

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB  
INSTITUTO DE ARTES

FAZER UM MÚLTIPLO BRASILEIRO: JOSÉ CELSO MARTINEZ  
CORRÊA, UZYNA UZONA  
E A MONTAGEM DE *OS SERTÕES*.

JOANA ALICE PINHEIRO LIMONGI



Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção de título de mestre em Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília - UnB.

Linha de pesquisa: Poéticas contemporâneas

Orientação: Maria Beatriz de Medeiros

BRASÍLIA – DF

2008

A liberdade que às vezes sentia. Não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos.

*Clarice Lispector*

Laroyê!

Dedico à Alda Fonseca, amada para sempre, que me  
devolveu meu corpo e com ele, minha alegria.

## RESUMO

O título da pesquisa, fazer um múltiplo, traz a proposta de uma leitura filosófica do Teatro Oficina Uzyna Uzona e de José Celso Martinez Corrêa, ou seja, da sua política, das diversas conexões que gera. O Teatro Oficina é também um Terreiro Eletrônico, para penetrar neste espaço é preciso se deixar transpassar por ele, passar pelo ritual do canto do bode. A montagem de *Os Sertões*, *Campanha de Canudos*, obra de Euclides da Cunha, adaptação de Zé Celso, define o campo de experiência da pesquisa. A leitura oswaldiana do teatro, a presença do coro e a concepção de Te-ato são fundamentos na estética do Teatro Oficina. A proposta da pesquisa é uma transação entre Zé Celso, o Uzyna Uzona e principalmente a obra *Mil Platôs*, *Capitalismo e esquizofrenia*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que consiste numa ontologia da transmutação. Nesse sentido considera-se que o Teatro Oficina atua como *máquina de guerra nômade*, sai da representação, o que podemos notar na sua maneira de conceber o teat(r)o e na luta que vive pelo seu território, contra o Grupo Silvio Santos que pretende a construção de um shopping em toda a área que cerca o Teatro Oficina. No lugar disso, Zé Celso luta pela construção do Teatro de Estádio, a Oficina de Florestas e a Universidade popular de Artes e Culturas Brazyleiras de Mestiçagem Orgiástica. A montagem de *Os Sertões* tornou-se *rito de desmassacre* no Teatro Oficina, um transporte poético para a luta pelo Teatro de Estádio, e mais ainda, *processo* para construção de um Teatro de Estádio, Universidade. Percebe-se a Ética de Espinosa subjacente à estética do Teatro Oficina, que atua no sentido da liberdade.

Palavras chave:

*Os Sertões*, Zé Celso, antropofagia, máquina de guerra, Teatro de Estádio, política, festa.

## RÉSUMÉ

Le titre de la recherche, faire un multiple, propose une lecture philosophique du Théâtre Oficina Uzyna Uzona et de José Celso Martinez Corrêa, c'est-à-dire, de sa politique et des diverses connexions qui en découlent. Le Théâtre Oficina est aussi un "Terroir Électronique" (terrero), pour pénétrer dans cet espace il faut se laisser transpercé, se soumettre au rituel du chant du bouc. La mise-en-scène de *Os Sertões, Campanha de Canudos*, oeuvre d'Euclide da Cunha, mise-en-scène de Zé Celso, définit le champs d'expérience de la recherche. La lecture oswaldienne du théâtre, la présence du chœur et la conception de thé-âtre sont fondamentales à l'esthétique du Théâtre Oficina. Le propos de la recherche c'est de créer un lien entre Zé Celso, la troupe Uzyna Uzona et surtout l'oeuvre *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*, de Gilles Deleuze et Félix Guattari, un lien d'une ontologie de la transmutation. Dans ce sens on considère Le Théâtre Oficina une machine de guerre nomade qui sort de la représentation, ce qu'on peut percevoir dans sa façon de concevoir le Théât(r)e et la lutte qu'il fait pour son territoire, contre le Groupe Silvio Santos qui prétend bâtir un grand centre commercial tout autour de l'espace du théâtre. Au lieu de tout cela, Zé Celso se bat pour la construction du Théâtre de Stade (Teatro se Estádio), l'Atelier des Forêts (Oficina das Florestas), l'Université Populaire des Arts et Cultures Brésiliennes de Métissage Orgiastique (Universidade Popular de artes e Culturas Brasileiras de Mestiçagem Orgiástica). La mise en scène de *Os Sertões* est devenu un démassacre au Théâtre Oficina, un transport poétique de la lutte pour le Théâtre de Stade et l'Université, et encore plus, du processus de sa construction. On rajoute que l'éthique de Spinoza est aussi une influence de l'esthétique du Théâtre Oficina puisqu'il agit dans le sens de la liberté.

Mots-clés: *Os Sertões*, Zé Celso, anthropophagie, machine de guerre, Théâtre de Stade, politique, fête.

## AGRADECIMENTOS

Em especial para Maria Beatriz de Medeiros, minha guia, e Zé Celso que disseram o “sim” dionisíaco para a pesquisa. Bia Medeiros, pela orientação atenciosa, clara e franca. Manuela, puro amor. Marianna Monteiro, pela co-orientação, amizade, estudos diversos, São Paulo, por TUDO. Meus pais, Maria Wrilene e Vicente Limongi Netto, Carla Limongi, Fernando Negreiros, Neide Xavier, Dali, Said, Pablo Martins, Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos (cada um dos integrantes), Grupo de pesquisa *da diferença*, Dhenise, Maycira, Luis Ribeiro, Bela, Maria, Rafaela Coiro, Cleusa, Tia Margarida, Luciana e Augusto, Tadeu do Oxossi (Odeigbo), Pai Luiz, Ilé Àse Odé Fún Mí Layò, Lossi Lossi! Nôga Ribeiro, Adeilton, Edmir, Ana Maria, Dr. Franklin, Lourenço de Bem. Agradeço a casa que morei no Bixiga com Mariano (amizade linda), Guilherme, Mel, Ju e Aguinaldo. Aos amigos Tom Ribeiro, Adriana Viegas, Frederick Stefeen, Sylvia Prado, Elisete Jeremias, Gabrielli, Ito, Célia, Samuca, Félix, Vera, Sálvio, Letícia, Ana Rúbia. Paula, Pedro, Ava e Erik Rocha. Agradeço ao Luca, Lefér ou Luis Fernando Guimarães, cara maravilhoso, samurai caboclo, pelo *delirium ambulatorium* no Bixiga e *canatus*. Andrea Siqueira, Marta Carvalho, Lupa, Débora Aquino, Cláudia Daibert, Sérgio Azevedo (pela montagem do vídeo que acompanha a dissertação), Douglas e Carmen Santiago, Tia Marilene, João Cruz, Albano Dias, Randal Andrade, Daniela Estrela, Thaís Queiroz, Renata Barreto, Renata Coli, Camila Marques, Rebeca, Jura, Thiago Veloso, Alexandre Orion, Gustavo Silvestre, Marilda e Sofia, Diogo Granato, José Raimundo (John Cat), Leonel. À CAPES. Agradeço aos queridos professores Agnaldo Portugal, Hilan Bensusan, Rochelli Cysne, Silvia Davini, Elyeser, Fernando Pinheiro Villar, Soraia Silva, Marianna Monteiro, Luiz Fuganti e Escola Nômade. Agradeço a amiga Rafaella Nepomuceno pelo prego bem batido, foi ela quem fez a diagramação do trabalho e tratou as imagens, a Eder e a Escola Prego Batido. Agradeço aos tambores, aos sonhos, aos verdes cheios molhados de sol. Aos livros, agenciamentos transbordantes. E por fim agradeço ao Teatro Oficina e a **todos** do Uzyna Uzona.

## SUMÁRIO

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES	8
INTRODUÇÃO	12
<b>1 A TERRA - OS SERTÕES DE ZÉ E EUCLIDES</b>	
1.1 A MONTAGEM ANTROPOFÁGICA DE <i>OS SERTÕES</i>	22
<b>2 O HOMEM - A TERRA E A LUTA PELO TEATRO DE ESTÁDIO</b>	
2.1 RUA CANUDOS: TERREIRO ELETRÔNICO	72
2.2 CANUDOS E TEAT(R)O OFICINA	85
2.3 DO TOMBAMENTO DO TEATRO OFICINA À LUTA ENTRE O ANHANGABAÚ DA FELICIDADE E O SHOPPING BELA VISTA FESTIVAL CENTER	88
2.4 UMA RUA SEM SAÍDA, A LUTA PELO TEATRO DE ESTÁDIO	94
<b>3 A LUTA - O TEATRO RITUAL, RITO DE DESMASSACRE</b>	
3.1 RITO DE DESMASSACRE – O TEATRO RITUAL CRIADO NO TEAT(R)O OFICINA	102
3.1.1 O Teatro Ritual	106
3.1.2 O Rito Antropofágico	112
3.1.3 O Eletrocandomblaico	116
3.1.4 Dionísio	121
3.1.5 A festa, a Orgya	124
3.1.6 Individualização	128
3.1.7 Corpo Ser Tão sem Órgãos	132
3.1.8 O Rito do Trans-Homem	134
<b>4 FAZER UM MÚLTIPLO</b>	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153
<b>ANEXOS</b>	158
- TRECHO DE <i>OS SERTÕES</i> , cópia de três páginas do livro	
- HISTÓRICO DA LUTA PELO TEATRO DE ESTÁDIO	
- ENTREVISTA COM ZÉ CELSO EM ABRIL/2006, MATERIAL DE CAMPO	
- ENTREVISTA COM LETÍCIA COURA	
- IMPRENSA	
- FICHA TÉCNICA, CÓPIA DO PROGRAMA DO TEATRO	
- ARQUIVO COM IMAGENS DA PESQUISA: VÍDEOS	

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

**Todas as fotografias sem referência de fonte são material de campo e são de minha autoria.**

P.14 – Fig. 01 *Rizoma* ([www.uam.es/ra/imagenes/monografico/rizoma.gif](http://www.uam.es/ra/imagenes/monografico/rizoma.gif), acesso em setembro, 2005).

P.21 – Fig. 02 *Bilheteria do Teatro Oficina* (São Paulo, novembro, 2006), fig. 03 *Divulgação* (São Paulo, novembro de 2006), fig. 04 *Chão do Teatro* (São Paulo, novembro, 2006).

P.27 – Fig. 05 *Aquecimento musical* (São Paulo, novembro, 2006).

P.32 – Fig. 06 *Zé durante ensaio* (São Paulo, fevereiro, 2007).

P.33 – Fig. 07 *Euclides da Cunha* (São Paulo, fevereiro, 2007), fig. 08 *Wanderley e o cavalo* (Canudos, dezembro, 2007), fig. 09 *República em Canudos* (Canudos, dezembro, 2007).

P. 34 – Fig. 10 *Devir* (São Paulo, março, 2007).

P. 35 – Fig. 11 *Isabel* (São Paulo, fevereiro, 2007), fig. 12 *Jesus* (Rio de janeiro, outubro, 2007).

P.38 – Fig. 13 *São João Ferreira* (Rio de janeiro, outubro, 2007).

P.40 – Fig. 14 *Vaza Barris* (São Paulo, fevereiro, 2007).

P.42 – Fig. 15 *Corografia das plantas* (São Paulo, fevereiro, 2007).

P. 44 – Fig. 16-19 *Seqüência da primavera* (São Paulo, fevereiro, 2007).

P. 45 – Fig. 20 *Feitura da Jurema* (São Paulo, fevereiro, 2007), Fig. 21 *A bacante oferece Jurema* (São Paulo, fevereiro, 2007).

P. 46 – Fig. 22 *Catequese* (Rio de janeiro, outubro, 2007), fig. 23 *Autóctones* (Rio de janeiro, outubro, 2007).

P. 49 – Fig. 24 *A Seca e a Santa* (Rio de janeiro, outubro, 2007) Fig. 25 *Santa Luzia* (São Paulo, fevereiro, 2007).

P. 50 - Fig. 26 *Cabeça Gira* (São Paulo, março, 2007).

P. 52 - Fig. 27 *Antônio Conselheiro* (São Paulo, fevereiro, 2007).

P. 53 - Fig. 28 *Nietzsche* (São Paulo, fevereiro, 2007).

P. 54 - Fig. 29 *A Luta* (São Paulo, março, 2007).



- P. 57 - Fig. 30 *Casas de Canudos* (São Paulo, fevereiro, 2007). Fig. 31 *Canudos de pito* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 58 - Fig. 32 *Clã* (São Paulo, março, 2007).
- P. 62 - Fig. 33 - 36 *Sequência da cena do hetairismo infrene* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 66 - Fig. 37 - 42 *Sequência de guerra* (São Paulo, março, 2007).
- P.67 - Fig. 43 *Inquérito* (São Paulo, junho, 2006), Fig. 44 *A cabeça de Conselheiro* (São Paulo, junho, 2006).
- P. 68 - Fig. 44-46 *Sequência da Matadeira* (Canudos, dezembro, 2007).
- P. 70 - Fig. 47 *A Terra* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 71 - Fig. 48 *Cesalpina* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 72 - Fig. 49 Vista aérea do Teatro Oficina ([www.teatroficina.com.br](http://www.teatroficina.com.br), acesso em março, 2007).
- P. 73 - Fig. 50 Projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito (Bardi, 1999).
- P.74 - Fig. 51 Planta do Teatro Oficina (material produzido para orientação das filmagens de Os Sertões, 2007).
- P. 75 - Fig. 52-59 *Aspetos do espaço* (São Paulo, 2006 - 2007).
- P. 76 - Fig. 60 *O Teatro que é uma Rua* (São Paulo, fevereiro, 2007) Fig. 61 *Zé* (São Paulo, junho, 2006).
- P. 77 - Fig. 61 *Rua Canudos* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P.79 - *Sequência funções do vídeo* Fig. 62 e 63 (Canudos, dezembro, 2007), fig. 64 (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 80 - Fig. 64 *Bárbaros tecnizados* (São Paulo, março, 2007).
- P. 82 - Fig. 65 *Jaceguai* (São Paulo, novembro, 2006).
- P. 83 - Fig. 66 *Ensaio técnico do Homem II* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 86 - Fig. 67 *Te-ato* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 90 - Fig. 68 *Lina Bo* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 91- Fig. 91 e 92 Maquetes do projeto original de Lina Bo Bardi e Edson Elito ([www.teatroficina.com.br](http://www.teatroficina.com.br), acesso em março, 2007).
- P. 93 - Fig. 93 *Terreno vizinho ao Oficina* (São Paulo, março, 2007), fig. 94 *Vista de trás do Oficina* (São Paulo, março, 2007).

- P. 94 - Fig. 95 *Beco sem saída* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 97 – Fig. 96 *Empresários demarcando a Terra* (São Paulo, fevereiro, 2007), fig. 97 *Pelo Teatro de Estádio* (São Paulo, fevereiro, 2007) fig. 98 *Conselheiro e Lina Bo Bardi* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 100 – Fig. 99 *Bixiga, 1941* ([www.teatroficina.com.br](http://www.teatroficina.com.br), acesso em março, 2007), fig. 100 *O Oficina no meio do Estádio do vento* (Canudos, 28 de novembro de 2007).
- P. 101 – Fig. 101 *Antônio na beira do Vaza Barris* (São Paulo, março, 2007).
- P. 104 – Fig. 102 *Poesia* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 107 – Fig. 103 *Morte* (São Paulo, março, 2007).
- P. 110 – Fig 103 e 104 *Iemanjá* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 111 – Fig. 105 e 106 *Primavera*, fig. 107 *Mutirão* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 116 – Fig. 108 *Público* (Canudos, dezembro, 2007).
- P. 117 – Fig. 109 *Benedeira, caosi ewe orisa.* (São Paulo, março, 2007).
- P. 118 – Fig. 110-112 *Libertas veste a Oxum* (São Paulo, fevereiro de 2007).
- P. 119 – Fig. 113-118 *Objetos* (São Paulo, fevereiro e março, 2007).
- P. 121 - Fig. 119 Piero di Cosimo, *The Discovery of Honey*. 1505-1510. óleo s/ painel. Art Museum, Worcester, MA. (Janson, 1996)
- P. 127 – Fig. 120 *Beatinho e Raimundo Boca Torta*, fig. 121-123 *Beija das imagens* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 131 – Fig. 124 *Festa* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 134 – Fig. 125 Sequência de *frames* da cena (São Paulo, março, 2007).
- P. 137 – Fig. 126 *Coriféia das plantas sociais* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 149 – Fig. 127 *Antônio em Canudos* (Canudos, dezembro, 2007).
- P. 150 – Fig 128-131 *Sequência da coriféia das plantas sociais* (São Paulo, fevereiro, 2007).
- P. 163 – Fig. 132 Vista aérea do teatro ainda com casas laterais que seriam demolidas anos mais tarde. ([www.teatroficina.com.br](http://www.teatroficina.com.br) acesso em Março de 2007).
- P. 164 – Fig. 133 Visita de Silvio Santos ao Teatro Oficina em abril de 2004 ([www.teatroficina.com.br](http://www.teatroficina.com.br), acesso em março, 2007)
- P. 167 – Fig. 134 Projeto do Grupo Sílvia Santos (Portal Vitruvius, acesso em Agosto de 2007).

P.172 - Fig. 135 Projeto arquitetônico do Anhangabaú da Felicidade (Programa *A Terra*, p. 53).

## INTRODUÇÃO

Glauber Rocha diz:

Uma obra de *arte revolucionária* deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica. (...) *Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda (2004, p. 249 e 251).

Motivada por um sentimento ou próximo a este pensar quis pesquisar o Teatro Oficina Uzya Uzona e seu diretor José Celso Martinez Corrêa.

A proposta da presente pesquisa é fazer uma leitura filosófica do Teat(r)o Oficina Uzya Uzona e da criação de José Celso Martinez Corrêa, pensando na sua política, a partir da obra *Mil Platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e ainda, da *Ética*, de Bento de Espinosa, pensadores onde percebemos encontros com Zé Celso e com a compreensão dos (des)caminhos do pensamento e ações brasileiras.

A pesquisa nasceu de uma intuição, do que chamo de pensamento célula, que foi pensar na *Ética* de Espinosa em relação à estética do Teatro Oficina. Na primeira vez em que pisei no Teatro Oficina, assisti *O Homem II*, em agosto de 2005. Nessa época estava lendo um livro sobre Espinosa, comentado por Gilles Deleuze<sup>1</sup>, um livro que nos aponta para uma *Ética* que desarticula a moral como sistema de julgamento de deus, para uma maneira imanente de pensar, onde não há mais um deus transcendente, separado de nós, mas um deus que é substância e nós somos parte dessa substância. A *Ética* de Espinosa trata do que pode o corpo.

De repente, levada por Ewá<sup>2</sup>, aconteceu este encontro com o Teatro Oficina. Estava lá, no Bixiga, entro naquele teatro sem palco, me encanto, um belo lugar, uma Uzya-fábrica, num teatro onde se declara o fim do juízo de deus, o amor livre, a nudez, um conhecimento de

---

<sup>1</sup>DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

<sup>2</sup>Orixá guardiã do segredo do teatro e da arte.

deus pelo corpo. Era uma celebração. Era nietzscheano. Perverso. *Theatrum Philosophicum*<sup>3</sup>. O ar e os sonhos<sup>4</sup>. *Aisthesis*<sup>5</sup>. “Os afectos atravessam o corpo como flexas, são armas de guerra” (Deleuze e Guattari, 2005, p.18). Foi uma *afecção*<sup>6</sup>, um encontro, modificação, virou mais um pedaço do meu corpo.

Então intuí que havia ali entre os corpos uma ética, que seria a de Espinosa. O que senti foi o virtual, para que toda aquela experiência nos tocasse de maneira ritualística, despertando alegria, potência, vontade de criar, de voar, de atuar – para que a experiência estética realmente acontecesse em sua potência de desterritorialização, descolonização do corpo, revolução, liberdade – haveria então subjacente a ela uma ética, uma maneira de se relacionar que torna possível que a experiência seja tal como é no Oficina, de liberdade.

É como se essa ética criasse um campo de consistência, uma estética da existência. Haveria então uma maneira de olhar o outro como parte, como deus. Haveria uma ética subjacente, irrigando aquela experiência, para que a estética pudesse acontecer em sua plenitude política, de tocar o desejo, quando também tocado, e assim, ser capaz de revolução. A revolução pode ser um beijo. Para que a liberdade aconteça haveria de ser semeada tal ética. Essa foi toda minha hipótese intuitiva, ingênua<sup>7</sup> e corpórea, alucinada.

“Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer (...) perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu” (Deleuze e Guattari, 2004, p.12). Esta é uma das questões trazidas por *Mil Platôs*. O que *isso* produz no meu corpo? É também a questão do desejo. A literatura laborou uma espécie de

<sup>3</sup> Texto de Michel Foucault, onde tem a célebre frase “quem sabe um dia o século será deleuziano”, Foucault fala sobre o trabalho de inversão do platonismo. (2005)

<sup>4</sup> Tudo o que estava lendo fez sentido na poesia dessa experiência estética, *O ar e os sonhos*, de Gaston Bachelard, fazia todo sentido com o Oficina. Bachelard fala sobre as poéticas de ascensão e as imagens literárias do ar, portanto de liberdade, fala inclusive de Friedrich Nietzsche e o psiquismo ascensional. (2001)

<sup>5</sup> *Aisthesis*, de Maria Beatriz de Medeiros, trata de uma educação pela estética. Esse livro é essencial e belo, *jouissance jouissance ...* (2005)

<sup>6</sup>(ÉTICA III, def. III) “Por afecções, entendo as afecções do Corpo, pelas quais a potência desse agir desse Corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as idéias dessas afecções. Quando por conseguinte, podemos ser a causa adequada de uma dessas afecções, por afecção, entendo uma acção: nos outros casos uma paixão.”

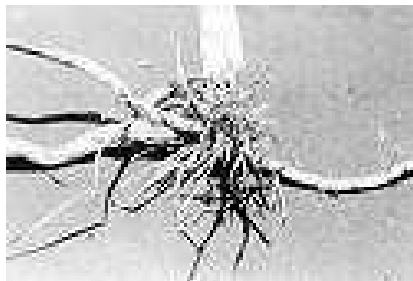
<sup>7</sup> Ingênua no seu sentido de primordial, bem nascido.

agenciamento que deu início ao contexto do que viria a ser o plano limiar entre o que se vê e o que se lê no Oficina, palco de grandes literaturas: teatrais, políticas, filosóficas e outras.

Logo houve outro encontro, *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari. Há muito de Espinosa em *Mil Platôs*, na filosofia do devir e das afecções, na maneira imanente de pensar. Há, ainda, um ponto luminoso comum entre Zé Celso e o Teatro Oficina e *Mil Platôs* que é Antonin Artaud, com o corpo sem órgãos, que permeia toda obra e tornou-se estrela guia<sup>8</sup> do Teatro Oficina...Mas não é só esse...

Percebi que em *Mil Platôs* encontraria as ferramentas para confirmar as intuições, a começar pelo rizoma, conceito introduzido por Deleuze e Guattari, apresentado no primeiro platô da obra como um sistema de pensamento, diferente do pensamento arborescente. *Mil Platôs* é militante dessa maneira de pensar e de viver, do rizoma, diz *é preciso fazer o múltiplo.*<sup>9</sup>

O rizoma, imagem emprestada da botânica por Deleuze e Guattari, designa uma planta que tem um sistema radicular complexo.



As plantas rizomáticas têm raízes e caules tanto subterrâneos, escondidos, obscuros, quanto aéreos que aparecem ao olhar. Tudo está conectado com tudo, formando, assim, um emaranhado de caminhos, de sentidos.

<sup>8</sup> Segundo a ata da reunião da Associação Uzyna Uzona no Teatro Oficina, de agosto de 2007. “No primeiro dia do mês de agosto de dois mil e sete, segunda-feira, ano 46 do nascimento do Teatro Oficina, reuniram-se 32 (trinta e dois) associados da Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona que, após a primeira semana de concentração e entrosamento do time que vai viajar pelo país jogando e apresentando a maratona “Os Sertões” — confirmada até agora em Salvador, Recife, Rio de Janeiro e Quixeramobim — deram início à Assembléia Geral Ordinária convocada conforme seu estatuto”.

<sup>9</sup> “Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade topográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo (...)” (Deleuze e Guattari, 2004, p.14,15)

Enquanto conceito filosófico, o rizoma diz respeito a um modo de pensar (agir) que quebra com a unidade, com a dialética e com a divisão binária (bem-mal; louco- não louco; perigoso – inofensivo; normal; anormal)<sup>10</sup>, tratam-se de multiplicidades. O rizoma espalha-se horizontalmente, não tem começo, nem fim, age por rupturas e encontros de elementos díspares, heterogêneos. Cria diversas conexões, passando pelos pontos, mas sem se fixar e em constante metamorfose. O rizoma tem entradas múltiplas, tal como falar sobre o Teatro Oficina: coro, rua, arquitetura, antropofagia, Trabalho Novo, Nietzsche, Canudos, festa enfim.

O rizoma é aliança (Deleuze e Guattari, 2004, p. 37). Logo esse sistema de pensamento pode também ser sentido na escrita de Zé Celso e na criação do Teatro Oficina Uzyna Uzona. Zé como ele se autodenominou certa vez: “cacique de uma tribo esquizofrênica”.

Num pensamento rizomático, como se propõe esta pesquisa nos colocamos em movimento, entre, no meio. Esta pesquisa fala de um artista e um teatro que agem por rizoma. O Oficina cria um rizoma material: atua por rizoma, faz um múltiplo, se conectando com diversas coisas<sup>11</sup>, cria um mapa enorme, mas não só por isso, de uma maneira menos aparente, virtual, na sua maneira de conceber a relação com a vida, mais conectada com o corpo e seus instintos, com a natureza e seus movimentos, com as metamorfoses constantes, organicamente, no sentido da terra, de uma liberdade orgânica.

Escolhi essa obra, *Mil Platôs*, porque o Oficina atua pela via da esquizoanálise, é nômade e máquina de guerra, exterior ao aparelho de Estado, apesar do espaço físico do teatro pertencer ao Estado e de *Os Sertões* ser patrocinado pela Petrobras, ainda assim não se permite a captura pelo Estado. Atua em metamorfose<sup>12</sup>, como máquina de guerra. Máquina (produção-fábrica) de guerra (o que conjura o Estado) é um nome usado por Deleuze e Guattari, mas poderia ser máquina de amor ou máquina de desmassacre. Onde o “eu” não

---

<sup>10</sup> Exemplo da divisão binária de Michel Foucault, na obra *Vigiar e Punir*, no capítulo *O Panoptismo*. Segundo Foucault, a divisão binária e da marcação formam um duplo modo funcional de controle individual para formação de espaços de exclusão, própria do “quadriculamento” disciplinar.

<sup>11</sup> Stanislávski, Antonin Artaud, Bertold Brecht, Teatro Nô, Augusto Boal, Living Theatre, Eisenstein, Tai-tá, Moçambique, Portugal, música, cinema, Terra em Transe, Lina Bo Bardi, Ewá, Tropicália, candomblé, antropofagia, Dionísio, Exu, carnaval, festa popular, ayuaska, Jurema, Sertão, Bixiga, Gropius, Canudos, Grotowski,

<sup>12</sup> “A forma de exterioridade da máquina de guerra faz com que esta só exista nas suas próprias metamorfoses” (Deleuze e Guattari, 2005a., p.24)

importa mais, cada um de nós é vários, *o inconsciente é uma multidão*<sup>13</sup>... Trata-se de “multiplicidades que ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 8).

Delineada assim a pesquisa, fui em busca de pesquisar a criação de Zé Celso partindo do “um fazer um múltiplo”, da política dos encontros, que não se confunde com a política do governo, dos partidos, das leis régias. Trata-se de um teatro que acredita na eficácia política e no poder de intervenção social da arte.

“O Teatro Oficina considera o público como atuador, criando a consciência do poder humano, da presença física individual e das grandes correntes que os humanos criam” (Zé Celso, Manifesto Proclamação Anhangabaú da Felicidade, 2007).

Em busca do que seria a política no fazer artístico do Oficina, logo percebi que esse segmento deveria se conectar com diversos aspectos do teatro, que acabaram também por remeter a outros autores: o caráter de teatro ritual (qual a relação com a política), incluo aqui o culto a Dionísio, a festa como política (a idéia de celebração como lugar da peça teatral), a política enquanto descolonização do corpo, a relação entre política e antropofagia, a relação entre a política e a pedagogia, *Os Sertões* como universidade.

Outras referências teóricas foram mobilizadas nessa cartografia, como Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud e Oswald de Andrade, *afecções* de Zé Celso. Artaud é referência fundamental para essa política, porque pensa as bases orgânicas da ordem social, as ramificações microscópicas do poder, o organismo como um produto de disciplinas e portanto a articulação inevitável entre o corpo e política. Oswald traz o conceito da antropofagia e Nietzsche os conceitos de transhomem (Zé Celso nomeia *O Homem II*, por exemplo, como “da re-volta ao trans-homem”), da visão dionisíaca do mundo e do conceito de eterno retorno.

---

<sup>13</sup> Trata-se da concepção de inconsciente de Deleuze e Guattari, (2004, p.43) Platô II-2. 1914- UM SÓ OU VÁRIOS LOBOS? “Freud tentou abordar os fenômenos de multidão desde o ponto de vista do inconsciente,mas ele não viu bem, não via que o inconsciente era antes de mais nada uma multidão. Ele estava míope e surdo, confundia multidões com uma pessoa.”



Toda a pesquisa foi concentrada na montagem de *Os Sertões*, adaptação de José Celso Martinez Corrêa da obra *Os Sertões, campanha de Canudos*, de Euclides da Cunha. A montagem tem cinco partes: *A Terra*, *O Homem I*, *O Homem II*, *a Luta I* e *a Luta II*, cada uma com mais de quatro horas de duração.

Digo que *Os Sertões* foi o chão e o Bixiga, bairro onde se encontra o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, em São Paulo, foi a terra. Fui à campo algumas vezes. Antes de iniciar esse trabalho escrevi uma carta a Zé Celso, falando sobre toda a idéia inicial da pesquisa, Zé então respondeu, disse gostar do que eu havia *inventado*<sup>14</sup>. Para mim era importante seu consentimento. Realmente o foi para que eu afirmasse o meu papel ali como pesquisadora e pudesse transitar livremente pelo Oficina. As portas estavam abertas. Isso é emblemático no Oficina.

A metodologia, não sei se cabe esta palavra, foi um escrever *por lapsos de cansaço*<sup>15</sup>, ao avesso no meio, com saudade, erupções e erosões de desejo. A pesquisa deu-se pelo tempo dos *afectos*, tempo dos encontros, das descobertas. Às vezes à espreita, como um caçador, outras sem caçar, banhando-se nas águas, delineando assim uma cartografia, caosmose (Guattari).

Trabalhei com a obra de Euclides da Cunha, a adaptação da obra (roteiros), o programa das peças, os textos de Zé Celso (Manifestos, cartas, entrevistas) e com a

---

<sup>14</sup> Em 16 Nov 2005, às 14:21, teatrooficina escreveu:

iÓ! Joana Gostei muito do que você deseja fazer. Estou reescrevendo e cortando a Luta II, a única hora disponível é a do almoço em minha casa, mas acontece que sábado e domingo não vem minha maravilhosaspinoza cozinheira e eu então vou comer na casa da minha famcontinente ,não ilha.O melhor seria você vir nos dias chamados úteis e só pra você saber, e eu ando muito ocupado até o ano que vêm vou tirar ferias até dia 15 de janeiro e acho que seria melhor para esse encontro o ano que vem, ou no ensaio aberto dia 23 as 14h.da Luta II, no Teatro Oficina Adorei o trabalho que você inventou, comoamor de Cazuzza, Amor Jose Celso Martinez Corrêa M E R D A (sic)

<sup>15</sup>

Parte do poema de Álvaro de Campos , *Lisboa Revisitada*, 1923.

Compreendo a intervalos desconexos;

Escrevo por lapsos de cansaço;

E um tédio que é até do tédio arroja-me à praia.

Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme;

Não sei que ilhas do sul impossível aguardam-me naufrago;

ou que palmares de literatura me darão ao menos um verso.

[...]

observação direta e participativa em pesquisa de campo. O trabalho de campo consistiu em viajar para São Paulo, assistir as peças, os ensaios, o aquecimento que acontece antes da peça e a arrumação de quando a peça acaba. Em campo fotografei, filmei e fiz algumas anotações. Entrevistar foi tarefa difícil, Zé Celso pediu-me para que não fizesse entrevistas antes das peças para não desconcentrar os atores e, de fato, eu não fui muito competente para articular outras entrevistas. Quando aprendi a ser mais pesquisadora e fazer perguntas sem pudor, perguntar mais e tudo e sempre, já era tarde, em Canudos. Foi demorada a aprendizagem, mas trouxe-me grande amadurecimento.

A pesquisa de campo aconteceu em períodos diferentes, em abril de 2006 realizei uma entrevista com Zé Celso, em junho e agosto do mesmo ano assisti a peça (partes diversas) e em novembro assisti a totalidade da obra (as cinco partes em cinco dias seguidos). Em fevereiro e março de 2007 morei no Bixiga. Sendo este o trabalho de campo mais longo e mais intenso. Ia todos os dias para o Oficina, menos nas folgas do grupo (segundas e terças feiras). Cheguei muitas vezes no teatro antes de todo mundo e muitas vezes era a última a sair. Foi uma temporada de campo mesmo, de imersão, de estômago, de tudo. Caminhada ambulante pelo Bixiga, *delirium ambulatorium*. Fiz alguns amigos, alguns para sempre. Quando voltei senti muita saudade, de virar ao avesso. Bixiga e Asa Norte, São Paulo e Brasília, saudade lá e cá. Em outubro de 2007 assisti *Os Sertões* no Rio de Janeiro e finalmente em dezembro de 2007 fui a Canudos para mais uma apresentação. Na volta de Canudos tive que acabar o inacabado.<sup>16</sup>

Em campo fiz mais de seis mil fotografias digitais e quase 50 horas de vídeo (minidv). Filmar e fotografar foi uma maneira de chegar mais perto, tocar instantes, cenas e corpos. Em relação a este material, fiz uma edição das fotos que estão incorporadas ao texto e por uma questão estética não há referência ao lado de cada imagem, as referências estão repertoriadas no índice das ilustrações. Criei janelas para o texto, trata-se de um anexo ainda com pequenos vídeos que servem como um hipertexto, pequenos vídeos filmados por mim em campo que mostram algumas cenas citadas, fragmentos de tantos movimentos que aqui busco.

Para que não se perdesse nesse texto um impacto buscado no Teatro Oficina, aqui objeto de estudo, optou-se por não partir de uma história linear por demais direcional. Esta foi

---

<sup>16</sup> Aqui me lembro do livro de poesia escrito pelo meu pai, chama-se *Interior Inacabado* (Manaus, 1967).

introduzida nos entremeios apenas quando se fez necessária, uma vez não ser o objetivo primordial desse trabalho, haja vista que a história e outras fases do Oficina já foram abordadas pelos autores, José Celso Martinez, organização de Ana Helena de Staal, *Primeiro Ato, Cadernos, Depoimentos, entrevistas (1958-1974)* (1998), Armando Sérgio da Silva, *Oficina: do Teatro ao Te-ato* (1981), Floriano Peixoto, *Teatro Oficina (1958-1982) Trajetória de uma rebeldia cultural I* (1982), Mauro Meiches, *Pulsão Especular* (1997), Ericson Pires, *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos* (2005), entre outros.

No texto chamarei Euclides da Cunha simplesmente de Euclides, assim como Oswald de Andrade de Oswald, e não pelos seus sobrenomes como dita a norma, porque eles se tornaram de certa forma íntimos, tendo convivido com Zé Celso, que também os chama assim.

No primeiro capítulo, “*Os Sertões de Zé e de Euclides*”, trato da montagem de *Os Sertões*, de como a obra de Euclides da Cunha foi transposta para o teatro. Trata-se de uma construção rizomática, de uma montagem antropofágica, de uma dramaturgia mutante, como denomina Zé Celso, que está em constante transformação. A montagem de *Os Sertões* é considerada uma “Ópera de carnaval”. O capítulo comenta a obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões, Campanha de Canudos* e a adaptação de Zé Celso, revelando alguns procedimentos empregados na adaptação de *Os Sertões*, os agenciamentos diversos de uma obra em metamorfose. Euclides da Cunha revela ao brasileiro o sertanejo, ROCHA VIVA do povo brasileiro, revela Canudos, cidade no interior da Bahia, onde Antônio Conselheiro funda uma *máquina de guerra*.

O capítulo 2, “A Terra e a Luta pelo Teatro de Estádio”, busco refletir sobre o Teatro Oficina em relação a sua arquitetura e seu território. Importa destacar a arquitetura como parte e fundamento da poética do Teatro Oficina, uma arquitetura que se relaciona com sua linguagem cênica (tal como os jagunços se relacionam com a vegetação do sertão) e que mobiliza uma luta pela construção de um Teatro de Estádio no bairro do Bixiga, em São Paulo. Esta arquitetura está, ainda, vinculada às idéias de Oswald de Andrade, como veremos. Trata-se de um teatro que é uma Rua e um Terreiro Eletrônico, e ainda, um Teatro que quer ser Estádio. O Teatro Oficina não tem um palco italiano, mas uma concepção de rua, passagem ou passarela, o que aponta para um sentido político de atuação e de relação com o

público. Vamos falar ainda, da relação mútua que se revela entre este espaço e a montagem de *Os Sertões*. Como o espaço Rua Terreiro consubstancia a performance do Teatro Oficina e como a luta pelo Teatro de Estádio manifesta a performance de Zé Celso, que acontece pela luta. Em relação à luta pela construção do Teatro de Estádio, fiz uma apuração dos documentos públicos a respeito do assunto, liminares jurídicas, manifestos escritos por Zé Celso, castas destinadas a políticos, a fim de criar um texto que desse conta de narrar a trajetória do desenrolar histórico desta luta, entre 1980 e 2007. Em anexo HISTÓRICO MOLAR DA LUTA E A PROPOSTA DE ZÉ CELSO APRESENTADA NO PROGRAMA DE GESTÃO DO TEATRO DE ESTÁDIO.

O capítulo 3, que chamei de “Rito do Desmassacre”, parafraseando Zé Celso, trata da criação de um teatro ritual no Terreiro Eletrônico - um ritual antropofágico e dionisíaco, onde o desmassacre não é somente o da terra, mas também o do corpo, a criação de um *corpo sertão sem órgãos*, expressão de Zé Celso. Toca no sentido político da festa e de Dionísio, deus da possessão e da metamorfose, tão importante para Nietzsche e para Zé Celso, assim na festa dionisíaca “cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares” (1992, p.31)

Finalmente o capítulo 4, “fazer um múltiplo”, trata da política do desejo, da construção de um corpo sem órgãos como campo de imanência do desejo. A intuição é confirmada, Deleuze e Guattari sugerem que a grande obra sobre o corpo sem órgãos seja justamente a *Ética de Espinosa*.

Na sala estão dialogando Zé Celso, Bia Medeiros, Oswald de Andrade, Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Bento de Espinosa e Friedrich Nietzsche, entre outros assombros, “A catatonia representa o teatro do pensamento” (Foucault, 2005, p.109).

“Nos sertões pisei e encontrei fundamento mais sem fundamento” diz uma das canções de *Os Sertões*.

*Os Sertões* foi minha universidade, e o Oficina minha universidade antropofágica. Mistura, banquete antropofágico, rizoma.



## A TERRA

### CAPÍTULO 1 – OS SERTÕES DE ZÉ E EUCLIDES

#### 1.1 A MONTAGEM ANTROPOFÁGICA DE *OS SERTÕES*

A montagem de *Os Sertões*, obra de Euclides da Cunha, adaptada e dirigida por Zé Celso é uma importante realização artística do teatro brasileiro. Na concepção de Zé Celso esta montagem é uma “Ópera de Carnaval do épico brasileiro” e assim foi construída pelo Teatro Oficina Uzyna Uzona. Trata-se de um musical brasileiro, num teatro onde o coro se faz presente e é determinante. O coro que é originalmente no teatro grego um espaço de atuação coletiva, a partir do cortejo orgiástico, conduz a ação pela palavra cantada ou pela música. Assim, a montagem de *Os Sertões* é permeada de canções e cantos.

Revela-se que não se trata apenas da transposição de uma obra literária para um teatro, como um produto pronto para ser lançado ao mercado, o que se revela na montagem desse texto por Zé Celso e o Teatro Oficina é o quanto Canudos, arraial liderado por Antônio Conselheiro, gerou possibilidades no seu espaço cênico e na sua linguagem teatral, de forma a criar uma Luta encenada numa grande montagem, por isso Ópera.

A obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões, Campanha de Canudos*, estrutura-se em três partes: “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”. A montagem de *Os Sertões* tem cinco partes: *A Terra, O Homem I, O Homem II, a Luta I e a Luta II*. A adaptação da obra teve início com leituras coletivas do livro que aconteciam no Teatro Oficina, por tardes inteiras, no ano 2000. Teve sua “Obra Total”<sup>17</sup>, como Zé Celso chamou as cinco partes montadas, concluída em

---

<sup>17</sup> Zé Celso chamou de “Obra Total” as cinco partes montadas, mas este termo também está intimamente ligado à arquitetura e as relações do espaço com o teatro; o termo nos remete ao arquiteto alemão Walter Gropius, fundador da Bauhaus em 1919. Gropius concebia a obra de arte teatral como uma unidade orquestral muito próxima da obra de arquitetura; cada uma destas artes fecundando a outra reciprocamente. Na sua visão, como na arquitetura todas as partes artísticas abandonam sua própria personalidade em troca de uma razão comum bem mais elevada da obra total, na obra teatral igualmente se reúne uma multidão de problemas artísticos no sentido de criar uma nova e maior unidade. Gropius acredita que o teatro seja também um centro educativo-social, estuda um teatro para o regente Erwin Piscator, o Teatro Total, cuja arquitetura é concebida em função da ação

2006, quando pela primeira vez o grupo as apresentou em cinco dias seguidos, como uma “maratona”. Na adaptação de Zé Celso, cada parte da montagem tem de quatro à seis horas de duração<sup>18</sup>. Trata-se de um tempo peculiar, não apenas de uma peça, mas de uma celebração, onde todos são convidados, de Te-ato.

