Uzyna Uzona*

⁸² Nasceu em 1940, em Machados, no agreste pernambucano e morreu em São Paulo, em 1991, fez a música para o filme *Rei da Vela*. <http://teatrooficina.uol.com.br/headlines/12>

estariam calcados na criação de uma “indústria de transformação cultural, para cruzar e devorar as fronteiras de classe, religiões, mitos, países”, “absorção sempre e direta do tabu” e a certeza de que “Só a antropofagia nos une”. O estatuto traz ainda o termo “bárbaro tecnizado”⁸³, presente no manifesto. A referência a orgia como força produtora também aparece neste estatuto. Não por acaso, uma das únicas produções cênicas do grupo neste momento foi a oficina (e posteriormente espetáculo) *Mistérios Gozosos* (1984). A peça era, inicialmente, uma “orgia-laboratório”, realizada na escola de teatro da USP, escondida, assistida por vigias e alguns alunos da noite. O laboratório efetivava toques mútuos nos órgãos genitais dos atores envolvidos.

Logo, a concepção de corpo desejante como foco da ação política ganha força e estatuto jurídico nos anos oitenta: reinventar sujeitos que se oponham, em seu próprio sujeito, a normas de comportamento hegemônicas, sobretudo no que diz respeito à sexualidade. Na ata da assembleia de 2002, outro elemento anunciado por Zé Celso em 1988 estará registrado: o início do movimento social Bixigão e sua relação na formulação de um coro que traga ao espetáculo *Os Sertões* “a verdadeira brasilidade” que este evoca.

O germe do Projeto Bixigão está na Capoeira de mestre Pedro e deverá crescer como cerne do trabalho de promover o encontro dos muitos brazis sociais, que em Canudos encontraram-se, como ainda hoje, no sangue, e agora, na radicalidade de uma guerra social brasileira se torna o momento perfeito de um trabalho conjunto⁸⁴...

Surge a partir de então como linguagem um teatro que busca efetivar-se enquanto político como “intensa orgia de carnaval”; denomina-se como teatro “orgiástico”, calcado em elementos da tragédia e comédia gregas, assim como nos rituais do culto afro-brasileiro do candomblé e na capoeira. A orgia não se refere apenas a seu sentido sexual, mas a sua infinita possibilidade de incorporação do outro, do diferente, do diverso, do desconexo. Considero aqui a nudez como um dos símbolos-chave na materialização cênica dos enunciados levados a cabo pela proposta estética e

⁸³ O termo nomeia a dissertação de mestrado de Isabela Silva sobre o trabalho de vídeo do Oficina neste período. Segundo a autora, a adoção do termo remete a inflexão á estética antropofágica pelo grupo: “Desde então, as ideias de “morte” e ‘devoração’ estão presentes na trajetória do Oficina em todas as suas áreas de atuação. No caso da expressão ‘bárbaros tecnizados’ (...) a antropofagia se faz presente com a ideia de ‘orgia’, definida por Zé Celso como ‘não só a orgia sexual mas em todos os sentidos: é a mistura de tudo, do atual com o virtual, da imagem com o corpo, dos gêneros, vale tudo’”. (Silva, 2006, p. 09).

⁸⁴ Trecho da ata de 2002.

política do grupo: “O melhor figurino do teatro é o corpo nu”, afirmará Zé Celso⁸⁵. A força antropológica desta questão fez-se notável em campo, é na nudez e em sua relação intrínseca com a sexualidade, hiperbólica ou naturalizada, que concepções sobre corpo e arte do grupo ganham materialidade.

Neste sentido, os cultos a Dionísio, deus do Eros e da transformação, por parte do diretor do Oficina e de alguns de seus membros, não são metafóricos. Os rituais de candomblé e macumbas também são frequentemente vistos no teatro. Tais ideais são claramente expressos cenicamente, segundo a filósofa Carolina Araújo:

A recuperação da ágora pelo projeto Uzyna Uzona engloba um modelo grego que unifica trocas pessoais, comerciais, religiosas, eróticas e políticas em um único espaço. Mas, bem além disso, tem na encenação teatral, tal como ela é compreendida como ritual dionisíaco ou te-ato, um modelo de política (...). Essa função preparatória do teatro para a política, Zé Celso a identifica no próprio texto platônico com a vitória, no dia anterior, de Agatão no concurso de tragédias, ensejo da festa a ser encenada, ou seja, o teatro grego antecipa a política sem com ela se confundir. Se assim é, o Banquete se torna a prática de uma política que tem no elogio a Eros o seu fundamento e na sequência de discursos, ou melhor, nas ações eróticas e políticas vinculadas a cada um desses discursos, o paradigma de ágora. (Araújo, 2010, s/p.)

Em 1987 ocorreria o fator mais decisivo para a refundação do teatro Oficina: o encontro de Zé Celso com Marcelo Drummond⁸⁶. O diretor do Oficina atribui sua fortuita trombada com seu mais novo ator e diretor ao atendimento de seus rituais de candomblé:

Estávamos no Ponto Nada. Mas havia chegado o que eu buscava. Tinha feito um trabalho muito forte de Candomblé para que surgisse Dionisios. Até hoje tenho uma ânfora branca onde troco as águas toda semana, sem deixar a ânfora vazia de água, e acendemos uma vela. Este Rito é feito, renovado, há 25 anos (Blog do Zé Celso).

Este trecho é parte de uma homenagem que Zé Celso prestou a Drummond em 2012, quando o ator e diretor completou cinquenta anos de vida e vinte e cinco de

⁸⁵ Entrevista disponível em: <http://www.dw.de/entrevista-com-z%C3%A9-celso-teatro-oficina-parte-2/a-1219931-2>

⁸⁶ A antropóloga Isabela da Silva (2006) analisa tais parceiros de Zé Celso ao longo da história como seu “duplo”. Sem teorizar sobre a questão, a autora afirmará que também Noílton Nunes, Renato Borghi, Celso Lucas e até mesmo a personagem Galileu Galilei, de maneira quimérica, teriam assumido este mesmo papel.

Oficina: “o primeiro ator do Oficina”. Nunca antes, um intérprete havia permanecido no grupo por tanto tempo. O encontro destes dois artistas deu-se em todos os âmbitos de suas vidas, tornar-se-iam companheiros afetivos (hoje separados, porém ainda morando juntos) e profissionais.

É importante salientar aqui que os relatos sobre a vida pessoal de membros do grupo não tem valor meramente informativo, mas analítico: evidenciar de que forma as práticas artísticas dos sujeitos em questão dão-se de maneira inextricável à elaboração de suas vidas; a relação entre a arte e vida é coextensiva não sendo possível abordar o trabalho do Oficina sem que com isso nos adentremos em aspectos pessoais da vida de alguns de seus membros. As intersecções econômicas ilustram meu argumento: Zé Celso coloca dinheiro de sua pensão por exílio no Teatro, pensão recebida pelo diretor em função das torturas sofridas durante a Ditadura Militar em decorrência, justamente, de seu trabalho no teatro.

