



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p211-228

O Oficina

# Notas sobre a história do Oficina

*Notes about the history of Oficina*

Sílvia Fernandes<sup>1</sup>

**Sílvia Fernandes**

Sílvia Fernandes é professora titular sênior do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

<sup>1</sup> Uma versão sintética deste artigo foi publicada em 2013 no livro *História do teatro brasileiro 2: do modernismo às tendências contemporâneas*, com direção de João Roberto Faria e edição da Perspectiva.



## Resumo

O texto comenta alguns marcos da história do Teatro Oficina Uzyna Uzona até a encenação do ciclo *Os Sertões*, a partir da ênfase na trajetória de José Celso Martinez Corrêa, do coro e da relação com a cidade.

**Palavras-chave.** José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina Uzyna Uzona, Coro.

## Abstract

This text discusses some milestones of the history of Teatro Oficina Uzyna Uzona until the spectacle *Os Sertões* based on the trajectory of José Celso Martinez Corrêa, the choir and the relationship with the urban space.

**Keywords** José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina Uzyna Uzona, Choir.

A intenção deste texto é indicar alguns marcos de localização do Teatro Oficina, cuja experimentação radical José Celso Martinez Corrêa sustenta há sessenta e três anos. A relação do teatro com o espaço urbano e a importância do coro na prática coletiva, especialmente a partir da encenação de *A vida de Galileu* em 1968, são as constantes da trajetória que se deseja privilegiar. Desde a Cia de Teatro Oficina, de 1958 a 1973, ao Oficina Samba, de 1973 a 1979, passando pelo 5º. Tempo, de 1979 a 1983, para chegar ao Teatro Oficina Uzyna Uzona, de 1984 até *Os Sertões*, Zé Celso atuou como encenador, dramaturgo, ator, compositor e agente cultural nas diversas fases do grupo.

Não por acaso, é a partir da etapa de criação, em geral sinalizada pela estreia de *A vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, em 1968, que o coro se torna o núcleo da companhia. É o ano de promulgação do Ato Institucional nº 5 pela ditadura militar e o golpe definitivo desferido em militantes políticos forçados à clandestinidade e em artistas e intelectuais obrigados a se exilar, com conseqüente agonia do projeto teatral dos principais coletivos de São Paulo, o Arena e o Oficina. Preso e torturado, Augusto Boal parte para o exílio na América Latina e, mais tarde, em Paris. O Oficina resiste até *Gracias Señor*,

em 1972, após a proibição da peça *Roda viva* em 1968, a que se segue a montagem de *Galileu*.

No espetáculo, a antológica cena do Carnaval de Florença, em que Brecht apresenta o povo na rua em defesa das ideias revolucionárias de Galileu, assume uma dimensão inesperada. Zé Celso abre espaço para um coro formado por jovens remanescentes da montagem de *Roda Viva* para criar uma cena anárquica, violenta e sensual, em que o elenco avança sobre a plateia para incitá-la a juntar-se à revolta contra a ditadura. Além da desobediência civil em pleno regime militar, que custará ao diretor do Oficina a tortura e muitos anos de exílio, a encenação confronta posturas estéticas e visões políticas ao opor atores “representativos” do teatro profissional, de sólida formação brechtiana e marxista, como Fernando Peixoto e Renato Borghi, ao coro da contracultura que sugere a “insuficiência artística” dos protagonistas. (LIMA; ARRABAL, 1983, p. 168). Em estudo publicado em 2002, Peixoto menciona a “cena do carnaval, justamente o momento fundamental do texto” em que Zé Celso parte para experiências de relacionamento entre palco e plateia “que o conduzirão ao discutível, mas vigorosamente polêmico, *Gracias Señor*” (PEIXOTO, 2002, p. 185-186). De fato, como nota Aimar Labaki, em *Galileu* o diretor encena seu impasse estético e ideológico (LABAKI, 2002, p. 41)

A aproximação entre teatro e vida atravessa a prática do coro, formado por jovens egressos do Conservatório Nacional de Teatro do Rio de Janeiro e que participaram de *Roda Viva* sem ter nenhuma experiência profissional, mas atuaram em sintonia com tendências da contracultura. Mas é em *Galileu* que a tensão explode, com o coro defendendo posições vitais de pertencimento a comunidades, uso de drogas para a liberação sensorial e a ampliação perceptiva, com total desprezo por técnicas tradicionais de representação, substituídas por ações performativas que precipitariam o “trabalho novo” de *Gracias Señor*.

O movimento de contestação das convenções teatrais e da empresa de produção tem seu corolário na procura de um público diferente da classe média, os “filhos prediletos” a quem o Oficina se dirigira até então. Uma longa viagem pelo Brasil, em 1971, é a tentativa de busca desse outro interlocutor. Na verdade, a trajetória pelo país em ações artísticas e ativistas é uma estratégia para escapar à relação tradicional entre cena e espectador e encontrar



um participante ativo na performance. “O objetivo essencial do ‘Trabalho Novo’ era justamente a abolição da divisão palco e plateia e a instituição de um jogo criativo interpessoal”, observa Armando Sérgio em comentário sobre a guinada vital do Oficina (SILVA, 1981, p. 202).