(...) é uma atuação exatamente de desmascaramento do teatro das relações sociais. (...) Nesse desmascaramento, o te-ato provoca uma nova consciência física da existência. Não é uma experiência intelectual, mas sim uma experiência com o corpo que passa por uma ação real, é uma coisa mais próxima do Artaud, ou então de macumba, ou de dança primitiva. No te-ato há a crença que é o homem que muda o homem. (Zé Celso, 1998, p.321)

É necessário que seja dito o tamanho da montagem de *Os Sertões*: gigante, para mim, para muitos, para as pessoas que trabalham no teatro, conforme ouvido diversas vezes durante pesquisa de campo. Trata-se de uma montagem de um livro tido como uma Universidade sobre o Brasil, uma imensidão como o sertão, um território descabido, cujo processo é tido por Zé Celso como uma pedagogia – uma universidade. Podemos, ainda, considerar *Os Sertões* a terra onde Zé Celso foi semear sua montagem.

Trata-se de uma montagem que recria um teatro ritual<sup>19</sup> a partir de uma leitura oswaldiana do teatro. A antropofagia é parte imanente da produção do Teatro Oficina. Segundo Zé Celso, a descoberta de Oswald de Andrade foi uma das revoluções do Teatro Oficina (pesquisa de campo, 2006). A partir daí, este assumiu uma nova forma de fazer teatro: um teatro sob o signo da antropofagia. Desde a montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, o teatro passou a ter uma “leitura oswaldiana”, isto é, devorativa, criativa, irreverente. Uma poética que busca sumos de brasilidade na sua expressão.

*O Manifesto Antropófago* e o *Manifesto da poesia pau brasil*, escritos por Oswald, são, segundo ele “poesia de transição, poesia de guerra, poesia carro de assalto” (2004). A

---

cênica e no qual o público não é apenas espectador, mas participa do espetáculo. (Argan, 1993, p.271 a 278). Há também o conceito de “obra de arte total”, elaborado por Richard Wagner. Como o próprio nome indica, o ideal de Wagner era uma síntese de todas as artes – a literatura, o teatro, as artes plásticas e a música, à qual atribuía um papel central – com o objetivo de provocar no espectador uma experiência, ao mesmo tempo física, emocional, intelectual e espiritual. Wagner acreditava que a ópera fosse o veículo mais adequado para incorporar a obra de arte total.

<sup>18</sup> A primeira parte *A Terra* têm quatro horas de duração e as outras seguintes, *O Homem I*, *O Homem II*, *Luta I* e *Luta II* têm seis horas.

<sup>19</sup> O conceito de teatro ritual é tratado do capítulo 3.

antropofagia traz o sentido de ataque contra a violência disseminada pelo colonizador, violência ao impor uma cultura, ao escravizar, estuprar, matar e tomar terras. Trata-se de descolonizar, idéia baluarte das concepções estéticas de Zé Celso para o Teatro Oficina. A antropofagia pode ser entendida como uma reação contra o invasor, o colonizador, o catequizador, contra o “*pater* famílias e a criação da Moral da Cegonha” (*Manifesto Antropófago*).

Oswald de Andrade propõe a antropofagia, uma imagem que pode incomodar, do canibalismo, mas essa imagem poética quer traduzir a devoração da vida, devorar os valores do outro, devorar as tradições para renová-las. Visa à transfiguração dos tabus em totens, como Friedrich Nietzsche, autor com quem Oswald revela afinidades, a transvaloração de todos os valores, a desarticulação da moral, contra a *moral dos senhores* e a *moral dos escravos*.

O conceito de antropofagia foi lançado no *Manifesto Antropófago*, em 1929. Posteriormente, Oswald de Andrade retoma a antropofagia na tese “A crise da filosofia messiânica”. Andrade (1990, p.101) afirma

A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite?

O que se opera no ritual do Oficina é a transfiguração dos tabus em totens. A transformação dos tabus em totens, proposta por Oswald, é transformar algo que é singular em coletivo. Tabu é algo “intocável”, velado, escondido, ou um limite. O Uzyna Uzona tem seu estatuto inspirado na peça de Bertold Brecht “A Importância de Estar de Acordo”, traduzido no Oficina por “acordes”. Tocar nos tabus está no estatuto do grupo Uzyna Uzona, é parte dos “acordes” do Teatro Oficina. Zé Celso (revista *Caros Amigos*) afirma que no estatuto tem “Ir direto ao tabu. O teatro é onde você canta o bode, a tragédia quer dizer o canto do bode”.

Podemos dizer que são duas características determinantes do Teatro Oficina, a antropofagia e o coro, são como fundamentos deste teatro. O coro exerce uma função



fundamental na trajetória do Teatro Oficina, como a descoberta de Oswald, o coro foi uma das revoluções do grupo<sup>20</sup>.

No que foi feito *Roda Viva*, internamente teve outra revolução que se somou a essa de Oswald, da antropofagia, que foi com *Roda Viva* o aparecimento do coro. Porque o coro emergiu de um movimento social, eu não inventei o coro, não pensei no coro. Eu fui fazer a peça do Chico porque precisava viajar, precisava de dinheiro, eu gostava do Chico e fui fazer a peça dele. Eu tava embalado também com *O Rei da Vela* e, de repente, apareceu uma multidão para fazer a peça e eu fiquei com todos. E o coro determinou tudo. Depois eu fui perceber, quando fui estudar *As Bacantes*, que era o retorno do coro antigo, do coro grego, com toda aquela coisa de relacionar com o espaço de estimular o público. Para o público entrar na ação, na atuação também. Só fui descobrir os fundamentos estéticos, poéticos, históricos disso com *As Bacantes*. Mas foi uma revolução inclusive quase que telúrica. No mundo inteiro a Camille Paglia diz que houve um retorno ao paganismo. (Zé Celso).

Sabemos que o coro tem origens gregas. Mas aqui vamos falar especialmente do coro que existe no Oficina. É algo que abarca vários sentidos que se entrelaçam, o coro assume diversas funções. No Teatro Oficina é algo que faz parte da dramaturgia. É um espaço democrático, de atuação de um grupo de pessoas. E ainda o coro através da música, conduz dionisiacamente a ação. O coro faz o elo com a multidão e da multidão com a natureza. Poderíamos, ainda, experimentar dizer, pensando com Deleuze e Guattari (2005b.), que o coro marca território através do canto, da música. Cantos são *ritornelos*, cantos que criam um cosmo e marcam território. O coro é o Uzyna Uzona. Zé Celso é o corifeu.

O som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos travessa. Ele deixa a terra, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo. Ele nos dá vontade de morrer. (...) Não se faz um povo sem mexer com cores. (...) O ritornelo é sonoro por excelência. (Deleuze e Guattari, 2005b, p.166)

O coro, conduzido musicalmente por um cortejo, por atores e público, atua como uma “fala nas margens do texto de Euclides, ele mesmo multivocal e descentrado” (Monteiro, 2006 p.8). Algumas vezes o coro opera nas entrelinhas, entre as cenas que constituem momentos descritos por Euclides em *Os Sertões*, ou seja, cenas que pontuam acontecimentos

<sup>20</sup> Em entrevista cedida a mim para a pesquisa, em 6 de abril de 2006, Zé Celso fala das revoluções vividas pelo Teatro Oficina, como a descoberta de Oswald de Andrade e a chegada do coro. Ver a entrevista em anexo.

narrados com certa exatidão por Euclides, transpondo em cena o texto quase literalmente, trazendo personagens históricos da campanha de Canudos para a pista<sup>21</sup> do Oficina. Digo “quase literalmente” porque na adaptação da obra literária alguns tempos neste são alterados. Por exemplo, Euclides da Cunha (1979, p. 80) nos fala de “desconhecidos singulares, que ali estão -abandonados- há três séculos”, já no teatro diz-se “cinco séculos” de abandono.

A música foi o grande elemento criador e guiador da montagem de *Os Sertões*. Vemos com Nietzsche que o espírito da música é intrinsecamente ligado a Dionísio, deus da possessão, da metamorfose, das colheitas, do vinho, da festa. Para Nietzsche a embriaguez dionisíaca é uma reconciliação do homem com a natureza que provoca um sentimento místico de unidade, “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido: o homem” (1992, p.31)

Segundo as obras *A Visão dionisíaca do mundo* e *o Nascimento da Tragédia Grega*, “o espírito da música une os seres isolados” (2005, p.12),

Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão da primavera, a natureza se expressa de sua forma mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa sentirem como único (...) Quanto mais a Vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos isolados, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido o indivíduo, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve (2005, p.12).

Logo no início da montagem de *Os Sertões* foi criado um aquecimento de voz e rítmico, musical, para começar o ensaio. Foi algo que se tornou importante para o grupo por criar uma ligação musical entre todos. “Como a gente fazia os aquecimentos e aquecia muito tempo, você entra um pouco num outro estado, a gente já tava virado pela música, pela dança” afirma Letícia Coura, integrante do Uzyna Uzona desde os primeiros ensaios.

---

<sup>21</sup> Pista é uma palavra que usaremos com frequência para falar do Teatro Oficina. O espaço do Teatro Oficina está descrito no capítulo 2 deste, mas, para melhor compreensão da montagem de que falamos, podemos adiantar que no Teatro Oficina não há um palco italiano, mas uma pista estreita que corre pelo centro, como uma rua. Há dos dois lados desta pista uma estrutura de quatro andares para o público estar. Como numa rua atores, atrizes, contra regras e público se misturam.



A música traz em si esse poder dionisíaco de levar a pessoa a um outro estado, de transe, segundo Nietzsche “A força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez” (1992, p.31) – eis a Vontade de poder, seria o desejo em conexão com o todo, a natureza, *Physis*.

“Então muita cena nasceu da música, mas muita música nasceu do improvisado ali” afirma Letícia Coura sobre a relação da música com a montagem de *Os Sertões*. Toda a trajetória da montagem de *Os Sertões* poderia ser contada através da música. A entrevista com a Letícia Coura é bonita, pois seguindo sua narrativa pelo fio da música revela com clareza como a música foi conduzindo a montagem, desde *A Terra* até *A Luta II*.

A montagem foi uma criação coletiva, rizomática, incorporando os acasos, os fluxos. Ficha técnica de *Os Sertões*, Referente a música e sonorização: direção musical e trilha sonora original: Marcelo Pellegrini. Direção da trilha sonora de *A LUTA I*: Lira Paes (Lirinha) arranjos das músicas da Expedição Moreira César: Theo Solnik. Operador de som: Rodrigo Gava. Preparação do coro: Alessandra Zalaf, Günther Giese, Letícia Coura, Naomi Schölling, Ratna Bali, Theo Solnik. Composições: Coros de OS SERTÕES com auxílio luxuoso da ala

de compositores: Adão Filho, Adriana Calcanhotto, Adriana Capparelli, Adriano Salhab, Alex Sandro, André Lagartixa, Arnaldo Antunes, Arthur Nestrovski, Aury Porto, Camila Mota, Carlinhos Brown, Célia Nascimento, Celso Sim, Chico César, Clayton Barros, Daniel Camilo, Danilo Tomic, Denise Assunção, Edu Nazarian, Fioravante Almeida, Guilherme Calzavara, Günther Giese, Ito Alves, Izaar França, Jards Macalé, Junio Barreto, Karina Buhr, Laura Finocchiaro, Letícia Coura, Lira Paes (Lirinha), Luciana Domschke, Marcelo Pellegrini, Mariana de Moraes, Mariano Mattos Martins, Otávio Ortega, Patrícia Aguile, Pepê Mata Machado, Péricles Cavalcanti, Ricardo Bittencourt, Rodolfo Dias Paes (Dipa), Rogério Victor, Sérgio Ricardo, Sylvia Prado, Theo Solnik, Tom Zé, Zé Celso, Zé de Paiva, Zé Miguel Wisnik.

Cada música revela um instante do percurso. Cada música é como um ponto que marca diversos agenciamentos, encontros que ali intervieram, “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (Deleuze e Guattari, 2004a, p.17). São *composições de desejo*, “tem muita música individual, mas tem muita música que você vai ver o autor e são assim seis, oito, porque cada um ia dando a sua contribuição” (Letícia Coura, entrevista).

A música, no processo de criação de *Os Sertões*, vai marcando territórios, cenas, acontecimentos. A montagem criou assim um rito antropofágico tropicalista, um musical.

acho que chegou num ponto assim de criação, único, de ter músicas de vários compositores brasileiros, de ter músicas nossas, de ter músicas de ator, de ter músicas de gente que nem trabalhou com a gente, mas se envolveu e fez, e que todo mundo canta e canta junto e que o público canta, eu acho que é uma experiência única, enorme (risos) gigante, que a gente ia por exemplo pra ver o direito autoral e tal, ... numa peça tem duzentas, porque acaba que tem um trequinho que é pequeno, mas é a mesma música, mas tem outra que é uma canção, mas aí a outra é outra música...É, cada peça, e é muita coisa, então não sei, é uma experiência única, e acho que é uma, a é um musical de arte brasileiro. (entrevista com Letícia Coura)

Assim, as palavras de Euclides muitas vezes são musicadas. A passagem abaixo escrita por Euclides, para citar um exemplo, tornou-se um canto.

Em luta surda, cujos efeitos fogem ao próprio raio dos ciclos históricos, mas emocionante, para quem consegue lobrigá-lo ao través dos séculos sem conto, entorpecida sempre pelos agentes adversos, mas tenaz, incoercível, num evolver seguro, a terra, como um organismo, se transmuta por intuscepção, indiferente aos elementos que lhe tumultuam à face. (*idem*: p.39)

A estréia de *A Terra* foi no ano de 2002. A adaptação completa no teatro, composta das cinco partes - *A Terra, O Homem I, O Homem II, A Luta I* e *a Luta II* - foi concluída em Novembro de 2006, mas em constante transformação, quando pela primeira vez o grupo percorreu os cinco sertões, em cinco dias seguidos: a *Obra Total*. Segundo Zé Celso,

E o milagre Os Sertões se fez, agora ele está sendo gerado, de si mesmo, e em si mesmo com a Multidão. É o desmassacre de Canudos, o nosso e o de muita gente que estiver de corpo presente ou receber indiretamente suas emanções, onde quer que seja. Viajemos num dia de Rocha Viva, 24 horas em uma semana ou nove espetáculos, para passarmos afinal pela metamorfose desconhecida depois dos 5 dias de viagem no todo. (...) A obra se completa na sua incompletude de cada viagem onde tudo muda, permanecendo ser-tão no ser-estando da hora. (*A Terra*, p.14,15)

A montagem começa no ano 2000, com a leitura coletiva da obra – *Os Sertões*, campanha de Canudos, de Euclides da Cunha - no Teatro Oficina, uma leitura em voz alta do livro. A partir dessa leitura que a idéia de uma universidade acontece.

Foi anunciada a leitura coletiva através do jornal impresso e do *site*. Aparece um monte de gente, de toda parte, “tinham cento e poucas pessoas”, conta Sylvia Prado, “a gente lia por toda tarde, por cinco horas, das 14 até às 19, nove às vezes, lia em voz alta, contínua, sem parar, tipo um mantra, ia lendo em coral, até chegar no final do livro. Às vezes era desastroso, a leitura ficava arrastada. Mas quando a coisa acontecia era impressionante”.

As etapas do processo da montagem de *Os Sertões*, embora não tenham obedecido a uma ordem linear, foram: a leitura coletiva da obra em coro no Teatro Oficina; a formação de um núcleo para a montagem *Os Sertões*; a formação de um centro produtor de cultura – mutirão e criação de oficinas; ensaios-experimentação; ensaios abertos com o público.

Havia a idéia de montar *Os Sertões* a partir de muitas oficinas, dividindo o trabalho em todas as áreas: luz, vídeo, direção, dramaturgia, atuação, cenografia, figurino, corpo. Havendo

um conjunto de acontecimentos simultâneos, nasce o Movimento Bixigão, movimento que traz crianças do Bixiga para atuar na montagem de *Os Sertões*.

O Movimento Bixigão começa quando crianças de um grupo de capoeira do Bixiga, do Mestre Pedrinho, são convidadas por Fioravante, ator do Oficina, a participar de uma oficina de teatro, que começou ainda fora do Oficina, na quadra da Vai Vai (escola de samba do Bixiga). Pedro dava as aulas de capoeira e o Fioravante de teatro, independente de qualquer coisa, sem propósitos ainda. Até que um dia, conta Fioravante, houve um conselho no teatro para decidir sobre o futuro do Teatro de Estádio, então ele e o Pedro apresentaram as crianças ao Zé Celso.

Segundo Fioravante “propomos a idéia de trabalhar com elas nos *Sertões* porque o livro falava de crianças de colo, adolescentes, até velhos e era importante ter todos, variedade multi colorida e adversa no espetáculo. Zé comprou a idéia na hora, aí nasceu o Bixigão. Escolhi sete crianças para compor o elenco e comecei a dar oficinas para o resto da turminha” (campo).

Fioravante, fundador do Movimento Bixigão, afirma que o acontecimento “era uma coisa que nascia de dentro, que tinha a ver com minha vida de garoto pobre, eu queria fazer ser possível o acesso ao teatro e não ser só para filho de burgueses. Eu queria que como eu muitas crianças pudessem descobrir o prazer de fazer teatro” (pesquisa de campo) Assim iniciam-se os trabalhos, as crianças foram chegando, ocupando espaço, criando cenas e tornaram se parte fundamental da construção desse processo.

Neste momento atores e artistas da Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona e crianças do Bixiga puseram em prática o Manifesto Bixigão, documento que propunha entre outras coisas que a verba destinada à construção de um shopping nos arredores do teatro fosse revertida para a criação de um centro popular de cultura que acompanhando o processo de montagem de uma peça fizesse cursos das artes que a obra exigisse. A obra escolhida como enredo era *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Apaixonados, levamos os meninos pro Oficina e eles numa seqüência estonteadora de saltos ganharam o Zé Celso, e todos em torno da fogueira de Santo Antônio comemos farinha de guerra e DECIDIMOS: TRABALHAREMOS JUNTOS. Como? Procuramos o Raí, que leu nosso

projeto e teve outra idéia. No tempo que essa parceria se concretizava, recebemos o incentivo da Lei de Fomento, e com esse recurso sete crianças se somaram ao elenco - O EMBRIÃO da Construção de CANUDOS. (texto do site do Movimento Bixigão, acesso em 3/01/08)

Estamos tratando de uma obra em processo. Trata-se de uma obra enquanto processo, mutação, evolução, tendo o *work in progress* como linguagem, pensando com Renato Cohen.

a criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *leitmotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio, criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem (2004, p.1)

Depois da leitura coletiva começam os ensaios, com um grupo pequeno de pessoas, sem haver ainda de fato um texto, sem haver ainda quase nada, havia alguns roteiros de Zé Celso, algumas composições de 80 já feitas para a peça - foi uma *bricolage*, segundo Deleuze e Guattari (1976, p.15) este termo associado a Lévi-Strauss, é “a atividade de aproveitar coisas usadas, quebradas, ou apropriadas para outro uso (...) Lévi-Strauss introduziu este termo na linguagem antropológica para caracterizar a atividade mito-poética”.

Inicialmente o grupo ensaiava *Os Sertões* sem saber ainda que viria a ser dividido em cinco partes, acreditava estar montando *Os Sertões*, como uma parte única. Depois foi se dividindo pela necessidade, impossibilidade de reduzir e comprimir a obra. E então as coisas iam acontecendo simultaneamente, enquanto estava em cartaz com uma parte, ensaiava outra.

Pelo relato de Letícia Coura, que narra o desenrolar da montagem desde os primeiros ensaios, podemos ter acesso ao processo de criação de *Os Sertões* e perceber o quanto ela foi acontecendo a partir do encontro com diversas pessoas, criando-se, a partir das experimentações, das canções, de improvisos, da participação do público nos ensaios abertos e da leitura do livro como universidade.

Nos primeiros ensaios abertos Zé Celso tocava piano e todos tinham o tempo todo o livro na mão ou pendurado no corpo.

Deleuze e Guattari (1976, p15) introduzem a idéia de que “somos todos *bricoleurs*”, máquinas desejanter, produtores, ferreiros. *Bricolage* seria essa produção de fazer o que der para fazer a partir dos recursos que se tem. Podemos pensar no Teatro-Uzyna numa fábrica, produtora de desejo – de um processo coletivo em devir.

Nascendo no contexto do pós-estruturalismo<sup>22</sup> sob a égide da desconstrução, essa cena assinala a contemplação do múltiplo, da pluralidade em contraparte ao logismo linear aristotélico-cartesiano, a redução da solução psicológica. Incorpora-se o enlevo, a multiarte, as soluções do *collage*, o texto hierográfico de Antonin Artaud em busca do teatro vivo. (2004, p.XXVI)



Desde 1985 Zé Celso parecia já semear esse desejo do Teatro como uma Uzyna, fábrica. Em depoimento de 12 de dezembro deste ano, Zé Celso (*apud* Meiches, 1997, p.165) declara,

Como diretor, eu tenho delírios com a encenação dessa peça...Eu poderia montá-la em um estádio, no sambódromo ou num circuito de televisão internacional. Mas só posso criar a partir das possibilidades que a produção me dá e tem em mãos. O teatro brasileiro há anos está num esquema de produzir espetáculos com dois ou três atores e é necessário mudar esse esquema. Eu estou trabalhando pela formação de uma companhia de teatro

<sup>22</sup> *Mil Platôs*, obra fundamental nesta pesquisa, é uma das obras seminais do pós-estruturalismo, questionando o estruturalismo, a lingüística e a psicanálise.



ligada a uma companhia de produção, que permita a montagem de textos que possam misturar todas as linhas de pensamento social, político e cultural em grandes produções. No caso de *O Homem e o cavalo*, Oswald fez um teatro de massa, um tipo de teatro de transformação, que trabalha com o inconsciente coletivo.

Enquanto o grupo ensaia, Zé Celso fica em casa fazendo a dramaturgia, atua como escritor do processo.

As operações do *work in progress* não estão centradas em dramaturgia e a inserção do texto, quando se dá, ocorre através da presença de um *Dramaturg*- redator, escritor do processo. A grande escritura que se tece é a do texto espetacular, matriz de sonoridades, paisagens visuais, passagens e intensidades performatizadas. (2004, p.6 e 7)

“o Zé ficava em casa escrevendo o texto, trabalhando a dramaturgia (com parcerias, nessa época acho que era o Tommy, Flávio Rocha), e na sexta trabalhávamos com o Zé e sábado fazíamos o ensaio aberto ao público, que participava muito, inclusive alguns integrantes assíduos do público começavam a participar do processo. eram nesses ensaios que sempre ensinávamos uma música nova ao público no aquecimento, e no momento em que ela aparecia em cena o público cantava junto. e no final havia um diálogo com todos, elenco e público, às vezes era um sofrimento com tanta experimentação que dava errado, mas em geral era bem divertido”. (Letícia Cora, conversa por *imail*, janeiro de 2007)

Na obra, o narrador é Euclides, correspondente da campanha de Canudos. Reproduz “intactas, todas as impressões, verdadeiras e ilusórias” (Cunha, 1979, p. 80) que teve. No teatro, Zé Celso desdobrou, multiplicou e antropofagizou as impressões de Euclides.



Personagens narrados ganham voz própria e vida, como o cabo Wanderley, personagem que no livro “descansava há três meses, morrera no assalto de 18 de julho” (Cunha, 1979 p. 24). Mas, no Teatro, Wanderley vive uma história de amor com uma Zabaneira sertaneja e tem uma noiva que virou “celebridade” após sua morte, tendo publicado um livro sobre o cabo. Como o alferes, outros personagens ganharam autonomia e o texto se desdobrou em outros tempos verbais e pessoas, como Antônio Conselheiro (Zé Celso), o

sertanejo, o vaqueiro, os Maciéis, os Araújo, Pajeú, Jesuíno, Helena, Brasylina, Ana Cunha, Moreira César, Prudente de Moraes, entre tantos. Entidades abstratas como a República (Renée Gumiel) e também seres e fenômenos naturais são incorporados, como árvores tortas da caatinga, bois, ventos, mar, rios. O próprio corpo do ator pode virar uma árvore ou a terra. A Seca (Vera Barreto Leite) e a Terra (Luciana Domschke)<sup>23</sup> foram corporificadas, ganharam um corpo e tornaram-se personagens. Segundo Walnice Galvão (2004, p.3), “o caráter polifônico do livro em seu conjunto é um primeiro elemento de composição que importa reter. (...) O segundo elemento é constituído pela intertextualidade”.

Renné Gumiel faleceu em 2006, aos 92 anos. A República passou para a atriz Vera Barreto Leite. Esse e outras personagens mudaram e mudam constantemente de intérprete. Atores e atrizes entram em outros devires. Observa-se que têm pessoas que fazem alguns mesmos papéis desde o início da criação, em 2000-2002, como Zé Celso (Antônio Conselheiro), Marcelo Drummond (Euclides da Cunha), entre outros. Podemos notar, ainda, a desterritorialização constante do coro, com atrizes e atores que passam por ele, depois o deixam. O coro atuando também como espaço de transição, não apenas nesta montagem, ao longo de outras montagens. Quantos já não passaram por esse coro desde que ele territorializou-se no Oficina, em 1968 com a montagem da *Roda Viva*. A resposta dessa questão seria uma história paralela e ainda desconhecida.



<sup>23</sup> Esta pesquisa se limita a dois anos, mas *Os Sertões* esteve em constante mutação, não podemos fixar uma personagem a uma atriz ou ator. O Beatinho, durante a pesquisa vi sendo atuado por três diferentes, Haroldo, Fransérgio e Samuel. A personagem Terra, por exemplo, no começo da pesquisa (2006) era atuada por Luciana Domschke, a partir de agosto de 2007 passou a ser atuada por Célia Nascimento, que atuou como a Terra nas cidades por onde *Os Sertões* viajou: Salvador, Recife, Rio de Janeiro, Quixeramobim e Canudos.

A montagem segue a narrativa de Euclides da Cunha, mas é composta de diversas colagens. São cenas que não estão no livro *Os Sertões* e trazem outras referências de Zé Celso, como a cena de devoração do Bispo Sardinha, falada no *Manifesto Antropófago*, de Oswald, a cena do Rito da Bigorna, o sacrifício do bode, a cena de Heliogábalo, a cena da escrava *Libertas*, inaugurando o Terreiro Eletrônico, e tantas outras cenas que criam rupturas entre a narrativa de Euclides. As colagens são inserções que emergem da adaptação teatral da obra literária de Euclides: os empresários loteando o Bixiga; as danças dos orixás; Glauber Rocha gravando *Deus e o Diabo na terra do sol* em Canudos; Chico Sciense em Monte Santo, Euclides dialogando com Machado de Assis, numa cena apresentada por Oswald; Jesus Cristo carnavalesco de salto alto, como uma mulata molhada de sangue e purpurina; a princesa Isabel assinando a Lei Áurea depois de fumar maconha; a República que tem corpo e voz.



Outra importante característica que perpassa esta montagem é o vídeo. Tudo, ou quase tudo, é filmado. Toda a seqüência do espetáculo é filmada e transmitida ao vivo numa imensa tela que há no teatro. Os “câmeras” fazem parte de toda a movimentação cênica, são câmeras atuadores, fazem parte da cena, integram-se a ela, revezam-se, comunicam-se com microfones com o editor de imagens e transmissor que fica na cabine, vendo tudo, onde as imagens são trabalhadas e transmitidas em tempo real da ilha de edição do teatro, na cabine. Por essas características também o Teatro Oficina é considerado um Terreiro Eletrônico, que voltaremos a falar mais adiante.

Os Sertões na suas cinco viagens teatrocineamatográficas, um filme rodado por sessão, será o Rito antropofágico. A obra Euclides Rocha Viva no Teatro de cada noite, tem a ver com a poderosa ascensão da cultura dos povos excluídos, com a sua decisão de preferirem a morte à submissão, a esta Ordem Desordenada e conseqüentemente na coragem de experimentar a

Poderosa Política da Poesia, da Arte de Poder Popular Misturada de todos os povos (Zé Celso, A Terra).

Segundo Mauro Meiches, a ligação com o cinema contribuiu para que o Teatro Oficina fosse rebatizado de “Uzyna Uzona”, em um determinado movimento do grupo (início dos anos 80, após a gravação do filme *O Rei da vela*), liderado pela produção cinematográfica: “a passagem de Oficina para Uzyna indicava uma industrialização paralela à artesanaria e incluía a linguagem do vídeo” (Meiches, p.164).

A adaptação teatral de *Os Sertões*, já estava em 1979, nos rabiscos de Zé Celso, estruturada em planos, como na linguagem do cinema. Mauro Meiches (1997, p.178) afirma que “esta adaptação transpira o tom das cenas alegóricas dos filmes do Glauber Rocha a quem Zé Celso considerou como um criador que tinha com ele grandes afinidades estilísticas”.

Zé Celso traz referências no texto de *Os Sertões*, insere textos de outros autores, como Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud, Arthur Rimbaud. Essas inserções são nítidas apropriações, desde as mais evidentes porque parafrásicas (“O homem transborda a taça”, de Zaratustra), às estilizações, imagens à maneira oswaldiana, articuladas por sintaxe fragmentada, telegráfica, de versos e imagens justapostos, responsável pela desorganização do discurso linear. O poema abaixo é parte da peça *O Homem II*,

Do mesmo deserto, à mesma noite, sempre meus olhos cansados acordam à estrela de prata, sempre, sem que se emocionem os Reis da vida, os três magos, o coração, a alma, o espírito. Quando iremos, para lá das praias e dos montes, saudar o nascimento do trabalho novo, a sabedoria nova, a fuga dos tiranos e dos demônios, o fim da superstição, adorar - os primeiros - Natal sobre a terra! O canto dos céus, a marcha dos povos! Escravos, não vamos amaldiçoar a vida.

(*Manhã*, Arthur Rimbaud)

Trata-se de uma montagem não linear, mas a narrativa de Euclides é o fio, existe uma narrativa pela transposição metamorfoseada do texto de *Os Sertões* para a peça. Muitas passagens do livro são conservadas no seu texto original, são cenas que pontuam a narrativa.

Muitas das passagens do livro são também encenadas sem nenhuma fala em relação à cena. São geralmente mais inteligíveis para quem leu *Os Sertões*. Exemplo disso é a passagem das mães de Pedra Bonita, não há uma palavra. As mães sacrificam seus filhos jogando-os

nesta pedra, elas acreditavam que o reino encantado do Rei Dom Sebastião só desencantaria quando as bases das pedras fossem banhadas com sangue. Esta cena, no seu silêncio, tanto diz sobre a fé, uma fé messiânica que Euclides considerava “desvairada pelo fanatismo”, “Passou pelo sertão um frêmito de nevrose...” (Cunha, p.98). Euclides está falando de algo que é fundamental para compreensão do messianismo no sertão, o sebastianismo<sup>24</sup>.

Este lugar foi, em 1837, teatro de cenas que recordam as sinistras solenidades religiosas dos Achantis. Um mamaluco ou cafuz, um iluminado, ali congregou toda a população dos sítios vizinhos e, engripando-se à pedra, anunciava, convicto, o próximo advento do reino encantado do rei D. Sebastião. Quebrada a pedra, a que subira, não a pancadas de marreta, mas pela ação miraculosa do sangue das crianças, esparzido sobre ela em holocausto, o grande rei irromperia envolto sua guarda fulgurante, castigando, inexorável, a humanidade ingrata, mas cumulando de riquezas os que houvessem contribuído para o desencanto. (Cunha, ano, p.98)

Há ainda desdobramentos, passagens do livro em que Euclides apenas faz referência a algo, citando sem desenvolver o assunto e que são ampliados no teatro, tomando uma proporção maior, como um hipertexto. No *Oficina*, São João Ferreira, por exemplo, é dono de uma cena longa, onde o terreiro é só dele, pois como veremos adiante, o *Oficina* é um Teatro, e também um terreiro. Nesta cena é *como se* São João Ferreira baixasse nesse Terreiro Teatro numa tempestuosa aparição, o personagem vem incorporado de loucura. Trata-se de um monólogo onde São João Ferreira chega através de um samba, com uma bela transmutata transluzente, que lhe dá uma coroa de flores de um menino morto e vai embora. Logo ele ocupa todo espaço e em transe fala a todos no teatro o profeta,

Mas hoje eu quero ver nos olhos de cada um aqui presente aquilo que se esconde enterrado por trás de cada olho a imoralidade os desejos mais secretos perversos sacanas...pois é isso é o jorro disso em forma de sangue de esperma mijo e vômito é o jorro do desejo de cada um todos que vai rasgar aquela pedra derrubar as duas torres para que possa emergir um reino de riquezas desencantado real. (trecho do texto de São João Ferreira, *O Homem II*, roteiro, p.72)

---

<sup>24</sup> Nos remetemos a outras literaturas que tecem relações com o sebastianismo: Ariano Suassuna escreve *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, um romance enigmático sertanejo e medieval que faz referência à Pedra Bonita; *Deus e o Diabo na terra do sol*, filme de Glauber Rocha que trata do messianismo, da fé sertaneja, com cenas gravadas em Monte Santo, que por sua vez traz a referência de outra obra sobre o sertão, a obra *Os Cangaceiros* de José Lins do Rego.

No Teatro ele é São João Ferreira, um devir, diferente de Dom João Ferreira, o Execrável<sup>25</sup>, messias sertanejo que em 1838 profetizava em Pernambuco o sebastianismo, anunciava o reino encantado de Dom Sebastião e em nome dessa profecia muitos sacrifícios humanos foram feitos em Pedra Bonita<sup>26</sup>. Já o São João Ferreira é desmassacrante, anuncia São Sebastião, diferente do Rei Dom Sebastião. O São João Ferreira no Teatro é “transviado, transhumanizado” (roteiro *Homem I*, p.72



São João Ferreira traz uma força fundamental para este terreiro, a referência ao sebastianismo, até insurgir na cena seguinte um Egun<sup>27</sup>, momento em que ele desvela alegremente São Sebastião, que sai de dentro do Egun carregando diversas flechas, este também vem no sentido do desmassacre, ele que morreu com flechadas, no Teatro será desflechado. As flechas simbolizam desfacadas, desfacadas do irmão de Zé Celso, Luis Antônio Martinez. A pista do Oficina vira uma festa de novo, da alegria das desflechadas de São Sebastião,

#### CORO

Dom Sebastião?

São Sebastião!

O Gay dos Gays! Libertado! Era esse o esperado?

Ressureição até para o mais descrente!

(trecho da cena, O Homem I, roteiro)

<sup>25</sup> No filme *A Pedra do Reino*, adaptação do romance de Ariano Suassuna, do diretor Luiz Fernando Carvalho (2007, TV GLOBO) há uma bela cena da revelação de São João Ferreira Quadrena, o Execrável.

<sup>26</sup> O Registro do ofício dirigido ao Exmo. Presidente da Província de Pernambuco, em data de maio de 1838, em carta escrita por Francisco Barbosa Nogueira Paz narra este acontecimento das “desordens da Pedra Bonita” e a influência de Dom João Ferreira com o povo de Pedra Bonita. (acesso em 21/12/2007 [http://www.camaravst.pe.gov.br/momento\\_hist.html](http://www.camaravst.pe.gov.br/momento_hist.html))

<sup>27</sup> Egun, no ioruba “espírito de morto, antepassado, o mesmo que egungun”(Prandi, 2005, p.305), “o egun, que representa a continuidade familiar, o espírito do parente morto reencarnado no novo ser humano que nasce” (Prandi, 2005, p.33).

Entre as cenas que pontuam o fio da narrativa, há também momentos de ditirambo, ou seja, de festas dionisíacas. O público mistura-se, encanta-se, faz-se multidão. Têm atores-músicos, atrizes-cantoras, instrumentistas, instrumentos como acordeom, congas, piano, rabeca, cavaquinho, alfaia. É um teatro absolutamente musical. Há cenas que são simplesmente música. Diversas passagens de Euclides também foram transformadas em música, poesia musicada, palavra cantada, entre tantas. No Teatro Oficina todos cantam *Os Sertões* e tomam a jurema feita no teatro. É assim que se desdobra a narrativa. Às vezes rigorosamente fiel, outras metamorfoseadas ou antropofagizadas<sup>28</sup> por Zé Celso. E assim acontece a magia da operação artística do teatro, a transformação da literatura em espetáculo cênico e sua transformação direta com a platéia.

O clima é inspirado no Tennessee Williams, segundo Zé Celso (2002b.), o desejo de criar um clima de Soho, de calor, de sertão, de sensualidade, a luz baixando a resistência. Em *Os Sertões* é tudo clima, a luz cria os climas, e os climas atuam nas pessoas, o calor, o mal-estar, o tesão. A chuva, o vento fresco, ventania de Canudos e o clima esculpido pela luz.

\*\*\*

*A Terra*: Rua Jaceguai: os atores, as atrizes, Zé Celso, os músicos, enfim, todos os atadores do Teatro Oficina estão silenciosos e de branco, do outro lado da Rua, de frente ao Teatro, na calçada respirando para dar o primeiro passo lentamente em direção ao Teatro. Assim começa *Os Sertões* no Teatro Oficina, na sua primeira parte *A Terra*. Em um movimento lento, o grupo caminha para dentro do teatro, procurando o olhar do público, e nesse olhar busca encontrar e ver a divindade do outro. Este é o sentido desta primeira cena que abre *Os Sertões*, segundo a direção de Zé Celso, essa cena é o encontro com Dionísio, com o Teatro. Nela os atores e atrizes estão em silêncio absoluto e devem buscar olhar nos olhos do público “ver o deus no outro”, dirige Zé Celso nos ensaios. O público entra no teatro fluindo com o movimento dos atores silenciosamente. É a abertura de *A Terra*, quando os atores são mandacarus, umbuzeiros, grés argilosos, Juremas, massas gnaísticas, xistos metamórficos, xique-xiques, seriemas, paralelos da latitude, animais, ventos e rios.

---

<sup>28</sup> Antropofagizadas: devoradas, deglutidas, transformadas, transmutadas, misturadas a outras, tornadas parte de uma poética própria.

No programa de *A Terra*, é interessante notar na ficha técnica as várias atuações atribuídas a organicidade da terra. Para citar um exemplo tomarei um ator: FREDERICK STEFEEN 15° paralelo, massa gnáissica, vulcão de caldas, pixador do piquaraça, vaza barris, suçuarana, segurança dos *lobby men*.



Em *A Terra*, os atores nem são ainda homens, como afirma Zé Celso no respectivo programa, “O início da Viagem na Tragicomédiaorgya é gozoso. Nem somos ainda homens, somente no fim aparecemos como devastadores”. (programa *A Terra*, p.12) Não são homens ainda porque trata-se ainda de *A Terra*, são umbuzeiras, xique-xiques, mandacarus, *murici*, *araticum*, *favela*, *quixaba*, *mari*, *juazeiro*, *serrote*, *jacuretar*<sup>29</sup>. Os atores estão nus como os rios e o vento, e os índios. Segundo Mariano Mattos Martins, poeta ator atuador do Teatro Oficina,

Nem precisa de maquiagem, não tem nada entre os atores e o público, é o momento que Dionísio vai chegando no teatro com as mênedes. Não é uma demonstração de chegar numa terra nova, é realmente chegar numa terra nova, não só para os atores, para todos juntos. É chegar numa terra nova, olhar para as pessoas com os olhos livres, olhar para pessoa e saber que está falando com ela. A terra é um encontro

<sup>29</sup> Os nomes dessa planta me foram ditos por um sertanejo que mora em Canudos, chama-se José Raimundo, mas prefere se chamado por John Cat. (anotação de campo, dezembro de 2007).



para juntos chegarmos ao sertão de cada um. A terra entra para falar desse lugar desconhecido, evitado, da terra ignota, como define Euclides da Cunha. Tudo que é falado nos sertões pode ser ligado ao corpo, ao corpo que se transforma e se liga ao atletismo afetivo de Antonin Artaud. “As uniões mais íntimas se apagarão”. Reconhecimento do espaço, do outro, um acordo para se chegar até o fim, esse encontro é o “oi” ou melhor o “iô”, um cumprimento dionisíaco que significa “vem junto”. Cada peça tem uma poesia de encontro, é preciso ver *Os Sertões* como uma continuidade. (depoimento gravado em pesquisa de campo, fevereiro de 2007)

Para Zé Celso, a descrição das plantas aparenta cientificismo, mas desvela-se em poesia, Zé Celso interpreta a descrição das plantas como animismo. Na Terra, os atores e atrizes são rochas, solos, plantas e árvores... Para que os atores incorporassem esse sentido houve um trabalho corporal com Maura Baiochi, que fazia uma espécie de mandala do corpo, trabalhava com o Butô, com os elementos ar, terra, fogo, água. “Porque para falar do fogo você tem que recorrer ao teu fogo interno. Quando você fala de mar, é do teu mar interno.” (2002b, p.150) Houve também o trabalho de Wolfgang Pannek e Haroldo Alves e a preparação corporal de Diogo Granato, Ito Alves, Juliane Elting, Luciana Brites, Nicolas Trevijano, Rose Akras, Renée Gumiel.

Zé Celso, como dramaturgo, vê Euclides como animista. “No processo de decomposição do pensamento positivista da cabeça dele, ele está também em contato com outro tipo de descoberta. Ele está se aproximando do animismo, de uma razão xamânica e, portanto, uma razão poética” (Martinez, 2002b, p.144). Euclides faz política com as plantas, começa a ver que as plantas refletem de algum modo as estratégias militares dos sertanejos, a ver nas plantas características dramatúrgicas, a luta da terra e a metáfora de guerra. Disso Zé Celso extrai a teatralidade de *Os Sertões*. Há política nos rios e nas plantas.