Drummond, ao lado de Catherine Hirsh, Camila Motta e da produtora Ana Rúbia, compõe hoje o núcleo de articulação principal do Oficina. Na assembleia de 2013, Drummond, Zé Celso e Catherine propuseram-se a abrir mão de seus cachês e bonificações, sendo que Catherine, através de uma manobra no sistema classificatório, de fato o fez. Deve-se em muito à atuação de Marcelo Drummond o processo de reestruturação do Oficina, que ganharia tons mais definidos na década de noventa se consolidando de maneira mais efetiva nos anos dois mil. As peças da década de noventa serão portanto protagonizadas, majoritariamente, por Drummond: era O príncipe em *Hamlet* (1993), Dionísio em *As Bacantes* (1996,2008), o bicheiro em *Boca de Ouro*, e etc. O fato de os namorados de Zé Celso adquirirem proeminência nas peças já foi duramente criticado por ex-membros do grupo.

A história de Marcelo é exemplar no que se refere à indiscernibilidade entre vida e arte operada no Oficina, que via construção cotidiana de corpos em arte, buscam sintetizar no corpo, a saber, na experiência vivida, seus ideias sobre o mundo. Marcelo, depois de encontrar-se com Zé Celso nas ruas do Rio de Janeiro e com ele envolver-se afetivamente, muda-se para São Paulo para dedicar sua vida ao Teatro Oficina. Neste sentido, seu corpo vai construindo-se enquanto tal:

Marcelo no Natal tomou o 1º ácido no Teatro Oficina e viu que tudo estava nas mãos dele, não havia quase ninguém mais para levantar o Teatro. (...) [Em 1987] Voltamos para São Paulo e os rituais se sucediam. Eu já queria desistir de tudo, de construir um Teatro, de fazer mesmo teatro, mas Marcelo tomou a direção da obra e fez com que se começasse a plantar a trama subterrânea de fios e me mostrou (Blog do Zé Celso).

Fortemente fundamentada em leituras filosóficas e teatrais, a arte levada a cabo pelo Oficina busca definir-se enquanto produtora de sujeitos, enquanto veículo através do qual uma série de forças sociais podem ser vividas de maneira à ressignificarem-se para os humanos em questão: para tal é necessário deixar-se marcar em seu corpo, sua práxis, via ingestão de substâncias, relações sexuais, afetivas e etc. O diretor de comunicação do grupo argumenta:

Acho que isso acontece muito aqui. Acho que há uma espécie de entrega do corpo a uma coisa que existe aqui que é diferente (...) e é normal que elas entreguem seus corpos a outro corpo (...) Arte-vida. É uma arte-vida, não tem essa divisão. A vida que se vive é essa arte (...) é essa arte que forma as pessoas aqui.

Lucia Romano (2005) aponta que é justamente no teatro pós-brechtiano que cresce o interesse na questão fenomênica do corpo do ator, nas dimensões política, social e ideológica. O corpo passa então a ser entendido como material amplo às políticas de corporeificação humana. A autora apontará para a construção da corporeidade no teatro, discutindo a relação entre o indivíduo que a produz e o corpo em cena, afirmando que o teatro não pode existir sem a presença sensível do indivíduo. Desta forma a autora postula o corpo como lugar da ação, que se torna então um instrumento político-expressivo. É através daquilo que estes grupos entendem enquanto arte que estas relações tornam-se reais.

Embora tais concepções sobre o corpo não apareçam em uníssono, este conjunto de enunciados se faz presente em diversas esferas do grupo. O discursos sobre o corpo é absolutamente recorrente, desde os câmeras que, discursiva e cenicamente, utilizam objetos como extensões de si - câmeras como seus olhos localizados no ventre por exemplo - até *performers* e estudiosos do grupo, que entendem o corpo como não limitado a sua materialidade, devendo por isso ser colocado sempre em sacrifício. A nudez seria um exemplo deste sacrifício, deste corpo exposto a sua “naturalidade”. Por isso o padrão estético sobre os corpos é pouco valorizado no grupo, a nudez não é

“artística” porque não está lá para ser contemplada; o corpo não é limitado a sua materialidade pois se compõe de um conjunto de percepções e afecções, que devem ser frequentemente abalados, colocados em sacrifício e desfocados, por isso o uso de drogas, quase litúrgico, é parte dos espetáculos do grupo: LSD, maconha, Ayhuasca, álcool, sementes de *Argyreia* e muitos outros alucinógenos são utilizados durante os espetáculos como forma de atribuir ao corpo este deslocamento, esta nova forma de agir diferenciada das prescrições cotidianas.

A antropóloga Roberta Shapiro ressalta a relação entre este ideal de arte como performatividade corpórea e as noções de pessoa (enquanto indivíduo único e autêntico cuja realização expressiva deve ser publicitada) operantes nas artes contemporâneas. Tal afirmação será mais bem explicada em breve. Por ora, gostaria apenas de salientar que este corpo, operado pelos ideais propostos pelo Oficina, coloca-se de maneira paradoxal ao pensamo-lo antropologicamente: ao mesmo tempo em que só podemos apreender tais noções a partir de sua compreensão enquanto objeto donde se inscrevem construções culturais e históricas (mesmo dentro da história da arte), é necessário também compreendê-lo para além de tais abordagens objetificadoras, ou seja, tais corpos em arte mostram-se também produtores de significados sociais em que se corporificam sentidos que emergem a partir da experiência, sendo lócus de ontologização dos sujeitos em questão.

Logo, o corpo não pode ser tomado enquanto dado – ainda que histórica e socialmente localizado - mas deve ser entendido enquanto performado, passando então a ser entendido como sujeito e agente da e na cultura, em que novas elaborações significativas são corporificadas em cena, sendo o ator objeto e produtor de sentidos estabelecidos socialmente. A atuação do grupo busca então, diante do panorama da “civilização ocidental” que separa corpo (como receptáculo) e mente (como reflexo da alma) desenvolver uma forma de “re-existência” a tais ontologias, em que o corpo em arte seja capaz de sintetizar experiências de supressão desta dicotomia, investindo contra a massificação capitalista que objetifica o corpo e a sexualidade enquanto enaltecem a lógica cartesiana, tornado os corpos passivos, como aponta Sennet:

A geografia da cidade moderna, assim como a tecnologia mais avançada, põe em relevo problemas já estratificados na sociedade ocidental, ao imaginar espaços alternativos em que um corpo poderia estar atento a outros. A tela do

computador e os bairros isolados da periferia são consequências espaciais de problemas até então insolúveis em ruas, quarteirões, igrejas, auditórios, casas e pátios, locais de aglomeração – velhas construções de pedras que ainda forçavam as pessoas a se tocarem, mas que se demonstraram inúteis quando se tratou de despertar a consciência da carne... (Sennett, 2010, p. 19).

Neste sentido, a indústria cultural, a cultura de massa e alienação religiosa (sobretudo a evangélica) aparecem portanto como os atuais inimigos do grupo.