No teatro brasileiro, começava ali o movimento de expansão da teatralidade para além dos limites convencionais, em direção à vida e à manifestação de vertentes que se afirmariam no futuro. De fato, a ênfase nas ações no presente, supostamente realizadas sem mediações, talvez possa sintetizar as muitas terminologias que pretendem dar conta dessa cena expandida e híbrida. Não por acaso, todas se manifestam com força na cena das últimas décadas do século XX, em que acontece a “guinada performativa” que transformou radicalmente o campo teatral. De certa forma, a “força não representativa” é o núcleo desse teatro “de menos”, que recusa a representação e se opõe à fala “maior” do poder. Nesse caso, a prática cênica é o modo preferencial de operação de “alianças aqui ou ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro...” (DELEUZE, 2010, p. 64). Zé Celso batiza de te-ato as ações que pratica para frisar o envolvimento do espectador na cena e sugerir o afastamento da representação. No ato novo, as fronteiras entre processo e produto, ensaio e espetáculo, vida e representação, performance e teatro são difíceis de demarcar. É exatamente essa fluidez que caracteriza a expansão da experiência do Oficina e desloca o jogo de cena para situações de compartilhamento e de interação direta com o espectador.

De fato, a impressão que se tem é que a fuga do espetáculo fechado é a intenção mais evidente dessa nova teatralidade, que emprega uma série de recursos performativos para garantir a participação do espectador. Nessa guinada, a excelente pesquisa teatral que o Oficina desenvolvera até então, voltada para o burilamento do estilo, para a precisão técnica e para o aprofundamento teórico, cede lugar ao impulso de colocar-se à margem do universo de especialização, ainda que mantenha, paradoxalmente, vários pressupostos anteriores, numa espécie de fidelidade à memória do teatro que criou. Desse modo, a maioria dos trabalhos ainda parte de textos, teatrais ou não, e a concepção do diretor é visível nas soluções cênicas elaboradas, que, mesmo assim, abrem espaço para algo que não é apenas representação, mas um jogo por meio do qual o espectador é convidado a se apresentar de

forma ao mesmo tempo individual e coletiva. Nesse caso, fazer teatro é criar um espetáculo contundente e, simultaneamente, propor uma experiência a ser compartilhada em condição de inacabamento, para manter o que o te-ato tem de bastardo.

Não por acaso, um ano antes da estreia de *Galileu*, Guy Debord publica o influente manifesto contra a espetacularização de todas as instâncias da vida na sociedade da mercadoria. Na crítica situacionista à sociedade no capitalismo tardio, a rejeição ao espetacular decorre da visão das relações sociais como experiência atomizada e fragmentada, mediada por imagens do consumo – para Debord “a separação é o alfa e o ômega do espetáculo” (DEBORD, 1997, p. 21). Ainda que a crítica não se dirija especificamente ao espetáculo de teatro, a partir daí qualquer visualidade ou espetacularidade são consideradas suspeitas. Nesse sentido, na atualidade do acontecimento cênico, o te-ato configuraria um desvio radical da “forma mercadoria”, com conseqüente afastamento dos circuitos de arte a ela atrelados.

A implosão do espetacular é, como todo trabalho do Oficina, algo impuro. Explicita-se no convívio de pulsões de ordem sensorial com a razão científica, que certos analistas veem como uma oscilação profícua entre as influências de Brecht e Artaud, ambas fortalecidas pela pesquisa incessante do diretor com o coletivo. A partir desse pressuposto, pode-se considerar o coro como a forma de performar a experiência comum e, ao mesmo tempo, refletir sobre os problemas urgentes do país, nesse momento ainda sob o regime autoritário. Ambos os aspectos são trabalhados simultaneamente e não apenas como dispositivo de organização cênica ou solução espetacular. Nessa altura, o salto para fora do teatro já se projetava como um movimento sem retorno.

A não separação entre arte e vida ou entre teatro e comunidade culmina na performance *Gracias Señor*, apresentada pela primeira vez no Rio de Janeiro em fevereiro de 1972. Resultado de longa viagem pelo país em que o grupo desenvolvera ações artísticas em pequenos vilarejos do Nordeste, como Mandassaia, ou em lugares públicos, como a Universidade de Brasília, esta é uma “peça-estrutura” de autoria coletiva, sem direção, em que os performers experimentam a recriação dos episódios da travessia registrados em notas e filmes, na intenção de dividir com o público a vivência coletiva. É uma performance composta de sete episódios que visam a



transformar o espectador – por meio de perguntas provocadoras, da proximidade física, do toque energético, do envolvimento sensorial, do convite à ação – em atador vital e social que a cena é capaz de despertar de um “sono alienante” (SILVA, 1981, p. 206).

Na primeira crítica teatral que publicou, dedicada a *Gracias Senõr*, Mariângela Alves de Lima (1972) observa, com a acuidade característica, que na performance “o fenômeno político é focalizado a partir de sua célula primária de manifestação visível – o comportamento.” Trata-se de outro modo de abordar a política, a partir da “organização do sistema introjetada na personalidade individual” (LIMA, 1972, p. 149). É inegável que a análise de Mariângela aponta, de modo inequívoco, para algo que anos depois seria localizado na esfera da micropolítica.