É como a favela, que é a planta que dá nome a um morro da região de Canudos e que existe nos morros do Rio de Janeiro. Foram os ex-combatentes de Canudos que criaram a primeira favela do Brasil quando, estranhados com a sociedade carioca do início do século, foram morar em um dos morros do Rio de Janeiro. Este morro chamou-se Favela porque nele havia a mesma planta que havia lá em Canudos. (Martinez, 2002b, p.157)

Para Zé Celso as falas do livro se parecem com os fluxos de Artaud, quem muito o influencia, segundo Zé Celso “na Terra, Euclides transmite a noção de corpo sem órgãos de Artaud. Quer dizer, o corpo sem órgãos, no fundo, é a visão anímica, é a visão do sagrado em

tudo.” (Martinez, 2002b, p.145) Zé Celso trabalha os textos em seus momentos de mais força “em que desempenha como uma partitura, e como letra e como nota” (Martinez, 2002b, p.145).

O corpo sem órgãos existe também na existência de um enredo coral, como observa Zé Celso (2002b, p.145) “um enredo coral, no sentido que ele é intertextual. Muita gente escreveu esse livro.” *Os Sertões* é feito um agrimensar de colagens misturadas às impressões de Euclides “amarrados pela poesia”. *Os Sertões* é uma multidão. Para Zé Celso o livro tem uma teatralidade complexa, não-linear, uma “corografia”, “A grafia do coro. A grafia do coletivo, a grafia da multidão” (2002b, 148).



Estreada no Teatro Oficina a peça “transformou o Tabu da dificuldade inicial de penetração do livro em Totem”, afirma Zé Celso (programa *A Terra*). Quer dizer, transformado em totem, o livro foi coletivizado.

*A Terra* é a primeira parte do livro, considerada a parte de mais difícil leitura do livro, onde Euclides da Cunha disserta sobre os fundamentos geológicos da terra brasileira, descreve

minuciosamente as formações rochosas, as variações climáticas; descreve formações geológicas, meteorológicas, mesológicas, latitudes, disposição da terra, as plantas, o solo, as secas, os rios, “um clima é como que a tradução fisiológica de uma condição geográfica” (Cunha, 1979, p.52). Era o contato de Euclides da Cunha com o sertão, com a “Terra ignota”, em caminho para Monte Santo onde as paragens se revezam.

É uma paragem impressionadora. As condições estruturais da terra lá se vincularam à violência máxima dos agentes exteriores para o desenho de relevos estupendos. (...) cenários em que ressalta, predominantemente, o aspecto atormentado das paisagens. Porque o que estas denunciam – no enterroado do chão, no dismantelo dos cerros quase desnudos, no contorcido dos leitos secos dos ribeirões efêmeros, no constricto das gargantas e no quase convulsivo de uma flora decídua embaralhada em esgalhos – é de algum modo o martírio da terra, brutalmente golpeada pelos elementos variáveis, distribuídas por todas as modalidades climáticas (idem: p.13).

Neste capítulo do livro, o leitor depara-se com o muro das pedras do planalto central do Brasil, descendo até o litoral sul, caminhando para o Norte, dando as costas para o mar da Bahia para penetrar o país de dentro, tão contrastante sertões, abandonado há “cinco” séculos. Poucos se atrevem a atravessar: o Sertão. O leitor conhece a Jurema, bebida predileta dos caboclos, as primeiras chuvas, as amaralís, ressurgindo triunfais em flora tropical.

No Teatro Oficina, os atores-terra vestem-se de Parangolés coloridos, dançam e giram. Esses Parangolés são elementos cênicos criados para a cena da primavera, fazendo conexão com o artista brasileiro Hélio Oiticica. Esse elemento cênico é um exemplo da “dramaturgia mutante” de Zé Celso, que muda o roteiro e as cenas continuamente. É a obra sempre em transformação. Muitas vezes uma cena passa meses sendo feita de uma forma até que um dia descobre-se uma forma diferente de fazer e ela muda. Por ser uma montagem de fato muito longa e com um grupo enorme de pessoas envolvidas,<sup>30</sup> sua potência de metamorfose é elevada. No *Uzyna Uzona* todos são atores, fica difícil separar categorias, a camareira, os músicos e os iluminadores participam das cenas. Dona Alice, uma das camareiras, é a mãe do General Arthur Oscar em cena. Contados na ficha técnica do programa produzido para a viagem de *Os Sertões*, produzido em Setembro de 2007, são 38 atores, 18 crianças do Bixigão e há ainda os músicos, a equipe de sonorização, de direção de arte, de iluminação, de vídeo, de palco, de produção, de preparação corporal, administração e divulgação. Cada um

<sup>30</sup> Ver em anexo ficha técnica de *Os Sertões*.

do grupo pode trazer uma contribuição para a cena, um agenciamento. Elementos, pequenos gestos ou alterações rítmicas podem ser incorporados ou cortados. A peça pode sempre ser diferente. Uma obra que se nutre da sua metamorfose.



No ensaio, Zé Celso falava para os atores “tem novidade hoje, experimentem”. A partir desse dia, a propósito da dramaturgia mutante, a cena da Jurema seria diferente. E explicava que os Parangolés de Oiticica eram como pinturas para vestir e obras para serem dançadas. Acrescente-se aqui que alguns Parangolés de Hélio Oiticica tinham textos, como “estou possuído”, que traz a idéia do *cavalo*, termo que no espiritismo é usado para o médium,

a pessoa que incorpora uma entidade; no Oficina o ator é tido também como um cavalo. Essa cena performatizava a primavera que Euclides da Cunha narra em *Os Sertões*, quando é tempo do sertanejo preparar a “umbuzada tradicional” (Cunha, 1979, p.35), um momento de festa, de alegria para os sertanejos, depois de uma rara chuva, até que a seca se desenhe outra vez.

Quando a primavera chega traz o vinho, e com ele seu deus, Dionísio, anfitrião do Teatro Oficina. Dionísio traz ainda o uso de bebidas sagradas e narcóticos, como a Jurema, uma bebida de uso ritual. A Jurema, árvore considerada sagrada, tem importância fundamental para algumas tribos indígenas brasileiras, inclusive política, relacionada a questões territoriais no Brasil. Faz-se uso da Jurema em diversos lugares e contextos. No entanto, ela, enquanto bebida, é uma só, a bebida do caboclo, o dono da terra. Podemos encontrar a Jurema sendo cultuada em rituais específicos para ela e podemos encontrá-la sendo tomada pelos caboclos de lança (maracatu rural, Nazaré da Mata, PE), festas de Candomblé para caboclo e boiadeiro (entidade brasileira no candomblé) e também por grupos indígenas como os Xucurus (PE).



A Jurema, também está presente entre os caboclos sertanejos. É descrita por Euclides da Cunha e cantarolada como um *reggae* em cena, na pista do Teatro Oficina, enquanto a bebida é servida ao público na pista. Importa se é a verdadeira jurema alucinógena? Ou no teatro ela pode torna-se verdadeira, como mágica...<sup>31</sup>

As Juremas, prediletas dos caboclos – o seu haxixe capitoso, fornecendo-lhes grátis, inestimável beberagem, que os revigora depois das caminhadas longas, extinguindo-lhes as fadigas em momentos, feito um filtro mágico-derramam-me em sebes, impenetráveis tranqueiras disfarçadas em folhas

<sup>31</sup>\*janela para o texto: ver o anexo das imagens o vídeo da cena da Jurema que canta os versos descritos, no arquivo “Jurema” (SP, agosto de 2006).

diminutas- misteriosas árvores que pressagiam a volta das chuvas e das épocas aneladas do *verde* e o termo *magrém*... (Cunha, 1979: p.36)

Para Zé Celso *A Terra* é um prólogo, como uma “premonição do que vai vir no Homem e na Luta” (Martinez, 2002b, p.145). A segunda parte do livro é “O Homem”, na adaptação - *O Homem I* e *O Homem II*. Cada uma das cinco partes de *Os Sertões* tem a sua dedicatória, *O Homem I* é dedicado a “todos os movimentos sociais, ao MST, ao movimento dos Sem Teto, e a todos que estão nesse momento no mundo criando movimentos da cultura” (*O Homem I*).



*O Homem I* trata da gênese da nacionalidade brasileira, das raças mestiças do Brasil, da formação do povo brasileiro, dos cruzamentos das raças, do branco colonizador, do índio e do negro. Euclides (1979, p.50) nos fala da “mestiçagem embaralhada”, onde se destacam como produtos característicos o mulato, o mameluco ou curiboca e o cafuz, exprime que o tipo brasileiro só poderia surgir desse entrelaçamento consideravelmente complexo. Euclides traduz o momento histórico do final do século XIX, o determinismo e o positivismo. No entanto, parece enxergar certas contradições, certas teorias que se tornam descabidas nos sertões. Fala em termos de “raças”, o que supõe no momento histórico de *Os Sertões*, superioridade ou inferioridade de um tipo étnico, no entanto percebe e admite que:

O assunto assim vai derivando multiforme e dúbio. Acreditamos que isto sucede porque o escopo essencial destas investigações se tem reduzido à pesquisa de um tipo étnico único, quando há, certo, muitos. Não temos unidade de raça. Não a teremos, talvez, nunca (Cunha, 1979, p.51)<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> \*Janela para texto: ver o anexo das imagens o arquivo “Não temos unidade de raça” (RJ, outubro de 2008).

O cientificismo positivista de Euclides não fazia sentido no sertão da Bahia. Era descabido, como o autor fala, as categorias de Hegel não serviam ao sertão. Para Celso Furtado (2002: p.120), a razão do interesse pela obra, ou seja, a chave para entender esse paradoxo:

(...) reside em que, diante do “crime” que constitui a campanha de Canudos, Euclides, abandonando a opinião universalmente adotada na época, percebeu com lucidez a gravidade das contradições inerentes à nossa formação histórica, as quais se manifestam nas profundas desigualdades sociais que tanto demoramos a reconhecer e que persistem até hoje.

Euclides penetrou no cerne do processo de formação da sociedade brasileira. Com *O Homem*, o Teatro Oficina toca em um dos tabus da formação do povo brasileiro: a questão racial. No teatro, a gênese traduz-se em “danças dos acasalamentos fundadores, cenas sacro-profanas dos cruzamentos apaixonados das raças<sup>33</sup>” (roteiro do 1º ato, *O Homem I*). Trata-se de um encontro com o Brasil. Nesse ritual assume-se a mestiçagem fundadora do brasileiro, a conclusão liberta de qualquer determinismo: “não há um tipo antropológico brasileiro”<sup>34</sup>, afirma Euclides (1979, p.63). Liberta de qualquer uniformidade proclamada, como um grito: viva ao povo brasileiro! Viva a mistura das raças! Transfigurar os tabus em totens, como Oswald queria. Transfigurar o caráter negativo da mistura de raças, descolonizar. Zé Celso cria nesse te-ato um rito de desmassacre da nossa raça, da mistura, das diferenças.

É aí, nesse sertão, nesse bolsão de pobreza e fanatismo em torno do Conselheiro, que Euclides da Cunha, involuntariamente talvez, perplexo seguramente, assustado, descobre a existência de um povo brasileiro. O grito que proclama- ‘Canudos não se rendeu’- é a tradução dessa descoberta. Trata-se de uma mudança extraordinária. Ali em Canudos, Euclides da Cunha transforma um povo de tabaréus, um bagaço humano considerado em serventia e iniciativa, mas com raízes populares profundas, em heróis. Aí esteve a grande intuição de Euclides. Ao livrar-se de uma bagagem de conhecimentos supostamente científicos, percebeu a existência de um povo em formação, autenticamente brasileiro (...) (Furtado, 2002, p.122).

Encenam-se os primeiros povoadores. A separação radical entre o Sul e o Norte, a chegada dos catequizadores, do europeu, do colonizador. Segue-se o segundo movimento da peça sobre a gênese do jagunço e a função histórica do rio São Francisco. Euclides estabelece a distinção entre os cruzamentos realizados no sertão e no litoral, o mulato erige-se no litoral,

<sup>33</sup> \*Janela para texto: ver o anexo das imagens o arquivo “Cruza” (RJ, outubro de 2008).

<sup>34</sup> \* Janela para o texto: ver o anexo das imagens o vídeo desta parte, o arquivo “Não há um tipo” (gravada no Outubro de 2007).

enquanto o curiboca no sertão, considera que há um “notável traço de originalidade na gênese da população sertaneja” (Cunha, 1979, p.68). Para Euclides (1979, p.77), é “impressionadora” a uniformidade do sertanejo, para ele o sertanejo é um “tipo de subcategoria étnica já constituída”.

Características do pensamento do final do século XIX, momento em que *Os Sertões* foi escrito, revelam-se. Trata-se das teorias de degenerescência que acreditavam que a união entre as raças era prejudicial por causar desequilíbrios mentais diversos, à medida que se sucedessem às gerações, perder-se-ia a altitude intelectual dos ancestrais superiores e então o mestiço seria um decaído. Euclides pensa não só na gênese das raças como também a evolução psíquica do sertanejo. Vemos em *Os Sertões* bastante presentes os traços do momento histórico, quando a loucura passava a ter *status* de loucura. “Todo o homem é antes de tudo uma integração de esforços da raça a que pertence e o seu cérebro uma herança -como compreender-se a normalidade do tipo antropológico que aparece, de improviso, enfeixando tendências tão opostas?” (Cunha, 1979, p.78).

“O sertanejo é antes de tudo um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral<sup>35</sup>” (Cunha, 1979, p.81). Euclides apresenta-nos o sertanejo, toda a descrição da aparência do sertanejo, “É o homem permanentemente fatigado” (Cunha, 1979, p.81).

O livro narra a submissão do sertanejo vaqueiro aos sesmeiros da colônia e a relação com o trato da boiada. Em uma passagem ligeira, Euclides diz que em caso de doença do gado “rezam, tracejando no chão inextrincáveis linhas cabalísticas. Ou então, o que é ainda mais transcendente, curam-no pelo rastro” (Cunha, 1979, p.87). Neste momento, no teatro, toca-se um ponto para *Omolu*<sup>36</sup>, orixá que cura pestes, o ator-cavalo vestido de palha da cabeça aos pés, tal como *Omolu*, dança entre os bois-atores e outros atores jogam pipoca no público, como na festa para *Omolu* no terreiro de Candomblé. O banho de pipoca traz a cura.

O primeiro ato da parte *Homem I* acaba com um cântico em homenagem ao ócio. Os atores convidam os espectadores para esticar um lençol branco na pista e deitar-se, enquanto

<sup>35</sup> \*Janela para texto: ver o anexo das imagens o arquivo “O sertanejo é antes de tudo um forte” (RJ, outubro de 2008).

<sup>36</sup> \*Janela para texto: ver o anexo das imagens o arquivo “Omolu” (RJ, outubro de 2008).



entoa-se o canto “Ócio, Cio, Cio, Cio. Ócio, Cio, Cia. Nada de seca! Quadra propícia. Preguicia, preguicia...” (*O Homem I*). Todos deitam nesse “Dityrambo preguiçoso do ócio”<sup>37</sup>. Quando acaba esse momento, chega uma panela enorme de doce de jerimum com leite, o público come. Euclides, na pele do ator Marcelo Drummond, caminha pela pista, entre os corpos da multidão e diz “Agora, vamos passar as horas matando, na significação completa do termo: o tempo”.

Como notamos, o primeiro ato do *Homem I* introduz o homem no sertão, o ser humano, com a complexidade do problema etnológico do Brasil, apresenta os tipos brasileiros, a mestiçagem e conclui que não há tipo único. Apresenta o sertanejo vaqueiro, a invasão dos colonizadores, o Quilombo dos Palmares, a morte de índios, a catequese...



A partir daí o livro e a peça parecem tratar mais sobre o misticismo e a fé. Quando a seca, “variante trágica”, aproxima-se o sertanejo não se apavora, “é um complemento à sua vida tormentosa, (...), alimenta a todo o transe esperanças de uma resistência impossível” (Cunha, 1997, p.92).

É a experiência tradicional de Santa Luzia. No dia 12 ao anoitecer expõe ao relento, em linha, seis pedrinhas de sal, que representam, em ordem sucessiva da esquerda para a direita, os seis meses vindouros, de janeiro a junho. Ao alvorecer de 13 observa-as: se estão intactas, pressagiam a seca; se a primeira apenas se deliu, transmutada em aljôfar límpido, é certa a chuva em janeiro, se a segunda, em fevereiro...(idem: p.93)

<sup>37</sup> Nome da canção dessa cena. \*Janela para o texto: ver o anexo das imagens esta cena no arquivo “Ócio” (RJ, Outubro de 2007).

A seca é inevitável. Insurreição da terra contra o homem, e o sertanejo transcende a sua situação rudimentar com a fé religiosa. Famílias inteiras, rezando para milagreiros, com bandeiras do Divino, entoando ladainhas, migra, remigra, mal fixo à terra. Trata-se de fé, de uma religião também mestiça. Sobre a religiosidade do sertanejo é preciso citar as características relacionadas por Euclides (1979, p.96):

Está na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que se rebate o feitichismo do índio e do africano. É O homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas.

O sertanejo tinha, na visão de Euclides, manifestações complexas de religiosidade indefinida, caracteriza-as como uma “mestiçagem de crenças”, e prossegue “ali estão, francos, o antropismo do selvagem, o animismo do africano e, o que é mais, o próprio aspecto emocional da raça superior, na época do descobrimento e da colonização” (Cunha, 1979, p.96). O sertanejo saía das missas nas igrejas para os agapés selvagens dos candomblés ou *poracês*<sup>38</sup> do tupi. Da hibridez das raças para a hibridez de suas crenças singulares de tendências distintas.



A montagem de *O Homem I* revela esse misticismo, a religião mestiça. Assustamo-nos e encantamo-nos com Euclides, que cita os sacrifícios religiosos de crianças que eram feitos em 1837, em Pedra Bonita. No Teatro Oficina tudo isso é tocado e trazido para a cena. A Seca que mata, o Diabo, Dom ou São João Ferreira, São Sebastião, Os Serenos, o bandidismo, Apolônio de Todi<sup>39</sup>, Monte Santo, Jesus Cristo. Toda essa simbologia misturada e mestiça é

<sup>38</sup> Festa indígena.

<sup>39</sup> Apolônio de Todi (fim séc.XVII), capuchinho que viera da Itália para o sertão, pregando as Santas Missões em caráter itinerante, construiu os Passos da Santa Cruz, em Monte Santo (Galvão, 2001, p.37).

manifestada e carnalizada no terreiro do Teatro Oficina. Essa religião mestiça é dançada no Oficina, na cena que se chama “Dityrambo da gira do planeta”, onde canta-se o “coro de pupilos estúpidos da divindade”<sup>40</sup>. Enquanto *o Diabo na rua no meio do redemuinho*<sup>41</sup> dança com a Seca, num devir terreiro, no mundo da feitiçaria do Teatro libertam-se em dança vários Orixás em roda, o coro canta no Teatro,

Cabeça gira<sup>42</sup>

Gira

Gira o globo séculos,

Gira o globo,

Gira três séculos,

Gira o globo,

Gira cinco séculos,

...

(canção do *O Homem I*, p.47)

Euclides, enfim, apresenta Antonio Vicente Mendes Maciel, o Antonio Conselheiro (1979, parte IV, O Homem). Parece que tudo que antecede este momento é uma preparação para chegar até ele. É a última cena de *O Homem I*, quando surge pela primeira vez na peça, e também no livro, a figura de Antônio Conselheiro, *presentada* por Zé Celso.

Revela-se o Antônio Conselheiro da visão de Euclides da Cunha. Zé Celso, de bata azul, faz um monólogo do texto *ipsis literis*. Essa cena<sup>43</sup> são três páginas de *Os Sertões* literais. A diferença é que foi transposta para a primeira pessoa, são alterados alguns tempos verbais e têm inserções nietzscheanas, Zé Celso insere ao texto euclidiano a seguinte fala

<sup>40</sup> Cada parte de *Os Sertões* tem um programa para que o público possa seguir o roteiro da peça, há em cada programa as canções do coro. “Coro de pupilos estúpidos da divindade” foi nomeado assim inspirado numa passagem de Euclides (1979: p.97), quando se refere à condição do sertanejo: “O homem dos sertões – pelo que esboçamos – mais do que qualquer outro está em função imediata da terra. É uma variável dependente no jogar dos elementos. Da consciência da fraqueza para debelar, resulta, mais forte, este apelar constante para o maravilhoso, esta condição inferior de pupilo estúpido da divindade”.

<sup>41</sup> Frase de João Guimarães Rosa, da obra *Grande Sertão Veredas*.

<sup>42</sup> \* Janela para o texto: ver o anexo das imagens parte da cena, no arquivo “Cabeça Gira” (RJ, Outubro de 2008).

<sup>43</sup> \*Janela para o texto: Ver no anexo das imagens o vídeo de parte desta cena quando Zé Celso esteve em Brasília, no Teatro Oficina do Perdiz em Agosto de 2007.

“caracterizando-me o temperamento vesânico, como o de Nietzsche, que dizia ‘Eu sou um deus’. É certo, um caso notável de degenerescência intelectual” (roteiro *O Homem I*, p.86).

Eu faço a cena do Conselheiro, e estou apurando ela cada vez mais. Eu faço em alguns lugares, as pessoas pensam que o texto é meu. Porque existe já uma tamanha identidade, entre a história dos sertões e a história do Oficina (...) Porque o ator não pode representar, o ator tem que “presentar” (Martinez, 2002b, p.149)



Trata-se de um Antônio Conselheiro num devir Zaratustra na visão do diretor. Nietzsche é um dos autores mais presentes na poética de Zé Celso, que também refuta o cristianismo, o idealismo platônico e o racionalismo. Nietzsche se diz aprendiz do “filósofo Dioniso”. Quer antes ser um sátiro que um santo, quer o “dizer-sim dionisíaco em antítese à constante negação pelo cristianismo” (2002, p. 72). Para Nietzsche (2002, pp.164-165) “todo o idealismo é falsidade diante daquilo que é necessário”. Afirma que a única moral ensinada

até hoje foi “a moral da renúncia-a-si mesmo”, moral que nega a vida em seus fundamentos, sendo um “crime contra a vida”. Nietzsche quer libertar a vida, quer a “transvaloração de todos os valores”, valores que ensinaram o desprezo pelo corpo. Zé Celso agencia esse pensamento nietzscheano no teatro – “Dioniso contra o crucificado...” (2002, p.168).



Há também um momento desta cena, em que, Conselheiro num devir<sup>44</sup> Zé Celso, tira sua bata e coloquialmente falando, fica de quatro e peida para o público. Aqui cabe uma passagem de *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, de Antonin Artaud,

Então  
 O espaço do possível  
 Foi-me apresentado  
 Um dia  
 Como um grande peido  
 Que eu tivesse soltado;  
 Mas nem o espaço  
 Nem a possibilidade  
 Eu sabia exatamente o que fossem,  
 Nem sentia necessidade de pensar nisso.

Zé Celso incorpora o olhar de Euclides sobre o líder, Antônio Conselheiro do ponto de vista do escritor.<sup>45</sup>

Da mesma forma que o geólogo interpretando a inclinação e a orientação dos estratos truncados de antigas formações esboça o perfil de uma montanha extinta, o historiador só pode avaliar a altitude daquele homem, que por si nada valeu, considerando a psicologia da sociedade que o criou. Isolado, ele se perde na turba

<sup>44</sup> Devir sertão: Segundo Tomas Tadeu (2004, p.30) “devir, em última análise, significa ‘deixar de ser’ - deixar de ser uma coisa para se tornar outra”.

<sup>45</sup> Para detalhamento ver anexo texto de Euclides da Cunha em que o autor descreve Antônio Conselheiro, em *O Homem* (parte V), transposto para o teatro integralmente.

dos nevróticos vulgares. Pode ser incluído numa modalidade qualquer de psicose progressiva. Mas posto em função do meio, assombra. É uma diátese, e é uma síntese. As fases singulares da sua existência não são, talvez, períodos sucessivos de uma moléstia grave, mas são, com certeza, resumo abreviado dos aspectos predominantes de um mal gravíssimo. Por isto o infeliz destinado à solicitude dos médicos, veio impelido por uma potência superior, bater de encontro a uma civilização, indo para história como poderia ter ido para o hospício (Cunha, 1979, p. 102).

Como sabemos, Antônio Conselheiro começou a pregar, por volta de 1870, pelo interior do Nordeste e a organizar mutirões para a construção de igrejas. Foi proibido de pronunciar sermões pela igreja católica em 1882. Conselheiro se opunha à República, o que agrava seus conflitos com a ordem estabelecida. Fixa-se com seus seguidores na região de Canudos, às margens do rio Vaza-barris, no sertão da Bahia. Quando isso aconteceu “a evasão de mão-de-obra das fazendas do interior cresceu, com os homens e suas famílias abandonando-as para residir em Canudos sob sua proteção espiritual. Os fazendeiros começaram a se incomodar com o Conselheiro” (Hermes, 2002, p.233).



Houve também o acontecido da feira do Soure em 1893, com revoltas populares contra o Fisco e contra os novos impostos que eram afixados em tabuletas. Era o período de seca e miséria e houve uma manifestação contra os impostos com a queima das tabuletas. Foi essa situação que Conselheiro encontrou ao entrar na cidade, uniu-se à manifestação, pois não aceitava a República e suas leis. “O número de manifestantes cresce de 20 para 500 no período de duas semanas (...) Eram homens que não obedeciam nem reconheciam as leis da República” segundo Barão de Jeremoabo (Hermes, 2002, p.250). Conselheiro pregou abertamente a insurreição contra as leis.

Conhecia o sertão. (...) sabia de paragens ignotas de onde o não arrancariam. Marcara-as já talvez, prevenindo futuras vicissitudes. (...) Os crentes acompanharam-no. Não inquiriram para onde seguiam. E atravessaram serranias íngremes, tabuleiros estéreis e chapadas rasas, longos dias, vagarosamente, na marcha cadenciada pelo toar das ladainhas e pelo passo trado do profeta... (Cunha, 1979, p.121)

O *Homem II* é a peça que vai encenar toda a trajetória de Antônio Vicente Maciel desde seu nascimento, até se fixar em Canudos com uma legião de sertanejos seguidores, uma caravana de fiéis. Todo esse momento histórico é levado ao teatro, a abolição da escravidão, a proclamação da República, a fé e as profecias de Conselheiro. No Teatro Oficina, a montagem de *O Homem II* encena todos esses fatos.

O *Homem II* trata principalmente da formação de Canudos, como um clã, nascido da força de um grupo, uma *malta*. Trata do Amor e da fé de tantos sertanejos que construíram Canudos, a terra da promessa. Foram tantos miseráveis, desolados e guerreiros que deixaram sua cidade e foram em busca de um sonho na terra de Canudos, num lugar privilegiado, escolhido por Conselheiro. Segundo Zé Celso:

Canudos foi uma comunidade que iniciou-se nômade. Conselheiro caminhava como Jesus e ao lado dele iam caminhando os excluídos, os rejeitados, velhos, crianças, mães de família, moças solteiras, homens honestos e trabalhadores, agricultores até empresários. Eram todos acolhidos com reconhecimento individual por um amor intenso e o olhar de conselheiro que via a divindade de cada criatura...(Programa de *O Homem II*, p. 02).

Cena de *O Homem II* – Polipeiro...

### CORO DO POLIPEIRO CORPO SEM ÓRGÃOS

(Braços a maneira dos coros dos Maracanãs, energias e alimentos do ar mar)  
Fazemos a comunidade homogênea e uniforme, massa inconsciente, bruta informe, crescendo sem evoluir, sem órgãos, levas sucessivas, à maneira de um poli, poli, poli, poli Eros (...) *Corpos Sem Órgãos*. (roteiro *O Homem II*)

Trata-se da cena da formação de Canudos que assim descreve Euclides “se fez a comunidade homogênea e uniforme, massa inconsciente e bruta, crescendo sem evoluir e sem órgãos e sem funções especializadas, pela só justaposição mecânica de levas sucessivas, à maneira de um polipeiro humano” (1979, p.128).

“Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade”, declara Artaud na gravação radiofônica *Para acabar com o juízo de deus*. Zé Celso insere o corpo sem órgãos de Artaud no texto como subtexto do que seria a formação de Canudos. O que seria esse corpo sem órgãos? Nesse caso, um desejo coletivo da formação de uma cidade em mutirão, habitando esse lugar comum, da formação de um clã, exterior ao aparelho de Estado, contrariando as leis régias da Igreja e do governo, criando suas regras e leis internas, seguindo um líder, Antônio Conselheiro.

O coro do polipeiro sem órgãos traz o sentido do agrupamento (polipeiro) e do território nômade de Canudos revivido no Teatro. *Poli Eros*. Uma fé é um amor - uma potência que vem da relação entre o grupo, de um deus que age em mim, de “um tecido de relações imanentes” (Deleuze e Guattari, 2005, p.21). Nesse espaço criado pelo grupo não necessita do aparelho de Estado, sendo o Estado o lugar que bloqueia e separa o homem do que ele pode da vida. <sup>46</sup>

Canudos surgia com a feição média entre a de um acampamento de guerreiros e a de um vasto *kraal* africano. A ausência de ruas, as praças que, à parte a das igrejas, nada mais eram que o fundo comum dos quintais, e os casebres unidos, tornavam-no como vivenda única, amplíssima, estendida pelas colinas, e destinada a abrigar por pouco tempo o *clã* tumultuário de Antônio Conselheiro. (Cunha, 1979, p.124)

---

<sup>46</sup> Recomendamos, nesse sentido, a leitura de *O Novo Ídolo*, capítulo da obra *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche.



Para Euclides, “Canudos era o cosmos” (Cunha, 1979, p.129). Canudos seguia leis próprias. A população era constituída dos mais díspares elementos, habitantes voluntários da miséria e da dor, massa que cresceu sem órgãos e sem funções especializadas. Canudos era uma velha fazenda à beira do Rio Vaza-barris. Antes do Conselheiro fixar-se naquela terra, lá aglomerava-se uma população “suspeita e ociosa, armada até os dentes e cuja ocupação, quase exclusiva, consistia em beber aguardente e pitar uns esquisitos cachimbos de barro de metro de extensão” (Cunha,1979, 122). Por isso, o nome, esses cachimbos eram feitos de tubos naturalmente fornecidos pelas solanáceas (*canudos-de-pito*). “Assim, antes da vinda do Conselheiro, já o lugarejo era obscuro – e o seu nome claramente se explica – tinha, como a maioria dos que jazem desconhecidos pelos nossos sertões, muitos germes da desordem e do crime. (...) Era o lugar sagrado, cingido de montanhas, onde não penetraria a ação do governo maldito” (Cunha,1979, 122).



Canudos foi uma máquina de guerra, uma *pura forma de exterioridade*<sup>47</sup>, que incomodou a Igreja e a República e foi massacrada pelo Exército. Segundo Deleuze e Guattari, *máquina de guerra*<sup>48</sup> é aquilo que é exterior ao aparelho de Estado, chama-se assim no sentido de ser uma produção (máquina) do que conjura, isto é, combate (de guerra) o Estado.

<sup>47</sup> “Não basta afirmar que a máquina de guerra é exterior ao aparelho, é preciso chegar a pensar a máquina de guerra como sendo ela mesma uma pura forma de exterioridade, ao passo que o aparelho de Estado constitui a forma de interioridade que tomamos habitualmente por modelo, ou segundo a qual temos o hábito de pensar”. (2005, p.15)

<sup>48</sup> (axioma I, 1227 *Tratado de nomadologia: a máquina de guerra*) “A máquina de guerra é exterior ao aparelho de Estado” (Deleuze e Guattari, 2005).

Nietzsche, em Zarathustra, define Estado como “o lugar onde o lento suicídio de todos chama-se ‘vida’!” (2006, p. 76). Dessa maneira, a máquina de guerra atua na direção da micropolítica, máquina de guerra no sentido de combater aquilo que mutila a vida. Chama-se máquina de guerra o conceito, mas poderia chamar-se máquina de amor ou máquina de desmassacre ...



Deleuze e Guattari aclaram que não podemos confundir o exército com máquina de guerra, não há máquina de guerra no Estado. Assim como a guerra não produz e nem deriva do Estado, a guerra é uma das maneiras da máquina de guerra conjurar o aparelho de Estado “Clastes considera que, nas sociedades primitivas, a guerra é o mecanismo mais seguro contra a formação do Estado” (2005, p.19).

*Ou bem* o Estado dispõe de uma violência que não passa pela guerra: ele emprega policiais e carcereiros de preferência a guerreiros, não tem armas e delas não necessita, age por captura imediata, agarra e liga, impedindo qualquer combate. *Ou então* o Estado adquire um exército, mas que pressupõe uma integração jurídica da guerra e a organização de uma função militar. (Deleuze e Guattari, 2005, p.12)

Os movimentos messiânicos podem ser também, estranhamente a primeira vista, máquinas de guerra<sup>49</sup>, apesar de a religião ser, em alguns sentidos, uma peça do aparelho de Estado, pois para o nômade a questão se coloca de modo inteiramente outro. Para Deleuze e Guattari “quando a religião se constitui em máquina de guerra, mobiliza e libera uma

<sup>49</sup> Há também a idéia de que o paraíso se faz aqui e agora, pregado pelo messianismo. Podemos observar Zé Celso muitas vezes, apesar dele discordar desse ponto de vista, como um messias daquele imenso grupo de atores e atrizes, seria um messias não da esperança, mas do aqui e agora.

formidável carga de nomadismo ou de desterritorialização absoluta, duplica o migrante com um nômade” (2005, p.56) A religião em Canudos funcionou como elemento de máquina de guerra, “o profeta traça o movimento pelo qual uma religião torna-se máquina de guerra” (Deleuze, 2005, p.56)

O percurso de criação, onde a história dos sertanejos conselheiristas foi trabalhada e devorada, impôs amor aos fatos e a forma sertaneja de mutirão na construção de uma nova cidade. Segundo Zé Celso um lugar do “Ser-estar, do Sertão já plantado no lugar como Território da Inclusão Social na Arte; na Cultura Viva; na Educação- numa transmutação de todos os valores” (p.14 , programa *Luta II*) Esse é o lugar que Zé Celso quer.

O *Homem II*, filosoficamente na concepção de Zé Celso, é a passagem do “homem re-voltado para o trans-homem criador de outra possibilidade para a aventura humana na Terra”. (programa *O Homem II*) O ritual do *Homem II* no Teatro Oficina é a parte de *Os Sertões* que conta mais com a entrega do público. Gira em torno da idéia de descolonização do corpo, da descolonização do homem, da idéia que se tem de homem civilizado, propiciando uma celebração, uma festa ditirâmbica, onde os homens desaprendem a falar e a andar, passam a dançar e a cantar. Essa é a cena que se vê no *Homem II*, no Teatro Oficina, o teatro realizando uma grande festa ditirâmbica, em que o homem descobre-se deus. Nietzsche (2005, p.8) afirma que “As festas de Dionísio não firmam apenas a ligação entre os homens, elas também reconciliam o homem à natureza”.

*O HOMEM II: DA REVOLTA AO TRANS-HOMEM* - Dedicado à "criação de uma atitude heróica e anti-heróica dos que vão à luta e dizem - Adeus homem!", a teatralização do segundo movimento da segunda parte de *Os Sertões* apresenta a passagem do homem re-voltado para o trans-homem, criador de outra possibilidade para a aventura humana na Terra. A partir da história de Antônio Conselheiro, todo o teatro revive sua morte iniciática: um homem comum, que por amor, se transmuta em líder anti-messiânico, arregimentando uma legião de sertanejos como raízes solidárias no interior da Bahia e que, em mutirão conseguiram levantar açudes, igrejas e cemitérios. A comunidade chegou a contar com 25 mil habitantes, sendo na época a segunda maior cidade baiana. Padres capuchinhos tentaram 'diplomaticamente' dispersar o povo de Canudos. A negativa em obedecer à ordem religiosa oficial leva o Frei Evangelista, a amaldiçoar os conselheiristas, em nome de Jesus. A Cidade prepara-se para A Luta. (release da peça *O Homem II* escrita pela produção do teatro, material de campo)

No Teatro Oficina, o primeiro ato de *O Homem II* encena a guerra das famílias, Araújo e Maciéis, a família de Conselheiro, isto ocorreu na infância de Conselheiro, em 1833. Foi uma “luta das mais sangrentas dos sertões do Ceará”, segundo foi narrado a Euclides sobre a genealogia de Antônio Conselheiro (Cunha, 1897, p.104). O conflito teria origem de um incidente, pretensos roubos cometidos pelos Maciéis em propriedade dos Araújo. Segue a história de Antônio Vicente Mendes Maciel, o Conselheiro.

Antônio deixa Ipu, no Ceará em 1859, depois de já ter mudado de cidade diversas vezes, e parte para os sertões por vergonha de ter sido abandonado pela esposa que fugira com um policial. Passaram-se dez anos, Antônio surge na Bahia “anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face acaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abordado ao clássico bastão, em que se apóia ao passo dos peregrinos” (Cunha, 1897, p.109).

Euclides conta a testemunha de um prisioneiro com quem esteve nos últimos dias da campanha, dando conta que Antônio Maciel ainda moço já impressionava a imaginação dos sertanejos. Aparecia sem destino, errante. “Praticava em frases breves e raros monossílabos. Andava sem rumo certo, indiferente à vida e aos perigos, (...) dormindo ao relento à beira dos caminhos, numa penitência demorada e rude...” (Cunha, 1897, p.109). Quer dizer, Antônio deixa o Ceará em 1859 e vagueia pelo Nordeste, percorre aqueles sertões por muitos anos até fixar-se em Canudos, incansável, numa romaria de vinte anos.

É interessante perceber, pela escrita de Euclides, seu pensamento positivista, mas ao mesmo tempo em metamorfose, entre o Estado e a máquina de guerra. Euclides interpreta o fenômeno de Antônio Conselheiro agregar tantos sertanejos ao seu redor como “nevrose coletiva”. É um termo usado repetidas vezes, reflexo da eugenia<sup>50</sup>, admitindo o misticismo dos conselheiristas também como loucura. “O misticismo de cada um, porém, ia-se a pouco e pouco confundindo-se na nevrose coletiva” (Cunha, 1897, p.136). Conselheiro professava “um catolicismo mal compreendido”, para Euclides:

---

<sup>50</sup> As expressões usadas em relação aos sertanejos pretendiam ter fundamento científico. A eugenia, ou a teoria da degenerescência entrou na psiquiatria brasileira por meio de Nina Rodrigues e Juliano Moreira. Partiam, como foi dito, de um conceito fundamental, o de degenerescência, à medida que se sucedessem as gerações, nervosos gerariam neuróticos, que gerariam psicóticos, que gerariam idiotas ou imbecis.

No seio de uma sociedade primitiva que pelas qualidades étnicas e influxo das santas missões malévolas compreendia melhor a vida pelo incompreendido dos milagres, o seu viver misterioso rodeou-o logo de não vulgar prestígio, agravando-lhe, talvez, o temperamento delirante. Todas as conjecturas ou lendas que para logo o circundaram fizeram o ambiente propício ao germinar do próprio desvario. A sua insânia estava, ali, exteriorizada. (...)

Precisava-se de alguém que lhe traduzisse a idealização indefinida, e a guiasse nas trilhas misteriosas para os céus...

Aquele dominador foi um títere. Agiu passivo, como uma sombra. Mas esta condensava o obscurantismo de três raças (Cunha, 1897, p.110).

Para Deleuze e Guattari “do ponto de vista do Estado, a originalidade do homem de guerra, sua excentricidade, aparece necessariamente sob uma forma negativa: estupidez, deformidade, loucura, ilegitimidade, usurpação, pecado...” (2005, p.15).

O Teatro Oficina encena toda a saga de Antônio, mas poeticamente na interpretação de Zé Celso houve um rito de passagem de Antônio Maciel para Conselheiro, Antônio Maciel deixa duas vestes de homem do século XIX, e com esse ato despe-se também das imposições que vive este homem e assume uma vida errante pelo sertão deserto, transmuta-se.

Antônio está Nu nos braços da Mãe Terra. Agarra-se à bandeira branca da Pomba Gira, seu lençol de amor de cetim, sua veste de Conselheiro, para ele agora a bandeira de paz e paixão. Seu amor por Brasylina na sua viagem de Jurema vira Amor por todo mundo, tudo, Amor Orgya. (Zé Celso, O Homem II, p.15).

No *O Homem II*, a palavra mais cantada no Teatro Oficina é “amor”. Essa é a parte do nascimento de Canudos, de um clã, uma legião. Há um dytirambo de chegada. A Rua do Oficina é *como se fosse* Canudos. A Rua torna-se o arraial. O amor de Antônio e Brasylina, o amor de Ana e Dilermano, o amor de Helena e Pajeú.

Especialmente nesta peça enaltece-se o “amor livre”. Conselheiro anuncia a todos “o fim do juízo está aqui! E o amor é livre e grande demais para ser julgado por nós pobres mortais”, texto de Zé Celso. O público promíscuo se relaciona na pista, orgyasticamente. O “pecado original” é como que dissolvido numa cena em que Adão e Eva se multiplicam em muitos outros.

Trata-se de uma cena que é da parte da descrição de Canudos por Euclides, “Não é para se admirar que se esboçasse logo, em Canudos, a promiscuidade de um hetairismo infrene. (...) Eram legião. Porque o dominador, se não estimulava, tolerava o amor livre. (...) Canudos era o homizio de famigerados facínoras” (Cunha,1979:130). Nesta cena pessoas do público podem tirar a roupa. Convidados pela personagem da Eva, ficam todos nus misturados, podem se beijar e se tocar, depois dançam em roda cantando. Dissolvem a idéia de “pecado”. Não havendo mais pecado, também desfaz-se o ressentimento e a culpa, desarticula-se a moral cristã. O hetairismo seria a diferença, o encontro com outro, no caso, desenfreado, um hetairismo infrene.