Tal discurso é operado não apenas pelos atores do grupo, mas também por estudiosos das artes cênicas que buscaram compreender suas performances. O pesquisador Patrick Campbell (2011), em sua tese de doutorado sobre as relações de formação de sujeitos (dialogando com a psicanálise freudiana e com a filosofia pós-moderna de Derrida) expostas em *Os Sertões* - aponta que o teatro Oficina aparece como ação crítica a um sujeito definido, castrado pelo colonialismo ao propor a elaboração de um sujeito-em-processo: “Em *Os Sertões*, o Trans-Homem representa o sujeito como artista, constantemente buscando imbuir seu discurso, sua escritura, com o gozo poético do Pré-Homem, representado no palco pelas manifestações culturais e sagradas das populações subalternas do Brasil” (p. 67).

A atriz e pesquisadora Joana Limongi (2008), em sua dissertação de mestrado busca aproximar a filosofia proposta em *Mil Platôs, Capitalismo e esquizofrenia* ao estudo de caso do teatro Oficina. Limongi afirmará,

...o Teatro Oficina, na sua monadologia, *atua na produção de existência humana*. Propõe uma reinvenção da relação do sujeito com o corpo, com o inconsciente, com o tempo, com a vida e com a morte. Sua ecologia diz respeito à um investimento afetivo e pragmático num “Eros do grupo”, produz subjetividades e não identidades, grupos-sujeitos no lugar de “massas maleáveis”. (p. 130, Grifos meus).

Tais enunciados podem ser compreendidos como extensões da discursividade e da práxis operada no Oficina visto que estes são oriundos do mesmo campo de produção semântica do Oficina, as artes cênicas e performáticas, sendo, portanto, extensões conceituais dos discursos proferidos por meus interlocutores. Não por acaso, ambos foram defendidos em Institutos de Artes, ou seja, fazem parte dos dispositivos institucionais de legitimação e reprodução de vetores de apreciação estética do universo

social que envolve o Oficina. Tais pesquisadores e artistas também reproduzem, via teorias cênicas, as lógicas operadas no interior do Oficina, oferecendo um solo mais amplo de contextualização da arte em questão diante de seu panorama sociológico específico.

Neste sentido aponto, para concluir a genealogia deste campo social donde se situa o Oficina, que as teorias cênicas vêm, progressivamente, aproximando-se de debates antropológicos, filosóficos e sociológicos, sobretudo através dos estudos de Deleuze e Guattari e Victor Turner, apontando para a formulação de subjetividades operadas via artes da performance.

Eduardo Néspoli - performer e estudioso de sua própria atuação - em sua dissertação de mestrado defendida no Instituto de Artes da UNICAMP, aponta justamente para este potencial das artes performáticas contemporâneas. Para o autor, os processos cênicos contemporâneos veem-se como espaços para a transgressão de limites cotidianos operando, assim como aponta o Oficina, como forma de “driblar” processos dominantes de subjetivação. Nas palavras de Néspoli,

...parece que o ritual artístico contemporâneo produz nomadismos, pois revela aos participantes novas possibilidades de significar o mundo (...). A criação contemporânea ocorre como imanência processual. Não são representações de personagens fictícios ou tempos históricos, mas processos de subjetivação... (2004: ix).

O Oficina destaca o teatro como ato que delega para si um potencial transformador e dialógico com realidades sociais diversas; nos planos subjetivos e também social. Neste sentido a arte teria uma função social essencialista na visão do grupo, transformadora da unidade do ser humano em seu contexto social aprisionador: se o poder normatizador se efetiva nos corpos, é nestes justamente que devemos explicitar nossa resistência: “Aqui entra a pulsão transgressora: transformar o corpo em espaço de protesto: (...) corpo contra o Estado, a desobediência do corpo contra o espaço disciplinar da obediência e da ordem” (Pires, 2005, p. 25).

Contra o Estado em partes, eu ressalvaria. As relações entre o grupo e o poder público intensificam-se cada vez mais e diversos membros e instituições da máquina pública são grandes responsáveis pela legitimação institucional do grupo, como a

presidente do IPHAN Jurema Machado, por exemplo. Desde o primeiro tombamento (1982) o Oficina é patrimônio público. Além disso, ainda que através de inúmeras configurações, os convênios de financiamento com o Estado tem se mantido ativos. Atualmente discute-se justamente a possibilidade de o Oficina transformar-se em O.S. (Organização Social) a fim de que estejam aptos a desenvolver convênios de longa duração com órgãos estatais. Quanto aos corpos contra a disciplina e normatização, reitero integralmente as ponderações de Pires. Não apenas em cena, mas também fora delas, público e membros do grupo expressam sua rebeldia em estéticas e práticas que se afastam de padrões massificados. Durante a temporada 2012 de *Macumba Antropófaga*, o grupo ofereceu desconto, nas últimas apresentações, para grupos de nudistas, maconheiros, homossexuais, travestis e outros grupos “marginais”.

A rebeldia do grupo se expressa hoje em sua posição crítica à evangelização do Estado brasileiro e ao poder financeiro e social da indústria cultural, produtora simbólica central do capitalismo. Em oposição a tal cenário, o grupo assume uma noção de arte que é em si sinônimo de transformação, a quem ficou incumbida à função de ressignificar o mundo nos agentes em ação. Neste sentido podemos apontar como objetivos *e modus operandi* principais do grupo: (a) a arte que se define enquanto ação social inerente que (b) busca a transformação dos sujeitos envolvidos via subjetividade, ou seja, a arte como atividade que deve agir no espírito, corpo e mente humanas⁸⁷.

É no processo de artificação (Shapiro, 2007) dos corpos, sustentada no imaginário destes artistas, em muito, pela antropofagia oswaldiana, que se encontrará a chave antropológica para a compreensão dos sentidos acionados pelo grupo. O neologismo acima evocado deriva da apreensão em língua inglesa (artification) dos processos de “transformação da não-arte em arte” (p.137). A autora destaca que este processo torna-se cada vez mais abrangente (em sua apreensão demográfica) na contemporaneidade devido a um cenário social de democratização da arte. Para além da desinstitucionalização destes processos⁸⁸, ocorre ainda uma nova apreensão da ideia de arte que se expande para além daquela referente à “obra de arte”, ou seja, da arte enquanto objeto destinado à contemplação e fruição. Em seu lugar, sobretudo a partir da emergência significativa das performances pós-modernas da década de sessenta, a arte

⁸⁷ Inspirados em Nietzsche, 1896, *A Origem da Tragédia*.

⁸⁸ Fato que nos leva a classificar atividades de contextos sociais mais plurais e menos aristocráticos enquanto arte, como é o caso do Hip Hop, por exemplo.

passará a ser compreendida enquanto ação, enquanto *atividade performativa*, e como tal, só pode ser sintetizada no corpo.

A expansão destes processos de artificação, argumentará Shapiro, sobrepõe-se a questão da simples legitimação, já que esta mesma tem suas instâncias reguladoras também expandidas⁸⁹. Mais do que isso, a transformação da não arte em arte dá vazão “à construção de novos mundos sociais, povoados por entidades inéditas, cada vez mais numerosas” (Shapiro, 2007. p. 137). Neste sentido, a designação através da nova categoria (*arte*) é portanto seguida por “uma transfiguração das pessoas, dos objetos, das representações e da ação” (Ibdem, Idem).