O modo de expressão das subjetividades em jogo, de viés performativo, ganha relevância quando o coro do te-ato assume a função de representar a cidade. O manifesto desse teatro cidadão, em cena e fora dela, visa ao fortalecimento da visão crítica do coletivo sobre a realidade brasileira, de nítida influência brechtiana, aliada à expansão sensorial franqueada pela contracultura.

## O teatro e a cidade

Assim que retorna ao país, em 1978, após o exílio de quatro anos que sucede a prisão e a tortura, Zé Celso inicia o trabalho incansável de reatamento da trajetória do Oficina. Dez dias depois de chegar ao país, menciona o projeto de encenar *O Homem e o cavalo* em um teatro de estádio que visa a recuperar a festa democrática da Grécia antiga. Concebe a encenação da peça de Oswald de Andrade como instrumento de luta e ritual de descolonização, de devoração da cultura européia e do cristianismo de Anchieta<sup>2</sup>.

2 O teatro de estádio é o termo que Zé Celso utiliza para remeter à proposta de Oswald de Andrade (1971) em “Do teatro que é bom”. É interessante observar sua posição em relação às práticas de descolonização, hoje correntes na cultura brasileira, explicitadas de forma pioneira nessa entrevista de 1978. Uma década depois, em 1990, a concepção de Oswald de Andrade persiste nos projetos do Oficina, que a retoma, por exemplo, em abaixo-assinado exigindo do Estado liberação de verba para o término da reforma do teatro da Jaceguai: “A proposta conceitual do novo Teatro Oficina [...] incorpora as experiências do TBC, do teatro de Arena, do antigo Oficina e acrescenta a isso o terreiro, o campo de futebol e a passarela do samba. É um teatro de estádio, que subverte completamente a concepção do teatro tradicional, de palquinho e plateia”

No dia 21 de abril de 1979, um ano depois do retorno de Zé Celso ao Brasil, o Teatro Oficina é reaberto com a exibição do filme *Vinte e cinco*, dirigido pelo próprio diretor e por Celso Lucas, e com a apresentação do *Ensaio geral para o carnaval do povo*. O trabalho recupera a polêmica cena do Carnaval de Veneza para fazer a ligação simbólica entre o coro de *Galileu* e o coletivo teatral reativado para protagonizar as criações que se farão dali em diante. Após a estreia no Oficina, as apresentações repetiram-se em espaços públicos, como a Praça da Sé, em São Paulo, o Estádio Municipal de São Bernardo do Campo e em espaços urbanos centrais de outras cidades brasileiras. Os lugares públicos com alta voltagem política – a Sé fora palco de movimentos de resistência contra a ditadura militar e o estádio, o nascedouro do Partido dos Trabalhadores de Luiz Inácio Lula da Silva – encaminham o Oficina para a concretização do teatro público com que o encenador sonhara no exílio. O *Ensaio geral...* foi gestado em Portugal, onde Zé Celso fez apresentações em praças públicas, fazendas e quartéis, participando de experiências radicais de emancipação como a Revolução dos Cravos e a independência de Angola e Moçambique, ocasião em que foram realizados os filmes *O Parto* e *Vinte e cinco*, que finalmente puderam ser exibidos no Brasil.

Mas, a perseguição ao Oficina continua. No dia 23 de novembro de 1979 o teatro da rua Jaceguai é lacrado pela Polícia Federal, cumprindo determinação da censura que justificava a proibição do *Ensaio geral do carnaval do povo* com base na cena em que o grupo teria pisoteado a bandeira ao som do hino nacional, cantado em ritmo de samba. A resposta de José Celso ao fechamento é veemente. “Cantar nosso hino em tempo de samba é o que de mais belo poderíamos fazer para melhorá-lo, é o mais profundo ato de respeito pela criação de nosso povo” (OFICINA SE DEFENDE..., 1979)<sup>3</sup>.

Depois de ter seu trabalho censurado, o grupo planeja uma série de projetos e ações artísticas que se estendem por mais de uma década e preparam as encenações futuras, como o ciclo *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e *As Bacantes*, de Eurípides. É também nesse período que Zé Celso adapta um texto de Bertolt Brecht, *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*, rebatizado de *Acords*. A primeira leitura acontece no dia 25 de janeiro de

<sup>3</sup> O depoimento de José Celso foi publicado na reportagem “Oficina se defende, em ritmo de samba”, *Folha de S. Paulo*, 15 de novembro de 1979, p. 27.