A cenografia de Canudos para a cena da fundação da cidade e que descreve suas casas de taipa, foi solucionada pelo diretor de arte, Osvaldo Gabrielli. O objeto usado para representar as casas tem uma estrutura muito simples que incrivelmente se transforma numa casa de Canudos. O público envolvido pela situação, atuando, fazendo parte do coro, se sente sertanejo, abrigado em Canudos. Osvaldo Gabrielli, diretor de arte, ensaia *O Homem II* junto

com os atores para criar “Canudos” no Teatro Oficina. Enquanto *Os Sertões* é lido em voz alta, os atores sertanejos experimentam a movimentação cadenciada pela leitura no espaço cênico que estava sendo criado.

Zé Celso considera o Gabrielli como o “Artista Criador da Máquina Cenográfica de atuar 'Os Sertões'”. Gabrielli relata como o Teatro Oficina transformou sua estrutura a partir da leitura de *Os Sertões* e a idéia de “máquina de guerra”: o chão que antes era de terra batida foi perfurado, abriu-se um caminho subterrâneo por debaixo da pista (Rua). O espaço adaptava-se para a “guerra”, os jagunços armavam suas tocaias. Criaram uma ponte que seria metaforicamente o alto da igreja de Canudos. Uma outra ponte, móvel, que seria Monte Santo e o “palco do poder”.

Quando a gente começou a leitura da Luta, as primeiras leituras e primeiras conversas, tudo, se levantou uma questão que para mim foi o que mais me motivou, que foi transformar o Oficina numa máquina de guerra. Isso para mim foi uma palavra chave, porque nunca entendi porque não tinha comunicação do fóssil com o fundo do teatro, aliás no início eu achava que tinha isso, achava que era uma coisa meio natural porque os atores saíam na rua pelo buraco central, pelo fóssil. Isso foi a primeira vontade de fazer, aí falamos com o arquiteto, o Elito, ele falou que era viável, que a gente ia encontrar coisas inimagináveis lá embaixo e foi mais ou menos assim... mas assim, ele dando *ok* do ponto de vista estrutural foi uma sedução que o Zé comprou de prima. O Marcelo já ficou mais resistente, não tinha muita grana nesse momento, tava bem complicado ainda economicamente, ... mas na hora que entrou as cavadeiras aqui foi uma emoção das maiores da minha vida, máquinas gigantescas furando esse chão, terra, (...), descobrindo canalizações, desviando canalizações para poder continuar, porque senão isso era quase impossível de ter continuidade (...) Foi um trabalho bem bonito, complexo: fazer saídas por debaixo das arquibancadas para os atores poderem usar as arquibancadas como elemento... A gente queria ter uma saída fora, mas não podia porque tinha as caixas de gordura, aí tínhamos que fazer uma coisa muito complicada, extremamente cara ... Nos deparamos quando fizemos a segunda parte... tinha cisternas de água, gigantescas, a cisterna foi o nosso limite, a gente conseguiu chegar até a cisterna, não pudemos atravessar, perdemos essa possibilidade de chegar no fundo, que teria sido o ideal. Eu acho que a maior contribuição que eu fiz ao Oficina foi essa. É o que menos se vê, mas dá uma infra-estrutura ... os atores circulam, entram numa cena, saem pelo fundo, e dá circulação ao Oficina, o teatro tinha um problema seríssimo, você trabalhava sempre como se fosse um ferradura e faltava (...) aí quando começamos a fazer a Igreja Nova cogitamos fazer uma passarela... isso foi feito no Homem II ... (Oswaldo Gabrielli, entrevista cedida no Teatro Oficina em Novembro de 2006 - campo)

O fosso vem da idéia das trincheiras que havia em Canudos. Na dramaturgia são chamadas de *tatuturernas*, como se fossem as trincheiras dos jagunços, com muitas outras utilidades, como para o vale da degola, por exemplo.

Por isso tantas vezes o teatro se confunde com o sertão, os atores se movimentam tão facilmente no teatro quanto os sertanejos que conhecem sua terra, sua vegetação, suas singularidades e perigos. Os sertanejos tornavam-se “duendes”, como define diversas vezes Euclides, invisíveis aos olhos dos soldados.

Cercam-lhe relações antigas. Todas aquelas árvores são para ele velhas companheiras. Conhece-as todas. Nasceram juntos; cresceram irmãmente; cresceram através das mesmas dificuldades, lutando contra as mesmas agruras, sócios dos mesmos dias remansados. (...) a natureza toda protege o sertanejo. Talha-se como Anteu, indomável. É um titã bronzeado fazendo vacilar a marcha dos exércitos. (Cunha, 1979, p.166)

Zé Celso, vestido de Conselheiro anuncia o desejo de construir o Teatro de Estádio, um teatro para as multidões. Traz uma questão territorial junto ao desejo. Luta contra a especulação imobiliária, a construção de um Shopping Center nas terras envoltas do Oficina, pela construção de um Teatro de Estádio e de uma Universidade Antropofágica, assunto que trataremos no capítulo seguinte. Por isso, a montagem de *Os Sertões* é tratada como uma “Luta pelo Desmassacre”. Esta é a luta de Zé Celso, o teatro também vive uma luta.

A manutenção da ilha cada vez mais minúscula, contemplada pela civilização capitalista precisa, por causa de sua guilhotina econômico-financeira, da interpretação única voduzada, mercantilizada, Tabu do Universo, da Sociedade de Espetáculos e de sua Mentira Ideológica fabricada diariamente nos bureaus de marketing. O teatro redescobre sua razão de ser hoje: dessublimar, desmascarar, desmarketizar o espetáculo. A libido, Eros, virou Política. O capitalismo hoje tem, com seu instinto de morte e extermínio, como inimigo principal a própria vida (Zé Celso, *A Luta*, p.2).

Misturando-se no coro, o público se transforma numa Multidão, numa força que é coletiva. Como diriam Deleuze e Guattari, coletiva como o desejo, o que torna-se evidência na pista do Teatro Oficina. Cria-se, então, o “corpo sem órgãos”, por onde o desejo transita.

Trata-se de uma Uzyna Uzona que quer produzir o poder da coletividade, Uzyna (fábrica) e Uzona (mistura) é um teatro onde o ator é considerado por Zé Celso como um



“atleta afetivo”, como propôs Antonin Artaud. O afeto é a efetuação do poder da multidão. Evoca-se no Oficina o poder da multidão. Oswald atesta “só a antropogafia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (*Manifesto Antropófago*).

O coro grita “MULTIDÃO!”, na última cena de *O Homem II*.

A ação política voltada para a transformação e a libertação só pode ser conduzida hoje com base na multidão. Para entender o conceito de multidão em sua forma mais geral e abstrata, vamos inicialmente contrastá-la com a de povo. O povo é uno. A população, naturalmente, é composta de numerosos indivíduos e classes diferentes, mas o povo sintetiza ou reduz essas diferenças sociais a uma identidade. A multidão, em contraste, não é unificada, mantendo-se plural e múltipla. Por isto, segundo a tradição dominante da filosofia política, é que o povo pode governar como poder soberano, e a multidão, não. A multidão é composta por um conjunto de *singularidades*- e com singularidades queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente” (Antonio Negri, p.139).

Por fim, tem-se a guerra de Canudos, “A Luta”, última parte do livro. No Teatro Oficina *A Luta* é dedicada ao poeta Oswald de Andrade, que segundo Zé Celso foi quem inspirou todos os trabalhos do Oficina. *A Luta* é a Campanha de Canudos, guerra que houve no sertão da Bahia, tendo início em Novembro de 1896 e fim em outubro de 1897. O Teatro Oficina encena cada uma das expedições, traçando os caminhos dos camboios, as estratégias dos sertanejos. Toda a batalha em seus detalhes mais sórdidos, as mortes de soldados e dos canudenses. Na guerra vê-se que o delírio é de todos, tanto dos soldados quanto dos sertanejos. Não há o bem e o mal.

A guerra aconteceu porque Antônio Conselheiro e a multidão que o seguia, foram considerados um perigo para a República. Contrariavam seus interesses, incomodava inclusive a Igreja. A ponto do governador da Bahia enviar carta ao então Presidente Prudente de Moraes, solicitando ajuda para “conter os fanáticos do arraial dos Canudos” (Cunha, 1979, p.154). Começou com uma expedição pequena que fora massacrada pelos sertanejos. Foram quatro expedições do exército até o extermínio de Canudos, nas palavras de Euclides, “Aquela campanha lembra um refluxo para o passado. E foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo” (Cunha, 1979, p.14).



No final da campanha, Canudos acaba e foi descoberto o cadáver de Antônio Conselheiro. Para Euclides, a luta degenerou, perdeu o caráter militar. Narra o comandante da 1ª coluna: “Caiu arraial a 5. No dia 6 acabaram de o destruir desmanchando-lhe as casas, 5200, cuidadosamente contadas. Antes do amanhecer daquele dia, comissão adrede escolhida descobrira o cadáver de Antônio Conselheiro” (Cunha, 1979, p.407).

Assistimos a todos morrerem, a trincheira dos mortos: João Grande, João Abade, Pajeú, Jesuíno, Antônio Beatinho, ... A cena da luta onde os prisioneiros são interrogados e degolados é transposta fielmente no livro e do livro para o teatro.

Desenterraram Antônio Conselheiro. Era uma dádiva, um prêmio da guerra. Fotografaram-no, interessava convencer o país que a ordem estava estabelecida. Enterraram-no novamente. Depois pensaram bem e decidiram que seria melhor guardar a sua cabeça. Acreditavam poder diagnosticar um criminoso analisando o cérebro. Tratava-se da eugenia, ou teoria da degenerescência, comum no final do séc. XIX, como dissemos anteriormente.

Trouxeram depois para o litoral, onde deliravam multidões em festa, aquele crânio. Que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura (Cunha, 1979, p.407-408).

Síntese: cortaram a cabeça de Antônio Conselheiro e enviaram para Nina Rodrigues que diagnosticou Conselheiro “muito suspeito de ser degenerado” se tratando de um “mestiço”. Euclides cita na última frase de *Os Sertões* Henry Maudsley (1835-1918), psiquiatra inglês que teorizava sobre monomanias raciocinantes e nas monomanias instintivas, as primeiras sendo conhecidas como loucura moral.



Influenciado pelas teorias da degenerescência, Euclides poderia ter evoluído para um racismo vulgar. Mas não foi o que aconteceu. Ao longo de *Os Sertões* vamos acompanhando a própria metamorfose do autor. Euclides descobriu um povo. Atacados, os sertanejos lutaram até o fim – e Euclides manifesta sua admiração por essa resistência, repudiando a violenta repressão.

A última frase de *Os Sertões*, depois do volumoso livro, se intitula “Duas Linhas” e tem realmente 2 linhas: “É que ainda não existe um Maudsley para as loucuras e crimes das nacionalidades...” (1979: p.409).

O teatro termina com a mesma frase, porém com a seguinte diferença: “É que existe sim, um Maudsley para as loucuras e crimes da humanidade, sou testemunha. É Euclides da Cunha” (*A Luta II*).



Estranha constatação, pois me parece que a frase derradeira mostra justamente a posição de Euclides de abandono das teorias eurocêntricas, teorias que não cabiam na realidade brasileira, do sertanejo, do “país de dentro”.

No entanto, na interpretação de Zé Celso,

Doutor Maudsley foi um grande psiquiatra inglês do século 19 que estudou as fronteiras entre a loucura e o crime nos indivíduos. Euclides, em toda sua vida, pesquisou o mesmo assunto em relação ao crime e loucuras das nacionalidades. Depois de cinco anos de profundos estudos práticos de montagem de sua maior obra, na situação de luta que nos encontramos, podemos afirmar que nela existe a Ciência, a Arte e a Jurisprudência para a condenação e o impedimento dos Massacres, dos crimes das nacionalidades e, acrescentaria, das Grandes Corporações. Este Doutor Maudsley que Euclides procura acaba se revelando ele mesmo, Doutor Euclides ou, mais precisamente, sua obra. (trecho da carta de Zé Celso ao Ministro da Cultura, Gilberto Gil, 2004)

Segundo Zé Celso, a imagem final de *A Luta* é a “Rocha Viva”, que seria a conclusão de Euclides: o povo brasileiro é uma Rocha Viva, um fundamento sem fundamento, que está

em constante transformação. Dessa imagem nasceu a música *Serestando*<sup>51</sup>, cantada no coro por todos os atores do teatro, na última cena de *Os Sertões*. Então o ciclo de *Os Sertões* acaba com a seguinte valsa:

(CORO)  
 Ah! Sertão  
 Tão sem ser  
 Sertão  
 Rocha viva  
 Voando ando  
 Ser estando, ser estando...  
 Serestando tão sem ser...

(EUCLIDES)  
 O sertão pisei  
 E encontrei  
 Fundamento sem fundamento  
 E escorreguei,  
 Então valsei...  
 Rocha viva brasyleira  
 Mestiçeira resistente  
 Retornando sempre.

(CORO)  
 Muita gentes, ocidentes, orientes  
 Sul e nortes,  
 Devorando mortes,  
 Desmassacrados,  
 Tão amados,  
 Caboclos persistentes  
 Valseios permanentes.

(EUCLIDES)  
 Removendo  
 A nacionalidade,  
 A personalidade,  
 A superfície,  
 Rocha surge nua  
 Frágil pedra  
 Onde a alma viva medra...

(CORO)  
 Material dos ventos ventre, saudade do futuro-passado, no presente  
 Subsolo vazando o desejo  
 Serestando sertanejo  
 Despedaçando cada pedaço  
 Juntando o novo, no novo abraço.  
 Ah! Sertão

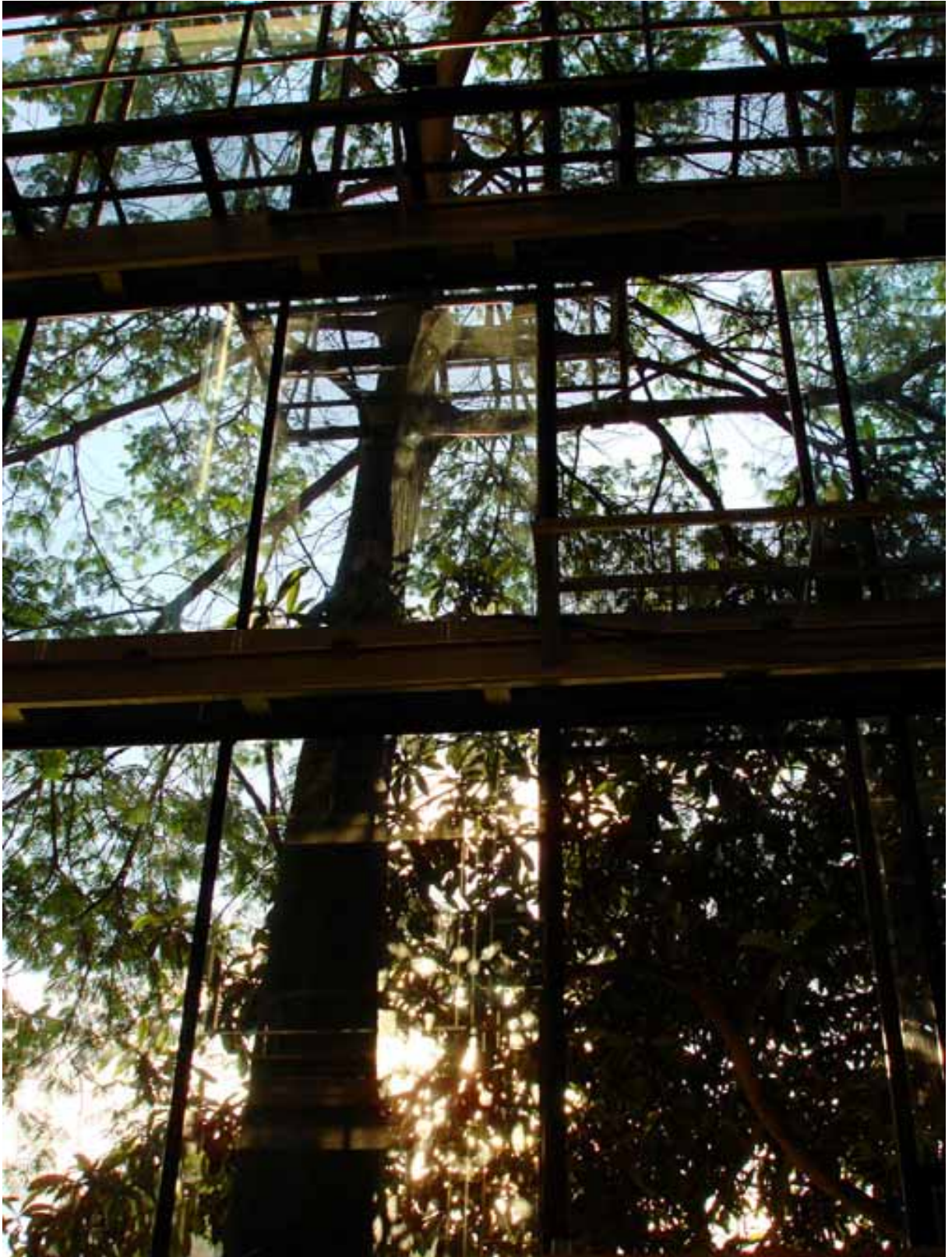
---

<sup>51</sup> \*Janela para hipertexto: ver o anexo o vídeo de *Serestando*, no arquivo Rocha Viva (SP, junho de 2006).

Tão sem ser  
Sertão  
Rocha Viva  
Voando, ando  
Ser estando, ser estando...  
Serestando...tão sem ser...  
(Zé Celso, 2006).

A montagem de *Os Sertões*, obra de Euclides da Cunha, pelo Teatro Oficina foi como um transporte, um processo poético, segundo Zé Celso “Sertões foi uma grande aposta no poder da Arte do Teatro como libertação deste cerco de 25 anos que anunciava um possível Massacre do Teatro Oficina pelo Shopping do Grupo Silvio Santos” (A Luta II, p.14). Acabou sendo mais do que isso e por construir seu território físico anímico.





## CAPÍTULO 2 - A TERRA E A LUTA PELO TEATRO DE ESTÁDIO

*“Minha fia, aquele lugar que você tava tem uma magnitude de orixá, que você veja, tudo o redor já foi carcomido, comprado pelo poderoso, menos lá, você tem que baixar a cabeça praquele velho” (Vó Joana, entidade preta véia, abril de 2007, após retorno de pesquisa de campo realizada durante dois meses no Teatro Oficina).*

A imagem mostra a vista aérea do quarteirão onde está o Teatro Oficina, pintado de amarelo.



### 2.1 RUA CANUDOS: TERREIRO ELETRÔNICO

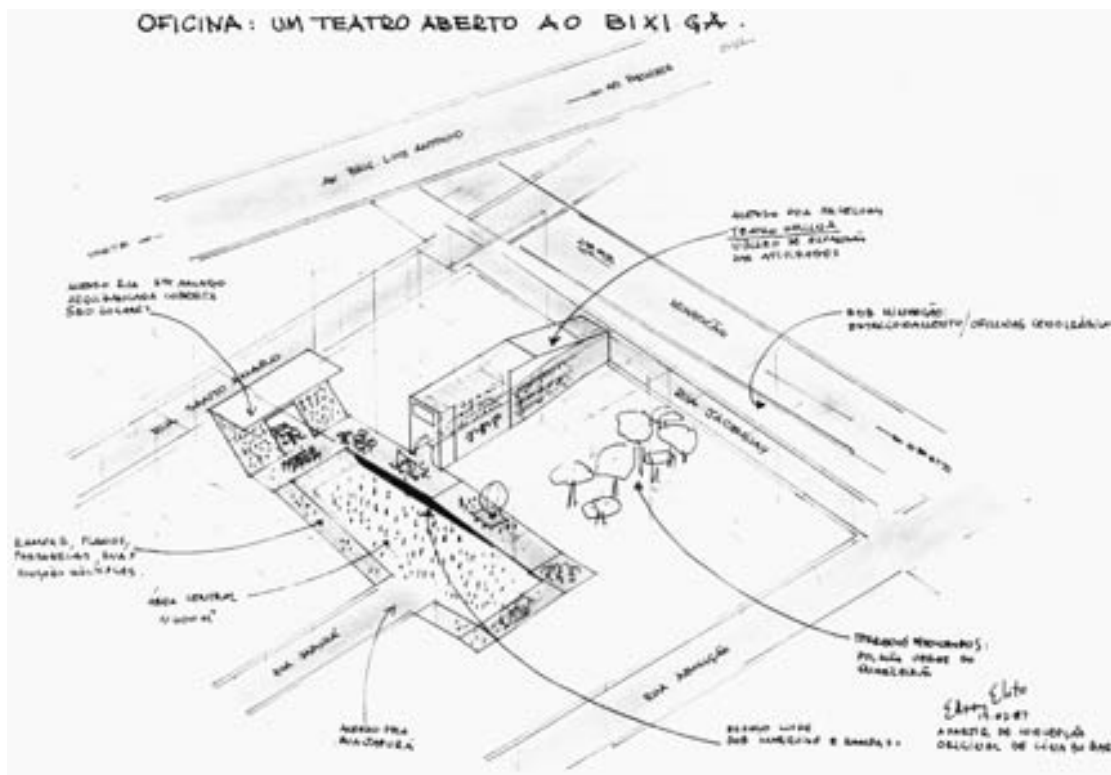
Começaremos pela terra do Teatro Oficina Uzyna Uzona, assim como Euclides da Cunha começa *Os Sertões*. O Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, ou



simplesmente Zé Celso, ocupa o mesmo espaço-terra que alugou em 1958, na Rua Jaceguai, 520, no Bixiga, São Paulo, capital. Este espaço passou por diversos projetos arquitetônicos, revoluções, rupturas. Sofreu um incêndio, foi palco de montagens fundamentais do teatro brasileiro como *O Rei da vela* (1967), de Oswald de Andrade.

Abro as portas do Teatro Oficina, esboçarei o cenário e o impacto deste Teatro, uma *portentosa Oficina*<sup>52</sup>. Quem entra logo vê uma pista estreita: o Teatro Oficina é uma Rua. Um teatro onde não há um palco italiano, mas uma Rua. O atual Teatro Oficina é um projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito<sup>53</sup>, concretizado em 1994. No projeto de Lina Bo Bardi há um conceito de rua, passagem ou passarela, que seria aberta para outras ruas do Bixiga e formaria um centro cultural.

#### Projeto de Lina Bo e Edson Elito.



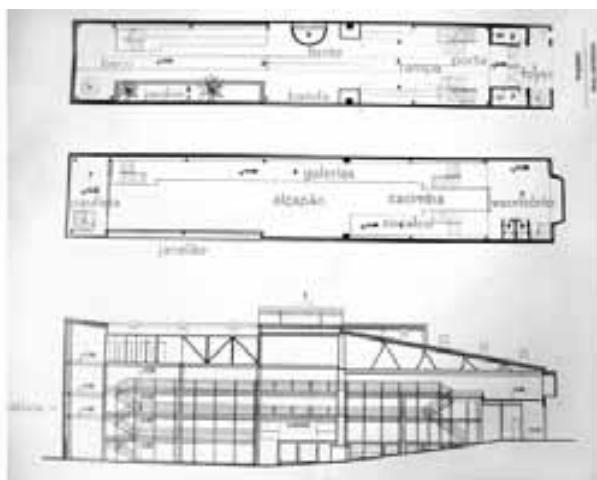
<sup>52</sup> *Os Sertões*, Euclides da Cunha, p.5.1979. “A terra sombranceia o oceano, dominante, do fastígio das escarpas; e quem a alcança, como quem vinga a rampa de um majestoso palco, justifica todos os exageros descritivos – do gongorismo de Rocha Pita às extravagâncias geniais de Buckle - que fazem desse país região privilegiada, onde a natureza armou a sua mais portentosa oficina”.

<sup>53</sup> Há um texto de Edson Elito que se chama “Uma Rua chamada Teatro”, onde o arquiteto narra a trajetória arquitetônica do Teatro Oficina até chegar a concepção de Rua, pode ser lido no livro *Lina Bo Bardi, Teatro Oficina (1980-1984)*, produzido pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.

Daí o vislumbre da construção do Teatro de Estádio, também citado por Oswald de Andrade, exposta no artigo “Do Teatro que é Bom”, de 1943, no livro *Ponta de Lança*. Zé Celso sempre se refere a esse texto quando fala sobre seu desejo de construção do Teatro de Estádio.

Se amanhã se unificarem os meios de produção, o que parece possível, já não haverá dificuldades em reeducar o mundo, através da tela, e do rádio, do Teatro de Choque e do de Estádio. (...) Por isso mesmo, meus reparos são contra o teatro de câmara que esses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio, popular, pelo teatro social, ou simplesmente modernista, que ao menos uma vantagem traz, a mudança de qualquer coisa (2002, p. 152).

A reconstrução do Teatro, como afirma Zé Celso, tendia para o “Teatro Total da Ópera de Carnaval”, e ainda “Lina Bardi e Edson Elito foram os arquitetos que deram a forma atual de rua aberta para o espaço urbano, já apontando para um Teatro de Estádio” (Pedido de Revisão de Tombamento, 2007).



Está escrito no chão da porta, na Jacequai 520: “Teat(r)o Oficina”. Descrevendo o espaço, há uma bigorna sobre a porta<sup>54</sup>, uma pista de 50mx9. Parece-se com uma fábrica ou um galpão, um barracão de escola de samba, um sambódromo, uma rua com diversas janelas. Sua arquitetura é um devir sambódromo, o teatro por vezes torna-se um sambódromo. Nas laterais, uma estrutura de ferro pintada de prateado, formando desenhos espirituais<sup>55</sup>, são

<sup>54</sup> Zé Celso conta “Lina dizia que para tombar, para segurar mesmo esse teatro era preciso colocar ferro na entrada como nos terreiros da Bahia, pra Ogum.” (Bardi, sp: 1999)

<sup>55</sup> No sentido da pintura de Mondrian, linhas horizontais e verticais que invocam certa espiritualidade.

quatro andares em estrutura metálicas verticais e horizontais de cada lado, galerias móveis em ferro, onde existem cadeiras para o público e é também lugar de circulação dos atores durante a peça. Tem uma fonte no centro do teatro, onde há inscrito “Eternidade”. Do lado esquerdo de quem entra, uma grande janela com altura em torno de 10m e junto a ela uma árvore imensa, uma Cesalpina que transpassa o vidro, nasce dentro do teatro e cresce com sua copa para fora. Segundo Zé Celso, é a *árvore totem do teatro*. Há ainda um pedaço de terra, um jardim, algumas bananeiras e outras plantas que guardam uma pequena imagem de São Jorge. O teto do Teatro Oficina é móvel e pode ser aberto ao céu.





Há uma concepção de rua no Teatro Oficina, o que é muito importante na sua estética, pois a Rua aponta um sentido político. A rua é um lugar de mistura, movimento, trânsito, ar livre e multidão. Lugar que revela cultura, pensa a diferença entre as pessoas, seus relacionamentos ou ausência deles, umas com as outras em diferentes ruas. A rua é lugar de ambulantes, de mendigos e de carnavais, passeatas, manifestações políticas e religiosas. Oswald cita “Nietzsche afirmou que o grande habitat dos grandes problemas é a rua” (1990, p.102). Tem utilização política uma vez que é o lugar onde o cidadão tem o direito de ir e vir, se mostrar, se manifestar e se colocar em público, sendo também onde ele deve seguir normas impostas pela sociedade. É o palco de acesso livre, porém seguindo limites: é proibido praticar nudez, sexo, gritar. No entanto a realidade transgride a imposição social, pois também é lugar onde mora gente, dormem crianças, trafica-se, pratica-se diversos crimes e violências. A rua é lugar de perigo e de prazer, jogo entre o limite e a liberdade. A Rua de Zé Celso é uma rua que dá espaço a vários *devires*, na Rua do Teatro Oficina a nudez é praticada com

naturalidade, como se fosse numa tribo, como se fossem índios, *Tupy or not tupy, thet the question*<sup>56</sup>. “Na rua tudo é tato, jogo, desafio e colaboração” (Medeiros, 2005, p. 94).

Assim, o Teatro Oficina é *como se* fosse uma Rua, sem palco, atua fora dos parâmetros convencionais do teatro de palco e platéia. Em contraposição ao “palco do poder”, onde estariam as autoridades, na pista ou na rua se dão os acontecimentos populares e de libertação do jugo político-cultural. O Teatro Oficina é *como se* fosse uma Rua, articularemos esse *como se* como “fermento desconstrutivo”. Jacques Derrida (2003, p.29) nos coloca em questão o “como se” da linguagem e nos pergunta o que acontece quando dizemos “como se”. Uma das proposições é que o “como se” opera um sonho, acessa a imaginação, desloca o pensamento para um outro lugar. Por este viés o Teatro Oficina opera o “como se” quando se torna uma Rua, mas também, o Oficina por vezes supera o “como se”, vai além dele e torna-se uma. Notamos que no “como se” há uma potência de performance<sup>57</sup>.



<sup>56</sup> Aforisma do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade.

<sup>57</sup> Aqui agrimensamos regiões ainda por vir, como sugere Deleuze e Guattari em relação à escrita (2004a.) Fazemos rizoma nos remetendo a Richard Schechner e sua pesquisa sobre a performance no ritual.

E essa rua ganhou um nome: Rua Canudos. Há uma cena em *Os Sertões* que é dedicada a Canudos (no final do segundo ato da peça *A Terra*), onde uma criança sob os ombros de um ator entra em cena atravessando todo a pista de sul a norte, e pendura a placa na parede do beco, parte norte do teatro. O que precede essa cena é a atuação de uma atriz interpretando Lina Bo Bardi com a seguinte fala:

O nosso humano martírio aqui é reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da vida. Nasce do martírio secular da terra... Mas o tempo linear é uma invenção do ocidente. O tempo não é linear. È um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante podem ser escolhidos postos, e inventadas soluções sem começo nem fim... (Roteiro “A Terra”, 10 de janeiro de 2007, p. 62).

Teatro, rua e “Terreiro Eletrônico”. Trata-se de uma Uzyna Uzona que quer produzir o poder da coletividade, Uzyna (fábrica) e Uzona (mistura).

“Terreiro”, espaço de mistura e considerado sagrado, estabelecendo uma certa ligação com o Candomblé, religião africana e afro-brasileira. *Dizem*<sup>58</sup> que antes do espaço ser um teatro foi um Terreiro de Mesa Branca, de Umbanda, e que quando mexeram nas terras do Oficina em obras, foram encontrados muitos “atós” enterrados. Os “atós” são pedras especiais, sagradas que fazem parte da liturgia de iniciação no Candomblé e na Umbanda. A propósito do *dizem*, Zé Celso relata:

Os Bandeirantes tomaram estas terras do Bexiga, que depois vieram pras mãos de Libertas, uma escrava que ganhou do seu senhor alforria e os domínios do Barão da Jaceguay. Era um quilombo que chegava até a Avenida Paulista: “A chácara do Bechiga”. Há documentos com os herdeiros de Libertas. Mas estas terras foram de novo griladas pelos emigrantes enriquecidos e viraram “villas” italianas. Depois cortiços, cabeças de porco, no fim dos anos 40 foram plantadas cantidas e teatros. Nos 50 funcionava onde é o Oficina, um teatro espírita mesa branca: “novos Comediantes”, reencarnação de “Os Comediantes”, companhia do Rio que celebrou o casamento do Brasil com o teatro moderno no “Vestido de Noiva”... (...) diziam “aí tem caveira de burro”. Mas a invocação valeu. Libertas, dona do pedaço depois dos tupys, deve ter enterrado uma caveira de burro pra proteger o lugar pros Comediantes baixarem num terreiro chamado Oficina (Zé Celso, s.p. 1999).

---

<sup>58</sup> É sempre assim que essa história é contada, mas parece não haver exatamente outro lugar onde isso esteja escrito. *Dizem* é uma expressão que revela bem do que se trata. *Dizem*, mas quem?

Há uma bigorna sobre a porta de entrada do Teatro de Oficina, é a ferramenta de *Ogum* – O Terreiro Eletrônico Oficina faz reverência a *Ogum*, – o orixá guerreiro que abre estradas, tem o domínio do ferro, constrói ferramentas, armas e jóias, portanto orixá da tecnologia. A bigorna é símbolo do Teatro Oficina desde 1966.

Dimensionando o Terreiro, introduzimos o nome “Eletrônico”. Eletrônico por desejar o *cyber* espaço, por ter uma estrutura *tecnizada*<sup>59</sup> que faz parte do espetáculo, ou seja, a tecnologia é incorporada a montagem de *Os Sertões*, como também de montagens anteriores, como *Hamlet*, *Cacilda*, *As Bacantes*: câmeras captando todo espetáculo tornando-se parte da atuação pois estão sempre no meio das cenas com seu olho-máquina. As cenas são projetadas num telão central, nos portões e no chão por vezes. O Oficina como a “máquina cibernética” de Barthes (*apud* Villar, 2001, p.9).

As cenas são gravadas, editadas e utilizadas ainda durante o espetáculo, havendo vasta produção de vídeos durante o espetáculo, explorando recursos da linguagem do cinema, da animação e do vídeoarte, como o da sobreposição e fusão, ou seja, imagens colhidas durante as cenas são sobrepostas e ou mescladas a imagens co-relacionadas (quando Iemanjá dança em cena, a imagem dela é fundida com a imagem do mar). A equipe fica conectada durante o espetáculo por micro-aparelhagens que possibilita comunicação instantânea. Há uma cabine de edição no Teatro, onde está também a mesa de luz e de sonoplastia.



<sup>59</sup> Essa palavra não existe, mas Oswald de Andrade a usa no texto “A crise da filosofia messiânica” ao falar do “homem natural tecnizado”, que seria a síntese entre o homem natural e o civilizado (1990, p.103).

O vídeo assume diversas funções: em algumas cenas a projeção torna-se cenário, em outras expõe letreiros com informações sobre a guerra, reproduz cenas que estão sendo atuadas, expõe fotos comparativas ou cria novas narrativas. Misturadas às cenas de Os Sertões são projetadas imagens da guerra do Iraque, da demolição da Sinagoga do Bixiga, do Papa Bento XVI, de mapas do Bixiga e do sertão baiano, entre tantas outras.

A idéia do espaço como Terreiro Eletrônico está também relacionada às propostas de Oswald de Andrade. Há um importante texto de Oswald para Zé Celso chamado “A crise da filosofia messiânica”, onde ele anuncia mais uma vez a antropofagia. Na antropofagia há um retorno ao bárbaro tecnizado, que seria a síntese entre o homem natural e o homem civilizado (1990, p.103).



Nesse contexto, o Terreiro Eletrônico seria um espaço de atuação dos “bárbaros tecnizados”, ou do “homem natural tecnizado”, como sugere Oswald nesta tese. Esse espaço seria um terreiro antropofágico abrigando nomadismo, uma maneira de viver de um grupo – que produz antropofagia. Trata-se de uma cultura não messiânica, que tira o homem da



negatividade<sup>60</sup>, em sua condição de antítese, de homem civilizado. A tese de Oswald propõe que “Que só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica resolveria os problemas atuais do homem e da Filosofia” (1990, p.146).

Oswald parte, na sua tese, das diferenças entre as sociedades matriarcais e patriarcais. No Matriarcado, mundo do homem primitivo que produz a cultura antropofágica, o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e o sociedade sem classes são sua tríplice base, ou seja, a ausência de Estado. Trata-se de uma *ciência nômade*, segundo Deleuze e Guattari, de uma *máquina de guerra*, o que é exterior ao aparelho de Estado (2005). Para os autores, “a máquina de guerra é sem dúvida efetuada nos agenciamentos ‘bárbaros’ dos nômades guerreiros, muito mais do que nos agenciamentos ‘selvagens’ das sociedades primitivas” (2005, p.22). A tese de Oswald propõe que “Só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica resolveria os problemas atuais do homem e da filosofia” (1990, p.146).

O Oficina atua como máquina de guerra, como Canudos. Torna-se o espaço nômade desta tribo, a *malta*<sup>61</sup> dos bárbaros tecnizados, aliando ritual e tecnologia neste Teatro Terreiro Eletrônico. Esses bárbaros tecnizados artistas do teatro são como guerreiros; são ferreiros desta máquina de guerra. Tem sua ciência nômade, a antropofagia, a transfiguração dos tabus em totens, segue o modelo hidráulico (onde os fluxos são a realidade mesma), do devir, do turbilhonar e da *problemata*, o modelo problemático onde “as figuras são consideradas em função das afecções que lhes acontecem, secções, ablações, adjunções, projeções” (Deleuze e Guattari, 2005, p.25).

Na antropofagia importa os *afectos*, somos devorados e devoramos o outro, não necessariamente sua carne, mas um pedaço da alma, que é também um pedaço do corpo. O corpo da antropofagia é, como para Espinosa, um poder *de afectar e ser afectado* (Deleuze, 2002). Na ciência nômade “o problema é afectivo e inseparável das metamorfoses, gerações e

<sup>60</sup> Oswald em sua tese recusada pela Usp, “A crise da filosofia messiânica” comenta sobre esse homem, civilizado, que vive em estado de negatividade. Pensando em Zaratustra, o trans-homem seria a afirmação desse homem que também Oswald propõe, o que tira o homem dessa condição de negação, de negar a si mesmo enquanto natureza e liberdade, que se manifesta pelo trabalho. Em Zaratustra, o homem estaria entre o trans-homem e o animal, já o homem natural (ou o bárbaro tecnizado) de Oswald seria a síntese entre o homem natural e o homem civilizado.

<sup>61</sup> “As maltas, os bandos, são grupos do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra nos órgão de poder. É por isso que os bandos em geral, mesmo os de bandidagem, ou de mundidade, são metamorfoses de uma máquina de guerra, que difere formalmente de qualquer aparelho de Estado” (Deleuze e Guattari, 2005, p.21)

criações na própria ciência” (Deleuze e Guattari, 2005, p.26). Importa, na antropofagia, a relação com o outro, perceber-nos como seres comunais, em relação, sendo afectados e nos modificando a cada instante.

É essa pretensão de totalidade, de extensão quase infinita, de reunião de todas as diferenças em torno de uma grande roda ritual, que percebemos na constituição do novo espaço cênico do Uzyna. O terreiro pode consagrar a mais absoluta heterogeneidade. É isso que Zé Celso quer... (Meiches, 1997, p.174).

O Teatro Oficina torna-se esse lugar, onde a antropofagia se materializa onde o Terreiro do Oficina torna-se Terreiro Eletrônico.

Quando iniciamos o projeto e durante toda sua concepção, Lina e eu procuramos concretizar as propostas cênica e espacial de Zé Celso. (...) Do programa que foi nascendo, eram princípios os conceitos de rua, de passagem, de passarela de ligação entre a rua Jaceguai, o viaduto e os espaços residuais de sua construção potencialmente utilizáveis e a grande área livre nos fundos do teatro; de espaço totalmente transparente em que todos os ambientes compusessem um espaço cênico unificado – “todo o espaço é cênico; flexibilidade de uso; adoção de recursos técnicos contemporâneos ao lado do despojamento, o “terreiro eletrônico” onde “bárbaros tecnixados” atuassem (Edson Elito).

A propósito, Jaceguai, o nome da rua que se encontra o Oficina no tupy traduz-se por “comedor de cabeças”, sugestivo para abrigar um Terreiro Eletrônico e um ritual antropofágico dionisíaco.



O Terreiro eletrônico também traz uma idéia associada ao Cinema e a produção múltipla de acontecimentos (Uzyna Uzona). Trata-se de um espaço que quer produzir o poder da coletividade. O Oficina se torna lugar de diversos rituais, teatro, ditirambos, saraus, apresentação de músicos, mostra de filmes, debates públicos, oficinas de circo, leituras

coletivas e outras orgias. Para Zé Celso “Assim como a natureza, o teatro deve ser bárbaro, mas também tecnizado com a segunda natureza: a cyber”. (Programa de Gestão do Teatro de Estádio, 2004).

Glauber Rocha afirma “O teatro será arquitetura audiovisual em movimento coletivo, estação de embarque para outros universos. Nesta trágica e otimista marcha da História à eternidade, o homem avança esquizofrenado por Apolo e Dionísio” (2004, p.261).

Na concepção de Terreiro Eletrônico há também o desejo do teatro cinematográfico, um teatro em relação com essa outra arte, o cinema. Durante minha pesquisa de campo, pude participar de um momento especial da história do Teatro Oficina, a gravação dos *dvds* ou podemos dizer, do filme *Os Sertões*, que segundo Zé seria o “longa mais longo de todos os tempos”<sup>62</sup>, com 28 horas de duração. A gravação desse filme, que durou dois meses<sup>63</sup>, foi considerada a realização do sonho de Zé Celso que concretiza com ela o que ele chama de Terreiro Eletrônico. Gravado em cinco partes, conforme a adaptação e a montagem de *Os Sertões*, o filme é o espetáculo filmado, literalmente, a ação teatral sem cortes, sem repetição, efêmera como é o teatro, o teatro gravado em plano seqüência durante o espetáculo com a participação do público, ou seja, trata-se do acontecimento do teatro filmado<sup>64</sup>.



O teatro filmado é algo conflituoso, por ter linguagens de atuação diferentes, a forma de atuar para uma câmera é diferente de atuar para uma platéia, a gravação de *Os Sertões* como filme e linguagem de cinema é desafiante para todos os envolvidos, cineastas, atores,

<sup>62</sup> Conferindo esse dado na Internet, constatei mais adiante a existência de dois filmes que superam esse tempo.