No caso do corpo, os processos de artificação dão-se para além (fato que não anula) da construção cênicas destes com figurinos ou maquiagem, por vezes inexistentes no caso do Oficina e também de outras performances contemporâneas. É na própria noção de arte enquanto possibilidade latente de construção de si que se encontra o processo de artificação dos corpos, de seu estado de corpos em arte. Por vezes, é mesmo na desconstrução dos corpos sociais (através do apelo à nudez e à mistificação de sua natureza pura) que encontramos a raiz do processo de construção de corpos na arte antropofágica e, por consequência, no Oficina. Nas palavras de Rolnik (1998), a subjetividade antropofágica descrita por Oswald opera “a configuração do mundo tal como se apresenta no corpo” (p. 09). A arte da performance antropofágica diferencia-se pois dos processos de folclorização (Rolnik, 1998) operados sobre as artes periféricas ou tradicionais, nas quais evita-se a contaminação disruptiva ao alocar o perigo em seu lugar próprio; ao contrário, no Oficina, a ideia é mesmo deixar-se contaminar pelo outro, pela corporalidade enquanto potência de alteridade.

Com tais processos em mente, buscarei agora apontar a gênese deste campo social - em sua dimensão estética - que artifica os corpos em seu sentido fenomenológico e que atribui a este processo funções sociais específicas.

⁸⁹ “São mencionados, por exemplo, pintores, médicos e diretores de museu, no caso da arte dos pacientes internados em manicômios (Bowle, 1997); preceptores, missionários e agentes do governo, no caso da arte aborígene da Austrália (de Roux, 2004; Barou & Crossman, 2004); trabalhadores sociais, educadores, funcionários e diretores de teatro, no caso da dança *hip-hop* (Shapiro, 2004b); antropólogos, colecionadores e diretores de museu, no caso da arte africana (Errington, 1998); trabalhadores, seus familiares e vizinhos, conselheiros municipais, diretores de museus, no caso da “arte singular” (Moulinié, 1999); industriais, engenheiros de som, jornalistas e amantes de música, no caso da fonografia (Maisonneuve, 2001); etc. No caso da França, é notório o papel dos agentes do Estado...” (Shapiro, 2008, p. 139).

3.5. Pós...

...MODERNOS?

O geógrafo marxista David Harvey (2007) apresenta o pós-modernismo como movimento filosófico, artístico e mesmo ontológico que carece de definição precisa. O autor problematiza as fronteiras para sua delimitação: seria ela temporal, cuja virada dar-se-ia em maio de 1968? Marcada pela sucessão ao modernismo? Um estilo cujos precursores seriam Nietzsche e o dadaísmo? Ruptura radical com o modernismo ou apenas uma revolta no interior deste? Sua comercialização e domesticação? Ao invés de adentrar-se nestas questões, a opção metodológica do autor assentar-se-á na exploração daquilo que convencionou chamar de pós-moderno.

Um dos pontos característicos deste movimento cultural, destaca Harvey, refere-se à captura do modernismo pelo liberalismo, que acabaria o transformando em contracultura, e, conseqüentemente, em pós-modernidade. Neste sentido, o pós-modernismo seria próprio do *Laissez-faire* liberal, ao passo em que aceita a fragmentação e multiplicidade dos sujeitos como constituintes do sistema, próprio do consumo, também fragmentado e em perpétua atualização.

Não por acaso muitos dos artistas chamados pós-modernos foram capturados pelo mercado publicitário, apontará Harvey. Neste sentido, lhe seria característica fundamental a “total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam a metade do conceito baudelaireano de modernidade” (2007, p.49), ou seja, se no moderno o mundo social está sempre prestes a desmanchar-se no ar, como cristalizou Berman no título de sua obra que parafraseia Marx, o pós-moderno amplia esta relação com o mundo e a torna irremediável: desfragmentar e acoplar tornam-se faces da mesma moeda, em que o mundo constitui-se a partir de sua própria desconstrução. A arte e a arquitetura do século XX são tomadas como tipos ideais deste movimento na obra de Harvey.

A *Condição Pós-moderna*, para Harvey, é justamente aquela em que o cerne do pensamento filosófico busca abandonar o projeto do iluminismo, do qual Nietzsche será referência fundamental desde a modernidade. É este autor que eleva a potencialidade humana em ser Dionísio em detrimento da acepção racionalista de Apolo: ser Dionísio é ser destrutivamente criativo, vir a ser em uma individuação temporal. “Era como se

Nietzsche mergulhasse por inteiro no outro lado da formulação de Baudelaire para mostrar que o moderno não era senão uma energia vital, a vontade de viver e de poder, nadando um mar de desordem, anarquia, destruição, alienação individual e desespero” (Harvey, 2007, p. 25): a arte como potência para ir além do bem e do mal.

Se a modernidade coloca em cheque a composição universal da razão humana - o artista agora deve compor quadros nos mosaicos da razão - a pós-modernidade reificará tal proposição ao questionar justamente o sentido que a arte adquiriu na sociedade ocidental, na qual esta não é mais “obra de arte”, no sentido clássico de sua compreensão, mas uma proposição, uma ideia, uma ação dispersa “em nuvens de elementos narrativos dentro de uma heterogeneidade de jogos de linguagem”. (Ibidem, p. 51). A arte então deslegitima determinadas explicações do mundo e questiona a ideia de verdade absoluta, nenhuma explicação é suficiente e única, pois a complexidade da vida social moderna não poderia ser explicada a partir de um único eixo⁹⁰.

Tais enunciados são facilmente percebidos no Oficina. O diretor de cena Otto, em entrevista a mim concedida posiciona-se sobre a questão:

O que é arte? Não sei, eu fico me perguntando muito. (...) Depois de ler O teatro e seu duplo do Artaud, (...) lendo concomitante fazendo *Acordes*, eu consegui aceitar mais, hoje em dia, *a ideia de arte é muito um impulso assim, é um impulso de querer fazer mais do que de fato fazer*. Não é criticando a arte, eu acho que ela existe, eu acho que ela tem um peso importantíssimo e tudo mais. Mas eu não sei se... eu não sei a precisão da arte no papel dela mesma, sabe? Ou do artista quando se propõe a fazer necessariamente arte. Eu não sei definir, eu não sei fazer arte agora. Eu não sei chegar e falar agora: ah, agora eu vou fazer uma obra de arte. Eu não sei o que define aquilo como arte depois que aquilo sai, porque aquilo, na verdade, se for só um parto, uma secreção, aquilo, eu não sei se ela merece um título de obra de arte. Ela é até muito mais que isso, sabe? Também não tô dizendo que é reduzir a importância de uma coisa quando se intitula como obra de arte (...). Eu fico pensando nisso, que a arte em si, é só um impulso querer fazer uma coisa que se denomine arte. Porque na verdade, se for pensar em um sentido muito mais amplo ou tirar uma prática de arte, se é artista o tempo todo. Porque faz parte da vida né? Se tiver dissociado

⁹⁰ É importante destacar que o autor tem uma apreensão absolutamente crítica a ideia de pós-modernidade atentando-se para seu caráter superficial e aparente. O autor defende que tais aparências não são suficientes para que entendamos uma real transformação nas relações de produção e acumulação de capital, negando-se a conceber uma sociedade pós-capitalista, por exemplo.

num... se esta instabilidade maluca - que agora a gente não sabe se tem bomba aqui [a entrevista foi gravada em meio a protestos no centro da capital paulista. Podem-se ouvir bombas de fundo.] - não tiver aqui dentro também não tem muito, perde um pouco no sentido geral, global da coisa. Da força inclusive.