1986, aniversário da cidade de São Paulo, no chão de terra do Oficina totalmente demolido. O jornalista Nelson Pujol Yamamoto descreve a leitura:

Em *Acords*, um avião – interpretado pelo ator Paulo César Pereio – e três mecânicos caem ao solo e, numa espécie de inquisição popular, veem negados seus pedidos de água e travesseiros pela multidão, que, assim, abole o conceito de caridade e acaba se apropriando do avião, desnudando o piloto e tomando para si os meios de produção. “O Oficina é esse avião”, diz Zé Celso. “Nós vamos nos apropriar dos recursos para a reconstrução do teatro, inclusive de pessoas como o Maluf, que tem uma dívida interna a saldar conosco.” Para ilustrar essa determinação em açambarcar os frutos do capitalismo, os atores que participaram da montagem providenciaram o voo de dois balões nos fundos do terreno do teatro, na direção da sede do Grupo Sílvia Santos. “Quis mostrar que é possível avançar além das fronteiras do Oficina”, informa José Celso, que organizou logo após a cena dramática, uma intervenção da escola de samba da Febem (Fundação para o Bem-estar do Menor), assim fortalecendo um baile apoteótico de oprimidos para uma plateia entusiasmada. (YAMAMOTO, 1986, p. 21)

O ato tem lugar um dia após o grupo ter visitado o escritório do ex-governador do estado, Paulo Maluf, que à época prometeu, mas não efetivou, a doação de verba para a reconstrução do espaço. Um mês antes, no dia 17 de dezembro de 1985, o Oficina havia feito a leitura de *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, como parte de um projeto de revisão da dramaturgia dos anos 1960 e 1970 intitulado “Balanço Geral”, que se transformou em ato público de um coro de setenta pessoas no Teatro Sérgio Cardoso.

A prática dos atos públicos, mescla de ações artísticas e de ativismo que se abre a questões políticas locais e nacionais, foi o núcleo de atuação do Oficina por longo período, considerado por muitos um beco sem saída. A expressão “decano do ócio”, cunhada por um jornalista, circulou na imprensa da época e acompanhou José Celso no decorrer da década de 1980 como prova da incapacidade quase geral de público e crítica de reconhecer, na fase de hibernação criativa, a gestação de futuros trabalhos. Mesmo sem encenar espetáculos, o coletivo do Oficina elaborava projetos, estudava, pesquisava, planejava estratégias de abordagem do poder público, de quem exigia apoio para a manutenção do espaço e, mais importante, modificava propostas e concepções a partir da análise cotidiana do contexto, revelando o que seria

uma das marcas mais fortes dos espetáculos dos anos 1990, a capacidade de captar, filtrar e criticar em cena a conjuntura social e política do país.

É o que Mauro Pergaminick Meiches (2018) considera o ciclo de destruição e reconstrução que caracteriza a trajetória artística do Oficina no período de 1979 a 1990, em que José Celso Martinez Corrêa expande o teatro para além das práticas tradicionais. Discordando do consenso, o psicanalista associa a ausência de espetáculos à teoria freudiana da pulsão ao reconhecer nela uma energia de criação que se revela em ações pontuais. As muitas estratégias de desvio do que é considerado o “verdadeiro teatro” em direção a toda sorte de manifestações de teatralidade, como as cenas de rua, a animação de conferências e debates, a provocação às autoridades para manter o tombamento do Oficina e garantir a reforma do teatro, funcionam como testemunhos da pulsação incessante de uma ideia artística que se mantém em processo para nunca se concretizar em espetáculo<sup>4</sup>. Talvez a maior constante do período seja mesmo a fuga da representação e a preterição do espetacular pela prática de atos feitos rente ao real, em que os artistas sintonizam-se com as questões políticas mais prementes do país.

Finalmente, em 1991, para alívio dos críticos de plantão, José Celso retoma a apresentação de espetáculos, encenando uma adaptação de *As criadas*, de Jean Genet, com o título de *As Boas*, com o conceituado ator Raul Cortez interpretando a personagem “Madame”. De longa tradição no teatro brasileiro graças a atuações memoráveis, Cortez é escolhido a dedo para encenar as contradições entre o profissional consagrado e os artistas marginais, representados pelo próprio Zé Celso e por Marcelo Drummond no papel das criadas Solange e Clara. Em certo sentido, a montagem reatualiza o histórico embate entre os representativos e o coro do Oficina apresentado em *Galileu*. A tensão explicita-se nas formas de atuação, com os atores do Oficina performando de modo ritual e estilizado, enquanto Cortez representa com verdade interior a trajetória ficcional da personagem de Genet, com domínio absoluto da técnica realista. Como não poderia deixar de ser, o espetáculo é encerrado com desentendimento real entre

---

4 É importante frisar que a maior parte dos projetos gestados no período concretizou-se na década seguinte. *As Bacantes*, de Eurípides, e a adaptação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha estreiam em 1996 e 2002, respectivamente. O novo Teatro Oficina é inaugurado com a montagem de *Ham-let*, em 1993.



os protagonistas, em desfecho que funciona como súpula das tensões entre ficcional e real, representação e política, classe dirigente e povo, indústria cultural e teatro de grupo que Zé Celso experimenta há várias décadas.

## O coro e o protagonista

O trabalho seguinte é *Ham-let*, estreado em 1993. Como o próprio título indica, é uma desconstrução da obra de Shakespeare. Zé Celso consegue inverter o sentido da peça ao colocar como protagonista Marcelo Drummond, em todos os aspectos antípoda do que se convencionou considerar o perfil do príncipe da Dinamarca. A opção do encenador pela interpretação histriônica de Hamlet encontra em Drummond um *performer* à altura, distante do dilema existencial ou da nova subjetividade renascentista que polarizou a atenção de dezenas de estudiosos. Com ímpeto mais corporal que intelectual ou reflexivo, Drummond é uma figura debochada e irônica que transforma a indecisão metafísica em agressividade contra tudo e todos. Como nota Mariângela Alves de Lima, “a concepção de José Celso tornava impossível a ética baseada no livre-arbítrio. O príncipe era vencido ao final por uma invasão de frios executivos, novos bárbaros da era contemporânea” (LIMA, 1998, p. 31). Contracenando com Drummond, o encenador incorpora o fantasma do pai de Hamlet, segundo ele próprio “o Fantasma social que eu tinha sido todos aqueles anos” (LABAKI, 2002, p. 69).