<sup>63</sup> Ver calendário da gravação do filme em anexo. Esse calendário corresponde exatamente ao tempo que durou uma das pesquisas de campo, de 2007.

<sup>64</sup> Encontro complexo esse, do teatro com o cinema, o que poderia ser um tema de tese.

diretores. Trata-se de um conflito, resumidamente isso se aplica ao que Glauber Rocha anteviu,

A tragédia do Teatro é que Autores Diretores atores cenógrafos não filmam seus Spetáculos e ficam apenas lembranças, fotografias, recortes de jornal. Não custa nada meter uma câmera diante do palco e filmar o espetáculo uma noite. O Teatro sagrado não deve ser filmado. Teatro filmado não presta. Kinema não é Teatro. O Kynesta diante de um Teatrólogo é Prometeu com o Fogo da Verdade. Até que ponto os primeiros filmes do Kynema Novo são influenciados ou não pelos Teatros Brasileiros da época? E quais as relações do cinema novo com o Arena de São Paulo, o grupo Opinião do Rio e o Oficina de Zé Celso, Borgui, Ítala Nandi? (2004, p.295)

Cada uma das partes do filme: *A Terra, O Homem I, O Homem II, A Luta e A Luta II* teve um diretor diferente, e uma equipe escolhida por ele, Zé Celso foi o diretor geral. Essa produção teve um *set* de cinema instalado no Teatro, adaptando-se a ele, foram dez câmeras para cada dia de filmagem. Nos ensaios técnicos, Zé Celso queria que os câmeras atuassem com os atores, certamente uma experiência nova para todos. O cinema devorado pelo teatro feito o bárbaro. O teatro já antes devorado pelo cinema. Durante a gravação do filme, as imagens das 10 câmeras, em 6 horas de peça estavam sendo editadas e transmitidas ao vivo pela Internet (ver anexo imprensa). Zé Celso resume este momento, o que é para ele o sentido desse acontecimento,

Acima de tudo, pela festa orgyastica da gravação, com as múltiplas câmeras, a sonorização mais sofisticada dessas tardes/noites. O teatro repleto, a Internet transmitindo, a presença das equipes de cinema somadas ao público, aos atores e técnicos. É uma Orgya do virtual com o atual, que multiplica o poder do Teatro numa atmosfera Cósmica Cyber Táctil. A produção de *Os Sertões* cada noite é a de um filme.

Sempre adorei cinema. Minha formação é de cinema. Desde criança eu via o mundo através de uma câmera. O teatro que o Oficina faz é teatro, Arte Táctil, mas é também Cinema, Luz, Imagem, Som, Ritmo, Música e Dança, inclusive dos câmeras.

O Teatro ainda sofre muito com o Mito de ser uma Arte que não se perpetua, tendo no perecível sua glória. Nada substitui o ao vivo de uma peça. O mesmo se poderá dizer de quem filma. O momento de um filme é especial, baixa também um *aqui agora*. Hoje a tecnologia virtual é uma segunda natureza.

(...) A arte cênica ao vivo não poderia sobreviver sem o reforço da Arte Táctil<sup>65</sup>. O Teatro teve no século XX uma sobrevida com a luz elétrica. A revolução digital superou este isolamento da prática teatral.

<sup>65</sup> A respeito dessa afirmação de Zé Celso notamos a importância do conceito benjaminiano em relação ao Terreiro Eletrônico como lugar reservado ao teatro numa era onde a arte se reproduz tecnicamente e se industrializa (Walter Benjamin). O acontecimento responde a questão de Glauber Rocha, citada anteriormente

(...) As linguagens poderosas do cinema e a do teatro testemunham e atuam como armas poderosas na vitória desta luta maior pela arte de viver no nosso século de catástrofes. A Luz, as câmeras, os atores, os microfones e o público reescrevem de outra maneira a obra prima de Euclides, apostando no não massacre.

(...) O Teatro ao vivo e reproduzido industrialmente torna-se nesta Era um agente poderoso, um arauto das exigências destes novos tempos” (Zé Celso, Porque filmar *Os Sertões*, pela ótica de Zé Celso Martinez Corrêa, site do Uzyna Uzona, acesso em 30 de março de 2007).

Na montagem de *Os Sertões*, o Teatro Oficina inaugura uma nova relação do fazer teatral aliado às possibilidades tecnológicas contemporâneas. O ciclo vivido em forma de “maratona”, durante a gravação do filme das 5 peças em fevereiro e março de 2007, se comunicou com o público, mundialmente e ao vivo, através da Internet. O processo vem ocorrendo há mais tempo, gravações de *dvds* de peças anteriores já apontavam para isso, mas sem dúvida se aprofunda com *Os Sertões*.

## 2.2 CANUDOS E TEAT(R)O OFICINA

De fato, o que se revela é que o desejo da montagem da obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, e a construção desse novo espaço cênico do Uzyna Uzona como um terreiro eram desejos que caminharam unidos, integrados. Desde 1981 Zé Celso luta pela terra do Oficina, o livro de Euclides da Cunha foi assim um canalizador, um *agenciamento*<sup>66</sup> e virou teatro em adaptação de Zé Celso e criação coletiva, como metáfora da luta pelo Teatro de Estádio. Aliás, uma metáfora de natureza especial, pois não é apenas uma figura de linguagem, mas potência. A montagem de *Os Sertões* tornou-se um transporte poético da luta de Zé Celso, contra a construção de um Shopping no seu entorno, ou seja *Os Sertões* de Euclides ao agora no bairro Bixiga.

Zé Celso, vestido de Conselheiro, mas de branco, e com guias de Ogum, anuncia durante *Os Sertões* o desejo e a luta pela construção do Teatro de Estádio, da Universidade

---

“A tragédia do Teatro é que Autores Diretores atores cenógrafos não filmam seus Spetáculos e ficam apenas lembranças, fotografias, recortes de jornal...”.

<sup>66</sup> Segundo Deleuze e Guattari “Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu (2004, p.12).

Antropofágica e da Oficina de Florestas: o Anhangabaú da Felicidade. O público participa inteiramente desta cena, dançando com galhos de palmeira, criando coletivamente um espaço.

Numa analogia, no programa de *A Terra*, de 2006, vê-se uma foto aérea do Bixiga onde está sinalizado o terreno do Teatro Oficina e na página ao lado o desenho de um mapa, o “esboço geographico do sertão de Canudos”, mapa de Canudos durante a guerra, imagem essa vista no livro *Os Sertões*. Na capa do mesmo programa, há uma foto aérea do Teatro Oficina onde lê-se “ponto tabu”, apresentação da Petrobrás, o título “Os Sertões, A Terra” e a bigorna, símbolo do Teatro Oficina Uzyna Uzona.



O livro de Mauro Meiches, *Pulsão Especular* (1997), cobre o período do Teatro Oficina entre 1979 e 1990. Com ele temos acesso ao vislumbre de *Os Sertões*, um desejo de

antes, antes mesmo do Terreiro Eletrônico de Lina Bo ser construído. Zé Celso já trabalhava na adaptação teatral do livro, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. O projeto estava sendo pensado para ser montado no novo espaço da Rua Jaceguai, segundo Meiches

(...) além desta adequação a um certo ambiente, podemos observar como motivo para o empreendimento uma identificação absolutamente contundente entre o que passou no arraial de Canudos e o que passou e passava no Oficina desde a interrupção de suas atividades nos anos 70. (p.174)

Em 1971 o grupo viajou pelo Brasil. Nasceu o *Trabalho Novo*, criado da viagem pelo Brasil para conhecer o interior, outras cidades, como Brasília, Belém, e experimentar o teatro na rua, o Te-ato. Com esse trabalho surgiu a concepção de Te-ato, conceito que se tornou fundamental e determinante para o Teatro Oficina (como coro e a antropofagia) na sua maneira de atuar e conceber o teatro como Te-ato; as peças deixaram de ser peça para se transformar em ato, em manifestação, em celebração. Foi nesse processo que o palco foi abolido, os atores e atrizes faziam performances na rua, experimentavam nova forma de se comunicar com o público, buscando com o improvisado sair da representação. Ali, no *Trabalho Novo*, estava sendo plantada a semente de *Os Sertões*, “no deserto de 1970, fazíamos sem saber, os primeiros ensaios das primeiras peregrinações de Antônio Conselheiro” (Martinez, 2002a, p.133).

Te-ato: nome, entretanto, que poderia ser outro, se José Celso assim o quisesse, sem mudar o seu sentido básico, happening, por exemplo, aquele que mais usamos nessa análise: jogos e surpresa. Atos instantâneos, espontâneos. Ação multifocal. Afastamento do eixo central. Busca dos sentidos, não apenas da inteligência. Sugestão, não representação. (...) Destruir a inibição, produto da cultura ocidental representativa. Festa teatral. Comunicação. Obra aberta à improvisação. Atos provocativos. Liberdade para participar (Silva, 1981, p.212).

Zé Celso afirma que quando voltou do exílio reassumiu inteiramente o Teatro Oficina inspirado em Canudos. “Nossa expulsão pelos ditadores militares e retorno com a democracia era o segundo nascimento de um lugar que assumíamos nossa história de não-rendidos, não-massacrados, e essa situação no espaço e no tempo era o suporte para uma experiência teatral forte” (Martinez, 2002a, p.133). *Os Sertões* revela-se não apenas montagem de uma peça, mas inspiração para a própria forma de se relacionar em grupo e sua linguagem teatral. A partir da necessidade de montar uma obra de tamanha amplitude o Teatro Oficina passou a desenvolver

uma linguagem de Teatro de Estádio. Por isso, *Os Sertões* sempre foi uma fonte de canalização de energia para Zé Celso, segundo ele mesmo (anotação de campo).

A ditadura não foi o único constrangimento do Teatro Oficina. A partir do ano de 1981, o Grupo Silvio Santos iniciou sua luta territorial pelo espaço ocupado pelo Oficina. E desde então, foi consolidado um duelo entre as duas companhias: a empresarial de Silvio Santos e a teatral de Zé Celso, pelo direito de construir obras de interesses opostos e diferenciados.

A ameaça da construção do Shopping Center pelo Grupo Silvio Santos inspirou a montagem dos *Sertões* no sentido de “impedir o massacre enunciado”, a criação de *Os Sertões* é dedicada a:

**“a todo poder de Desmassacre da Arte do Teatro e à atuação do Poder Transhumano da Multidão**, seu público, para não somente conter a ameaça do Teatro Oficina ser massacrado por um Shopping Center mas principalmente para Criar em seu entorno tombado a Orgya, o Teatro de Estádio, a Oficinas de Florestas, a Multiversidade de Cultura Popular Brazyleira Antropofágica e a Praça da Cultura transfuradora do Minhocão” (programa Luta II).

### **2.3 DO TOMBAMENTO DO TEATRO OFICINA À LUTA ENTRE O ANHANGABAÚ DA FELICIDADE E O SHOPPING BELA VISTA FESTIVAL CENTER**

Um retorno, um ritornelo, um breve histórico na trajetória arquitetônica do Teatro Oficina - A história começa em 1958, quando um grupo de amadores e atores estudantes de direito alugou o Teatro Novos Comediantes de um grupo espírita, na Rua Jaceguai 520 para fazer teatro. Entre eles estava José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso. Este afirma “minha vida se viu confundida com este lugar que virou o meu destino” (Bardi, 1999, s.p.). Desde então o Teatro Oficina ocupa este mesmo terreno, terreiro, território ou espaço.



Durante a primeira fase da companhia houve um teatro tipo “sanduíche”, com duas platéias frente a frente e separadas pelo palco central, uma reforma a partir do projeto do arquiteto Joaquim Guedes.

Em 1966 um incêndio destruiu o teatro, o que representa um marco no caminho político e estético de Zé Celso, delimitando um antes e um depois do incêndio, que trouxe obviamente muitas mudanças. Ítala Nandi descreveu em seu livro *Onde a arte não dormia* a cena da destruição do Teatro Oficina pelas chamas enquanto o corpo de bombeiro tentava impedir o alastramento do fogo para os prédios vizinhos:

Não me esqueço da atitude de Zé Celso. Ao contrário de se entregar às lágrimas, vai até seu apartamento, veste-se com o melhor terno, retorna e posa para os fotógrafos, sobre as cinzas e os escombros... Aquela atitude só fez aumentar, em mim, a admiração e o carinho que sentia por aquele ser humano surpreendente e cheio de energia (Nandi, 1989, p. 58).

Ítala Nandi, em sua leitura sobre este acontecimento percebeu que o incêndio era uma imposição de mudanças, para ela teriam que realizar dali em diante uma nova estética – “estávamos sendo levados pelas águas da renovação e, como fênix, ressurgiríamos das cinzas para cumprir sem dúvida a fase mais importante do Oficina que estava para acontecer com os espetáculos *Rei da Vela*, *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*” (1989, p. 59). Isto teria sido confirmado por Lina Bo Bardi que introduziu seu artigo, “Teatro Oficina: 1980-1984”, com o seguinte deslumbre sobre a nova fase que o Oficina iniciaria,

A tempestade destrói. É preciso reformular e reconstruir. Do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro – sua estrutura Física e Táctil, sua Não-Abstração – que o diferencia profundamente de cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios. Em termos de arquitetura, a Tempestade destruiu tudo e o Oficina vai agir de novo. Na base da maior simplicidade e da maior atenção aos meios científicos da comunicação contemporânea. É tudo. Olhar eletronicamente sentados numa cadeira de igreja (Bardi, 1999, s.p.).

Em 1967, os arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, projetaram uma grande arquibancada de concreto com acessos laterais em meio nível e um palco italiano com um círculo central com mecanismo giratório, que compunham a nova configuração do teatro. Foi neste palco que aconteceu a montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade.

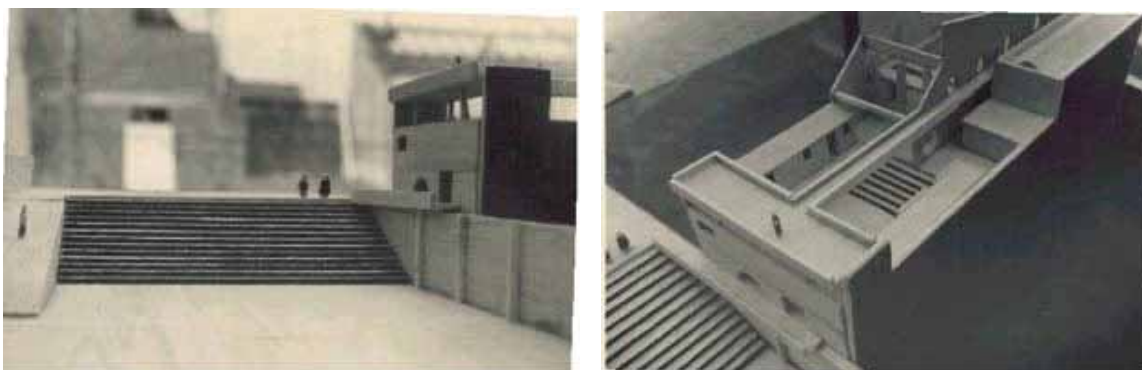
Em seguida, em 1971, houve o projeto batizado de *Saldo para o Salto*, um festival retrospectivo, que gerou o *Trabalho Novo*, como dissemos anteriormente. O Teatro Oficina repensa a linguagem teatral, vivencia a passagem do teatro para o Te-ato, quando a peça deixou de ser peça e passou a ser um ato. *Trabalho Novo*, codinome “Utopia, ou utopia dos trópicos” - uma “vi-agem” andarilha para conhecer um pouco do Brasil, uma viagem que talvez carregasse na bagagem o desejo da experiência de alteridade. A Cia. De Teatro Oficina muda de nome para Grupo Oficina-Brasil. O chamado *Trabalho Novo* foi embrião de *Gracias Señor*, peça que seria estreada em 1971. Ainda na década de 70, Zé Celso esteve exilado, o grupo passou uma temporada de criações em Portugal, depois Moçambique, e ainda, produziu filmes como “Prata Palomares” e “o Rei da Vela”.

Em 1980 iniciaram-se os movimentos em torno da reengenharia do Oficina Uzyna Uzona, já com o nome diferente. Nesse momento houveram movimentos em defesa do Oficina, onde foram publicados aquarelas de Lina Bo Bardi do novo Oficina, uma Rua que estendia-se para outras ruas do Bixiga. Foi essa idéia de Lina Bo a fonte de um desejo ainda maior, trazendo a visão do sonho de Oswald de Andrade, um Teatro de Estádio. Em 1984, Zé Celso agencia o encontro do arquiteto Edson Elito com Lina Bo e em 1994 foi construído o projeto do novo Teatro Oficina, esta obra de arquitetura tão bela que abrigou *Os Sertões*.



A idéia seria um centro cultural. Dentro do Teatro Oficina haveria uma passagem para a rua de trás, como mostra a imagem da maquete abaixo (a imagem mostra os fundos do teatro aberto, o que de fato não acontece). No projeto original de Lina Bo vê-se uma abertura do teatro no seu beco para outras ruas do Bixiga. O desenho, datado de 1987, mostra o final da rua de dentro do Teatro aberta para outra rua Japurá, encontrando-se com a rua Santo Amaro.

### Maquetes de Lina Bo Bardi para a abertura do Oficina em Teatro Estádio



Em 1981, teve início o movimento para a compra do imóvel e sua reestruturação, que acabou tendo como resultado o seu tombamento pelo CONDEPHAAT a partir de um parecer de Flávio Império, que diz ser o Teatro Oficina “um bem cultural da cidade não pela importância histórica do imóvel, mas pelo seu uso como palco das transformações do teatro brasileiro” (Martinez, 1999, s.p.). O conceito de tombamento é revolucionado, pois o que foi tombado não foi uma construção, mas um trabalho de teatro que precisa de uma obra arquitetônica em transformação, assim, o tombamento não deveria se considerado fixo, segundo Zé Celso,

O seu parecer revoluciona a noção de “tombamento” enquanto preservação intocável, pois nesse caso específico o imóvel é tombado para que se possa preservá-lo, claro, mas preservá-lo é preservar o nosso trabalho, cuja característica é a transformação permanente do espaço, até o seu vazamento: a rua. (1988, p.73),

Zé Celso, em 2007, fala de uma luta que dura “26 anos”, pois em 1981 começa a ameaça de compra do imóvel do Teatro Oficina e da construção de um Shopping Center pelo Grupo Silvio Santos (GSS) no terreno do seu entorno, o que para Zé Celso “massacraria” o Oficina. Desde então Zé Celso luta pelo território do Oficina e contra a construção do shopping. Luta pelo Teatro de Estádio, por um espaço que chama de “Anhangabaú da Felicidade”. Esta luta está incorporada por outras lutas, trata-se da luta por um território que aproveita do próprio espaço da luta para através de Manifestos e manifestações, ou de enunciados coletivos, falar e atuar contra o capitalismo, o consumismo, as doenças sociais, as instituições de poder, enfim, luta contra o que amaldiçoa e mutila a vida, contra o que aprisiona as pessoas e as torna impotentes.

O que Zé Celso propõe é mais que a construção da obra, mas também um desmassacre – ir contra ao massacre. Zé Celso afirma em seus manifestos o poder da ação da espécie humana. Alerta para que a espécie humana não seja massacrada pela especulação “financeirista” das megalópoles. Afirma “O Teatro Oficina considera o público como atuador, criando a consciência do poder humano, da presença física individual e das grandes correntes que os humanos criam”. (Manifesto Proclamação Anhangabaú da felicidade, 2007). Zé Celso propõe uma Universidade Popular Antropofágica voltada para o poder humano de criação múltipla. Zé Celso combate a “ditadura financeirista”, como chama.

Zé Celso considera o massacre tudo aquilo relacionado à *linguagem mercantilista e especulativa, consumismo, cultura do mercado, especulação imobiliária, messianismos religiosos, messianismos políticos, messianismo monetaristas ou fiscais*. Segue citação de Zé Celso:

De um lado os lutadores da expansão universal da contribuição de quase meio século do teatro oficina numa obra de inclusão cultural e beleza de caráter público, comum. Do outro os massacradores mercenários, especuladores inconscientes. Tomara que agora no mais apoiados como escreveu Euclides, à época do massacre de Canudos, pela “maioria pensante do país que retrai-se legalmente criminosa e permite todos os excessos (Zé Celso, Carta ao ministro Gilberto Gil, sem data).

Portanto a construção do Shopping Bela Vista Festival Center, o que Zé Celso nomeia “Carandiru de luxo”, é considerada por Zé Celso um massacre. A construção de mais um Shopping entre tantos que já existem. Por que não um Teatro de Estádio? Mais um grande empresário, dono de tantas propriedades, proliferando Shoppings.

Em março de 2007 Zé Celso redigiu um manifesto: “O BURACO MAIS EMBAIXO DO OFICINA: ACORDE SILVIO SANTOS”. O manifesto foi distribuído durante a gravação do filme *Os Sertões*, na cena final de *O Homem II*, cena em que o corpo atuante do Teatro Oficina com a platéia também atuante saem à rua e ocupam o terreno que funciona como estacionamento ao lado do Teatro, do GSS, levando faixas escritas “Teatro de Estádio”, “Universidade Popular Antropofágica” e “Oficina de Florestas”, enquanto o coro – todos cantarolam alguma canção, uma canção que marca um território, se pensarmos no conceito de *ritornelo* expandido por Deleuze e Guattari. O que faz sentido no caso do Oficina que vive

uma luta pelo território e cria um musical, é como se as músicas ali, tantas vezes cantadas e repetidas, criassem uma área de força que protege o teatro.

Sublinhou-se tantas vezes o papel do ritornelo: ele é territorial, é um agenciamento territorial. O canto dos pássaros: o pássaro que canta marca assim seu território... (Deleuze e Guattari, 2005b. p.118)



Esta força ou luta contra a construção do Shopping se apóia no projeto original proposto por Lina Bo Bardi juntamente com a poesia e o discurso oswaldiano, dionisíaco, euclidiano e outros grandes guerreiros contra o massacre e pelo desmassacre.

Burocraticamente, na história dessa luta, o que ainda ampara judicialmente para que o Shopping não seja construído, é a questão do entorno do bem tombado, ou seja, da área envoltória do Teatro Oficina. Não se definiu com clareza qual seria o espaço da área a ser preservada. Com efeito, o Oficina ganhou uma liminar em janeiro de 2007 que impede o início das obras do Shopping Bela Vista Festival Center no entorno do Oficina.

Essa luta envolve órgãos judiciais, articulações políticas e instituições como a CONDEPHAAT Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico e a CONCRESP Conselho de Proteção do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. A trajetória do desenrolar histórico que envolve tais órgãos está descrita em anexo da pesquisa, onde foi feita uma apuração histórica do decorrer dos fatos. (ver anexo- HISTÓRICO *MOLAR* DA LUTA E A PROPOSTA DE ZÉ CELSO APRESENTADA NO PROGRAMA DE GESTÃO DO TEATRO DE ESTÁDIO.)

## 2.4 UMA RUA SEM SAÍDA, A LUTA PELO TEATRO DE ESTÁDIO

O Oficina é uma rua, mas (ainda) uma rua sem saída, não pode ser aberta como quis Lina Bo Bardi no projeto original e quer Zé Celso. O terreno dos fundos pertence ao empresário Silvio Santos, assim como todos os terrenos vizinhos. Silvio Santos quer construir um Shopping Center nestas terras, enquanto Zé Celso quer construir um Teatro de Estádio, o Anhangabaú da Felicidade. O Teatro Oficina *máquina de guerra* luta por um território.

O Anhangabaú da Felicidade é o nome que Zé Celso batiza sua proposta para o Bixiga, declarado em manifesto escrito em 24 e 25 de janeiro de 2007 “PROCLAMAÇÃO DO ANHANGABAÚ DA FELICIDADE”. Trata-se de um complexo que abarca um conjunto de propostas: a Agora, a Universidade (ou Multiversidade) de Cultura Popular Brazyleira<sup>67</sup> Antropofágica, a Oficina de Florestas e o Teatro de Estádio<sup>68</sup>. “Anhangabaú da Felicidade é um lugar aberto para acontecer com a cidade toda e para ela toda, principalmente com seu Teatro mais ambicioso de p(h)oder humano.” (Proclamação do Anhangabaú da felicidade);



A foto retrata as portas-janelas fechadas pelo Grupo SS, com os escombros da sinagoga demolida.

<sup>67</sup> Zé Celso antropofagiza a escrita de Glauber Rocha, que usa como quer as vogais, trocando muitas vezes o i pelo y, interferindo nas palavras, a exemplo, um título de um texto escrito por Glauber Rocha, “A REVOLUÇÃO É UMA EZTETYKA 67” (Rocha, 2004: p.99)

<sup>68</sup> O projeto do Anhangabaú da Felicidade, apresentado no programa de gestão do Teatro de Estádio (escrito por Zé Celso em 2004), está publicado na íntegra em anexo 1.2 da pesquisa.

No manifesto distribuído em março de 2007 no Teatro, na manifestação que se segue a *O Homem II* no estacionamento do Silvio Santos (todo terreno vazio ao lado), Zé Celso afirma “Quem quiser conhecer a história de pelo menos os últimos 26, senão 35 anos do Oficina, terá de levar em conta o Buraco que ora se abre pelos atores e associados do Teatro Oficina, ora se fecha a mando dos especuladores imobiliários do Grupo Silvio Santos.”

Em fevereiro de 2007, quando estive em pesquisa de campo no Oficina, o grupo Silvio Santos fechou “o Buraco”, as Janelas-Portas do beco da rua do teatro, com maderites para cimentá-las, ou seja para tapar as portas. Era dia de ensaio, alguns atores, iluminadores e eu ficamos no teatro e depois desfizemos tudo. Tiramos as madeiras, os ferros, tudo. Zé Celso pediu que deixássemos um bilhete escrito “até hoje vocês não entenderam a necessidade e a beleza de se ter essas janelas abertas”.

No dia seguinte estava tudo fechado de novo, mas dessa vez com madeiras muito mais fortes, impossível derrubá-los com as mãos. Conseguimos uma serra, que quebrou. Mesmo assim os meninos (Mariano Mattos Martins, Tom Ribeiro e Paulo Favero) derrubaram o monte de madeiras. Um trabalho que durou até o amanhecer.

Mais um dia e as Janela-Portas estavam novamente impedidas. Desta vez com ferros, escombros da sinagoga demolida pelo grupo Silvio Santos, conforme demonstra a ilustração 2. O Tom Ribeiro, iluminador do teatro contratou serralheiros por R\$ 600,00 e a derrubada começou na terça de carnaval às 20h, com cobertura da Folha de São Paulo e do Jornal da Tarde. Às 22h tiveram que parar porque a polícia chegou e preferiu-se por obedecer a ordem, senão seriam levados para a delegacia. No momento em que o advogado alegou que seria melhor não tomar nenhuma atitude, diante da liminar que proíbe o grupo Silvio Santos de construir qualquer coisa no terreno<sup>69</sup>. Aceitando as ponderações do advogado, que julgou que o melhor seria levar a discussão para o juiz avaliar junto com a liminar. A gravação do filme *Os Sertões* se deu assim, com as Portas--Janelas do beco fechadas por escombros da sinagoga. Zé Celso fala desse acontecimento no Manifesto “O BURACO MAIS EMBAIXO DO OFICINA: ACORDE SILVIO SANTOS!”, onde ele afirma,

---

<sup>69</sup> Esta liminar está anexada.

Na segunda de Carnaval, a parede do fundo da “rua” do Teatro amanheceu fechada com muro de cimento, construído no estacionamento, e dentro do próprio Oficina foram colocados escombros da primeira Sinagoga paulista, destruída pelo Grupo SS, que produzem choques elétricos em quem se aproxima.

Começo por esse símbolo. É uma guerra de forças. Uma das forças pertence ao Estado, outra ao virtual, à máquina de guerra. Entra em jogo a questão da terra, da propriedade, da colonização, do sagrado, do poder, da vida. Esse é um Teat(r)o Rua, mas sem saída. Uma luta (entre homens?). O Teat(r)o como espaço de atuação dos “bárbaros tecnizados” retoma e transmuta o primitivo, tomando isso como uma emergência (ecológica, social, econômica, ética, política) desse tempo, de agora. Zé Celso como um agenciador, não que seja um único, mas como um artista, como um valoroso intelectual brasileiro, homem do teatro, atua como um combatente. Tomando-o como guia, considerando sua escrita e sua fala e a montagem de *Os Sertões* como transporte para a investigação da política que se articula no Teat(r)o Oficina.

Como falou o filósofo Luis Carlos Maciel, num Manifesto (1979-1980) escrito por ele durante a chamada abertura democrática, a Glauber Rocha no programa *Abertura*, a questão é voltar à essência. Do que precisamos para uma vida comunitária livre? De uma arte voltada para o ser humano.

Nietzsche, ou melhor, Zarathustra (2006, p.77), diz que “onde cessa o Estado somente ali começa o homem que não é supérfluo. Ali começa o canto do necessário, essa melodia única e insubstituível”. Voltar à essência. O canto do necessário é a dimensão além do homem, além do bem e do mal. Mas existem sociedades sem estado e até contra o Estado. O que é uma sociedade que funciona sem Estado?

As comunidades sem Estado são as “sociedades territoriais”, onde a territorialidade está na relação, esse território não precisa de tábuas de valores, imprime no próprio corpo, na memória. A potência vem da relação, de um deus que age e deseja em mim.<sup>70</sup> “Trata-se de uma concepção ética focada na coletividade e não no indivíduo” (Mbon *apud* Prandi, 2005, p.35), não havendo a transcendência de um Estado.

---

<sup>70</sup> Anotações em aula de aula com Luiz Fuganti na Escola Nômada em São Paulo, fevereiro e março de 2007.





Posso afirmar que quando Zé Celso defende o Teatro de Estádio, defende a vida. É uma questão de território, pela terra e pela existência, território que envolve relações interpessoais e existenciais. A luta entre a construção de um shopping e a construção de um Teatro de Estádio. Mas é também uma luta contra a mutilação da vida provocada pelo

capitalismo, consumismo, especulação imobiliária, etc. Desta forma, o Estado elege o consumismo e o capitalismo como um modelo de vida à sociedade, espelhando-se em grandes grupos empresariais, como o SS. Em contraposição, o teatro, especificamente o Oficina de Zé Celso, espelha-se na natureza do clã, onde o homem volta à sua essência, lugar da arte voltada ao homem. Desta forma, nos encontramos diante de uma luta entre a presença de poder e o poder da presença, o Estado e o Virtual, o consumo e espiritual, o Estado e a vida...

Uma sociedade sem Estado tem suas leis, mas não inscritas numa tábua. Ela inscreve os valores na própria maneira de se relacionar, como indígenas, como nações de candomblé, como Canudos. O crescimento dessas sociedades não se dá pelo lucro, pelo capital. Essas sociedades criam uma rede de seletividade que deixa passar certas coisas e outras não, criando através dos mitos, inventando nas próprias relações inscritas nos corpos nos rituais, dessa forma, produzindo memória. São povos que estão em relação com o virtual<sup>71</sup>. Trata-se de algo em potência, acontecimento puro, processo de atualização que cria a realidade própria. Seria o deus de Espinosa, *causa sui*. O Estado quebra o virtual, bloqueia, se põe no meio, impede a fonte. Sem relação com o virtual, muitos acreditam ser esta única forma de viver o Estado.

O Teatro Oficina virou sertão, num devir sertão. O livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha se torna metáfora da luta pela terra e transporte poético da criação de um teatro ritual para se chegar ao trans-homem.<sup>72</sup> Segundo Zé Celso, no programa de *O Homem I*, “o eixo da luta Oficina X Corporação Vídeo-Financeira que deseja aqui construir um Shopping não difere da relação Canudos X Exército Brasileiro”.

O que o Anhangabaú da Felicidade propõe é bem próximo do que Félix Guattari chamou de ecosofia, uma articulação ético-política entre os registros ecológicos do meio ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana. A ecosofia é um manifesto ao mundo que se deteriora e que necessita de uma revolução que deverá concernir não só às relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo. Guattari afirma que “a questão será literalmente reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em-grupo. E não somente pelas intervenções

---

<sup>71</sup> Trata-se de algo em potência, acontecimento puro, processo de atualização que cria a realidade própria. Seria o deus de Espinosa, *causa sui* (anotações em aula).

<sup>72</sup> O conceito de teatro ritual e de trans-homem será abordado no capítulo 3 “O Rito do desmassacre”

comunicacionais, mas também por mutações existenciais que dizem respeito à essência da subjetividade” (1990, p.16). Guattari se desfaz das coordenadas extrínsecas de apreensão da subjetividade para forjar novo paradigma de inspiração ético-estética.

Não se trata de fazer funcionar uma ideologia de maneira unívoca, mas de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia, sinônimo de desolação e desespero (Guattari, p.15, 1990).

A problemática, no fim das contas, é a da produção de existência humana em novos contextos históricos, como vemos e sentimos no discurso de Zé Celso pela defesa do Teatro de Estádio.

A luta é contra os campos homogêneos bipolarizados, a sociedade de consumo, a mídia, a instauração a longo prazo de imensas zonas de miséria, fome e morte parece fazer parte integrante do monstruoso sistema de “estimulação” do que Guattari chama de CMI ou Capitalismo Mundial Integrado (Guattari, 1990, p.12) e Zé Celso (2007) chama de IMM ou Idade Marketing Mídia.

Tanto quanto algas mutantes e monstruosas invadem as águas de Veneza, as telas de televisão são saturadas de uma população de imagens e de enunciados “degenerados”. Uma outra espécie de alga, desta vez relativa à ecologia social, consiste nessa liberdade de proliferação que é consentida a homens como Donald Trump que se apodera de bairros inteiros de Nova York...

(...) Para “renová-los”, aumentar os aluguéis e, ao mesmo tempo, rechaçar dezenas de milhares de famílias pobres... (Guattari, 1990, p. 25 - 26).

O Grupo Silvio Santos como uma outra espécie de alga relativa à ecologia social se apoderou de muitos terrenos do Bixiga.

### Bexiga, 1941



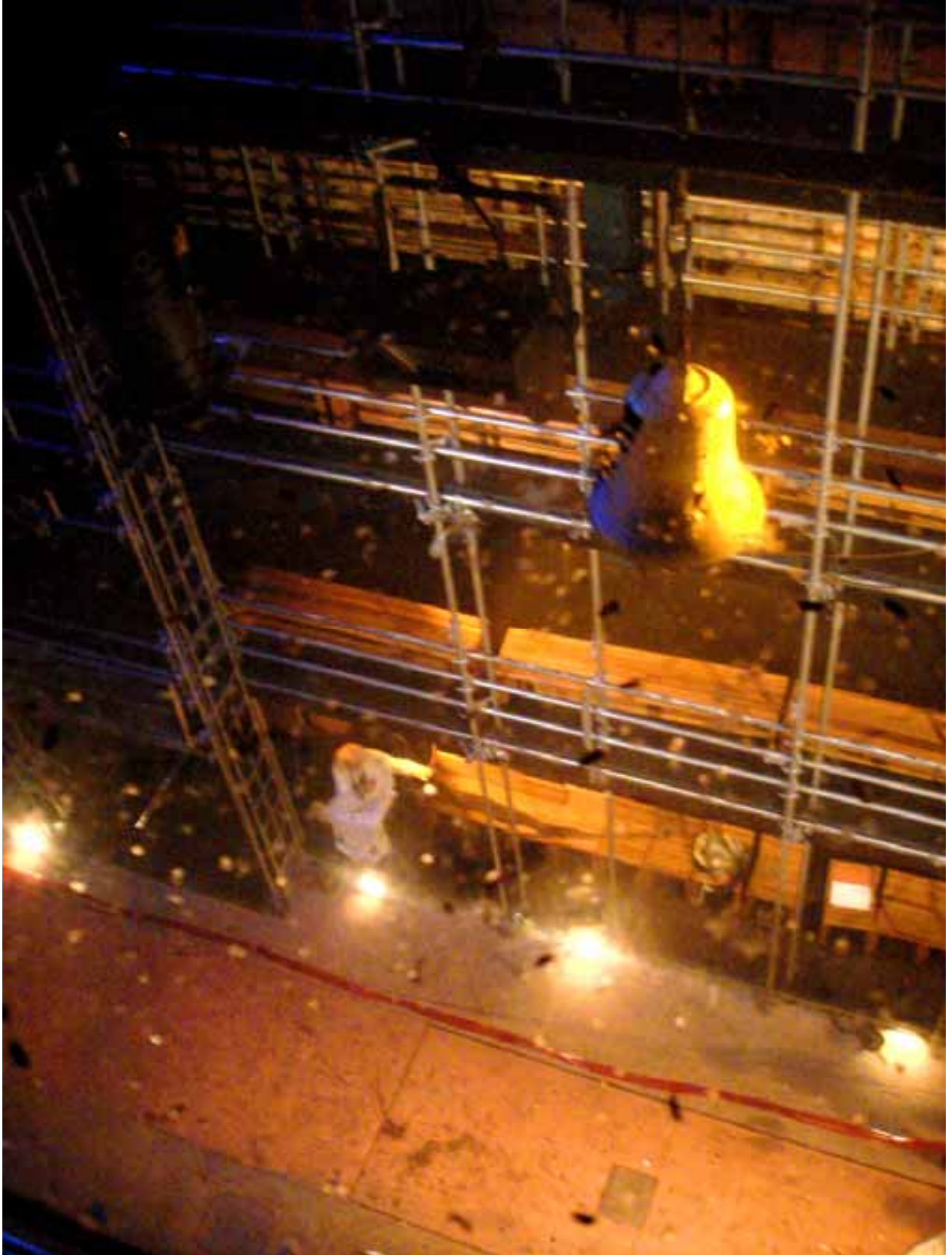
### Rua Terreiro Eletrônico Teat(r)o Oficina:

Este espaço é tão importante para a concepção da montagem de *Os Sertões* que quando a peça viajou pelo Brasil para Salvador-BA (Setembro, 2007), Recife-PE (Setembro, 2007), Rio de Janeiro-RJ (Outubro, 2007), Quixeramobim-CE (Novembro, 2007) e Canudos-BA (Novembro/Dezembro, 2007) - levou junto seu “espaço”, quer dizer, montou em cada lugar uma réplica do Teatro Oficina, que conserva a estrutura principal da pista, com seu subterrâneo ou fosso, imprescindível para a movimentação dos jagunços em guerra.



O OFICINA NO MEIO DO ESTÁDIO DO VENTO (Canudos, 28 de novembro de 2007)

Réplica do teatro Oficina no Estádio Municipal de Canudos, BA



## CAPÍTULO 3 - O TEATRO RITUAL: O RITO DO DESMASSACRE

“As bacantes” embeberam seu rito de devoração milenar do deus Touro e de Phenteu – aquele que proíbe o teatro e a antropofagia. Os tupys encontram seus contemporâneos do tempo do Minotauro. Nós da tribo do teatro, refizemos o rito do mito de nossa origem (Zé Celso Martinez).

### 3.1 RITO DE DESMASSACRE – O TEATRO RITUAL CRIADO NO TEAT(R)O OFICINA

O Teatro Oficina Uzyna Uzona dedica sua criação a “todo poder de Desmassacre da arte do teatro e da atuação do Poder Transhumano da Multidão, seu público”. Este não é só um teatro, é também considerado um “Terreiro Eletrônico” e uma Rua. Trata-se de um teatro sem palco, onde de fato a Rua é o palco. Esse capítulo trata da visão da montagem dos *Sertões* como um ritual. Busca pensar na política articulada ali como construção de um “Corpo sem Órgãos”, expressão lançada por Antonin Artaud, em *Para acabar com o juízo de deus* e posteriormente desenvolvida por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*; revelar o que está envolvido nessa operação, o que acontece no nosso corpo, pelas sensações, pelos poros, pela estética. Assim parto da idéia de que há um ritual criado no Teatro Oficina e dos enunciados de Zé Celso, das suas falas que anunciam conceitos filosóficos como o próprio “corpo sem órgãos” e “eterno retorno”. O que o Teatro Oficina quer provocar é a superação do corpo, a liberdade para amar e “ser estando”. Pois é este o tema desse capítulo, o ritual do Teatro Oficina chamado aqui de “rito de desmassacre”.

Definiria o Teatro Oficina como “uma síntese e uma diátese”, assim como é Antônio Conselheiro para Euclides da Cunha. Aquele lugar é uma bolha, uma igreja. Pode ser um inferno ou um jardim das delícias, aquela pintura do Bosch, um terreiro de Exu, uma rua, uma passagem. O Teatro Oficina é um campo de combate – porque é um combate de forças que nos atravessam. Para ficar lá é preciso se impor (essa foi uma constante do que senti e ouvi dos outros na pesquisa de campo). É preciso se impor e se desmontar, *passar pela bigorna*, como dizem lá. Dionísio político - é o que Dionísio quer, uma comunidade de homens fortes. O que opera o ritual do Oficina? Antropofagia e nomadismo. Oficina é uma máquina de guerra, uma máquina de amor que combate tudo o que mortifica e mutila a vida.

As denominações dadas aqui, do Oficina como uma bolha, um campo de combate etc., nasceram da minha experiência em campo (ver relatório da pesquisa de campo). Na convivência, no teatro, ouvi de muitas pessoas a expressão desse sentimento de ser, no Oficina, atravessado por diversas forças<sup>73</sup>. Comentários de como às vezes era “difícil” estar ali eram frequentes, como um sentimento comum a todos. Assim como pode ser pleno de êxtase, alegria e prazer. Descobri: o Teatro Oficina é uma passagem, não apenas do ponto de vista arquitetônico, “é preciso passar por ele”, ouvi da atriz Adriana Viegas. “As coisas passando... Eu quero é passar por elas, eu quero e não deixar nada mais do que as cinzas de um cigarro e a marca de um abraço no meu corpo”, canta Jards Macalé em Movimento dos barcos, movimento. O Oficina é realmente um terreiro, um *continuum de intensidades*<sup>74</sup>, que cria uma *multiplicidade de fusão*<sup>75</sup>.