Logo, não seria em nada descabida a classificação e delimitação das produções estéticas e do conjunto de enunciados do Oficina enquanto pós-modernos. O próprio diretor e porta voz central do grupo, Zé Celso, diz:

Eu venho do dionizismo da minha avó índia que andava a cavalo de pé e tinha um olho só e vivia com o meu avô e um outro homem, e o meu avô hippie que jogava balas para as crianças, que tocava guitarra, quer dizer, muito antes de mim a sociedade já tem essa inspiração, já teve o teatro grego, já teve o teatro elizabetano, já teve o Modernismo, já teve o Tropicalismo, já teve o pós-modernismo. Em 1928, Oswald de Andrade disse: “Eu não sou mais modernista, eu sou o primeiro pós-moderno”. Entende? Quer dizer, é uma coisa que me transcende. (Entrevista Roda Viva, 2004).

O diretor de comunicação do grupo, Tommy Pietra, relata em entrevista a mim concedida:

...eu acho que o grupo hoje é um grupo bastante mal compreendido porque é um grupo pós-moderno, em termos estéticos, e pós-democrático, em termos políticos. E isso é muito difícil de entender porque isso não é esquerda, não é direita, não é uma coisa assim tão simplista como as pessoas costumam dividir o mundo - né? - e entender a estética também. (...) é louco porque as pessoas hoje em dia nem conseguem definir assim, ninguém sabe do que chamar o Oficina. Há um tempo atrás, sei lá, na década de, lá no início da década de sessenta as pessoas diziam que era um teatro pobre né? Lá, naquela definição do Grotowski, porque conseguia identificar essa precariedade na cena e tal. Hoje já não é mais isso, tem milhares de recursos, não tem nada de pobre (...) eu acho que é um teatro antropofágico, realmente, a gente insistiu tanto nessa filosofia que tornou ela realidade, assim. É um teatro antropofágico: tudo é possível de ser devorado, tudo é possível de virar produção estética, então, e eu acho que a antropofagia já apontava para o pós-modernismo e pra pós-democracia.

A união de Oswald de Andrade e da arte da performance efetivam esta transformação no grupo. Neste sentido, é preciso lembrar que a própria ideia de performance artística constitui-se a partir de uma radicalização da ideia de presentificação, ou seja, a performance só pode existir a partir de sua efetivação no espaço-tempo presente

em diálogo com sua recepção, não existindo de maneira essencializada: é ação e não obra. Neste sentido, o corpo em arte não é mais simples objeto a ser estudado em relação à cultura, mas é o sujeito da cultura⁹¹.

O corpo torna-se foco primordial de análise ao estabelecer com a arte uma relação reflexiva: é ele o produtor de si mesmo enquanto arte dando vazão ao sujeito pós-moderno que é, por definição, fragmentado (Harvey, 2007), formado por acoplamentos de uma seleção histórica descontínua. Como supracitado, esta nova percepção do corpo e do sujeito ocorrem em concomitância com uma mudança de paradigma no estatuto das artes cênicas a partir das décadas de sessenta e setenta, em que a performance artística aproxima-se das ideais de jogo e fluxo através da noção de experiência corpórea.

É preciso ressaltar ainda que este ideal efêmero e anárquico da performance será incorporado pelo Oficina nos palcos e também fora deles. A partir da década de sessenta as ideias de arte como ação e transformação operam como componentes da prática cênica do Teatro Oficina. O programa da peça *A Vida Impressa em Dólar* (1960) anuncia: “Oficina é um verbo” e não um substantivo compacto; em 1962, na fachada do teatro lia-se “Venha hoje, amanhã será diferente”, enunciado também presente no “Primeiro Manifesto do Oficina”. Para além de os enunciados constituírem a autoimagem e mesmo a posição filosófica do grupo, de maneira geral, estes se tornam realidade em cena e também fora dela. Como exposto no capítulo um deste trabalho, os enunciados referentes à incessante transformação do grupo - “O Oficina não se acostuma com nada”, “A transitória Eternidade”, formulam um *modus operandi* próprio do trabalho.

A construção do grupo em si (tomando-se os artistas como aspectos materiais, corpos em cena) e de sua linguagem buscam, portanto uma incessante incorporação crítica do outro: é preciso comer tudo o que se recebe. “A antropofagia, mesmo no terreno da cultura, preside de ritual” (Rolnik, 1998, s/p.); a alteridade seria o eixo do pensamento pós-moderno (Harvey, 2007).

⁹¹ “Thomas Csordas desenvolve o conceito de *embodiment* como uma categoria que problematiza uma série de dualidades conceituais: pré-objetivo; corpo-mente; biológico-cultural; mental-material. Para ele a antropologia, ao reproduzir esses dualismos, tomando o corpo “como a matéria crua biológica na qual a cultura opera”, tem o efeito de ‘excluir o corpo de uma participação primordial no domínio da cultura’” (Maluf, 2002:96-7).

Neste sentido ocorre uma aproximação das funções artísticas e rituais. Esta mudança de paradigma é ressaltada por Schechner (1985) ao enfatizar a diferença entre o processo artístico que parte da representação (diretor, narrativa, personagem, palco) e o processo artístico que parte da diluição das experiências (criação coletiva, hipertexto, subjetividades, espaço social) dos atuantes. Tal processo é conhecido por teatro Pós-dramático.

...DRAMÁTICOS?

O teatro não ganha sua realidade estética e ético-política pelo viés da comunicação, das teses e das informações, sempre artificiais – em suma, por seu conteúdo no sentido tradicional. Ao contrário faz parte da concepção do teatro engendrar um terror, uma violação de sentimentos, uma desorientação que, por meio de procedimentos supostamente “amorais”, “antissociais”, “cínicos”, faça o espectador se deparar com sua própria presença sem tirar dele o humor, o choque de reconhecimento, a dor, a diversão, que são os motivos pelos quais nos encontramos no teatro.

Hans-Thies Lehmann, Teatro Pós-dramático.

É fundamentalmente nos herdeiros do teatro sistematizado por Brecht que encontramos a linguagem cênica que se convencionou chamar de pós-dramática. Após o livro cabal de Hans-Thies Lehmann (2007), as encenações calcadas no corpo e na performatividade acima descritas passaram a ser largamente referidas por esta categoria. Neste sentido, o teatro pós-dramático configurar-se-ia como efetivação cênica da estética pós-moderna da década de sessenta. Marcados pela dramaturgia pouco linear, pela hibridização de operadores de semiotização (luz, som, cheiros e gestos compõem, para muito além da palavra, a semântica dos palcos), tal teatro vetoriza a crítica ao

racionalismo ocidental, no sentido de que, mais que procurar uma compreensão por parte do espectador, busca, ao contrário, carregá-lo para o interior da cena e provocá-lo à ação.