A montagem reinaugura o Teatro Oficina com reforma assinada por Lina Bo Bardi, autora do projeto de “rua cultural” que, de certa forma, retoma o teatro-estádio na relação próxima entre o espaço urbano e o coro de cidadãos. De fato, ainda que José Celso incluía atores profissionais de renome no protagonismo de alguns espetáculos, é em torno do coro formado por jovens atores que o trabalho do Oficina se realiza.

Isto é o que acontece em *Mistérios Gozosos*, criado a partir de *Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, e apresentado durante o carnaval de 1995 no marco zero de São Paulo, o Pateo do Collegio. O crítico Néelson de Sá comenta o renascimento do que o teatro brasileiro prenunciava nos primeiros anos da década.

Na terça-feira gorda, de Carnaval, uma apresentação de teatro derrubou finalmente a barreira do público de elite, branco e “highbrow”, e terminou

com alguns milhares de pessoas dançando e cantando, muitas delas no palco, numa grande massa de atores e público. [...] *Mistério Gozoso* [conseguiu] mostrar que a festa carnavalesca e a festa teatral têm uma fonte única num Brasil de festas de massa. As quatro mil pessoas que viram e participaram do musical foram guiadas por um Oficina que, através de Marcelo Drummond, como um ídolo pop, e Paschoal da Conceição, como um corifeu clássico, é voltado para as arquibancadas. (SÁ, 1994, p. E-2.)

O teatro como festa pública de corifeus e arquibancadas retorna no ano seguinte, quando José Celso encena *As Bacantes*. A adaptação da tragédia de Eurípides passa pela incorporação de elementos autobiográficos de integrantes do grupo, em clara tendência performativa contaminada de referências ao contexto do país e remissões à história do Oficina. Recuperado do texto trágico, o rito dionisíaco das bacantes, em que Ágave devora o próprio filho, é experimentado na via dos *happenings* dos anos 1960, atualizados na encenação. A influência das concepções de Antonin Artaud é visível na atuação do coro, que busca contato sensorial com os espectadores para incitá-los à participação na via do erotismo e da excitação corporal. Apesar da admiração confessa por Artaud, é apenas em 1997 que Zé Celso recria um texto do autor, *Para dar um fim no juízo de Deus*, compondo um ritual em que os atores defecam em cena, masturbam-se e colhem o próprio sangue em seringas, no limiar perturbador entre real e ficcional.

Depois de apresentar *Taniko*, de Zenchiki, e *Ela*, de Genet, José Celso planeja encenar “uma coisa sobre o próprio teatro, em que o teatro fosse o personagem” (CORRÊA, 2000). *Cacilda!* estreia em 1998, como primeira parte da biografia artística de Cacilda Becker que Zé Celso escreve após longas sessões de consultoria com a pesquisadora Maria Thereza Vargas, autora de livros sobre a atriz. Texto e espetáculo mesclam elementos biográficos à trajetória ficcional das personagens interpretadas por ela para formar um “coletivo de Cacildas”. Mas também refletem o percurso artístico de Zé Celso, em elaborada trama intertextual feita de remissões à história do Oficina e à do país. Nas temporadas sucessivas da montagem, a atriz do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) é interpretada por Bete Coelho e por Leona Cavalli, que contracenam com o coro do Oficina, em mais uma manifestação performativa para desestabilizar a protagonista.



É no início da nova década que José Celso encena Nelson Rodrigues pela primeira vez. Escolhe *Boca de Ouro*, que o dramaturgo ambienta em Madureira, bairro da zona norte carioca em que um banqueiro do jogo do bicho, típico malandro da contravenção, age como um deus onipotente. Conforme rubrica do autor, Boca “pertence muito mais a uma ‘mitologia suburbana’ do que à realidade normal da Zona Norte” (RODRIGUES, 1993, p. 881). Nascido em uma pia de gafeira e abandonado pela mãe, ele compensa a origem infame com o sonho da dentadura de ouro, teatralização ostensiva do desejo de poder e nobreza. A estrutura do texto intercala três versões divergentes da vida do bicheiro, narradas pela amante ao repórter de um jornal sensacionalista com variações supostamente ditadas por seu estado emocional.

A perspectiva plural da obra fascina José Celso exatamente por impedir a definição de uma identidade estável do protagonista. Em sua concepção, Boca de Ouro é o “Deus Asteca que não se deixa catequizar, trazendo para os nossos tempos a rebeldia da soberania do que não se dobra a uma só versão ou ordem única para as pessoas ou coisas” (CORRÊA, 2000)<sup>5</sup>. A ideia-matriz alastra-se por todo o palco-passarela do Oficina, multiplicada em soluções que incluem a própria máscara de Nelson Rodrigues carregada como estandarte de escola de samba. A associação entre o maior dramaturgo brasileiro e a festa cultural mais característica do país indicam o movimento típico do encenador de aproximar estratos marcantes da brasilidade.