Num dado momento descobri também uma sutileza fundamental: buscava uma tal profundidade, mas parecia só conseguir estar na superfície, até que um texto de Deleuze me surpreendeu com a seguinte frase “a maior profundidade é a da pele”. Nesse texto ele falava de *Alice no país das maravilhas* e era parecido com o que sentia estando no Oficina: descobri que bastava estar lá. Mas, ao mesmo tempo, é visceral e profundo, provocando um sentimento comum de quem vive, experimenta ou passa pelo Oficina, o de ser despedaçado. E, nesse movimento, se fortalecer, descobrir *Os Sertões* como que ir ao seu Ser Tão interior – viajar para dentro de si, eis o que chamamos ir ao seu “Ser Tão”<sup>76</sup> de dentro, produção de subjetividade - da intensidade de estar no Oficina, a experiência de se misturar, na mistura se perder, se transparecer, desfazer o Eu. O ritual é perceber seu corpo sendo parte dessa terra. A

<sup>73</sup> “Cada um passa por tantos corpos de cada um” (Deleuze e Guattari, 2004b. p.49).

<sup>74</sup> (...) é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que não valem mais do que elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também. (Deleuze e Guattari, 1977, p. 20) “É somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, continuum de intensidades”. (Deleuze e Guattari, 2004b. p.24)

<sup>75</sup> “O problema não é mais aquele do Uno e do Múltiplo, mas o da multiplicidade da fusão, que transborda efetivamente toda oposição do uno e do múltiplo” (2004a).

<sup>76</sup> **Viver** *Os Sertões* no Teatro Oficina é como ir para o seu Ser Tão interior, um enfrentamento com seus demônios, como afirma Zaratustra “Solitário, percorres o caminho no rumo de ti mesmo! E teu caminho passa por ti mesmo e pelos teus sete demônios!” (2006, p.90) É assim, estar no Oficina, dionisíaco, embriagante, dilacerante, delirante, pode ser pleno de êxtase e alegria, pode doer e dói, até chegar ao sentido de “felicidade guerreira”, anunciado por Zé Celso. Ir para o sertão de dentro. E o silêncio, essa entidade sutil, ocupa o Ser Tão. Vazio das cigarras, a casca. Transparente. A tristeza que deixa o corpo diáfano, perda da alma? Necessidade de cura xamânica. Espinosa vira cápsulas anti depressivas. (anotação de campo)

luta é a da terra e do interior, por isso surda. É a luta surda da Terra, “emocionante pra quem possa perceber”, poetiza Euclides da Cunha.

E, nesse movimento da mistura, se singularizar. Por tudo isso a individuação, como uma constante atualização das coisas singulares, se torna um conceito importante aqui, que traduz a experiência de onde se chega e o que é operado nas subjetividades no ritual criado no Oficina. Segundo Bernard Stiegler (*apud* Medeiros, p.91) a individuação é “a maneira como o diverso, em geral, se unifica assintomaticamente de maneira indivisível. Eu tendo a me tornar indivisível – mas eu não consigo nunca [...] porque um processo de individuação não pode nunca ser concluído”.



O Oficina recria um teatro ritual. Ritual no sentido que visa “eficácia”, revolução, transformação, ou como Zé Celso prefere dizer “transmutação”, ou ainda, alquimia e crueldade, no sentido artaudiano.

A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela. Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter (...) E o



teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade.  
(Antonin Artaud, Cartas sobre a crueldade, segunda carta, 2006, p.119)

O Teatro Oficina têm seus alicerses, o coro, a antropofagia e o Te-ato. Dessa maneira cria um ritual antropofágico dionisíaco no seu terreiro. Trata-se de um ritual por colocar-nos num outro estado, talvez um estado dionisíaco, de embriaguez, de imersão, estado de acordo com o próprio ritual, a partir da mobilização e da mistura de alguns elementos, como uma bruxaria. Esse é o jogo, o público aceita e daí nasce o encantamento.

É um ritual por sacralizar tudo que entra como elemento cênico, cada objeto e cada cena, a sacralização da própria cena que faz o público participar e assim cria uma ambiente coletivo e nasce a prática do ritual.

O ritual está, por exemplo, na liturgia com que um ator cuida de seus objetos, como está na dramaturgia e na encenação de uma cena como o rito da bigorna, como está em acreditar que uma espingarda falsa é de verdade, em atribuir uma carga emotiva, afetiva para qualquer coisa que se ligue com a cena. Outro exemplo, na cena do beija todo mundo, cada um vira um santo, uma imagem.

Tempo-lugar não definem o que é o ritual, mas são aspectos dele, são elementos que fazem parte. Assim, para avaliar a criação do ritual criado no Oficina tornar-se importante observar que se trata de uma montagem com cinco partas, cada uma delas com seis horas de duração, peças tão longas fazem praticamente com que o elemento tempo linear seja esquecido e entremos noutra noção de tempo, não linear, e sim ritualística, além do relógio de pulso, vira o relógio do coração, do pulso do coração. Tempo de *Áion*, não mais de *Cronos*, como nos aponta Deleuze e Guattari (2005b.). Tempo de celebração, onde o público pode participar.

Assim como observar que acontece num espaço nômade, um Teatro que é uma rua, espaço de mistura e de transição, passagem, num lugar que vive uma luta pelo território e uma outra relação com a terra, anímica e atávica.

Marianna Monteiro (2006, p.5), que fez parte do grupo na década de 70, observa o processo do Oficina em busca do seu teatro

“Saía-se do quadro das lutas de classe, para o quadro de uma revolução cultural que pretendia levar às últimas conseqüências o rito antropofágico oswaldiano e pedia uma nova relação com o corpo, com o sexo, entre outros gêneros. Não se precisava mais do teatro, o ritual bastava para engendrar a plêiade de símbolos que nos levaria a resignificação de nossa existência social e natural. É daí que partia o Oficina Samba, e daí que ainda parte o Uzyna Uzona”.

O lugar do Teatro Oficina é completamente parte ativa de todo esse processo, desde sua ocupação em 1958. O lugar físico no Bixiga, o lugar devir Rua que é, o lugar Terreiro de antropofagia. “O teatro é uma linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopéias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles” (Artaud, 2006, p.102).

### **3.1.1 O Teatro Ritual**

Consideramos o ritual, como conceitua Mariza Peirano (2003, p.10):

(...) um fenômeno especial da sociedade, que nos aponta e revela representações e valores de uma sociedade, mas o ritual expande, ilumina e ressalta o que já é comum a um determinado grupo. (...) ao invés de nos fixarmos nos critérios (ocidentais) de racionalidade, procuraremos seguir critérios de criatividade e eficácia.

Zé Celso (1988, p.96) também nos fala de “eficácia”, de “uma eficácia política capaz de colocar o público no seu estado original”. Trata-se de uma palavra recorrente nos textos de Antonin Artaud (2006, p.49). Para ele o teatro deveria possuir “uma eficácia análoga aquela que, no domínio físico, permite realmente a produção de ouro”. O teatro é visto como um canal de transformação, uma linguagem com o peso das invocações da magia antiga. Trata-se de um teatro alquímico, isto é, com poder operatório que atua como um ritual primitivo.

Cassiano Quilici, tendo Antonin Artaud como referência, coloca Zé Celso entre alguns criadores que recriam um teatro ritual, onde o sentido ritual do teatro pode ser buscado na busca da revolução, de causar mudança. Uma das questões centrais em Artaud é a reconciliação da arte com a vida, a cura da cisão do pensamento com a carne, do intelecto

com a sensação. Artaud quer um teatro para além de um texto escrito, com possibilidades de expansão fora da palavra, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. O teatro como um momento de confronto.

Artaud fez do teatro não só um campo de atuação e expressão cultural, mas uma forma de engajamento num processo radical de reconstrução de si. O sentido 'ritual' do seu teatro pode ser buscado nesse anseio por uma arte 'eficaz' como processo de transformação prática e espiritual do homem (Quilici, 2004, p.22)

Em 1923 Antonin Artaud, publica o *Manifesto do Teatro da Crueldade*, que estabelece a forma de sua concepção teatral. As influências desse teatro se farão sentir decisivamente no Teatro Oficina. O teatro para Antonin Artaud é considerado alquímico, podendo transformar o homem como a alquimia transforma o ouro. Artaud enfatiza o caráter mágico, religioso, sagrado e metafísico do teatro. São ressonâncias artaudianas no Oficina, sentidas pela destinação das palavras, a tendência não psicológica e não ocidental, a criação de um corpo sem órgãos e a idéia comum de "eficácia".



Como destaca Cassiano Quilici, Artaud já apontava as bases orgânicas da ordem social, para as ramificações microscópicas do poder. “A liberação das reações automáticas e dos condicionamentos orgânicos fabricados pelo poder seria a condição fundamental para qualquer revolução” (2004, p. 49). O teatro de Artaud pode ser o lugar de desconstrução do

organismo produzido por estas disciplinas que exercem controle minucioso sobre o corpo humano. Por isso a idéia de transformação é elevada à condição de uma verdadeira “gênese”. Quilici afirma que há, no teatro ritual, uma forma peculiar de articular “corpo” e “revolução” (2004, p. 49).

Para Cassiano Quilici (2004, p.45) “Reconstruir um teatro ritual significaria, entre outras coisas, rebelar-se contra o espaço formatado que o mercado e a cultura destinam à arte”, é um tempo mítico não institucionalizado, que não se permite capturar pelas exigências do mercado. Dessa forma, na montagem de *Os Sertões*, o tempo não poderia caber nas habituais duas horas do teatro comercial; por se tratar de um ritual, irrompe o tempo a ponto de ultrapassar o limite e suspender o espectador para um outro estado. Como em candomblés, festas populares que podem durar até dias, como o tambor de crioula, a coroação de reis em congadas, o bumba meu boi etc.

As características de um teatro ritual, revistas por Antonin Artaud, são: não ilustra um texto dramático, não possui uma visão psicológica do homem, sai da representação, busca aniquilar a relação palco e platéia, não se trata de um produto cultural de entretenimento.

É sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se deve considerar a encenação, não como reflexo de um texto escrito e de toda a projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, como conseqüências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles. (Artaud, 2006, p.81)

Segundo o pensamento de Artaud (*apud* Quilici, 2004, p.38) a ação ritual deve dirigir-se simultaneamente à dimensão orgânica, psicológica e espiritual do homem. A natureza de sua operação parece comportar processos de “dissociação psicológica” e “dilaceração orgânica” que se desdobram numa experiência sutil e profunda “sublimação espiritual”.

Cassiano Quilici (2004, p.40) afirma que “O teatro ritual traduz uma idéia de ação que visa provocar deslocamentos e fissuras naquilo que já está estratificado e sedimentado, conduzindo-nos a uma região de incertezas que nos acordam e nos desafiam”. Essa região de

incertezas é o Ser tão de cada um, *viver pode ser muito perigoso*<sup>77</sup> no nosso Ser Tão de dentro, trata-se de um enfrentamento; assim como Artaud afirma que poderia substituir a palavra *crueldade* por *apetite de vida*. O ritual imprime porque desterritorializa, metamorfoseia, sua ciência não fixa, não captura, mas cria novas possibilidades de existência. Essa é a “magia” para Artaud, poder interferir na realidade: “metafísica em atividade”.

No teatro ritual a aproximação com rituais primitivos provoca estados, como diria Artaud (2006, p.52) de “tão intensa acuidade, de uma argúcia tão absoluta, que é possível sentir através dos estremecimentos da música e da forma as ameaças subterrâneas de um caos tão decisivo quanto perigoso”.

Para Artaud o sentido mágico deve ser devolvido ao teatro. O sentido do teatro é volver a sua origem primitiva (2006), inseparável do ritual e a sua razão de poder atuar no homem, o Oficina como um combate de forças, um campo de batalha,

A operação teatral de fazer ouro, pela imensidão de conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de forças que ela lança uma contra outra e que convulsiona, pelo apelo a uma espécie de remistura essencial transbordante de conseqüências e sobrecarregada de espiritualidade, evoca enfim ao espírito uma pureza absoluta e abstrata, após a qual nada mais existe e que poderíamos conceber como uma espécie de nota limite, apanhada em pleno vôo, e que seria como parte orgânica de uma indescritível vibração (Antonin Artaud, p.53).

Nessa tal *remistura* a montagem de *Os Sertões* foi concebida como uma “Ópera de Carnaval”. *Os Sertões* é um musical, onde a palavra é cantada, trazendo o conceito de Ópera, palavra que vem do latim *opera*, que agrega o sentido de unidade de todas as artes numa só linguagem. É o ensejo de Zé Celso, como um artista dionisíaco, de criar uma Obra de Arte Total: obra que une teatro, música, literatura, dança coral, vídeo, artes plásticas. Nesse ritual sagrado, profano e pagão cria-se uma “orgya”, uma celebração, uma festa, o Oficina num devir barracão de escola de samba. As cinco partes de *Os Sertões* formam uma “Obra Total”, coloca Zé Celso, inspirado em Wagner e Nietzsche.

---

<sup>77</sup> Viver pode ser muito perigoso é uma frase dita por Riobaldo, personagem sertanejo de Guimarães Rosa, Grande Sertão Veredas.

Segundo Cassiano Quilici, a “Obra de Arte Total” wagneriana avança na experimentação de uma cena mítica. Por causa da fragmentação cultural e espiritual do mundo europeu do século XIX, a revitalização da ópera lhe parece a estratégia mais adequada para retomar o sentido profundo da tragédia grega e sua função cívica e religiosa. A ópera deveria realizar os mesmos objetivos do drama grego, onde as palavras deverão ceder lugar central à música, que expressaria de modo mais direto o sentimento dionisíaco da existência (2004: p.25) .



*Os Sertões* é absolutamente musical. A música nasce da exploração da cena, da palavra nasce o som. Por ser uma montagem concebida como uma Ópera, as palavras são cantadas, viram músicas e às vezes deixa de ter importância entender o que está sendo dito no significado, visto que o vocabulário de Euclides da Cunha é distinto, “Madonas enparceiradas á fúrias, belos olhos profundos, em cujos negrimes afuzila o desvario místico; fronte adoráveis, mal escampadas sob os cabelos em desalinho, eram profanação cruel afogando-se naquela matulagem repugnante”<sup>78</sup> (1979, p.134), possui uma riqueza vocabular do português castiço. Acaba-se entendendo o sentido pela dança dos atores – as palavras estão

<sup>78</sup> É interessante notar: quando leio essas frases, depois de ter visto *Os Sertões* no teatro, lembro das cena e da sonoridade das partes musicadas.

incorporadas. Mas dizer que não importa entender a palavra não quer dizer que a palavra não possui sentido, pois possui. “Nenhuma palavra nos Sertões é dita em vão, cada palavra é uma evocação”, afirma Mariano Mattos Martins, ator do Oficina. A tentativa de possuir e evocar uma palavra é constante para que ecoe a imagem da palavra. A palavra cantada é como que uma volta à natureza, induz a experiência mística de dissolução do eu por condução da música.



A música conduz os *Sertões*. É como um tapete mágico para a vivência, transporta. Como disse Nietzsche, “a música despotencializa até o símbolo”, porque no coro ditirâmico a palavra não tem necessidade de significantes. O público pode não entender o significado do difícil vocabulário. Porém o som das palavras cantadas transporta o espectador para uma dimensão onde o significado não importa mais. O corpo dos atores se torna o transporte das palavras, estas estão inscritas no próprio corpo do ator, atuador, cavalo, na sua dança, no seu foco. No Oficina, palavras cantadas de Euclides da Cunha, misturadas às de Zé Celso, de Zaratustra, de Rimbaud nos transportam para esse lugar, onde não basta o uso de único sentido, do olhar, mas do corpo inteiro. Seria o “espaço háptico” criado pela arte nômade, onde “háptico é um termo melhor do que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica”.(Deleuze e Guattari, 2005, p.203).

Uma declaração de Zé Celso dá conta do que seria o horizonte de elementos primordiais desta busca do transe: “Meu processo de trabalho é um processo de troca de energia. Só quando as pessoas vão apaixonando-se é que se cria uma relação autoritária em relação à loucura, ao coração e à sexualidade. Nada a ver com o autoritarismo político e social” (1988, p.168).

### 3.1.2 O Rito Antropofágico

No Oficina, como terreiro de uma tribo dos antropófagos bárbaros tecnizados, realiza-se o rito antropofágico, a transfiguração dos tabus em totens. Tocar no tabu, abrir o corpo.

Para Oswald (1990, p.101) “Que é o tabu senão o intocável, o limite?”. Podemos experimentar pensar no limite do corpo, a pele, com Paul Valéry (*apud* Deleuze, 1974, p.11) que afirma “O mais profundo é a pele”, tocar no limite do nosso corpo, tocar nesse limite, nessa fronteira móvel, para então descolonizar o corpo. Abrir o corpo é abrir espaço para novos agenciamentos de fluxos de intensidades. “(...) abrir o corpo a conexões que supõe todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensur” (Deleuze e Guattari, 2004b, p.22).

Para Oswald (1990b, p.50) a antropofagia é uma “obra de anticatetequese”. Descatequisar o corpo no teatro para que então o corpo esteja aberto para outras experiências, transformar o tabu em totem, não mais reduzir o tabu, produzir desejo.

A busca do corpo sem órgãos toma a forma de descatequização com a deglutição de Bispo Sardinha<sup>79</sup>, pelos índios Caetés. Descatequisar devorando o organismo do colonizador. Criar um corpo sem órgãos, desfazendo-se desse organismo, do Bispo. O organismo é o estrato, desestratifica-se sobre ele (sempre com uma *dose de prudência*<sup>80</sup>, apenas para lembrar a recomendação dos autores),

Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. (...) O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (Deleuze e Guattari, 2004b, p.21)

<sup>79</sup> \*Janela para texto: ver o anexo das imagens o arquivo “Bispo” (RJ, outubro de 2008).

<sup>80</sup> “Desfazer o organismo nunca foi matar-se (...) guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada hora” (2004b, p.22).



Deleuze e Guattari afirmam que o juízo de deus arranca o corpo sem órgãos de sua imanência (2004b.), de fato aconteceu algo assim com os índios quando chegaram os colonizadores nesta terra que se chama Brasil, assim como com o tráfico de negros. Como com a vespa e a orquídea, o colonizador desterritorializou os que estavam aqui, mas também se reterritorializou. Faz-se rizoma na heterogeneidade, como o rizoma brasileiro que é o candomblé, tendo em vista que no Brasil num terreiro podem-se cultuar diversos orixás, o que é uma especificidade brasileira, pois na África cada casa cultuava um santo, já no Brasil vários.

Não está mais referido a um passado genealógico, consangüíneo, que identifica e legitima cada tronco familiar, como na África, mas liga espiritualmente cada membro da religião, independente de sua origem étnica, a um dos antepassados que formam o panteão das divindades cultuadas em solo brasileiro: Exu, Ogum, Oxossi, Ossaim, Omolu, Nnnã, Oxumarê, Eua, Iansã, Oxum, Logum Edé, Iemanjá, Oxaguã, Oxalá. (Prandi, 2005, p.169)

Há esta cena em *Os Sertões*, o rito antropofágico de devoração do Bispo Sardinha. A encenação de *Os Sertões* escreve seus fundamentos, faz homenagens carnalizadas ao acontecimento que inspira o *Manifesto Antropófago*. Oswald buscou na prática antropofágica da sociedade indígena a fonte que iria alimentar seu apetite antropófago, traduzindo esse rito sacrificial em atitude estético-cultural. A metáfora propõe um novo calendário nacional. A história brasileira deveria começar a partir dessa ação que sugeria uma reação desmassacralizante contra o poder – “ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha” (*Manifesto Antropófago*).

Segue abaixo um recorte que confirma as afirmações acima, do romance *Marco Zero II, Chão* (1991, p.210 e 211) de Oswald de Andrade, um diálogo em que os personagens discutem a antropofagia:

Todos sorriam contrafeitos. Mas uma discursão se elevava entre Jack de São Cristóvão e Major, que gesticulava com o copo vazio.

- A Antropofagia, sim, a Antropofagia só podia ter uma solução: Hitler! No entanto os integralistas cristianizaram-se. Deus, Pátria e Família! E eles, os antropófagos que tanto prometiam foram para o marxismo. É ininteligível! Eles cantavam o bárbaro tecnizado! E que é o bárbaro tecnizado senão Hitler?

- A Antropofagia? – indagou, Monsenhor Arquelau com um falso ar astutado.

Jack de São Cristóvão deu uma grande risada limpando os beijos e afastando a compota de goiaba.

- Não se alarme Monsenhor! Nós estamos discutindo filosofia. Eu afirmei ao Major que o Brasil é o país das prioridades inúteis. Tivemos o Bartolomeu de Gusmão, o padre-voador. E suas experiências e suas idéias deram em nada. Tivemos aqui um grande movimento que se chamou a antropofagia.
- A tal Semana de Arte Moderna! Fez o conde. –Os futuristas! Uns vaiados! Que fundaram agora um clube deletério...
- O *Clube de Arte*, de Mal-as-arte!
- Não é isso. O que há é confusão – continuou o arquiteto. – No meio do movimento modernista apareceu alguma coisa tão rica e fecunda que até hoje admite várias interpretações. Politicamente, a Antropofagia pode ser considerada como a primeira reação consciente contra os imperialismos que ameaçam até hoje a nossa independência. Basta dizer que ela propunha uma reforma no calendário nacional. Nosso ano I seria o da devoração do Bispo Sardinha pelos índios Caetés, na Bahia.
- Que falta de respeito! – observou Chiquito olhando Monsenhor.
- As origens intelectuais da Antropofagia estão em Montaigne, em Rosseau! – exclamou Jack. \_ É a exaltação do homem natural, com uma diferença, não o elogio do “bom selvagem” mas do mau, do verdadeiro...O manifesto dizia muito bem que não queria saber do índio genro de Dom Antônio de Mariz, isto é, do índio convertido que deu o herói submisso da semicolônia...Peri, de Alencar...
- (...)
- E que tem tudo isso a ver com a filosofia? – indagou o Major.
- O sentido devorativo do sistema. A única realidade tão grande que é transcendental, que é lógica transcendental... Que se torna dialética... dialeticamente...
- Não confunda as coisas, pelo amor de Deus!

A antropofagia era rito de devoração do inimigo corajoso como forma de incorporar sua força e suas qualidades. Oswald (1990b, p.43) esclarece “comer um ser igual para o índio não significava odiá-lo. Ao contrário: o bugre sempre comeu aquele que lhe parecia superior. Aquele, dono de qualquer dom sobrenatural, sobre-humano que o fazia aproximar-se dos pajés.”

O manifesto Antropófago é um manifesto de descatequização do brasileiro. Trata-se de devorar os valores que foram impostos ao Brasil colonizado. O que nos resta? Seria uma questão ontológica essencialmente brasileira. Oswald escreve no manifesto “contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituição e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (1990, p.52).

Há também na antropofagia uma crítica a Freud, a sua teoria que quer provar que o sistema totêmico é um produto das condições em jogo no complexo de Édipo (1994, p.159). Para Oswald (1990b, p.51) “Freud é apenas o outro lado do catolicismo. Como Marx é o outro

lado do capitalismo” esta comparação lembra-nos outra, de Nietzsche, que diz que o cristianismo seria o platonismo para o povo.

O Teatro Oficina cria um rito antropofágico, como uma proposta teatral e criação de um espaço incondicional, de intervenção política e criativa. Trata-se de um rito que canta os bodes sociais, transfigura a realidade, toca nos tabus da sociedade, ou seja, nos assuntos proibidos, nas partes proibidas do corpo, no que incomoda e é velado pelas aparências, como a guerra, a pobreza, os preconceitos, a sexualidade, as drogas. Esse ritual descortina as aparências para que se possa *ver com olhos livres*<sup>81</sup>. Um ritual antropofágico, no sentido oswaldiano, propõe uma mistura de tudo, um exagero, um escândalo, uma exuberância de alegorias, uma montagem não-linear, de muitas colagens.

Zé Celso afirma “é esse o ritual: Totemisar a cultura política carnavalesca Tabu do Brasil” (programa, *A Terra*, p.4) Zé Celso traz a idéia de Oswald – descolonizar. Esta nova forma de fazer teatro busca ser essencialmente brasileira, não mais trazendo idéias importadas do teatro europeu, “Tupi or not tupi that is the question”. Tudo foi devorado: Artaud, Stanislavski, Brecht, Grotowski, nô, etc., e assim é brasileiro.

O Oficina encena vários ritos de passagem, não só um, mas uma multiplicidade. Cria um ritual do eterno retorno, onde não importa o tempo – o que importa é o movimento. Nessa abundância de ritos chega o transe. A música realmente despotencializa até o símbolo, como queria Nietzsche. A música conduz, pelo coro orgyástico ao transe que chega quando o tempo não importa mais. Passou. Agora só tem *ethér* e carne viva. Em *Os Sertões-terreiro* os vários ritos são: a gênese do homem, a gênese do homem brasileiro, a dança da escrava *Libertas* vestida de *Oxum*<sup>82</sup>, tantas danças, pipocas jogadas pelo teatro quando a atriz dança *Obaluauê*<sup>83</sup>, a simpatia de Santa Luzia para prever a seca. O rito do “beija”, os batizados, as degolas, a morte de soldados, jagunços, operários, amores, Jesus Cristo mulata de sangue, salto alto e purpurina, a evocação mântica do Teatro de Estádio. Personagens entidades levada para Rua dos sertões, como Lina Bo, Glauber Rocha, Curisco, Nietzsche, Princesa Isabel, Antônio Conselheiro.

---

<sup>81</sup> Aforisma de Oswald de Andrade, Manifesto Pau Brasil.

<sup>82</sup> Orixá feminino associado as águas doces dos rios.

<sup>83</sup> Obaluauê ou Omolu é o orixá da cura, das pestes e também da saúde.



Expressar esse mundo – e aqui desponta o sentido original da palavra *mythos*, o dito – é enunciá-lo em toda a sua estranheza. *Os Sertões* assume sua capacidade para exprimir situações paradoxais ou determinadas estruturas da verdade final, que de outro modo seriam impossíveis de expressar. Testemunha a presença desse universo estranho, contraditório, regido por potências cujos desígnios são ambíguos. É a realidade humana que o mito revela. A compreensão do mito não pode ser realizada mediante uma explicação que remeta a um sistema lógico. Esta requer a adesão ao mundo mítico, a penetração nos seus valores, a vivência do sagrado.

### 3.1.3 O Eletrocandomblaico

Um terreiro onde se mistura corpo, atores e público, dança, canto, música, pantomima, tambores, folhas e facas, comida e bebida. Tudo isso é um teatro ritual. É uma



Benedeiras caosi ewe orisa, sem folha não tem força.

rua, como uma passagem e um rito de passagem<sup>84</sup>. Um ritual no terreiro-rua de Exu, uma terra, uma nova cidade, um instante eterno, alquimia, antropofagia, energia em transformação.

Um terreiro é um lugar sagrado, torna-se centro do mundo e estabelece uma forma de organização desse mundo, cria um cosmos. O Oficina é um terreiro de teatro, cruzamento de linhas de fuga diversas, religioso, pagão, carnavalesco, sagrado e profano, sem dicotomia, mas multiplicidades. Para Mircea Eliade (1992, p.18) “o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia”. Eliade (1992, p.25) afirma:

Para o homem religioso o espaço sagrado não é homogêneo, apresenta roturas, quebra. (...) essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado- o único que é real, que existe realmente- e todo resto, a extensão informe, que o cerca.

O culto tradicional aos orixás, candomblé, como foi nomeado no Brasil, é uma religião trazida ao Brasil pelos ancestrais africanos. Cultua divindades denominadas orixás, detentores do ASE, ou Axé, energia vital. O Teatro Oficina pode ter características em comum com o

---

<sup>84</sup>Na antropologia, são considerados ritos de passagem eventos que acompanham uma determinada mudança, de lugar, estado, posição social, enfim, uma mudança, uma transição, em contraste ao estado de uma condição estável.

ritual, como a roda, os pontos nos tambores e outras referências, mas o candomblé trata de um outro nomadismo, um outro universo complexo.

O candomblé foi sendo construído no Oficina através das experiências de Zé Celso e também na relação que surgiu com a terra que ocupa, que antes de ser alugado e tornar-se Teatro Oficina, era um terreiro de umbanda, e antes um quilombo.

Zé Celso afirma que o Teatro Oficina faz um candomblé, não apenas o valoriza e o representa. Criou o termo “eletrocandomblaico” para se referir ao candomblé do Oficina, Terreiro Eletrônico.



Há uma bigorna sobre a porta de entrada do Oficina. A bigorna<sup>85</sup> é uma peça grande de ferro, no candomblé é um instrumento de *Ogum*, orixá ketu-nagô relacionado ao ferro, à guerra, às estradas, à tecnologia, a construção de ferramentas, jóias e armas. Há aspectos em comum com um ritual de candomblé: a cena é tratada como “gira”<sup>86</sup> cênica, o ator como ator “cavalo”, o espaço é aberto com pólvora por *Libertas*, entidade escrava que é libertada e canta pela liberdade das terras do Bixiga. São alguns símbolos típicos de todo terreiro de

<sup>85</sup> *Bigorna*. [Do lat. Bigornia.] 1. peça de ferro, com o corpo central quadrangular e as extremidades em ponta cilíndrica, cônica ou piramidal, sobre a qual se malham ou amolam metais. (Aurélio Buarque de Holanda). A bigorna é símbolo do Teatro Oficina, citada no n.2 da revista SALA PRETA (2002, p.163) “Entre os bakitaras ou banioros (nordeste do congo, em zona sudanesa), a bigorna é considerada com uma das esposas do ferreiro. Costuma ser levada à choça deste, onde é acolhida por sua primeira mulher, com o ritual reservado à entronização de uma segunda esposa; a bigorna é asperdigada, e realizam-se rituais a fim de que ela venha a ter muitos filhos (CLIM). A bigorna aparenta-se à feminilidade, ao princípio passivo, do qual sairão as obras do ferreiro, princípio masculino. Na Grã-Cabília (situada a leste de Argel), a bigorna simboliza a água, e costuma ser colocada sobre um toro de freixo; o freixo representa a montanha, assim como a bigorna representa a água. Bater na bigorna é regar a terra. E ainda uma vez, neste caso, ela se revela como um princípio passivo a ser fecundado. O ferreiro, tal como um raio, seria um princípio ativo e fecundante”.

<sup>86</sup> “Gira” é como no terreiro chama-se a festa para o orixá ou o transe.

candomblé. Há um *Ogã* – como é nomeado no terreiro o cargo de quem toca os atabaques, na banda do Oficina. Esse candomblé alia-se nos *Sertões* ao sincretismo do sertanejo, que vemos tanto em Euclides da Cunha como na montagem da peça. O grupo canta em roda para iniciar a primeira parte dos *Sertões*, *A Terra*, “Meu cavalo tá pesado, meu cavalo quer voar, atuar, atuar para poder voar”, música de Zé Celso.

“Faz um candomblé”, a afirmação de Zé Celso confirma o caráter ritualístico do seu teatro, mas o Oficina faz um outro candomblé. Não se trata da tradicional prática da religião afro-brasileira praticada nas casas de santo, que tem um cotidiano bastante diferente do teatro, específico.

No entanto, há algumas relações, fluxos e influxos na construção do Candomblé do Oficina, há o papel de alguns religiosos no Oficina. Elisete Jeremias, por exemplo, diretora de cena de *Os Sertões*, é mãe pequena<sup>87</sup> numa casa de santo. Ela afirma que quando recebeu o cargo de mãe pequena entendeu o que faz no Oficina (a direção de cena), tenta levar a experiência que tem do candomblé para o teatro, a disciplina do terreiro, de quando chegar no terreiro/teatro ficar algum tempo em silêncio, tomar um banho, tirar a roupa, purificar para entrar, o cuidado com os objetos, com cada objeto.



A disciplina de cuidar dos objetos de cena, que são como elementos de rito, a arma, o bambu retirado da natureza, tudo tem força, as roupas, os adereços. Se os elementos do rito

<sup>87</sup> É a segunda pessoa responsável pelo Terreiro, depois do Babalorixá ou Ialorixá, pai ou mãe de santo.

não são totemizados a própria cena perde a força, não tem verdade. Se um ator usa numa determinada cena um bambu como uma arma e depois da cena joga o bambu de qualquer jeito ele não vai ser uma arma. No candomblé há muito cuidado com os objetos e as roupas.

No terreiro Oficina Zé Celso é como o Babaloxixá, o pai de santo, o mentor da casa. Os atores e atrizes são os filhos de santo que entram em transe, os chamados rodantes, que viram no santo, que incorporam as entidades, enquanto os ogãs e equedis, que também são médiuns, mas não incorporam, são os que seguram a gira; no teatro são os contra-regras e as camareiras, sem a presença deles não tem festa.

O Oficina é um terreiro, de fato há três Exus assentados no teatro. Um assentamento é a materialização de um orixá num altar, onde se estabelece uma relação pessoal com a entidade, um lugar onde a energia precisa de ser alimentada, o que quer dizer que esses Exus são realmente cultuados no Teatro Oficina.

No candomblé, como na África, Exu é concebido como divindade múltipla, o que também ocorre com os orixás, que são reconhecidos e venerados através de diferentes invocações, qualidades ou avatares, cada qual ligado a um aspecto mítico do orixá (...) Sendo o próprio movimento, Exu se multiplica ao infinito, pois cada casa, cada rua, cada cidade, cada mercado, etc. tem seu guardião. Também cada ser humano tem o seu Exu. (...) São muitas as invocações de Exu, muitos os seus nomes. (Prandi, 2005, p.83)

Na sua fase liminar, antes da abertura do teatro para o público, há um “cuidado” ritualístico da casa com seus Exus. Quem conhece um terreiro de candomblé sente o leve cheiro de *pemba* no ar, pó usado no ritual para ativar as energias mágicas do ambiente. Em campo no terreiro, na sua fase liminar observei a preparação para a peça, a movimentação de objetos de cena que preparam o ritual: as armas e os facões de *Ogum*, manipulação de diversas folhas, preparo de jurema, preparo de oferendas para orixás; milhos, cabaças, cachaça, farofa, pólvora, muitos facões de jagunços, caboclos, boiadeiros, folhas e folhas.

No Candomblé, Exu é o mensageiro. Exu é movimento, senhor dos caminhos, dono das encruzilhadas, outro nome para Exu é Rua. Exu é visto como um ser malicioso, transformou-se em diabo com o sincretismo na igreja católica, mas Exu no candomblé é essencial, não está associado a valores de bem ou de mal, ele é a abertura, *o que primeiro*



*come*<sup>88</sup>, o que libera para que possa acontecer o ritual. Ele está em toda parte, no cadeado, na porta, na estrada. Todos os rituais no Candomblé ou na Umbanda, começam sempre por ele. Nenhum transe místico se realizaria no candomblé se não fosse aberto por Exu. “Exu, finalmente, faz comunicar entre si os reinos divididos. Eis porque cada orixá tem um ou vários Exus a seu serviço, para transmitir mensagens, levar as palavras divinas de uma casa para outra” (Bastide, p.85).

### 3.1.4 Dionísio, deus da possessão, da metamorfose, da festa, do vinho

O teatro que Zé Celso cria é “um culto a dionísio, prática que busca dar poder”.<sup>89</sup> “O Oficina é um paraíso infernal, quando a peça inicia todos dentro do Oficina são Exus, mediadores de Dionísio” (anotação de campo).

“Para mim este senhor deus dos deuses é Dionísios. A encarnação de todas as máscaras, de todos os deuses, demônios, e principalmente de todos os Bodes que dos dão no Teat(r)o essa capacidade de também ver o invisível e crer no impossível...” (Zé Celso, programa *O Homem II*, p.14).



Piero di Cosimo, *The Discovery of Honey*. 1505-1510. óleo s/ painel.  
Art Museum, Worcester, MA.<sup>90</sup>

<sup>88</sup> No candomblé os santos comem. Os filhos de santo dedicam comidas a seus orixás.

<sup>89</sup> Depoimento de Zé Celso no Teatro Oficina do Perdiz, em Brasília, dia 7 de Agosto de 2007, durante gravação de documentário de Piu Gomes. (anotação de campo)

<sup>90</sup> Baco, deus romano correspondente a Dionísio está no canto direito da obra, junto aos sátiros.

Dionísio é um deus da mitologia grega. Deus guardião do teatro Oficina junto aos Exus e a Eros. São sempre saudados nos enunciados de Zé Celso. “Os fiéis do deus são chamados de *bacchoi* (bacantes) na Grécia e de *bhaktas* (participantes) na Índia. Para eles, é na embriaguez do amor e do êxtase que reside a verdadeira sabedoria” (Daniélou, 1989, p.10).

Dionísio é filho de Zeus e de Sêmele. Há diversos mitos sobre sua infância e sobre suas andanças por várias cidades, tido como deus estrangeiro, se apresenta sempre sob a máscara do estrangeiro, deus nômade do vinho, deus da metamorfose, da festa, e da colheita, “o Benevolente assim como o Terrível” (Detienne, 1988, p.7).

Seus mitos e epifanias, relacionadas com as parúsias<sup>91</sup> dionisíacas e a qualidade da recepção dos anfitriões, são marcados por sacrifícios, antropofagia, orgias, loucura, infâmia, vingança, sangue derramado por mães. Dionísio apresenta-se como um deus epidêmico, que pede sacrifícios, “surge, salta, dança, rasga e faz delirar. Entrelaçado, no arco-íris de suas aparições, as cores afins do sangue que jorra e do vinho que espuma” (Detienne, 1988, p.9).

As epidemias são no linguajar usado quando se tratam dos deuses, sacrifícios oferecidos às divindades quando estas descem a terra. Dionísio, divindade sempre em movimento, forma perpétua de mudança, lembra Exu. Dionísio está sempre viajando, exibindo estranhas máscaras.

Dionísio é por excelência o deus que vem; aparece, manifesta-se, faz-se reconhecer, Epifânico itinerante, Dionísio organiza o espaço em função de sua atividade ambulatória. É encontrado em toda parte, em nenhum lugar está em casa. (...) Há em Dionísio uma pulsão epidêmica que o afasta dos outros deuses de epifanias regulares, programadas e sempre arrumadas segundo a ordem de culto das festas oficiais, e cada uma a seu tempo (Detienne, 1988, p.14 e 15).

Detienne conta que as primeiras epifanias dionisíacas são marcadas por confrontos e conflitos, Dionísio se aborrece por não ser reconhecido e quando é negado como um deus. O argumento está sendo sempre recriado. Para alguns o estrangeiro vindo do norte “traz consigo o vírus do transe, uma religiosidade selvagem” (1988, p.16).

---

<sup>91</sup> Parúsias são como aparições de retorno ou chegada num determinado lugar.

Dionísio pode disseminar a loucura, sua *manía*, que leva ao assassinato e à infâmia. Como há na mitologia relatos de aparições que enlouqueceram as Miníades, em Orcômeno ou como nas Bacantes, Agave mata seu filho Penteu. As Miníades eram as filhas do rei de Orcômeno, repreendiam as mulheres que iam às suas festas na montanha, as bacantes. Um dia Dionísio lhes oferece uma oportunidade de reconhecer sua natureza divina, mas elas ignoram o convite e Dionísio começa a perturbá-las com suas metamorfoses e criar alucinações. Apavoradas as irmãs se precipitam para o culto de Dionísio, dedicando-se loucamente. A mãe dilacera a carne do próprio filho. A elas é dado o caráter de estrangeiro do deus na mania: pelas experiências de possessão que o torna estrangeiro a si próprio e faz do possuído um assassino arrancado à sua comunidade pela infâmia. “Surgindo como Estrangeiro do interior, ele é aquele que lança para fora de si mesmo, que compele sua presa à destruição de sua própria carne” (Detienne, 1988, p.111).

Mas há, no delírio dionisíaco, uma dimensão purificadora, como se revela nas cerimônias do *bakkheús*. Quanto mais se desencadeia a loucura, maior a importância dada à cartarse. Dionísio conhece a ambas. Quando criança foi perseguido pelo ciúmes da madrasta Hera até ser capturado e tomado pela mania. Depois de muito vagar Dionísio é então acolhido por Réia, a mãe dos deuses, que o salva de Hera e põe fim à loucura de seu neto. Purifica-o da mania. A purificação o faz sair de um estado de impureza contraído na mania. Ela o qualifica ritualmente para ser introduzido em seu próprio cerimonial.

Dionísio em ação, de peito aberto: dando a conhecer o mais íntimo da sua potência, aquela que faz jorrar, que faz saltar. No exato ponto em que o sangue efervescente e o vinho palpitante confluem em um princípio comum: a “potência” de um humor vital que retira de si mesmo, e dele somente, sua capacidade de liberar sua energia, de repente, com uma energia vulcânica. Loucura assassina, mênade, saltitante, vinho puro efervescente, coração inebriado de sangue: um mesmo modelo de ação (Detienne, 1988, p.112).

Fazendo-se iniciar em seus próprios mistérios, depois de ter conhecido o transe da mania, Dionísio se torna aquilo que é. “Mas é um Dionísio que reúne no paradigma de sua história divina os elementos essenciais da experiência religiosa que ele introduz no mundo dos homens sob o signo da condição de estrangeiro/estranheza: loucura-infâmia e a purificação, tendo, em seu prolongamento, a máscara-disfarce e a visão da facialidade brutal” (Detienne, 1988).

Conta-se que Dionísio se vinga da mania sofrida proporcionando aos humanos as cerimônias báquicas (*bakkheíai*), bem como todas as coréias em transe. Dionísio teria concedido a dádiva do vinho, “a melhor drogaria da dor”, como canta Zé Celso<sup>92</sup>.