A peça *Macumba Antropófaga* acopla os enunciados da antropofagia com suas visões de mundo dentro das cenas: Circo, cinema, dança clássica, teatro grego. Villa Lobos, Funk carioca, jazz, samba, tambores africanos e macumbas. Papa, bispo Sardinha, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Cacilda Becker, Artaud, Arte-educadora, Justiça cega. Estas são apenas algumas das inúmeras referências aparentemente inconciliáveis que produzem uma abundância de significados cênicos e estéticos a serem desbravados. A linguagem híbrida indexa a posição política e artística do grupo em sua leitura da antropofagia modernista de forma a dar vazão à mestiçagem brasileira, por exemplo.

Mesmo o público iniciado neste tipo de arte, tanto de maneira mais abrangente quanto no caso específico do teatro Oficina, é acorde quanto à complexidade da peça e seu alcance ao nível da experiência mais que ao nível da compreensão intelectual; Diego Freiria é ator por formação e profissional da área, após ver a peça pela segunda vez as escreve: “mas o melhor de tudo, acredito, é que mesmo que a pessoa ã (sic) entenda nada, pois é uma peça cheia de signos, o importante é viver aquele momento, entrar nesse ritual e se deixar levar”. Outro fã do grupo, que se designa pela alcunha de Peladistas Unidos na rede social Facebook, complementa o post anterior: “Acho até, complementando a opinião do Diego Freiria, existem mais símbolos, signos, passagens que requerem mas (sic) muito conhecimento da história, do que uma pessoa comum possui de conhecimento para compreender totalmente a peça”.

Alguns teóricos das artes cênicas - (Féral, 2009), (Araújo, 2009) ⁹² – preferem pensar tais encenações não em relação à sua posição temporal com relação à dramaticidade, mas sim calcadas em seu processo fundamental: a encenação performativa. Busco aqui apenas ressaltar que, independentemente da nomenclatura

⁹² Araújo é professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e fundador do grupo de teatro paulistano *Vertigem*, considerado por críticos de arte como o mais importante trabalho de desenvolvimento de linguagem da década de noventa. Um dos operadores de luz do teatro Oficina trabalha também no *Vertigem*. Sobre o grupo, o crítico Aimar Labaki é categórico: "O Teatro da *Vertigem* é o mais importante grupo de teatro a surgir no Brasil nos anos 1990. [...] é o mais sintonizado com os temas e procedimentos do teatro contemporâneo e o que mais impacto causa nas platéias nacionais ou estrangeiras". LABAKI, Aimar. Antônio Araújo e o Teatro da *Vertigem*. In: TEATRO da *Vertigem*: trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.– Itaú Cultural.

atribuída pelo campo social artístico – “teatro performativo” para Féral, “encenação performativa” para Araújo, “teatro pós-dramático” para Lehmann, “performance” para Schechner ou *performance art* – é comum às análises contemporâneas o destaque à apropriação da performance pelo teatro, fato que leva a cena contemporânea à queda da representatividade enquanto farsa ou relação mimética com real para, em seu lugar, emergir uma ação cênica em que o artista coloque-se enquanto pessoa em relação, e por isso aberta a novas configurações.

... se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Féral, 2009, p.198).

Tal é a cena teatral contemporânea – e conseqüentemente sua poética - na qual o Oficina virá a ser um dos maiores expoentes. Diferencia-se pois pela linguagem eminentemente antropofágica, na qual, para além da hibridização da linguagem própria às performances contemporâneas - pós-dramáticas (?) e pós-modernas (?) - tem-se ainda a “deglutição” destas como forma de fazer emergir uma nova forma de fazer/pensar, dada somente pela contaminação radical com a alteridade.

Considerações Finais

No decorrer deste trabalho procurei demonstrar etnograficamente de que forma o grupo de teatro Oficina constitui-se a partir de algumas práticas cênicas e extra-cênicas, buscando salientar o valor da experiência vivida pelo *corpo em arte* como vetor de coesão não apenas do grupo, mas também de seus públicos. A partir da reflexão sobre a sociabilidade engendrada pelo grupo, busquei demonstrar que o ideal de arte ali evocado busca uma indiscernibilidade entre a arte e vida atribuindo a essa, portanto, um papel transformador: o teatro teria então uma aproximação com o ritual em sua acepção fundamentalmente performática, ao passo que elege o corpo como componente fundamental da experiência que, em arte, deve dar conta de organizar uma série de incongruências da vida cotidiana ao expressar e reificar os sujeitos em questão.

No capítulo I apresentei etnograficamente o Teatro Oficina. Através da inserção em seu espaço urbano, busquei demonstrar o circuito social que o envolve assim como a relação deste com a história de um espaço tão singular na cidade de São Paulo: o Bixiga. Ainda sobre o espaço, a pesquisa buscou explorar os componentes significativos da construção arquitetônica particular do teatro fazendo-a ecoar com a ideia de arte circulante no grupo e nas correntes cênicas que lhe foram e ainda são contemporâneas, a saber, aquelas que compreendem o espaço como extensão da proposta do encenador. Através deste paradigma o espaço do Oficina foi explorado analiticamente, enquanto desdobramento de uma proposta cênica singular que busca, assim como o fez sua arquiteta Lina Bo Bardi, construir um teatro que privilegie seu agenciamento pela ação dos corpos que o habitem. Ainda neste capítulo, um segundo esforço etnográfico buscou capturar a formulação do grupo: quem são seus membros, qual seu perfil social, etário, etc. Tais apontamentos desdobraram-se em uma apreensão que compreende a estrutura organizacional do grupo como manifestação sensível de conteúdos estéticos, engendrados pela própria ideia de arte levada a cabo pelo grupo: anárquica, efêmera, transformadora e sempre em construção.

O capítulo II explora o projeto artístico e os diálogos teóricos do grupo através, sobretudo, da análise do espetáculo *Macumba Antropófaga*, seus atadores, seus enunciados, as batalhas estéticas e sociais travadas pelo grupo a partir da efetivação

cênica da principal orientação estética do grupo: a antropofagia oswaldiana. A explicitação de enunciados e práticas etnografadas nestas diferentes esferas teve por objetivo apontar de que forma, para os sujeitos em questão, a arte é parte fundamental do vivido e como tal deve ser significativa quanto a construção, reflexão e reinvenção dos sujeitos em questão. Busquei salientar de que forma os enunciados referentes ao teatro “ritual” transformador efetivam-se em práticas extrapalco para membros e público do teatro Oficina, dialogando com a cosmologia (Tambiah, 2005) dos sujeitos em questão.