## Teatros virando ruas

Se o coro já atuava em *Boca de Ouro* e em espetáculos anteriores do Oficina, sem dúvida é na encenação do ciclo *Os Sertões* que ganha o centro do Uzyrna Uzona. Desdobrada em cinco espetáculos, a adaptação do livro de Euclides da Cunha recria a saga de Canudos e a resistência camponesa em *Os Sertões – primeira parte – A Terra*, (2002), *Os Sertões/O Homem – primeira parte: do pré-homem à revolta* (2003), *Os Sertões/ O Homem: da revolta ao*

---

5 A imagem do deus asteca é indicada em uma das rubricas do texto de Nelson Rodrigues (RODRIGUES, 1993, p. 879-939) e eleita por José Celso como principal *leitmotiv* do espetáculo, mencionado em várias entrevistas concedidas por ocasião da estreia, como “Boca de Ouro faz nova temporada”, publicada no caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo* em 16 de janeiro de 2000.

*trans-homem* (2003), *Os Sertões/A Luta: primeira parte - 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>. e 3<sup>a</sup>. expedições + Rua do Ouvidor* (2005) e *Os Sertões/A Luta II: 4<sup>a</sup>. expedição* (2006).

A escolha do livro de Euclides da Cunha para a encenação de um épico brasileiro dessas proporções – cinco espetáculos, com duração média de cinco horas cada – tem relação com a história pregressa do Oficina, especialmente a luta do grupo contra o conglomerado empresarial de Sílvio Santos, que até hoje não desistiu de construir um shopping center no terreno vizinho ao teatro. Ainda que o projeto de encenação acompanhe José Celso desde os anos 1980, a saga dos sertanejos de Canudos sob a liderança de Antônio Conselheiro contra o exército republicano atualiza-se na luta do Uzyra Uzona em defesa de seu território.

É interessante constatar que os quatro anos de montagem dos espetáculos são semeados de manifestos em que Zé Celso explicita a analogia entre a luta de Canudos contra o exército e a resistência do grupo frente ao conglomerado empresarial. Em episódios sucessivos, que incluem ações na justiça, atos públicos, petições, mobilizações na mídia e criações teatrais, a saga dos *Sertões* é, em certo sentido, refeita. A aproximação é reforçada por várias declarações de Zé Celso na intenção de “furar o cerco”, como acontece em entrevista de 2002, concedida pouco antes da estreia do primeiro espetáculo do ciclo, *A Terra*. “Não é um projeto encenar *Os Sertões*. Detesto as palavras projeto, formatação, espera. É um movimento vital e vamos fazer” (NÉSPOLI, 2002, p. D9).

Uma breve retrospectiva da luta do encenador e do grupo pela manutenção do teatro da rua Jaceguai pode esclarecer a proposta para além do limite específico dos espetáculos do ciclo. Ela principia como reação às iniciativas efetivas de Sílvio Santos e do conglomerado de empresas dirigido pelo apresentador, que envolve a segunda maior rede de TV no Brasil e a propriedade do quarteirão em que o teatro está localizado. A construção de um shopping center sem dúvida inviabilizaria o projeto de Lina Bo Bardi, não totalmente concretizado, de uma rua teatral que ligasse a Jaceguai ao vale do Anhangabaú, incorporando o teatro à cidade<sup>6</sup>.

6 Aimar Labaki nota que o projeto original do Oficina, de Lina Bo Bardi e Edson Elito, ampliado por Paulo Mendes da Rocha, nunca foi inteiramente implementado, pois previa a transformação do espaço sob o viaduto em frente ao teatro em área pública, incluindo bilheteria, sala de ensaios e café. Duas casas do outro lado da rua seriam depósitos, camarins e alojamentos para artistas visitantes. A parede do fundo do teatro seria derrubada e o estacionamento vizinho seria transformado em um misto de praça pública e teatro ao ar livre. O conjunto resultaria num espaço público de convivência artística e de cidadania. Ver a respeito: Labaki (2002).

A oposição recidiva ao Grupo Sílvio Santos desdobra-se em ações no terreno judicial, político, social e estético, na defesa não apenas do espaço do teatro, mas também do entorno. Como nota Zé Celso, o projeto de construção do Bela Vista Shopping Center “desbixiga o Bixiga” e impede a realização do “estádio teatro pau-brasil imaginado pelo morador do Beixiga, o poeta Oswald de Andrade” (CORRÊA, 2001).