No transe há a dimensão da purificação, da metamorfose, nos colos de Réia, mãe de Zeus, Dionísio pôde purificar-se, para então na purificação sentir-se parte na Terra, um ser em relação. Duplo poder de Dionísio, em que pode ser purificação na própria loucura, mas porque é antes conhecimento da impureza na violência de um delírio que exige em troca ser purificada.

### 3.1.5 A festa, a Orgya

Dionísio político traz com a festa o sentido da sua política, pela experiência de dissolução das individualidades, a política da festa, embora não aconteça em qualquer festa... Daí a verdadeira liberdade de *dançar as avessas como num delírio das festas populares*, como queria Artaud. O sujeito envolvido pela embriaguez da festa encanta-se. A figura do sujeito se dissolve. Nesse trabalho de desfiguração, cria-se um novo corpo. Corpo perdido pela separação radical entre o sujeito e a natureza.

O Oficina, rizomaticamente, cria também uma festa, um ditirambo, uma celebração coletiva. Devir Idade da Terra, filme de Glauber Rocha, do Oficina. Devir Glauber de Zé Celso. Há em Idade da Terra uma mistura de alegorias, ditirambos, macumbas e carnavais.

Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault (1987, p.164) nos mostra que contra a peste que é a mistura, a disciplina faz valer seu poder que é de análise e afirma,

Houve em torno da peste uma ficção literária da festa: as leis suspensas, os interditos levantados, o frenesi do tempo que passa, os corpos se misturando sem respeito, os indivíduos que se desmascaram, que abandonam sua identidade estatuária e a figura sob a qual eram reconhecidos, deixando aparecer uma verdade totalmente diversa.

Foucault afirma que também houve um sonho político, que era exatamente o contrário, o da peste, onde não haveria festas coletivas, mas divisões estritas que determinam a cada um

---

<sup>92</sup> Zé Celso e Zé Miguel Wisnik compuseram “Comida e bebida”, uma canção para Dionísio.

regulamentos, “não as máscaras que se colocam e se retiram, mas a determinação a cada um de seu verdadeiro nome, de seu verdadeiro lugar, de seu verdadeiro corpo e da verdadeira doença” (1987, p.164).

As festas detonam os vínculos sociais. Têm as ligações políticas e sociais dilaceradas. Assim às festas têm profundo efeito nos processos de regeneração social.

O sujeito da ação ritual é deslocado do cotidiano, posto em transição, fora do estado ou seja, de uma condição estável. Segundo Turner, que se inspirou em Van Gennep, todos os ritos de passagem ou de “transição” caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou “limem”, significando “limiar” em latim) e agregação. A primeira fase (de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo e de um grupo. Durante o período “limiar” intermédio, as características do sujeito ritual ou o “transitante” são ambíguas. As entidades liminares não estão aqui nem lá. Na terceira fase, reagregação ou reincorporação, consuma-se a passagem (Turner, 1974).

Seres liminares não possuem status, na fase liminar os envolvidos escapam à classificações sociais ou à laços estruturais organizados. Assim, segundo Victor Turner, “a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, (...), a um eclipse do sol ou da lua” (1974, p.117). Turner explica que no período liminar surge a sociedade considerada como um “comitatus” não estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade ou mesmo uma comunhão de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais. São os “communitas”, uma distinção à estrutura.

Nietzsche (2005, p. 8) afirma que as festas de Dionísio não firmam apenas a ligação entre os homens. Também reconciliam o homem à natureza. A citação abaixo é longa, mas faz se ver, frase a frase, o sentido da festa na visão dionisíaca do mundo. Essa passagem parece descrever o sentido dionisíaco no Teatro Oficina. É como estar lá,

Todas as delimitações e separações de casta, que a necessidade (Not) e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico. Em multidões sempre crescentes o evangelho da “harmonia dos mundos” dança em rodopios de lugar para lugar: cantando e dançando expressa-se o homem

como membro de uma comunidade ideal mais elevada: ele desaprendeu a andar e a falar. Mais ainda: sente-se encantado e tornou-se realmente algo o diverso. Assim como as bestas falam e a terra dá leite e mel, também soa a partir dele algo sobrenatural. Ele se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo. O que são para ele agora imagens e estátuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem. O poder artístico da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é modelada, um mármore mais precioso aqui é talhado: o homem” (2005, p .8-9).

O ritual no Oficina é permeado por momentos orgiásticos, cenas como do ócio sertanejo (*O Homem I*), do Hetairismo infrene (*O Homem II*), do lençol do pecado (*O Homem II*), do Beija (*O Homem II*), entre outras. Na orgia, o movimento da festa ganha essa força dissipadora que geralmente pede a negação de todos os limites,

A orgia não se orienta em direção a religião *fasta*, extraindo da violência fundamental um caráter *majestoso*, calmo e conciliável com a ordem profana: sua eficácia se revela no lado *nefasto*, ela pede o frenesi, a vertigem e a perda da consciência. Trata-se de engajar a totalidade do ser em um deslocamento cego em direção à perda, que é o momento decisivo da religiosidade (Bataille, 2004, p.176, 177).

Essa é a cena que se vê no Teatro Oficina, o teatro realizando uma grande festa ditirâmbica, em que o homem descobre-se deus. O sentido dionisíaco é impresso pelo teatro quando se vê o deus no outro. Quando tirados do nosso altar, para o santo virar demônio. Há o encontro com a divindade do outro e a loucura do encontro. A cena do “Beija”, do Homem II, traz esse sentido.

Na cena do Beija (*O Homem II*) o personagem Raimundo Boca Torta, falado por Euclides da Cunha, é libertado dos subterrâneos do teatro e quer ser beijado. Faz-se um círculo na pista do teatro. A música é ritmada por tambores. Atores e público respiram devagar, várias imagens de madeira são colocadas no centro. Todos estão respirando trazendo o ar para barriga, como o *Udhyana Bandha* praticado na Yôga. As imagens são passadas de mão em mão. Cada um na sua vez deve cumprir o seguinte ritual: pegar a imagem e olhar para ela, depois trazê-la ao coração. Olhar de novo e depois beijá-la. Passar para o outro a imagem com saliva, receber outra imagem e fazer o mesmo sucessivamente. Há um ritmo mêntrico para a cena e no gesto, uma intenção. Durante a respiração imagens de madeira,

como se fossem de santos, entre elas uma imagem de Jesus na cruz, vão passando de mão e mão, esse é o rito do Beija: imagens passam de mão em mão sendo beijadas.



Chega um momento em que se passa no lugar de uma imagem, o próprio Raimundo Boca Torta. Depois, outras pessoas, do público inclusive, vão passando no lugar das imagens, cada vez mais pessoas. A velocidade aumenta e assim a intensidade do transe. Alguns no chão parecem estar em convulsão. As pessoas vão se pegando e se beijando freneticamente. Depois pára tudo. Todos vão se deitando no chão “exaustivos”. Ficamos todos no chão do teatro, uns por cima dos outros, respirando na mesma intensidade, ofegantes.

O sentido dessa cena na direção do Zé Celso é o encontro com a divindade do outro. “Você está encontrando a divindade do outro, e você beija porque sente loucura de estar encontrando com um deus, você beija com desespero de querer possuir aquilo, é beijo com saliva”. Frederik Steefen afirmou sobre a cena “essa loucura é a transição do santo para a pessoa. Tirar a pessoa do altar e reconhecer seu demônio”.

Havia participado na cena antes de pensar na pesquisa, e escolhê-lo como tema, na primeira vez que estive no Teatro Oficina. Já em pesquisa de campo pude assistir à cena do segundo andar, distante, observando as reações do público e pude participar da cena depois de assistir a um ensaio bem preciso sobre ela. Então conhecia a cena e quis atuar nela, fazê-la na plenitude do seu sentido e do que tinha apreendido da intenção de Zé Celso.

Zé Celso fala para todos no ensaio que essa cena deve causar nojo. Ele diz para os atores não caírem na “armadilha do público”, “não é festinha”, “não é beijo na boca romântico, é pra cuspir”. De outra feita vi Zé Celso fazer todo ritual com uma menina do público, ela permaneceu estática, sorrindo abestadamente. Ele a chacoalhou, depois fez o mesmo com um senhor, que também ficou inerte, esboçando um sorriso automático, nervoso, sem graça - o Zé cuspiu na cara dele. Depois saiu e o homem ficou com uma expressão de incompreensão, abobalhada, incrédulo.

### 3.1.6 Individuação

No *Nascimento da Tragédia Grega* apolíneo e dionisíaco são tidos como poderes artísticos. Tais denominações trazem “profundos ensinamentos secretos” da visão nitzscheana da arte. Apolo e Dionísio traduzem os universos do *sonho* e da *embriaguez*. Diversos caminham lado a lado e quando se emparelham geram a tragédia. É no instante eterno da Tragédia, no *sonho* e na *embriaguez*, que o homem experimenta o gozo da existência, no ditirambo *a dor é doce e o fardo é leve*<sup>93</sup>. Nietzsche como filólogo, chamou de “dionisíaco” o que está descortinado, a crueldade de estar vivo, assim como chamou de “apolíneo” a aparência que encobre o sombrio. Da loucura dionisíaca foi de onde brotou a arte trágica e cômica. Daí a “tragycomediaorgia”, expressão usada por Zé Celso que se materializa em personagem em *Os Sertões*.

A base dessa teoria da tragédia são os conceitos apolíneo e dionisíaco, elaborados a partir das categorias metafísicas de essência ou aparência ou, mais precisamente, da dualidade shopenhaueriana vontade e representação. O apolíneo é para Nietzsche o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência de medida e da consciência de si.

<sup>93</sup> Canto das bacantes no Teatro Oficina “a dor é doce, o fardo é leve, eu canto pro deus do barulho, ió! Ió!



A individuação torna-se conceito fundamental por estarmos tratando de ritual, especialmente de um ritual dionisíaco, como se realiza no Teatro Oficina. Podemos compreender individuação como o processo de tornar-se um ser singular (Simondom *apud* Medeiros). Nietzsche afirma que o *principium individuationis* é rompido na embriaguez dionisíaca. “O subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal” (2005, p. 8).

De acordo com Roberto Machado (2005, p.7,8) a experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, de integração da parte na totalidade. Ao mesmo tempo, o dionisíaco significa o abandono dos preceitos apolíneos da medida e da consciência de si, Apolo para Nietzsche representa a individuação. Em vez de medida, delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, o que se manifesta na experiência dionisíaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. Do mesmo modo, em vez da consciência de si apolínea, o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade, o enfeitamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão.

Apesar do antagonismo é a aliança entre o apolíneo e o dionisíaco o gerador da Tragédia, a reconciliação entre os dois princípios. Neste sentido, um dos pontos mais importantes é a ligação que ele estabelece entre o culto dionisíaco e a arte trágica, defendendo a hipótese de que a tragédia se origina dessa multidão encantada que se sente bacante, ou, mais precisamente, de que no momento em que é apenas coro, a tragédia imita, simboliza o fenômeno da embriaguez dionisíaca responsável pelo desaparecimento dos princípios apolíneos criadores da individuação.

Para que essa hipótese se revele em toda sua força, Nietzsche afirma que o que torna a arte trágica possível é a música, que aparece na poesia lírica como vontade, como contraposição ao estado de ânimo puramente estético e contemplativo. A tragédia nasce do espírito da música, a origem da tragédia é a possessão causada pela música. Inspirado em Schopenhauer e em Wagner, que interpretam a música como expressão imediata e universal da vontade imediata e universal entendida não como vontade individual, mas como essência do mundo, Nietzsche pensará a música como uma arte essencialmente dionisíaca e, portanto, o meio mais importante de se desfazer da individualidade.

Mas, se a música é o principal elemento que permite explicar o nascimento da tragédia, para dar conta totalmente desse fenômeno artístico, Nietzsche acrescenta à música, seu componente dionisíaco, os componentes apolíneos: a palavra e a cena. O que o faz definir a tragédia como um coro dionisíaco que se descarrega em um mundo apolíneo de imagens. “Assim, fundada na música, a tragédia, expressão das pulsões artísticas apolínea e dionisíaca, união da aparência e da essência, da representação e da vontade, da ilusão e da verdade, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência” (Machado, 2005, pág. 8 e 9).

No sentido nietzscheano, poderíamos dizer que a individuação é rompida na mistura da multidão, com a perda da identidade e das individualidades. Ao mesmo tempo, afirma-se a singularidade na multidão. A individuação seria na mistura afirmar sua diferença. A individuação não encerra, está em movimento, em devir, como um *ritornelo existencial*, um lugar catalítico de subjetivação.

A ruptura da individuação é a abertura de Apolo a compor com Dionísio. No princípio de individuação rompido cria-se “territórios existenciais”, produção de subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização individual ou coletiva. Para Guattari (1990, p.16) a questão está em “reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em-grupo. E não somente pelas intervenções ‘comunicacionais’ mas também por mutações existenciais que dizem respeito à essência da subjetividade”.

Nesse sentido o Teatro Oficina, na sua nomadologia, 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 a morte. Sua ecologia diz respeito à um investimento afetivo e pragmático num “Eros de grupo”, produz subjetividades e não identidades, grupos-sujeitos no lugar de “massas maleáveis” (Guattari, 1990).

Na comunidade dos homens livres, do ponto de vista espinosano, de uma Ética, o princípio de individuação está no encontro do plano comum de relação. O horizonte afirmativo é um horizonte comum, que na verdade é aquilo que afirma a diferença, afirma a distância entre espaço e tempo, entre ato e potência. Na medida que o indivíduo encontra o comum, se individua, afirma esse jogo que singulariza, toca o comum e se diferencia.



A antropofagia detona no poder do coletivo, como nas festas dionisíacas. A antropofagia despedaça, devora o outro como num ditirambo. O ritual no Teatro Oficina despedaça, por isso dionisíaco. O desmassacre acontece na carne, é dionisíaco. A questão maior por trás é a individuação. Desterritorializar-se, reterritorializar-se, a criação de territórios existenciais para afirmar sua diferença na multidão, afirmar sua singularidade.

### 3.1.7 Corpo Ser Tão sem Órgãos

A Cena 46<sup>94</sup> de *A Luta I*: rito da invenção da bigorna é uma cena que traduz o que seria o teatro ritual criado no Teatro Oficina: criar um corpo sem órgãos, passar pela bigorna, ser bigorneado – o sacrifício do bode – culto a Dionísio. Para Zé Celso esta cena está diretamente relacionada ao culto a Dionísio. É uma cena lenta e silenciosa onde só se houve os berros do bode e da bigorna, é a cena sacrifício do bode na bigorna. Segue a cena

(Roteiro da Luta I) Cena 46: rito da Invenção da bigorna:

(ritual de escolha de um homem a ser sacrificado como Touro; ele é no chão colocado à força; o bode aceita sua remoldação no corpo sem órgãos; as mulheres o beijam uma a uma, e ele se coroa com os cornos; sua cabeça bigorneada é esmagada, o sangue molha a terra do rito para construir a enorme bigorna rude: a mina é aberta no ventre da terra; o Malheiro espalha o sangue nas bocetas das mulheres da Pista, o ferro é arrancado (...) fole fogo e o espaço físico que é o ferro vodu do Oficina, do nosso corpo, vai sendo desenterrado(...)  
Coro das bigornas de Wagner; O CORO URRRA DE FELICIDADE DA DESCOBERTA, os atores sintonizados, sentindo, dançam esse palco bigorna forjado: o corpo do ator reinventando-se(...) terceiro olho, nuca, garganta, (...) Intestinos, a barriga; a seguir o baixo ventre; por fim o ânus. Com todos os Chacras é malhados, o Bode Ator Canta e Renasce, jogando-se na Boceta da primeira Sacerdotiza que encontra (...) DISPARA NUMA CORRIDA PARA O CORPO SEM ÓRGÃOS, ao som dos “Anéis dos Mibelungos” de Wagner (...).

Nesta cena o bode é coroado e levado para ser malhado pelo ferreiro que bate sete vezes na bigorna, cada vez corresponde a um *chakra*<sup>95</sup> que se abre no corpo. Depois o bode passa pelas sete mulheres, como se fosse o desejo, a Kundalini, passando pelos sete canais vitais do corpo, até chegar no último, na realização do si, a YOGA, a comunhão com o todo. Na interpretação de Zé Celso esse acontecimento constrói um corpo sem órgãos.

<sup>94</sup> \*Janela para texto: ver o anexo das imagens o arquivo Rito da Bigorna 1, 2 e 3 (RJ, outubro de 2008).

<sup>95</sup> Chacras são pontos de energia vital e existem no corpo humano.

Podemos afirmar que é pelo corpo sem órgãos que o desejo transita. O corpo sem órgãos é definido *em* e pelo movimento. Não há como fixar uma definição. O corpo sem órgãos está nas relações, está *entre*, trata de potências e experimentação.

Foi Antonin Artaud quem esboçou o desejo e talvez a necessidade de criarmos um “corpo sem órgãos”. Posteriormente o conceito foi desenvolvido por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, onde o próprio conceito só existe em variação, por criação contínua. Há um platô<sup>96</sup> dedicado ao corpo sem órgãos, chama-se “28 DE NOVEMBRO DE 1947 – COMO CRIAR PARA SI UM CORPO SEM ÓRGÃOS”, onde os autores expandem a idéia e afirmam que o corpo sem órgãos é uma experimentação “não é um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (2004b, p.9).

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será o seu verdadeiro lugar (Antonin Artaud, Para acabar com o juízo de Deus).

No ritual criado pelo Teatro Oficina reside a sua política do desejo - a criação de um corpo sem órgãos. O Teatro Oficina cria um cosmos, abre suas portas ao poder de intervenção humana da cultura e constrói um corpo sem órgãos. Para Zé Celso (2002, p.141) “o diretor é o que encontra na máquina dos desejos daquele instante a direção tramada pelos desejos coletivos”.

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. (...) Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau - grau que corresponde às intensidades produzidas (Deleuze e Guattari, 2004b, p.13).

Cria-se um corpo sem órgãos através dos ensaios longos, das diversas cenas de sacrifício e de mortes, das experiências com alucinógenos, das leituras coletivas, experiências xamânicas, do erotismo, do paganismo, da fé, das orgyas e do amor livre.

Frames do vídeo da cena do RITO DA BIGORNA, A Luta I (material de campo, 2007).

---

<sup>96</sup> Platô quer dizer Intensidade. Os autores justificam no início da obra que o livro não possui “capítulos” mas “platôs”.



### 3.1.8 O Rito do Trans-Homem

O “rito do desmassacre” é o rito do *trans-homem*, assim é na concepção da adaptação escrita por Zé Celso. Lê-se no roteiro ou no programa da peça, como um subtítulo, O Homem I “do pré-homem a re-volta”; O Homem II “da revolta ao trans-homem”.

Vamos ao conceito de trans-homem, ao prólogo de *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche, onde Zaratustra fala ao povo “*Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo a ser superado. Que fizeste para superá-lo.*” (2006, p.36) Zaratustra parece querer tirar o homem de sua condição de impotência, propõe uma idéia de *superação*, ser homem é como “ser a baixa-maré dessa grande maré cheia” (2006, p.36).

Então Zaratustra ensina o super-homem – “o super homem é o sentido da terra”. “Permaneça fiéis à terra e não acrediteis nos que falam de esperanças ultraterrenas! Envenenadoras, são elas, saibam ou não” (2006, p.36).

Isso é o trans homem, “apreender a singularidade de cada acontecimento”<sup>97</sup>, o além homem afirma a vida. Mata-se o deus cristão metafísico e abre-se a perspectiva de superação do homem. O trans-homem é *ser meio, é ser ponte, e não meta*: o que pode amar-se no homem é ser transição e um ocaso.

(...) Amo aquele que a alma é tão transbordante, que se esquece de si mesmo e que todas as coisas estão nele: assim todas as coisas tornam-se seu ocaso. Amo aquele cujo espírito e coração são livres: assim, nele, a cabeça é apenas uma víscera do coração, mas o coração arrasta para o ocaso (Nietzsche, 2006, p.37, 38).

O sentido da terra é a fala do corpo. Zaratustra ensina que o corpo é um soberano poderoso e um sábio desconhecido. Maior do que o “eu”, é o corpo, este faz o eu. Esse sentido pode ser o da imanência, proposta por Bento de Espinosa, onde não há um deus transcendente.

Zé Celso num devir Conselheiro ou Conselheiro num devir Zaratustra coloca as palavras de Zaratustra no roteiro que escreve de *Os Sertões*, tal como o profeta, quer ensinar o além homem, ou o transhomem. É o que pretende subjetivamente em *Os Sertões*, revelar outro construtivismo e mudar a idéia que se tem de Homem criada pela civilização. Transbordar a idéia de homem. O coro canta:

O Tempo vai revelar,  
Outro construtivismo,  
Por mais que se queira massacrar  
Estará sempre, eternamente vivo  
Somos todas  
São vocês  
Muito mais do que, o que chamam Homem  
E sua civilização da maldição.  
Somos mais...somos mais...  
(Roteiro de *O Homem II*, p.85).

---

<sup>97</sup> Anotação de aula do Grupo de estudo de Zaratustra, Escola Nômada, SP.

O “rito do desmassacre” se trata da experiência vivida pela doação e pela superação do corpo. Zaratustra ensina a criar para si um corpo superior ao que se tem. Dessa forma, a superação do corpo aprisionado é o desmassacre, a superação do “eu”.

“‘Eu’, dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior, no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu”. (Nietzsche, 2006, p.60) O teatro canta:

Amaldiçoadores da vida  
Levem o fim do Homem  
Com o fim da vossa idéia única  
De homem  
Nasce felicidade guerreira  
(...)  
Adeus Homem.  
(O Homem II)

O teatro Oficina faz um RITO DE DESMASSACRE: ritual dionisíaco antropofágico que se vive nesse teatro terreiro, pela via da esquizoanálise, territórios existenciais transbordam. Concluo esse capítulo seguindo para o próximo “um fazer um múltiplo” dizendo que o que se opera nesse ritual é a construção de um corpo sem órgãos - ou de um Ser Tão sem Órgãos – política do desejo.





## CAPÍTULO 4 - FAZER UM MÚLTIPLO

4.1 Fazer um múltiplo, a política dos encontros

4.2 Zé Celso, Teatro Oficina e Espinosa

4.3 A ÉTICA de Espinosa (subjacente estética) + CsO (política do desejo Oficina)

Aqui penso na experiência estética (ou estética experimentada) no Teatro Oficina que se dá como um rizoma material, por isso associar a criação do Teatro Oficina e Zé Celso com “fazer um múltiplo”. Penso na estética do Oficina que se vive nesse corpo sertão sem órgãos e nessa realização múltipla, como uma forma de política molecular, que atua na direção da microfísica, em contraposição à direção molecular, da macrofísica. Enquanto a direção molar se orienta para os grandes números e fenômenos de multidão, a direção molecular se aprofunda, pelo contrário, nas singularidades, suas interações e suas ligações à distância ou às ordens diferentes. (Deleuze e Guattari, 1976, p.355)

O título da presente dissertação “fazer um múltiplo brasileiro” foi inspirado na seguinte afirmação, extraída do primeiro platô de Deleuze e Guattari (2004, p. 14 e 15):

na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade topográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele).

Fazer o múltiplo é um conceito de Deleuze e Guattari, que quer dizer conectar, aumentar as conexões, quebrar a unidade, quebrar com o sistema binário, com a dialética, com a cultura dualista que separa corpo e mente, fazer rizoma, agenciar, formar encontros.

Zé Celso faz um múltiplo, cria um modo de realização como um rizoma, se conecta e se contamina de muita coisa: Bertold Brecht, Stanislavski, macumba, Klaus Viana, Kundalini, Yoga, Nô, Oswald, Nietzsche, samba, Dionísio, Glauber Rocha, Willian Reich, música, um imenso corpo de atores e atrizes, enfim.

Mas também quando falamos de fazer um múltiplo entramos para o terreno da política, que não se confunde com a política molar ou a oficial dos governos, trata-se da *política dos encontros*, estética.

Zé Celso faz do espaço do Teatro Oficina um espaço e um instrumento de intervenção política, o que é declarado em todas as falas e atitudes do Zé Celso, trata-se de agenciamentos e de enunciados coletivos. Na primeira página do programa da *Luta I* ele declara

No mundo dominado pelos fundamentalismos abrimos nossas portas ao poder da intervenção humana da cultura e estamos na eminência de dar ao mundo um exemplo democrático de um outro mundo além do massacre das guerras. (...) Nosso corpo sertão sem órgãos saúda o cosmos, a multidão, reunidos como poesia.

Zé Celso é um agenciador de encontros. No vocabulário de Deleuze e Guattari (2002), “agenciamento”, é o arranjo de elementos heterogêneos, díspares, formar encontros. Agenciar é fazer o múltiplo. Agenciamentos são como as *noções comuns*, já no léxico de Espinosa (Deleuze, 2002, p.124), “as noções comuns são uma Arte, a arte da própria Ética: organizar os bons encontros, compor relacionamentos vivenciados, formar as potências, experimentar.”

Zé Celso diz que as pessoas vão ao teatro em busca de potência. Espinosa, no século XVII, falava em potência. Quando um corpo “encontra” outro corpo, uma idéia, outra idéia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente. A potência não é um elemento transcendental, diferente disso, pertence a esta realidade e corresponde ao poder de afetar e ser afetado, sendo o corpo o lugar desta potência. A potência de agir, *ou força de existir*, se faz de encontros, agenciamento. “Um indivíduo é antes de mais nada uma essência singular, isto é, um grau de potência.” (Deleuze, 2002, p.33)

Ética III, Def. 3 Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as idéias dessas afecções.

Postulado 1 O Corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais a sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras que não tornam sua potência de agir nem maior nem menor. (2007, p.163)

Os encontros são *afecções*,

Mas o regime da máquina de guerra é antes a força dos *afectos*, que só remetem ao móvel em si mesmo, a velocidades e a composições de velocidade entre elementos. O *afecto* é a descarga rápida da emoção, o revide, ao passo que o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente. Os *afectos* são projéteis, tanto quanto as armas

No glossário que Deleuze fez a partir dos termos de Espinosa, dentre várias definições uma delas é que *afecção* é uma imagem ou uma marca corpórea, que fica no corpo.

Na experiência estética há o encontro com outro, o encontro entre obra e espectador, onde cria-se um mundo. *Aisthesis*, estética no sentido grego, quer dizer um estar aberto ao mundo, estar aberto ao mundo com todo o corpo. Maria Beatriz de Medeiros, no livro *Aisthesis*, faz um desenho desse encontro entre obra e espectador desde o belo, a arte, o outro, o nós, até como o encontro com o “nós originário” que é capaz de revolução.

O ressentir o belo nos joga sós, imensamente sós diante da obra, e essa solidão é a mesma que nos faz ter esse desejo de pertencer a uma comunidade, a um *nós* - faz-nos desejar retornar ao “nós originário”, de Doguet (1999). Nessa solidão, o momento não tem tempo, ele se chama instante. (Medeiros, 2005, p.43)

Segundo Umberto Eco a experiência estética é experiência de fruição; fruir a obra quer dizer possuir, gozar. Esta obra, quando é possuída, devorada torna-se parte do corpo do espectador que a fruiu, um agenciamento, por isso podemos dizer que “não somos mais os mesmos”. Fruição é gozar a obra, possuir a obra, in-corporar. Somos afectados.

## 4.2 A Ética de Espinosa

Antes de Nietzsche, Espinosa denuncia todas as falsificações da vida, todos os valores em nome dos quais depreciamos a vida: nós não vivemos, mantemos apenas uma aparência da vida, pensamos apenas em evitar a morte e toda a nossa vida é um culto à morte. (Deleuze, 2002, p.32)

Deleuze afirma que quando teve pela primeira vez a *Ética* nas mãos, sentiu como se tivesse uma vassoura de feiticeira. Como se um vento o empurrasse pelas costas. Essa imagem é uma imagem literária de liberdade, uma vassoura de feiticeira. Um poder? Uma liberdade? O ar é epíteto de liberdade, nos mostra Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos*. O poeta escolhido nesse livro é Nietzsche, por haver em sua obra uma psicologia ascensional, relacionada a imagens literárias do ar, que por sua vez inspiram liberdade, vontade de potência. Nietzsche inclusive se refere repetidas vezes ao poder do seu “faro”. Outra vez o ar, Waly Salomão chama Hélio Oiticina de “rei vorticista”: vórtice, furacão. *Vento forte para papagaio subir*, a primeira peça do Zé Celso, também invoca uma imagem de ascensão, de liberdade.

É a história de um cara que morava numa cidade pequena, que estava de saco cheio e queria sair de lá. Ele empinava papagaio, pipa. Até que num determinado dia bate um temporal: chega a hora dele, ele tem que ir. Ou ele aproveitava aquela brecha ou ele dançava de uma vez e vai se enterrar de vez naquela vida detestável.

(trecho da entrevista de Zé Celso)

A *Ética* de Espinosa se opõe à moral, que é um julgamento de deus, o sistema de julgamento que relaciona a existência a valores transcendentais, como o bem e o mal (*Ética* I, apêndice). Ser espinosista é instalar-se no plano de imanência, o que implica um modo de vida, lidar com o real.

Ora, todos os preconceitos que aqui me proponho a expor dependem de um único, a saber, que os homens pressupõe, que todas as coisas naturais agem, tal como eles próprios, em função de um fim, chegando até mesmo a dar como assentado que o próprio Deus dirige todas as coisas em função de algum fim preciso, pois dizem que Deus fez todas as coisas em função do homem, e fez o homem, por sua vez, pra que este lhes prestasse culto. (...) Mostrarei, depois, sua falsidade e, finalmente, como dele se originaram os preconceitos sobre bem e mal, o mérito e o pecado, o louvor e a desaprovação, (...) (*Ética* I, apêndice).

Ao se falar em valores transcendentais coloca-se poder em algo distante da capacidade humana, impedindo esta de se expressar de acordo com a própria natureza. Ao se falar em imanência, dirigimos este poder à humanidade, criando um universo de possibilidades de expressões e criações a partir da capacidade inteligível de cada um. Na imanência passamos da rigidez ao movimento. Ser espinosista é instalar-se no plano de imanência.

Se somos espinosistas, não definiremos algo nem por sua forma, nem por seus órgãos e suas funções, nem como substância ou como sujeito. (...) Entendemos por longitude de um corpo qualquer conjunto das relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento, (...) Entendemos por latitude o conjunto de afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma força anônima (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto de longitudes e das latitudes constitui a Natureza, o plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e pelas coletividades (Deleuze, 2002, p.132).

Daí o encontro de corpos, a ética espinosana, por ser uma filosofia que parte do corpo. Espinosa define o corpo de duas maneiras diferentes,

De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem o corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos, é este poder de afetar e ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. (Deleuze, 2002: p.128)

Diferente da tradição platônica, para Espinosa o corpo não é subordinado à alma, nem o contrário. Não se trata em Espinosa de duas substâncias metafisicamente independentes, mas a dupla expressão de uma única realidade. O corpo humano, segundo a física de Espinosa (Ética II, Prep.13, Post. 105), “o corpo humano compõe-se de muitos indivíduos (de natureza diferente), cada um dos quais é também altamente composto”. Por essa complexidade que o corpo é capaz de afetar e ser afetado, definição que concretamente muda a própria maneira de se relacionar com o mundo.

Foucault (2005, p.81) fala sobre inverter, com Deleuze, o platonismo: converter o platonismo (trabalho responsável) e incliná-lo a ter mais piedade pelo real, pelo mundo e pelo seu tempo. Nietzsche (2002, p.18) diz “a mentira do ideal foi até agora, a blasfêmia contra humanidade, a humanidade foi enganada por ela e tornou-se falsa”. O platonismo está entranhado na moral, na tradição cristã, na cultura ocidental. Medeiros (2005, p.55) diz que “de Platão a Baumgarten houve desvalorização do conhecimento sensível em relação ao

conhecimento teórico, essa desvalorização está entranhada na cultura ocidental, e o entranhado encardiu todos os tecidos”.

A questão toda está em pessoal e coletivamente, evitar os processos de estratificação que aprisionam o homem, esta é a política, fazer o múltiplo. A violência da arte pode ter mais força que mil manifestos, nessa máquina de guerra as armas são os afectos. O múltiplo, intervir, pode ser mesmo uma ética. A ética de olhar outro, o que é primeiro uma atitude do corpo, seu poder de afetar e ser afetado, de encontro, aumentar as conexões, liberar as intensidades, os fluxus. Trata-se sobre libertar, sobre desdomesticar, como o próprio Zé Celso fala.

Tanto Espinosa como o Oficina desarticulam a moral e a existência de um deus transcendente, a imanência é um ponto convergente entre o Teatro Oficina e a Ética de Espinosa. A montagem de *Os Sertões* instala-nos na imanência, cria uma realidade onde não há um deus transcendente, separado deste plano, como potência externa. Antônio Conselheiro Zaratustra fala à multidão, no teatro, sobre o conhecimento de deus pelo corpo. “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo”, afirma Espinosa (Ética III, Prop.2, Escólio).

Dessa maneira atua como máquina de desmassacre ...

Vi a seguinte cena da praça em Canudos, quando o Oficina esteve na cidade:

*um menino, motoboy, uns 19 anos, depois de A Luta II, ou seja, depois de passar pelo Os Sertões inteiro, ele na praça, a praça em festa, madrugada quase sol, o menino com uma coroa de hera na cabeça, uma coroa que fora da peça, provavelmente de uma bacante, o menino sentado de cócoras dizendo: -Eu sou deus! (Canudos, anotação de campo, 2 de dezembro de 2007)*

Com Espinosa pensamos de maneira imanente, deus é substância, causa de si, sua essência envolve sua existência, natureza naturante, o que existe em si mesmo e por si é concebido, e nós somos parte dessa substância, somos parte da natureza inteira, estamos em relação.

Causa de si é algo que causa a si mesmo, causa e efeito são concomitantes, um continuum. A existência do deus em Espinosa é a própria existência. “À natureza de uma substância pertence o existir” (Ética I, Prop.7).

A transcendência supõe dicotomia ou a existência de planos que não se tocam, supõe a verticalidade e a horizontalidade, como na filosofia cartesiana, supõe uma certa insuficiência entre o ser e o dever ser, entre o que as coisas são e o que deveriam ser. Dessa maneira aquilo que está supondo ser do plano da natureza não consegue atingir o plano da bondade ou o plano ideal e as coisas não conseguem ser aquilo que deveria ser. Enquanto estivermos aqui viveremos o estado da desordem. O ideal é transcendente. Espinosa combate esse pensamento.

A filosofia de Espinosa vai abolir a transcendência, abole por exemplo a distinção entre o sagrado e o profano, a distinção entre corpo e mente, como há em Descartes. Uma das consequências da filosofia da imanência é que não haverá transcendência da mente sobre o corpo, quer dizer, não há pecado, uma vez que pecado pressupõe livre arbítrio, ou uma vontade que comanda o corpo, como se a mente pudesse manipular o corpo. Isso é revolucionário, conhecer o poder do corpo. (Ética III, Prop.3) “Nem o corpo pode determinar a mente a pensar, nem a mente determinar o corpo ao movimento ou ao repouso ou qualquer outro estado (se é que isso existe). (Ética III, Prop.2, Escólio): “a mente e o corpo são uma só e mesma coisa, a qual é concebida ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão”.

Mente (substância pensante) Corpo (substância extensa) são uma só e a mesma substância. Deus é substância<sup>98</sup>, potência atuante, infinita e única. “existe apenas uma única substância de mesma natureza”(ÉticaI, Prop.8, Escólio).

Espinosa combate o deus cartesiano e cristão e despersonaliza deus. Na filosofia cristã há uma finalidade definida, tender a deus. Já na imanência não há teologia.

---

<sup>98</sup> (Ética I, Prop.14, Corolário1 e 2) “Disso se segue, muito claramente, em primeiro lugar, que Deus é único, isto é, que não existe, na natureza das coisas, senão uma única substância (...) Segue-se, em segundo lugar, que a coisa extensa e a coisa pensante ou são atributos de Deus ou (pelo ax.1) são afecções dos atributos de Deus”.



Quando nós agimos, deus é causa da nossa ação. O homem cria um deus antropomórfico por não entender o nexos causal, não compreender as causas. Assim não existe finalidade, as coisas existem pelo seu movimento. Deus tudo produz porque está se auto-produzindo, causalidade eficiente- imanente a noção de substância em Espinosa é uma ação – uma ação que se auto produz.

Deus é substância, somos parte. Imanente. Percebemo-nos como parte – amor – pelo outro – singularidade – ética

“Para Espinosa o que perverte a vida é o ódio, inclusive o ódio contra a si mesmo, a culpabilidade” (Deleuze, 2002, p.32). No Teatro Oficina é importante essa idéia da dissolução do pecado e da culpa. Antônio Conselheiro finca na terra uma cruz de cabeça para baixo, declara o fim do juízo de Deus, como Artaud, e grita “Eu sou Deus”.

Não vamos abdicar das venturas mais fulgazes, vamos fazer da vida um purgatório entre o calor vermelho dos baixos prazeres do inferno e o azul gozoso do céu; o fim de juízo de deus é aqui! E o amor é livre e grande demais para ser julgado por nós pobres mortais. (texto de *O Homem II*, p.28)

Zé Celso nos traz um Antônio Conselheiro não messiânico. O messianismo implica uma esperança, que para Espinosa é uma paixão triste, seria não ver sentido no presente. Não existe teologia (finalidade) em Espinosa, trata-se de um processo, mas a finalidade cumpre-se na própria existência.

Em Espinosa, potência é ato, todo poder é poder de agir. Para Zé Celso, Te-ato, não representação, mas produção, Uzyna Uzona. Teatro ritual, rito de desmassacre.

Para Deleuze, a filosofia de Espinosa é *a filosofia de lançar a luz*<sup>99</sup>, eis a imanência, tornar-se um com próprio Deus. Zé Celso afirma que não conhece Espinosa (entrevista), de fato não precisa ter lido Espinosa para se colocar no plano de imanência e dizer algo espinosano como a seguinte afirmação,

---

<sup>99</sup> Anotação de aula com a Professora Rochelle Cysne, na Universidade Católica, Brasília, julho de 2007.

(...) Massacrado, colonizado, desanimado, isto é, sem alma, pelas injuções de todos os imperialismos, Nós, povos colizados, temos que ser prouids, orgulhosos. A humildade é uma invenção do dominador. (...) O centro não está mais no palco, mas em toda parte. O estrelismo é de todo ser humano. Somos todos centro, temos todos luz própria e o teatro existe para fazer essa revelação. (Martinez, 1998, p.287 e 288)

Espinosa está presente quando pensamos na experiência estética no Oficina por se tratar de um teatro que transfigurando os tabus em totens desarticula a moral, quebra os tabus, trata de potência, dos encontros, dos corpos, assim que Espinosa está presente, na ética subjacente a experiência estética no Teatro Oficina. Mas a Ética está presente em tudo, é um entendimento da vida. Não está condicionada a um espaço, mas pensamos no Oficina justamente por ser um Teatro, um lugar político, um terreiro, portanto um *continuun de intensidades*, Ágora que expõe e dispõe, canta os bodes da sociedade. Multidão! Grita o coro do Oficina.

Assim, não havendo transcendência não há nenhum confronto entre ser e dever ser, porque o ser é o que se dá no movimento mesmo, na imanência pura: sem teleologia o ser se articula no seguimento de sua própria liberdade expressiva, que é a lógica do infinito e que é a sua própria potência ética também. Pensar isso é não precisar confrontar ética e moral, porque a moral irá se articular com a própria imagem da transcendência, ou seja, o que Hegel fez ao distinguir a moral da eticidade já fora feito por Espinosa, usando-se outros termos. Isso significa que não há uma estratégia atrás da ação, o plano de execução se desenvolve á medida em que se desenvolve também o seu pensar acerca dele: pensamento e extensão são co-extensivos ao ser, um não antecede ao outro, um não determina o outro; a razão é a razão da experiência. A própria liberação do ato é a liberação do pensamento: o movimento expansivo do ser se articula em todas as realidades logicamente necessárias, em todos os planos de realidade pensáveis e concebíveis, porque é uma lógica do extravasamento, da captura de sentido, da experiência de liberação sendo uno ao ser (anotação em aula com a professora Rochelli Cysne).

### **A ÉTICA de Espinosa (subjacente estética) + CsO (política do desejo Oficina)**

“Finalmente o grande livro sobre o corpo sem órgãos não seria a Ética?” (Deleuze e Guattari, 2004, p.13). A minha intuição foi confirmada.

O Teatro Oficina constrói um corpo sem órgãos, atua como uma máquina de guerra contra o aparelho de estado, contra a construção de uma máquina capitalista no Bixiga, pela

construção de um Teatro de Estádio e uma Universidade Antropofágica. Atua como máquina de desmassacre, constrói um corpo sem órgãos, ou melhor, um corpo sertão sem órgãos. Torna-se declarado em Ata (01/08/07), o corpo sem órgãos torna-se a “estrela guia” do Oficina,

Hoje, nossa ESTRELA GUIA para uma atuação soberana, em todas as nossas possibilidades, é a paixão e a adoração pelo CORPO SEM ÓRGÃOS.

Queremos ser um corpo sem órgãos.

Organismo do teatro de teatro do organismo,

Inspirados na própria engrenagem.

O Sertão é um ponto.

Fazer teatro é o ponto.

Assim a política do Teatro Oficina é atuar como fábrica de produção de desejo. O Oficina constrói um corpo sem órgãos através do coro, da antropofagia, da festa dionisíaca, da montagem de *Os Sertões*.

O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torna-lo oco, prazer que viria preenche-lo). (2004, p.15)

O desejo. Para Espinosa “o desejo é a própria essência do homem” (ÉticaIII).