A busca antropológica pelos sentidos vividos e enunciados pelos diferentes grupos que já compuseram o Oficina impulsionou o exercício de interpretação histórico-sociológica do capítulo III, que teve como principal objetivo delinear a “matriz sócio-relacional” (Gell, 1998) que possibilita a emergência de tal proposta estética enquanto arte. Desta forma, uma primeira parte debruça-se sobre a história do grupo desde a sua fundação na década de cinquenta, atentando-se ao contexto urbano, a trajetória pessoal e intelectual de seus fundadores e das relações que estes estabeleceram nos campos artístico e intelectual. Busquei então fazer ecoar o contexto, a forma estética que dali emerge e sua posição dentro de um cenário social mais amplo: as correntes artísticas, performáticas e cênicas das décadas pelas quais o grupo vai adentrando, atentando-se primordialmente à crescente estética e fenomenológica que o corpo vai adquirindo enquanto experiência vivida e “ritual” em detrimento da ideia de representação. A investigação buscou explicitar os modos de ver elaborados a partir da localização social e histórica de tal projeto artístico.

Este capítulo se encerra com reflexões sobre as possibilidades classificatórias atribuídas ao Oficina: as correntes pós-modernas e pós-dramáticas, evidenciando de que forma a arte colocada em cena pelo Oficina dialoga ou não com essas questões. Conclui-se a partir deste exercício que tais manifestações artísticas são potencialmente produtoras de sentidos e subjetividades através da demarcação de um *corpo em arte* que pode apenas ser compreendida se a analisarmos em seu contexto social de legitimação assim como a noção de pessoa que a suporta: enquanto indivíduo único e autêntico cuja realização expressiva deve ser publicitada. É na análise do processo de artificação (Shapiro, 2007) dos corpos, sustentada no imaginário destes artistas e públicos, que poderemos compreender os sentidos acionados pelo grupo. Tal manifestação é apenas possível a partir da expansão semântica da ideia de arte, que se amplia para além

daquela referente à “obra de arte”, ou seja, da arte enquanto objeto destinado à contemplação e fruição. A expansão dará conta das emergentes performances pós-modernas da década de sessenta ao compreender que, mais do que objeto, a arte configura-se em uma ação performativa sintetizada no corpo.

Levando a prática destes sujeitos sociais a sério, podemos encontrar no teatro Oficina, assim como em outras manifestações do teatro contemporâneo, a arte como produtora e agentiva de uma concepção de corpo que ultrapassa sua apreensão enquanto objeto da cultura para integrá-los aos processos de formação: tanto objetiva quanto subjetivamente. É neste sentido que a arte do Oficina, ao imbricar em sua linguagem estética os dramas sociais que considera latentes, configura no corpo alterado pela performance um novo espaço e tempo para a reflexão e experimentação sobre as possibilidades de ser. Possibilidades estas que buscam confrontar-se com os corpos passivos da modernidade (Sennett, 2010).

Ao levar para os palcos desconfortos evocados de práticas sociais extrapalco, o Oficina não busca apenas espetacularizá-los, mas também provocar uma espécie de recepção sensível deslocada de padrões hegemônicos, elegendo a experiência subjetiva humana como forma essencial de fazer da arte, política. Esta pressuposição é absolutamente compatível com os pressupostos filosóficos e estéticos evocados pelo grupo. Tal síntese só pode ocorrer, mesmo que de maneira descontínua, paradoxal e incompleta, nos corpos que se dispõem a esta experiência, cujo objetivo maior concentra-se em questionar e desestabilizar uma ordem que naturaliza práticas sociais hegemônicas.

Bibliografia

- ALMEIDA, Ana Beatriz. “África” e seus corpos: a performance como elaboradora do território negro”. In: ENAP - Encontro Nacional de Antropologia e Performance. São Paulo: USP, 2010. v. 1.
- ALVES, Caleb F. “A agência de Gell na Antropologia da arte”. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 315-338, jan./jun. 2008
- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropofágico”. Revista de Antropofagia, 1(1), 1928. [online] Disponível na internet via WWW. URL: <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>. 20/04/2010.
- ARAÚJO, Antônio. “A encenação Performativa”. Sala preta, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 8, 2008.
- ARAUJO, Carolina P. Ensaio sobre o ator: A criação de si e o aprendizado da atuação. Dissertação de Mestrado apresentada Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.
- ARAUJO, Carolina. “Banquete Martinez Correa”. Viso: Caderno de Estética Aplicada, n.08, v.01. Jan-Jun 2010.
- ARRUDA, Maria A N.. Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX. Bauru, SP: Edusc, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BAXANDALL, Michael. O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BOLOGNESI, Mário F. “Brecht e Aristóteles. Trans/Form/A o”, Marília, v. 25, n. 1, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. As regras da Arte: g nese e estrutura do campo literário. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CAMPBELL, Patrick. Narciso Ct nico: Os sertões e a (R)evolu o estética do Teat(r)o Oficina - uma escritura desconstrucionista. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-gradua o em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Cultura com Aspas. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1985. "Vingança e temporalidade: Os Tupinambás". *Journal de la Société des Américanistes* LXXI:191-217
- CARVALHO José J. "As Artes Sagradas Afro-Brasileiras E a Preservação Da Natureza". Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2005.
- CASTRO, Janaina de. *Antes do Vento Forte*. Araraquara: Junqueira&marin editores, 2006.
- COELHO, M.C. *Teatro e contracultura: um estudo de antropologia social*. Dissertação de Mestrado apresentado no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 1989.
- COHEN, Renato. "A Cena Transversa: Confluências entre o teatro e a Performance". *Revista USP*, jul. 1992, pp. 80-84.
- COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1995
- COSTA, Iná C. "A produção Tardia do Teatro Moderno no Brasil", *Discurso, Rev. Depto. Filosofia da USP*, São Paulo, 1990.
- COUTINHO, Lis de Freitas. *O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura de dramaturgia*. Dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.
- DAWSEY, John C. "Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica". *Rev. Antropol.*, São Paulo, v. 50, n. 2, dez. 2007 .
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil Platos: Capitalismo e Esquiosofrenia*, V. 1. Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muniz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ELIAS, N. & SCOTSON, J. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*, vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo, Perspectiva: 1996.
- FÉRAL, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". *Sala preta*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 8, 2008.
- GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, ano VIII, n. 8, p. 174-191, 2001.

_____. Art and agency: an anthropological theory. Oxford: Clarendon, 1998.

GROTOWISK, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. “Cultura: um conceito reacionário?” In: Micropolítica: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1996, pp. 15-24.

GUÉNOUN, Denis. O teatro é necessário? São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINSBURG, Jacó e SILVA, Armando Sérgio da (org). “A linguagem teatral do Oficina” in: Oficina: do Teatro ao Te-Atto. São Paulo, Perspectiva, 2008.

HARVEY, David. Condição Pós-moderna. São Paulo: Loyola, 2007.

INGOLD, Tim. “Aesthetics is a cross-cultural category” In: Key Debates in Anthropology. New York: Routledge, 1996.

KRÜGER, Cauê. Experiência Social e Expressão Cômica – Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões. Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas na Universidade Estadual de Campinas, 2008.

LABAKI, Aimar. José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Publifolha, 2002.