Quando o arquiteto Julio Neves conclui o projeto do centro comercial do empresário, a crítica Beth Néspoli comenta:

basta olhar o desenho do prédio no papel para perceber o efeito destrutivo sobre o Oficina, que seria literalmente emparedado pelo shopping. Tal construção resultaria na eliminação de elementos arquitetônicos singulares como o jardim interno com suas flores, a bananeira e a cesalpina que recebem luz vinda dos janelões de vidro e do teto retrátil do teatro. Não se trata de mero efeito decorativo. A arquitetura do Oficina, um teatro sem coxias ou camarins, é parte de um projeto artístico e conceitual de conexão entre arte e cidade<sup>7</sup>. (NÉSPOLI, 2002, p. D-9)

Em resposta à aprovação do projeto do shopping pela prefeitura de São Paulo, o Oficina promove um ato público no dia 27 de junho de 2000 que reúne intelectuais, artistas e estudantes na luta do “país cidadão contra o país mercado”. Na verdade, a polêmica construção do shopping liga-se a um projeto mais amplo de reforma da região da Bela Vista encampado por grupos como o CIE, o Hudson e o próprio Sílvio Santos com vistas à criação do que seria uma “Broadway paulista”. A proposta provinciana de transplante do modelo teatral novaiorquino para o bairro paulistano diz muito do discutível conceito de revitalização subjacente. A esse respeito, a indignação de Zé Celso é o melhor argumento contra um modelo que descaracteriza a história teatral paulistana preservada nas ruas estreitas do bairro, que tem no Teatro Brasileiro de Comédia da Major Diogo e no Teatro Oficina da Jaceguai seus marcos mais efetivos de localização. Como observa Zé Celso, as três empresas financiadoras do projeto

uma de postos de gasolina, outra multinacional de importação de musicais empacotados da Broadway, e outra de TV comercial do vice-rei do Brasil, Sílvio Santos, que pretendem atingir uma vastíssima área deste território,

<sup>7</sup> A autorização para o início da obra foi publicada no *Diário Oficial do Município* em 29 de dezembro de 2000, último dia de gestão do prefeito Celso Pitta (Néspoli, 2010).

não podem transformá-lo em lugar nenhum, numa Broadway. Não foi esse tipo de teatro careta que floresceu aqui. Temos obrigação ética, ecológica, de respeito à soberania em vastas áreas de vazios verdes, na tradição mais generosa da arquitetura moderna brasileira e principalmente da renascentista Lina Bardi, que queria construir com o poder de Sílvio Santos um lugar Bexiguense que realimentasse grandes e fartos espaços públicos. O Bixiga deu para o Brasil e para o mundo, naturalmente, uma Ágora que merece agora ser revitalizada como é o vão do MASP, local de encontro dos que querem descobrir saídas, dos que gritam, discursam, projetam e cantam na rua, nos teatros-virando-ruas, não se engavetando no espetáculo único do 'shopping way of life'. (CORRÊA, 2001, p. 3)

A defesa da “ágora dos escravos libertos” é a luta pela cidade como lugar de encontro e de mistura de classes, onde seja possível promover uma revitalização cultural de autoria coletiva vinda da mobilização de movimentos populares. Essa é a utopia maior do Oficina, que funciona como espécie de paradigma da união de artistas e cidadãos em organizações comunitárias, não governamentais, teatrais ou não, buscando interferir na cidade e no espaço que o teatro ocupa no lugar público.

É nesse contexto de ativismo cultural que se insere a encenação de *Os Sertões*. O processo de criação do primeiro espetáculo estende-se por dois anos de leitura conjunta e de estudo de cada passagem da obra para garantir que o coletivo seja responsável pela encenação. No livro, Euclides da Cunha (2002) trata da invasão, no final do século XIX, do arraial de Canudos, no norte da Bahia, e do extermínio dos sertanejos liderados por Antônio Conselheiro pela campanha militar do exército republicano, que acontece no final de 1896. O catolicismo popular e o messianismo do Conselheiro estavam longe de representar uma insurreição contra a jovem República brasileira, que contava menos de dez anos quando a invasão ocorreu. Mas foi esse o motivo alegado para o cerco, que o próprio Euclides da Cunha endossava de início, quando chegou ao sertão da Bahia para cobrir o confronto como jornalista de *O Estado de S. Paulo* e como adido do Estado-Maior do Ministro da Guerra. Os habitantes da comunidade resistiram aos ataques durante um ano e foram necessárias quatro expedições militares para que fossem exterminados.

A leitura e o estudo coletivos do livro, com esclarecimento do significado de cada termo do complexo vocabulário sociológico, histórico e etnográfico



do autor, são evidentes na encenação do ciclo. Da ênfase no original deriva a “potência escultórica” da palavra em cena, consubstanciada na leitura em uníssono de longos trechos da obra ou no canto coral de certas passagens musicadas que destacam o significado de cada estrato textual. Aspectos climáticos, da vegetação e da topografia são falados, cantados e dançados pelo coro, com tratamento cênico feito a partir do ritmo e da coreografia. O efeito disruptivo de elementos reais como a água, o fogo e o barro, o aproveitamento do espaço aéreo de passarelas, mezaninos e camarins que ladeiam o palcos-pista, o uso do alçapão para cavar espaços subterrâneos, o teto móvel aberto para o céu e, especialmente, a invasão da paisagem urbana pela abertura de vidro na parede, por onde se vê o entorno, criam elos entre o teatro e a cidade. A passagem para o espaço urbano é concluída no portão duplo que se abre para transformar o Oficina no palco-rua concebido pela “corifeia Lina,” que entra em cena como chefe do coro em um dos espetáculos. É também na rua que acontece o prólogo de *A Luta – Parte II*, cujo título é “Na Rua Jaceguay, no papel de rua do Ouvidor, convocação da população à Guerra contra o Crime Organizado da Monarquia em Canudos e as pretensões expansionistas do Teatro Oficina no quarteirão do Shopping Silvio Santos”.