LAGROU, Elsje Maria. “Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio”. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 5, 2004.

_____. Existiria uma arte das Sociedades sem Estado? Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2011, V. 54 N° 2, p.747-780.

LAYTON, Robert. "Art and Agency: A Reassessment." Journal of The Royal Anthropological Institute, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “Finale” In : El Hombre Desnudo. Madrid: Siglo veintiuno editors sa, 1976.

_____. “O feiticeiro e sua magia” e “A eficácia Simbólica” In: Antropologia Estrutural Dois. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

_____. “Introdução a obra de Marcel Mauss” In: Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003.

LIMA, Enelyn F. W. “O Espaço cênico de Lina Bo Baardi: uma poética antropológica e surrealista”. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 31-42, jul.-dez. 2007

_____. “Por uma revolução da arquitetura teatral: O Oficina e o SESC da Pompéia”. *Arquitextos*, São Paulo, 101.01, Vitruvius, out 2008.

LIMA, Tânia Stolze. *Um Peixe Olhou para mim: O povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005

LIMONGI, Joana. *Fazer Um Múltiplo brasileiro: José Celso Martinez Correa, Uzyna Uzona e a montagem de Os sertões*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

MALUF, Sônia W. “Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas”. *Esboços*. , v.9, p.87 - 101, 2002

MONTEIRO, Marianna F. M. *De Roda Viva aos Sertões: Aspectos de uma Trajetória Teatral*. São Paulo, 2010. No prelo.

MOSTAÇO, E. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião — um interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MÜLLER, Regina.”Ritual, Schechner e performance”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n.24, p.67-85, jul./dez. 2005.

NÉSPOLI, Eduardo. *Performance e Ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea*. Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2004.

PATRIOTA, Rosangela. *A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo*. *História, Franca*, v. 22, n. 1, 2003 .

PEIRANO, Marisa. “A análise Antropológica de Rituais”. *Série antropologia*, Brasília, 2000.

_____. “Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica”. *Série antropologia*. Brasília, 2001.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Uzyna Uzona de Corpos*. Annablume: São Paulo, 2005.

PONCIANO, Levino. *Bairros paulistanos A a Z*. São Paulo, SENAC, 2001.

PONTES, Heloisa. “A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga”. *Tempo soc.* vol.16, n.1, p. 231-262, 2004.

_____. *Intérpretes da MetrÓpole- História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual(1940-1968)*. Tese de livre-docência. Dep. Antr. IFCH. Unicamp. 2008.

_____. Teatro, gênero e sociedade (1940-1968). Tempo soc., São Paulo, v. 22, n. 1, June 2010 .

PRADO, Décio de Almeida. História Concisa do Teatro Brasileiro. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno. São Paulo: Perspectiva. 2001.

QUILICI, Cassiano S. Antonin Artaud: teatro e ritual. São Paulo: Anablume, 2004.

RODRIGUES, C. C. “Cogitar a arquitetura teatral”. Arqtextos, São Paulo, 104.06, Vitruvius, jan 2009.

RODRIGUES, J. C. Tabu do Corpo. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 2006. São Paulo, Duas Cidades.

ROLNIK, Suely. “Subjetividade Antropofágica” In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147.

ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: teatro físico. São Paulo: perspectiva: FAPESP, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre as Ciências e as artes in Do contrato social : Ensaio sobre a origem das línguas ; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens ; Discurso sobre as ciências e as artes. São Paulo. Martins Fontes, 1993.

SANGIOVANNI, José S. “A Crítica De Nietzsche a Tradição Do Conhecimento Socrático-Platônico”. Seminário de Pesquisa em Artes.A arte é realidade ou ilusão., 2008.

SCHECHNER, Richard. Between Theater and Anthropology, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1985.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: O pai de família e outros ensaios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SENNETT, Richard. Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro : BestBolso, 2010.

SEVERI, Carlos. “A palavra emprestada ou como falam as imagens”. Revista de Antropologia. São Paulo: USP, vol. 52, no. 02, 2009.

SHAPIRO, Roberta. “Que é Artificação”. Sociedade e Estado, Vol. 22, No 1 , 2007.

SILVA, Armando Sérgio da. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Isabela O. P. "Bárbaros Tecnicizados: o cinema no teatro Oficina". Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2006.

SIMONI, M. M. O Gosto da Luta: Os Sertões como estratégia de construção teatral. Dissertação de Mestrado apresentada programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2006.

SOUSA, M. A. R. . As Bacantes e Teatro Oficina: a paródia e o grotesco bakhtiniano. In: ENAP - Encontro Nacional de Antropologia e Performance, 2010, São Paulo. Encontro Nacional de Antropologia e Performance. São Paulo : USP, 2010. v. 1.

SOUZA, Carla Delgado e GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Lévi-Strauss, antropologia e arte: Minúsculo-incomensurável. Rev. Antropol. vol.51, n.1, 2008.

TAMBIAH, Stanley J. "A Performative Approach to Ritual", in Culture, Thought and Social Action, Cambridge, Massachussetts/London: Harvard University Press, 1985.

TURNER, Victor. The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual. Ithaca/London, Cornell: University Press, 1967.

_____. From Ritual to Theatre: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

VIVEIROS DE CASTRO, E.1986 Araweté: os deuses canibais, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

_____. O nativo relativo. Mana [online]. 2002, vol.8, n.1, pp. 113-148.

_____. "Transformação" na antropologia, transformação da "antropologia". Mana, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, Apr. 2012 .

Índice de Figuras

Figura 1 – Esquema indicando relação artista obra.....	p.14
Figura 2 – Ilustração do Entorno do Oficina.....	p.22
Figura 3 – Fachada do Teatro.....	p.26
Figura 4 – Vista da extremidade oposta à porta de entrada.....	p.26
Figura 5 – Trecho do Projeto de Pesquisa do grupo (1979).....	p.29
Figura 6 – Projeto Anhangabaú da Feliz Cidade.....	p.33
Figura 7 – Desenvolvimento embrionário dos critérios de classificação.....	p.68
Figura 8 – Dionísio (Marcelo Drummond). As Bacantes (2008).....	p.75
Figura 9 – Coro escala plateia em Macumba Antropófaga.....	p.77
Figura 10 – Infográfico Metateatralidade.....	p.80
Figura 11 – Espaço da apresentação em Campinas	p.98
Figura 12 – Visualizações da <i>Macumba Antropófaga</i> pelo canal Vimeo.....	p.106
Figura 13 – As criadas (1974).....	p.143
Figura 14 - Ítala Nadi em Na Selva das Cidades	p.144
Figuras 15 e 16 – Zé Celso, Fernando Peixoto, Ítala Nadi e Margo Baird em <i>Na Selva das Cidades</i>	p.145

Índice de Gráficos

Gráfico 1 – Estrutura Etária do Oficina.....	p.69
Gráfico 2 – Tempo de casa dos integrantes	p.70

.

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Critérios para organização e pagamento do grupo.....	p. 67
Tabela 2 – Análise dos “tabus” de Macumba Antropófaga.....	p.87-88

.