Em ensaio sobre *Os Sertões*, José Da Costa (2009) observa que as aberturas do Oficina não são apenas espaciais, mas também analógicas, feitas de referências a diferentes contextos, como o da guerra do Iraque e dos conflitos agrários no Brasil contemporâneo, por meio de uma série de citações e comentários a outros textos – etnográficos, antropológicos, administrativos, de estratégia militar – que viabilizam o trânsito entre palco e rua. Os moradores do Bixiga participam do movimento de abertura, especialmente pela incorporação ao elenco de vinte meninos do “Movimento Bixigão,” projeto de ação cultural que envolve mais de sessenta crianças.

A associação que o Oficina sempre fez entre ritual e crítica aparece no cuidado com tudo o que diz respeito ao histórico e ao factual da narrativa. A minúcia com que se apresentam os jogos políticos dos governantes e as pequenas disputas de poderes municipais, que precedem a expedição militar de Febrônio de Brito ao arraial de Canudos, revelam a ampla pesquisa documental que precedeu a montagem e a fidelidade com que se encena a narrativa euclidiana. O trânsito da fidelidade histórica à referência

contemporânea é assegurado por analogias que demonstram a inteligência crítica da encenação e justificam a menção à “dialética histórica” que movimenta o espetáculo, “impregnado do espírito brechtiano” (LIMA, 2005, p. 2). A perspectiva é aparente não apenas nos acréscimos textuais, mas também nas imagens projetadas nos telões e nas narrações e figurações alegóricas que expandem as possibilidades interpretativas dos episódios. Um bom exemplo é a construção da Igreja Nova de Canudos a partir de ocas indígenas ou as várias remissões da experiência histórica ao contexto contemporâneo, que Mariângela Alves de Lima exemplifica:

São novas cidadelas conflagradas os morros que cercam a zona sul carioca, indícios de uma insurgência de outra ordem à qual os governantes reagem com a mesma obtusidade dos líderes civis e militares que atacaram Canudos. [...] De qualquer forma o que se imprime como marca indelével na percepção é o ativismo crítico de uma forma de representação que, de modo contínuo, absorve a experiência do presente. (LIMA, 2005, p.2)

O excerto funciona como síntese da prática do Oficina. Em seu percurso, é evidente a formação de uma “coralidade” que experimenta determinadas situações cênicas, vitais e políticas de modo coletivo e libertário. A abertura de um território em que todos participam, a instauração de uma espécie de ritual laico de vivência compartilhada e de discussão pública, a qualidade poética dos textos, teatrais ou não, a insurgência corporal dos atores e o cruzamento de mídias diversas no terreiro eletrônico que combina as artes da cena, do cinema, do vídeo, da música e da dança e compõem um ativismo crítico e um fazer artístico que expandem o lugar do teatro na cidade.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, O. Do teatro que é bom. *In*: ANDRADE, O. **Ponta de Lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 85-93.
- CORRÊA, J. C. M, Boca de Ouro faz nova temporada. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 jan. 2000. Ilustrada.
- CORRÊA, J. C. M. Grupo Silvio Santos ganha prefeita como aliada contra o Oficina. [Entrevista concedida a Rodrigo Moura e Leonardo Cruz]. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 4 jun. 2001. Ilustrada.



- CUNHA, E. **Os Sertões**. São Paulo: Ateliê, 2002.
- DA COSTA, J. Os Sertões do Teatro Oficina: caatinga de textos e imagens. *In*: Werneck, M. H.; Maria João Brilhante, M. J. (org.). **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p.49-65 .
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. Um manifesto de menos. *In*: DELEUZE, G. **Sobre o teatro**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. p. 25-64.
- LABAKI, A. **José Celso Martinez Corrêa**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- LIMA, M. A. Gracias Señor. **Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 2, p. 148-152, 1972.
- LIMA, M. A. O teatro paulista. **Sete palcos**, Coimbra, n. 3, p. 29-34, set. 1998.
- LIMA, M. A. A Luta faz poesia da realidade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 jun. 2005. Caderno 2, p. 2.
- LIMA, M. A.; ARRABAL, J. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: teatro. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MEICHES, M. P. **Uma pulsão espetacular**. 2a. ed. revisada. São Paulo: Escuta, 2018.
- NÉSPOLI, B. Os Sertões ganha vida e floresce no Oficina. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 dez. 2002. Caderno 2, p. D9.
- NÉSPOLI, B. A travessia dos Sertões no Teatro Oficina. **Sala Preta**, São Paulo, n. 10, p. 53-66, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p53-65>.
- Oficina se defende, em ritmo de samba. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 15 nov. 1979. p. 27.
- PEIXOTO, F. **Teatro em aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- RODRIGUES, N. Boca de ouro. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro Completo**. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 879-939.
- SÁ, N. Zé Celso faz teatro de massa com 'Mistério'. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 17 fev. 1994. p. E-2.
- SILVA, A. S. **Oficina, do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- YAMAMOTO, N. P. José Celso lança pedra fundamental com Brecht. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 27 jan. 1986. p. 21.

Autora convidada