*ali onde o desejo se define como processo de produção*, em Mil Platôs, e já antes, em Anti Édipo, o desejo é considerado como produção. Os autores combatem o desejo amaldiçoado pelo padre e pelo psicanalista. “O padre lançou a tríplice maldição pelo desejo: a da lei negativa, a da regra extrínseca, a do ideal transcendente”. (2004, p.15)

Deleuze e Guattari propuseram novo conceito para o desejo. Para esses autores o desejo não é nada mais senão construir um agenciamento, não se deseja sozinho. Deleuze explica a esse respeito que quando se deseja uma mulher, não está se desejando apenas essa mulher, mas a paisagem que existe em torno dela. (Abecedário Gilles Deleuze<sup>100</sup>) Dessa forma o desejo é sempre uma construção de agenciamentos que vai causar diversos encontros.

<sup>100</sup> 1. O Abecedário de Gilles Deleuze é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord 2. A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989. Como diz Deleuze, em sua primeira intervenção, o acordo era de que o filme só seria apresentado após sua morte. O filme acabou

*Anti Édipo*, obra de Deleuze e Guattari, anterior a *Mil Platôs*, fala sobre uma concepção construtivista do desejo que difere dos psicanalistas. Segundo os autores, a psicanálise trata o desejo com maledicência, relacionado a castração, o que é “pior que o pecado original”. Compara o psicanalista com o padre e afirma que a psicanálise reduz nos a um único fator, ignora agenciamentos. Um agenciamento é constituído de estado de coisas, territórios, enunciações e movimentos de desterritorializações. “É por aí que o desejo corre”. Desejar é delirar, mas se olhar de perto o delírio vê-se que não tem nada a ver com pai e mãe, como quer a psicanálise com o complexo de Édipo. “Delira-se com tudo, delira-se o mundo, não sua pequena família e sua história privada. Delira-se. O delírio é cósmico. Multiplicidade, agenciamento é sempre um coletivo, é um desejo. Delira-se as raças e as tribos. Delira os povos, a história e a geografia”. Também a concepção de inconsciente muda com Deleuze e Guattari, que afirmam que o inconsciente produz como uma fábrica. (anotações da entrevista de Gilles Deleuze no Abecedário)

Para os enunciados como para os desejos, a questão não é nunca reduzir o inconsciente, interpretá-lo ou fazê-lo significar segundo uma árvore, a questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é a produção de inconsciente mesmo. (Deleuze, 2004a., p.28)

Fazer um múltiplo é a política do desejo, a construção de um corpo sem órgãos. O desejo entendido como uma construção de agenciamentos, um desejo desejanter. Não se trata de um desejo compreendido como falta, nem voltado a um objeto. Há uma nova concepção do desejo proposta por Deleuze e Guattari. Há explícito um tipo de pensamento ético, onde se busca nossas liberdades, a liberdade dos nossos desejos, a liberdade do vir a ser, estando atento às diferenças e às multiplicidades.

“Todo caminho da Ética se faz na imanência; mas a imanência é o próprio inconsciente e a conquista do inconsciente” (2002, p.35)

---

sendo apresentado, entretanto, com o assentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte. Deleuze morreu em 4 de novembro de 1995. A primeira intervenção de Claire Parnet foi feita na ocasião da apresentação (1994-1995), enquanto a primeira intervenção de Deleuze é da época da filmagem (1988-1989). ([http://escolanomade.org/tiki-read\\_article.php?articleId=36](http://escolanomade.org/tiki-read_article.php?articleId=36), acesso em 2 de fevereiro de 2008).

Máquina de desmassacre.

Canudos neste 'Os Sertões' é uma 'Tragycomédiorgya'.  
 Uma 'Opera de Carnaval Elektroandomblaica'  
 É como o Sol, que nasce e morre todo dia.  
 É uma interpretação permanente da vida.  
 É sobretudo a de muitos 'canudos' atuadores passando energia , alegria, dor,  
 como os Canudos de um órgão de Igreja.  
 Toda nossa Viagem pelo Brasil, visa sagrar Canudos, o Conselheiro, a  
 prática Revolucionária de Mutirão. Levar em vez de uma Expedição Militar  
 Massacradora, uma Coluna Teatral redentora , reveladora do que tem sido  
 encoberto por mais de um século: a grandeza deste gens revolucionário:  
 Canudos e da obra de Euclides, tão mencionada e tão pouco lida no nosso  
 país.

(Entrevista para Marcos Uzel, do Correio da Bahia. Setembro, 2007).



“A ética é necessariamente uma ética da alegria: somente a alegria é válida, só a alegria permanece e nos aproxima da ação e da beatitude da ação. A paixão triste é sempre impotência” (Deleuze, p.34). Nunca vou conseguir explicar isso no último capítulo da minha dissertação, mas o sentido de tudo está na alegria gerada pelo Oficina, na alegria desencadeada pela leitura da Ética, são coisas que são de fato agenciamentos, que nos modificam, que estão em movimento não-linear, quando tento a aproximação entre o Oficina e Espinosa o sentido está na alegria, alegria de nos sentirmos partes da natureza inteira e como parte sentirmos que estamos em relação, isso é a ética, perceber-nos como parte, singulares. Nesse sentido a ética do Oficina é a de Espinosa.

A potência humana é, entretanto, bastante limitada, sendo infinitamente superada pela potência das causas exteriores. Por isso, não temos o poder absoluto de adaptar as coisas exteriores ao nosso uso. Contudo, suportaremos com equanimidade os acontecimentos contrários ao que postula o princípio de atender à nossa utilidade, se tivermos consciência de que fizemos o nosso trabalho; de que a nossa potência não foi suficiente para poder evitá-las; e de que somos parte da natureza inteira, cuja ordem seguimos. Se compreendermos isso clara e distintamente, aquela parte de nós mesmos que é definida pela inteligência, isto é, a nossa melhor parte, se satisfará plenamente com isso e se esforçará por perseverar nessa satisfação. (...) o esforço da melhor parte de nós mesmos está de acordo com a ordem da natureza inteira. (Espinosa, *Ética IV*, cap.32, apêndice)



Citações espinosanas de Zé Celso:

“Que cada corpo seja o seu meio, procurando redescobrir todas as possibilidades de furar o bloqueio, a parede de silêncio erguida em nossa volta para impedir a expansão da energia transformadora.” (Martinez, 1998, p.155)

“Eu acredito muito nesses troços...nesses impulsos que vêm do inconsciente e que são irresistíveis, que você deve confiar neles porque são manifestações de alguma coisa que está vindo, alguma força coletiva, uma força histórica. (...) As pessoas perguntavam o que ia acontecer depois de O Rei da Vela e Roda Viva, porque essas peças eram a “destruição total de todas as categorias de teatro da época. Mas sabíamos que nós mesmos estávamos nos expulsando do teatro, mostrando a inviabilidade daquele teatro, daquela instituição.” (Martinez, 1998, p.166)

“podíamos alargar a consciência, os desejos, os limites das possibilidades das ambições humanas, dos sonhos...o poeta é aquele que assume a responsabilidade de aumentar os sonhos do povo, seus desejos.” (Martinez, 1998, p.241)

“Quando eu saí de lá, eu respirei um ar puro e descobri três coisas fundamentais – a maior revelação religiosa da minha vida, o maior clichê, o maior ligar-comum: que não existe deus nem diabo, que essas forças estão presentes no homem, mas que o homem é o nada e o nada é a transação entre essas forças, o balanço entre elas, é o uso de uma e o uso de outra para sua liberdade...e que ele vai levando, num tempo de samba. Ele tem que manear, equilibrar, não pode se perder, não pode entrar em transe por um orixá só, não pode ser possuído por um único fantasma sempre, pelo fantasma da cultura européia, como nós fomos, ou por outra monomania qualquer. Ele tem que se descolonizar, tem que dar um breque, olhar, fumar um cigarro, dar um tempo para pensar. Foi aí que eu descobri a liberdade, a consciência na inconsciência (que é a maior revelação religiosa de um homem).” (Martinez, 1998, p.22)

## **A IMPOSSIBILIDADE DE CONCLUIR**

A arte é comunicação não-linguística, voz do corpo e cor do grito. Trata-se de criar o outro do discurso, a des-ordem do grito. Grito do ser humano. Significações incertas. A indeterminação é desejada. A poesia se faz com linguagem, no entanto ela busca entremeios, cria gambiarras (MEDEIROS, 2003). Ambas desvelam o outro do mundo, o mais real que a realidade, sem conceito. (Medeiros, 2005, p.57)



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Programas da peças, produzidos pelo Teatro Oficina Uzyna Uzona para Os Sertões, direção de José Celso Martinez Corrêa (São Paulo, 2002-2006):

1. A TERRA
2. O HOMEM I
3. O HOMEM II
4. A LUTA I
5. A LUTA II

Roteiro de *Os Sertões*, adaptação de José Celso Martinez Corrêa.

ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica..* São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, (obras completas de Oswald de Andrade). 1990a.

ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas.* São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, (obras completas de Oswald de Andrade). 1990b.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança.* São Paulo: Globo, 2004.

ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela.* São Paulo: Globo, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ARTUAD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo.* 3ªed. São Paulo: Martin Fontes, 2006.

ARTAUD, Artaud; WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud.* Porto Alegre: L&PM, 1983.

ARENDDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo.* São Paulo: Arx, 2004.

BARDI, Lina Bo; ELITO, Edson; MARTINEZ, José Celso. *Teatro Oficina 1980-1984.* Lisboa: Instituto Lina Boa Bardi e P.M. Bardi/Editorial Blau, 1999.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CARVALHO, Luiz Fernando. *A Pedra do Reino: da obra de Ariano Suassuna.* São Paulo: DVD, 2007.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões, campanha de Canudos.* Brasília: INL, 1979.

GALVÃO, Walnice Nogueira; CUNHA, Euclides da. *Os Sertões, campanha de Canudos. Edição crítica*. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *O Império do Belo Monte, vida e Morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões - Clássicos de Ouro, Ilustrados*. Ed. Ediouro: RJ, 2003, p. 84 a 94.

DANIÉLOU, Alain. *Shiva e Dionísio*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo, Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. (Entrevista em vídeo) *Abecedário Gilles Deleuze*. Éditions Montparnasse: Paris, 1988-1989.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e esquizofrenia, vol 3*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e esquizofrenia, vol 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e esquizofrenia, vol 5*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A Universidade sem condição*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

DETIENNE, Marcel. *Dionísio a céu aberto*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano, a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESPINOZA, Bento de. *Ética demonstrada à maneira dos Geômetras*. São Paulo? Ed. Relógio D'Água, 1992.

FURTADO, Celso. *Quatro expedições a Canudos*. IN: *Cadernos de Literatura Brasileira*: Euclides da Cunha. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo. Nietzsche, Freud e Marx Teatrum Philosophicum*. São Paulo, Ed. Landy, 2005.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

HERMES, Mário Jorge da Fonseca. *Os militares e a política na República: o episódio de Canudos*. IN: Cadernos de Literatura Brasileira: Euclides da Cunha. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

JANSON, H.W; JANSON, Anthony F. *Iniciação à História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

MARTINEZ, Zé Celso. *Zé Celso Martinez Corrêa; STAAL, Ana Helena Camargo de. Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas*. São Paulo Ed. 34, 1998.

MARTINEZ, José Celso. *Sem título*. In: Revista de Artes Cênicas. *Sala preta*. 2. Ed. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas & Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo, 2002b.

MARTINEZ, José Celso. *Sem título*. IN: Cadernos de Literatura Brasileira, Euclides da Cunha. São Paulo: INSTITUTO MOREIRA SALLES. 2000a.

MONTEIRO, Marianna Francisca. *GT- Performance, drama e sociedade. Da Comunidade Oficina Samba ao Oficina Uzyna Uzona*. Brasília, 2006.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: Estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

MEICHES, Mauro. *Pulsão especular*. São Paulo: Escuta: Fapesp, 1997.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia ou o Helenismo e Pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.

NEGRI, Antônio; HARDT, Michael. *Multidão, guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro, Record, 2005.

PEIRANO, Marisa. *Rituais, ontem e hoje*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) Trajetória de uma rebeldia cultura I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados, orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos*. São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud, o teatro e o ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

STIEGLER, Bernard e MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó, Argos, 2007.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica, qual é o parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do Teatro ao Te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2007.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual, estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974.

TADEU, Tomaz . *Deleuze e o currículo*.Goiânia: FAV-UFG. 2004.

VILLAR, Fernando Antonio Pinheiro de Queiroz, *Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)*, tese de PhD não publicada, defendida e aprovada no Queen Mary's College da University of London em 8 de janeiro de 2001.

Revista: Caros Amigos. ANO VII NÚMERO 85 ABRIL 2004. Entrevista com José Celso Martinez Corrêa, p.30 a 37.



## ANEXOS

**Anexo 1 :**

Referente a nota 45, texto de Euclides da Cunha em que o autor descreve Antônio Conselheiro, em *O Homem* (parte V), transposto para o teatro integralmente.







## Anexo 2 :

HISTÓRICO *MOLAR* DA LUTA PELO TEATRO DE ESTÁDIO E A PROPOSTA DE ZÉ CELSO APRESENTADA NO PROGRAMA DE GESTÃO DO TEATRO DE ESTÁDIO (1981 a 2007).

Com objetivo de compreender melhor a questão do Teatro de Estádio, ou melhor, do que seria a proposta do Ananhangabaú da Felicidade levantamos a documentação mais relevante e pública sobre o assunto para apurar detalhadamente o desenrolar da história da luta. Começamos pelo ano de 1981, quando começa a Luta com a ameaça do terreno ser vendido e assim, do grupo ter que deixar o espaço: 520, Rua Jaceguai, Bixiga – Território do Teatro Oficina, deleuzianamente falando.

Os documentos apurados são:

- Programa de gestão do Teatro de Estádio;
- Manifestos escritos por Zé Celso: “*O buraco mais embaixo do Oficina: acorde Sílvio Santos!*” e “*A proclamação Anhangabaú da Felicidade*”;
- Liminar de Janeiro de 2007, que impede a construção do Shopping Bela Vista Festival Center;
- Documentação de Abril de 2007: liminar que requer pedido de revisão de tombamento, documento da justiça que reserva ao Teatro Oficina proteção do seu entorno tombado que continua em processo;

O Teatro Oficina ocupa o mesmo espaço desde 1958, quando um grupo de atores e amadores aluga o espaço para criar e fazer teatro. Desde então vive uma luta por esse território.

Em 1981, como foi dito no capítulo 2, teve início o movimento para a compra do imóvel que o Teatro Oficina ocupa e sua reestruturação, o que teve como consequência o seu tombamento pelo CONDEPHAAT a partir de um parecer de Flávio Império, que diz ser o Teatro Oficina “um bem cultural da cidade não pela importância histórica do imóvel, mas pelo seu uso como palco das transformações do teatro brasileiro” (Bardi:1999, s.p.).

No dia 11 de fevereiro de 1983 foi publicado no Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, o tombamento do Teatro Oficina, pelo CONDEPHAAT, sob a condição de bem cultural de interesse histórico, mediante a Resolução nº 6, de 10 de fevereiro de 1983 – expedida pelo Sr. Secretário de Cultura do Estado de São Paulo (Pedido de Revisão de Tombamento, 2007). O ato de classificar como patrimônio histórico cultural o Teatro Oficina foi proferido levando-se em conta a sua importância histórica e a sua atividade de criação para a pesquisa de linguagem teatral.

No ano seguinte ao tombamento, em 1984, o imóvel foi desapropriado pelo Estado de São Paulo a fim de cumprir com o objetivo de Tombamento<sup>101</sup>. Neste período, o antigo proprietário do prédio onde labora o Teatro Oficina pretendia vendê-lo ao Grupo Silvio Santos, que chamaremos aqui de GSS, que já projetava a construção de um Shopping nessa área (Pedido de Revisão de Tombamento, 2007).

É dessa época, segundo Edson Elito (Bardi, 1999, s.p.), o primeiro estudo feito por Lina Bo e Marcelo Suzuki, não levado adiante, onde já era proposto o conceito de Rua. Segundo Elito:

A leitura do texto ‘As Bacantes’ de Eurípides e dos conceitos do teatro Nô, direcionaram os estudos iniciais, com passarelas de pisos de tábuas interligados e coberturas central de lona plástica alusiva a provisoriamente desejada, sem poltronas - apenas bancos leves que os espectadores movimentariam para se posicionarem conforme a cena.

Lina Bo e Edson Elito buscaram concretizar as propostas cênicas e espaciais de Zé Celso; integrou-se os conceitos arquitetônicos onde *less is more* ao simbolismo, o barroco, a antropofagia, o desejo de contato físico entre atores e platéia, o Te-ato, terreiro e fábrica, de Zé Celso.

Enquanto isso, o GSS já vinha comprando e demolindo alguns prédios (casas, sinagoga, e outros) do entorno do teatro desocupando a área onde se pretende construir um Shopping. As ilustração a seguir mostram o antes da demolição de algumas casas da quadra.

---

<sup>101</sup> Data essa que contradiz a citada por Edson Elito, que em seu artigo “Uma rua chamada teatro” mencionou o ano de 1982 como o ano da desapropriação do Teatro Oficina. e o currículo do Teatro divulgado no site: <http://teatroficina.uol.com.br/uzyna-uzona.php?id=3>.



Mas a idéia da construção desse Shopping criou um clima de luta entre a Associação Uzyna Uzona e o Grupo Silvio Santos. Enquanto o GSS arquitetava planos, no sentido estrito da palavra, para a construção de um Shopping convencional, Zé Celso já havia idealizado a construção de um centro cultural, a realização do projeto original de Lina Bo Bardi para o espaço, que possui, em sua planta original, uma passagem entre as ruas Jaceguai e Japurá e Santo Amaro.

Em abril de 1991, o Conselho de Preservação Municipal – CONPRESP emitiu a Resolução nº 5/91, por meio da qual tombou “*ex officio*” diversos bens de importância histórica para a cidade de São Paulo, entre eles, o Teatro Oficina (Pedido de Revisão de Tombamento, 2007).

Em 1993 o Estado de São Paulo concluiu a obra do Novo Oficina, projetado por Lina Bo e Edson Elito. A reconstrução do Teatro, como afirma Zé Celso, tendia para o “Teatro Total da Ópera de Carnaval”, e ainda “Lina Bardi e Edson Elito foram os arquitetos que deram a forma atual de rua aberta para o espaço urbano, já apontando para um Teatro de Estádio” (Pedido de Revisão de Tombamento, 2007).

A lei nº 10.032/85 estabelece que qualquer obra a ser realizada no entorno de um bem tombado deve contar com prévia aprovação do CONPRESP, para evitar prejuízos à coerência e ambiência do referido bem. Em dezembro de 2002, os Conselheiros do CONPRESP realizaram uma reunião onde foram definidos e normalizados os tipos de construções, obras, demolições que poderiam ser realizadas no entorno dos bens tomados, bem como seus níveis de preservação. Na Resolução que normalizou essas definições, a de nº 22/2002, dispôs da

preservação de grau máximo do Teatro Oficina, que viria não poder mais sofrer qualquer alteração em sua estrutura física (Pedido de Revisão de Tombamento, 2007). Segundo a Resolução nº 22/02, o artigo 7 descreve o NP1: “Nível de Preservação 1 (NP1): Preservação integral do bem tombado. Quando se tratar de imóvel, todas as características arquitetônicas da edificação, externas e internas, deverão ser preservadas”. Também sua área envoltória viria a ter permissão de ser alterada somente mediante autorização específica do CONCRESP.

Em meio a esse período de disputa, Zé Celso tenta uma aproximação com o próprio Silvio Santos, o responsável pelas decisões finais do GSS, para possíveis entendimentos ou conciliações de propósitos.

No dia 18 de abril de 2004, Zé Celso convida Silvio Santos para um encontro no Teatro Oficina – encontro esse que foi nomeado “*serendipity*” (ilustração 5). Conforme o vídeo intitulado “*serendipity*”, produzido pelo Uzuna Uzona, Silvio Santos que até então não conhecia o Teatro e sua importância histórica, sua linguagem teatral e sua representatividade para o teatro brasileiro, foi ao encontro de Zé Celso intermediado pelo Senador Eduardo Suplicy. Silvio Santos foi recebido pelos atores que cantavam uma música da peça *Os Sertões*. A finalidade deste convite era realizar uma conversa sobre essa questão territorial, a fim de colocar termos e acordos que viriam após esse “*serendipity*” por fim ao que Zé Celso chama de massacre.



Neste dia Silvio Santos pediu a Zé Celso cópia do programa de gestão (que, ele ainda não possuía) e *layout* do projeto arquitetônico do Teatro de Estádio.

Em junho de 2004, o Grupo Silvio Santos convidou Marcelo Ferraz, arquiteto discípulo de Lina Bo Bardi, que até então estava ao lado do Teatro Oficina e Zé Celso, a fazer um estudo arquitetônico de um Shopping aliado a proposta de Zé Celso, com um Teatro de Estádio. Marcelo Ferraz, já conhecedor do assunto desde os tempos do projeto de Lina Bo Bardi para o teatro<sup>102</sup>, tomou iniciativa de entrar logo em contato com o próprio Zé Celso, mostrando a oportunidade dada pelo Grupo Silvio Santos de realizar um projeto que viesse casar com os anseios do Grupo Teatro Oficina. O projeto foi realizado por Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci, e também o arquiteto Marcelo Suzuki - que já havia desenvolvido nos anos 1980 um projeto para o Teatro Oficina. O projeto apresentado ao Grupo Silvio Santos por Ferraz e sua equipe apresentou dois pontos fundamentais como guia das ações propostas:

- Queríamos em centro comercial que se afastasse de todos os exemplos de shoppings espalhados por nossas cidades; queríamos um espaço comercial que trouxesse as ruas, as calçadas e a vida urbana para seu interior, algo como o Conjunto Nacional, na Avenida Paulista, ou a Galeria do Rock, na avenida São João, e tantas outras galerias do centro da cidade, construídas nos anos 1950 e 1960.;
- Queríamos um grande teatro (“estádio” ou “cyber”, bastante discutido com Zé Celso) que fosse o coração do projeto, a alma do conjunto. Um teatro autônomo, com personalidade arquitetônica própria e não um anexo ou um teatro a mais enclacrado dentro de um shopping center, em área sem interesse comercial. Pretendíamos que essa nova edificação guardasse em relação ao Teatro Oficina um recuo de sete metros para entrada de luz natural (como determina a legislação de proteção estabelecida pelo Condephaat), preservando a árvore ali existente – um Pau Brasil – e abrindo espaço para o plantio de mais espécies. (FERRAZ, Artigo publicado no caderno Cultura do jornal *O Estado de São Paulo*, em 08 jul. 2007).

Em contrapartida, Zé Celso faz o seguinte comentário sobre a visita dos arquitetos contratados pelo GSS:

Nesta reunião os dois arquitetos apresentaram-se já contratados. Aceitou-se o fato, engolindo o sapo, e decidiu-se que eu, Zé Celso, redigiria um programa com tudo que desejava e tinha pensado neste 1/4 de século sobre “Teatro de Estádio”. Redigi com muita paixão um programa que envio junto a esta carta.

Algum tempo depois os arquitetos apresentaram numa outra assembléia uma maquete eletrônica do Shopping abraçando apertadamente um clone de “Teatro de Estádio” de somente 1000 lugares - na realidade um auditório improvisado, apropriando-se da idéia do Programa, mas sem levar em conta o mais importante que o mesmo continha. A ênfase maior estava no

<sup>102</sup> Marcelo Ferraz chegou a trabalhar com Lina Bo Bardi no projeto do Teatro Oficina.

Shopping e o Teatro era um detalhe. Mais tarde Marcelo Susuki tentou aperfeiçoar o Teatro, mas de início era óbvio que o importante era o Shopping. Discordei radicalmente, mas convenceram-se de que o projeto por formalidade deveria ser enviado para a Prefeitura para aprovação e que no decorrer da formulação definitiva poderíamos transformar sua arquitetura como também discutir a importantíssima questão da Gestão do Teatro, através de um outro encontro com Silvio Santos que um certo Dr. Ricardo, presente na reunião, advogado do Grupo Silvio Santos, prometeu agendar.

Os arquitetos voltaram a me procurar e eu ainda tentei sem entusiasmo contribuir com algumas idéias, pois sabia que não poderia acontecer alguma coisa de importante se não se discutisse fora do já territorializado pelo Grupo Financeiro SS e aceito pelos arquitetos. E mais grave, nada do que se referia à Gestão do Espaço havia sido tratado e havia soluções arquitetônicas de isolamento do “Estádio” em relação ao Oficina que já anunciavam a posição de repulsa do Grupo SS.

Tentei de todas as maneiras me reencontrar com Silvio Santos. Fiz pedidos públicos de entrevistas de jornal e em TV, inclusive na SBT. Redigi um manifesto pedindo a intermediação de Gilberto Gil, Fernanda Montenegro, para este contato. Escrevi para Pelé, fazendo o mesmo. Cheguei a tentar um contato com Jassa, cabeleleiro de Silvio Santos. Meu secretário chegou a entregar convites e programa de “A Luta 1”, que dedicamos a Oswald de Andrade e Silvio Santos, para o filho de Jassa que declarou que não haveria uma segunda aparição do Santo Homem do Baú (Zé Celso, Carta enviada ao Ministro da Cultura, Gilberto Gil, 2005).

Em dezembro de 2004 o projeto dos arquitetos Ferraz e Suzuki foi aprovado pelo Grupo Silvio Santos. Em janeiro de 2005, foi realizada uma apresentação pública, ao Teatro Oficina, com a presença de algumas personalidades da área cultural interessadas na questão. “A reunião, com calorosas discussões, foi toda documentada em VT e, ao final, tivemos o projeto aclamado por unanimidade”, diz Ferraz no artigo do seu *site*. Algumas críticas e sugestões bastante razoáveis de Zé Celso foram incorporadas e vieram a enriquecer o projeto, como por exemplo, a mudança no tamanho do teatro, que passou de 800/1000 lugares para 2000 lugares e a manutenção do jardim “oficina de florestas” entre os dois teatros, com a já histórica árvore Pau-Brasil<sup>103</sup>, como mencionou Ferraz.

Em outubro de 2005, a Sinagoga na rua Abolição foi demolida pelo GSS – o que provocou e aguçou um novo clima de descontentamento com o Zé Celso que havia sugerido a preservação desta nas negociações entre as partes.

A proposta de Ferraz, fundamentada na filosofia arquitetônica de sua mestra Lina Bo Bardi, apresentou a idéia de um teatro *pluriusi* – o que encheu o Grupo Silvio Santos de

---

<sup>103</sup> Aqui ele se refere à árvore-totem *Cesalpina*.

entusiasmos. O projeto teve também aprovações legais dos órgãos competentes de proteção ao patrimônio histórico: no Estado, o CONDEPHAAT, que tombou em 1983 o vizinho Teatro Oficina; no município, o CONCRESP, que tombou todo o bairro do Bixiga nos anos 1970.

A ilustração abaixo mostra a atual proposta do grupo Silvio Santos elaborada após encontro com o próprio Silvio Santos, pelos Arquitetos Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e Francisco Fanucci.



Concebe-se, no projeto de Marcelo e sua equipe, a idéia de buscar nesse teatro a acentuada relação de contraste entre interior e exterior. Segundo artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, em 08 de julho de 2007:

Por fora, uma pedra tosca, um meteorito ou um torrão de solo do sertão, uma pedra bruta de cristal, brutalmente cúbica, a contracenar com a metrópole feérica dos automóveis, viadutos, arranha-céus e luzes; por dentro, a expressividade do espaço trabalhado em curvas sensuais, sofisticada geometria do espaço cênico multiuso – ou politeâmico –, cores, luzes, som, imagens e gente. Em uma comparação metafórica: é o bloco tosco e rústico de pedra que, quando aberto revela o cristal precioso em seu interior, multifacetado e multicolorido em brilhos e reflexos que, no nosso caso, serão enriquecidos com as tapeçarias acústicas do artista plástico Edmar de Almeida. O seu espaço interno se aproxima do sonhado e nunca realizado teatro total – *Totaltheater* (1927) de Walter Gropius e Erwin Piscator, em que a distância entre palco e platéia, pela forma circular de ambos, variam e chegam mesmo a se anular (palco/platéia/palco). Numa das composições possíveis de montagem, o palco pode ser ampliado, pode virar uma arena ou uma pista, por contar com assentos retráteis telescópicos, no primeiro lance da platéia. São recursos cênicos variados e deslocáveis em função de um espaço não convencional dedicado a espetáculos teatrais e musicais. Ainda,

como no teatro total, as galerias periféricas saem do público em três níveis e mergulham na área cênica, numa nova fusão. São galerias palco/platéia novamente. Lembrando ainda um outro sonho do “teatro total”, introduziremos novas mídias e tecnologias de som e projeções em múltiplas direções, culminando com a abóbada/tela de cinema da cobertura: *cybertotaltheater*. (FERRAZ, Marcelo. Artigo publicado no caderno Cultura do jornal *O Estado de São Paulo*, em 08 jul. 2007).

No segundo semestre de 2005, o Grupo Sílvio Santos obteve aprovação da CONDEPHAAT para a construção do Shopping Bela Vista Festival Center, o que partiu da equivocada premissa de que já existia uma forma de preservação da área envoltória do teatro. O tombamento foi decretado em 1983, mas ele não declarou qual a área envoltória do bem que seria protegida, como seria de praxe, estando tal questão ainda pendente (o tombamento do Teatro Oficina se deu nos anos de 1982, 1983, 1991 e 2002 e em todos os tombamentos não foram descritas a área envoltória). Essa decisão viria ferir as instruções da CONDEPHAAT, sob a Resolução nº 6, de 10 de fevereiro de 1983 que tombou o Teatro Oficina e, também, a Resolução 22/2002 do CONCRESP que normatizou a proteção da área envoltória do Teatro Oficina (Pedido de Revisão de Tombamento, 2007).

Ainda nessa época, a prefeitura de São Paulo pediu mudanças no projeto do complexo que o Grupo Silvio Santos planejava construir. O Departamento do Patrimônio Histórico entrou com intervenção para que o projeto arquitetônico amortize o impacto visual do paredão do complexo que fica nos fundos do casario tombado nas ruas do Bixiga e Japurá. O diretor do DPH (Departamento de Patrimônio Histórico), Walter Pires, explica que as mudanças pedidas “visam dar ‘mais equilíbrio’ à obra e evitar que haja uma mudança brusca na paisagem”.

(...) apesar de estimular uma região degradada, considera-se que a obra pode descaracterizar uma área simbólica para o teatro brasileiro. O empresário pretende construir um shopping e ainda um teatro, que ficaria ao lado do Oficina, instalado naquele local há quase 50 anos. Segundo o Grupo SS, o investimento no complexo, orçado em R\$ 75 milhões em 2000, está mantido, mas depende da aprovação dos órgãos municipais para deixar a prancheta. No ano passado, o grupo dizia esperar iniciar a obra ainda neste



ano (MATÉRIA DA FOLHA COTIDIANO. Publicação: São Paulo, 11 de fevereiro de 2006).<sup>104</sup>

Com efeito, em agosto de 2006, o Teatro Oficina, tendo como requerente a Associação Uzyna Uzona, protocolou junto ao CONDEPHAAT um pedido de revisão do tombamento, para que fosse traçada uma área de preservação no entorno do teatro.

Em 13 de julho de 2006 a utilização do espaço do Teatro Oficina pela Associação Uzyna Uzona foi firmada em contrato de permissão de uso por mais 99 anos, pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (dado extraído do documento de Pedido de Revisão de Tombamento, 2007). O que assegura a permanência da Associação Uzyna Uzona naquelas terras por quase cem anos à frente.

Porém, no dia 4 de dezembro de 2006, o CONCRESP aprovou a construção do Shopping Bela Vista Festival Center, que viria avançar obras invadindo a região protegida pelo tombamento (no entorno do Teatro Oficina). Essa decisão viria a ferir as instruções do CONDEPHAAT, sob a resolução nº6, de 10 de fevereiro de 1983 que tombou o Oficina e, também, a Resolução 22/2002 do CONCRESP que normalizou a proteção da área envoltória do Teatro Oficina (Pedido de Revisão de Tombamento, 2007).

A CONDEPHATT manteve-se inerte diante do pedido de revisão de tombamento, foi então que a Associação Uzyna Uzona entrou com Ação Civil Pública, em 27 de Setembro de 2006, contra o Grupo Sílvio Santos postulando a imediata suspensão do início das obras do Shopping Bela Vista Festival Center. Segundo o Dr. Cristiano Pardial Fogaça Pereira, advogado do Teatro Oficina, o fundamento da Ação reside no fato de que a decisão administrativa da CONDEPHAAT foi lançada sem que houvesse sido regulamentada a aérea envoltória do bem tombado, ou seja, a aprovação pelo órgão estadual está baseada numa falsa premissa.

---

<sup>104</sup> CREDENDIO, José Ernesto - DA REPORTAGEM LOCAL. Caderno: URBANISMO. Prefeitura diz que projeto de complexo ao lado do Teatro Oficina não está dentro de exigências arquitetônicas - Obra de Sílvio Santos terá de ser alterada. MATÉRIA DA FOLHA COTIDIANO. Publicação: São Paulo, 11 de fevereiro de 2006 (*apud* Pedido de Revisão de Tombamento, 2007)

Em 15 de janeiro de 2007 esse pedido foi deferido e o Teatro Oficina ganhou uma liminar impedindo o início das obras do Shopping no entorno tombado do Oficina, sob pena diária de multa para o caso de descumprimento da ordem, até que se analise a questão acerca da preservação ou não da área envoltória do bem tombado. Essa liminar trata da necessidade de regulamentação específica da área de entorno do Teatro Oficina. Segue o texto conclusivo da procuração,

#### Procuração da Liminar Pleiteada

#### CONCLUSÃO

Em 15 de janeiro de 2007, à Excelentíssima Senhora Doutora CELINA KIYOMI TOYOSHIMA, MMª, Juíza de Direito da 3ª Vara da Fazenda Pública. O Escri. Celina

Proc. 1330/053.00.129567-9

#### Vistos.

- 1- Fls. 126: Recebo-a como emenda da inicial. Anote-se e comunique-se.
  - 2- Apesar da decisão administrativa proferida pelo CONDEPHAAT, favoravelmente, à construção do projeto bela vista Festival Center, impõe-se, em decorrência da mínima dúvida sobre se observada será a preservação o entorno do imóvel tombado, suscitada pela autora, o deferimento da liminar, como solicitado no item VII, alínea "a" da inicial, mediante fixação de multa diária de R\$2.000,00, em caso de descumprimento da liminar, de modo a propiciar o contraditório. Tal se impõe por força do risco de ineficácia da medida, caso seja deferida só ao final. Oficie-se.
  - 3- Citem-se, com as advertências legais. Int.
- São Paulo, 15-01-2007.

Celina Kiyomi Toyoshima  
Juíza de Direito

PROCURADOR  
 [Handwritten signatures and stamps]

Fonte: Liminar que impede o início das obras do shopping em janeiro de 2007.

Desde que o GSS comprou a área envolta do Teatro Oficina, as portas-janelas da parede que separa a área do teatro da área de construção do Shopping vêm sendo fechadas pelo GSS e abertas pela Associação Uzyna Uzona, ora por pedaços de entulhos (restos de ruínas), ora por alvenaria e cimento. Esse ato de separação de território tomou um aspecto de briga pessoal entre os construtores do GSS e os integrantes do teatro, “briga de vizinhos titãs” (Pedido de Revisão de Tombamento, 2007).

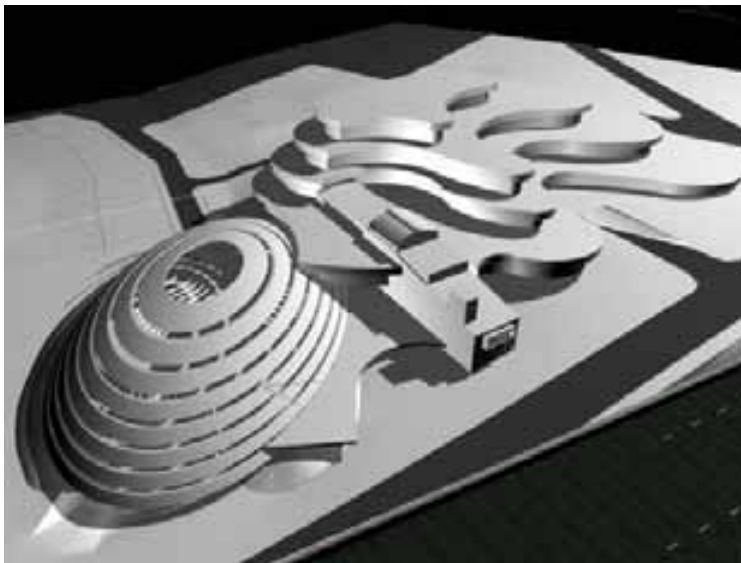
Sobre a decisão da justiça para suspender a obra, o GSS ingressou com o recurso que conseguiu suspender até o julgamento final do Recurso, que ocorreu na data aproximada de 24/05/2007. Em 06 de novembro de 2007 o Tribunal proferiu a decisão final do recurso apresentado pelo GSS, neste Acórdão o Tribunal entendeu que suspender a obra afetaria direitos de terceiros e que para tal decisão, faz-se necessário lei específica, julgando para revogar a liminar proferida.

#### 1.4 PROPOSTA DO ZÉ CELSO

A proposta de Zé Celso contra a do Shopping do GSS é o Anhangabaú da Felicidade, como Zé nomeou um complexo que une a Agora, a Universidade (ou Multiversidade) de Cultura Popular Brazyleira Antropofágica, a Oficina de Florestas e o Teatro de Estádio. **“Anhangabaú da Felicidade é um lugar aberto para acontecer com a cidade toda e para ela toda, principalmente com seu Teatro mais ambicioso de p(h)oder humano.”** (Proclamação do Anhangabaú da felicidade, 24 e 25 de Janeiro de 2007);

Essa atual proposta arquitetônica para o teatro e a universidade de Zé Celso é o projeto arquitetado pelo seu irmão, João Batista Martinez Corrêa, e sua sobrinha, Beatriz Pimenta Corrêa. Na figura abaixo é possível visualizar o espaço percorrido pelo prédio que ocupa quase meio quarteirão – substituindo o Shopping do GSS que está previsto para esta área. Na parte central encontra-se o Teatro Oficina.

Projeto arquitetônico do Anhangabaú da Felicidade.



Levando em conta que o texto de Zé Celso no programa de gestão do Teatro de Estádio é considerado aqui neste estudo fundamental para expor o que ele propõe de maneira poética, o projeto do Anhangabaú da Felicidade foi citado diretamente na íntegra. Tendo em vista que Zé Celso, objeto de estudo desta pesquisa, sua linguagem tanto gestual e física quanto a fala são matérias-primas que denotam os *afectos*, sentimentos e discursos do poeta inventor que é ator, diretor e combatente. Zé Celso inspira imagetivamente a ascensão e revolução; vertiginosa, sua escrita é intempestiva e contaminada de tudo. A escrita de Zé Celso, a escrita por si, é material para atenção.

Seguem as propostas apresentadas no Programa de Gestão do Teatro de Estádio escrito no dia 11 de outubro de 2004, que descrevem o que Zé Celso aspira para o Anhangabaú da Felicidade:

- A Ágora;

### **1. ÁGORA PRAÇA CULTURAL - MEMÓRIA, PRODUÇÃO E CONCENTRAÇÃO**

Na rua atrás do Minhocão, em frente ao Teatro Oficina, poderão ser construídas, nos terrenos remanescentes da desapropriação do Minhocão, à esquerda e à direita da Rua Adoniram Barbosa, duas torres baixas, mas de

grande Fachada e Impacto para o Trânsito do Minhocão, como se fossem Outdoors:

32141100

### **TORRE DA MEMÓRIA**

Acima da Rua Adoniran Barbosa, caminhando para a Santo Amaro: instalação do Arquivo Eletrônico e de papel do Teatro Oficina e de outras Companhias paulistas, ou outros Teatros, como principalmente o do Teatro Imprensa, podendo, parcerizar-se ao arquivo de Teatro da Cidade, criado por Maria Thereza Vargas, hoje instalado no Centro Cultural São Paulo. Esse arquivo precisa ser equipado de acordo com as condições de criação, de trabalho e manutenção que a revolução digital possibilita para revolucionar a memória em valor passado, presente e futuro. Será, obviamente, aberto ao público presente e ao público on line pela Internet como fonte permanente de produção e criação de Memória, vitamina para ligar o cérebro arcaico ao frontal, na cabeça lobotomizada pela desinformação ou pela formação explicitamente desinformante. Sua fachada pode ser um grande Painel Eletrônico com informações de tudo que se passa em termos exclusivos do Teatro que está acontecendo no instante na cidade, e secundariamente, mas com muita importância, o que se passa no teatro do mundo. Será um lugar de produção desta área específica, geradora de produtos como CD's, DVD's, que sobretudo serão vendidos nas lojas do Trans Shopping. A Torre de Memória é também, portanto, um lugar criador de riqueza, valor econômico e de renda.

### **TORRE DA PRODUÇÃO**

Abaixo da Rua Adoniran Barbosa, caminhando para a Humaitá: poderá ser um pequeno prédio, se possível, de cinco andares, onde no térreo se localizará um bar, ocupando 70% de sua largura, ligado à Bilheteria do Teatro Oficina e possivelmente do Estádio, onde se encontrarão todas as pingas do mundo, todos os Bacos-Populares, evidentemente aliados ao Café, ao Chá, ao Suco, Salgadinhos, Doces e Refrigerantes de diferentes regiões do mundo.

Inspiração inicial do Poeta Paulo Mendes da Rocha que lá viu um bar espelhado com bebidas como vodka, saquê, pingas, eau de vie, etc, um balcão altar a Dionísios.

Uma porta de acesso aos andares onde se localizarão: Para uso dos que trabalham, principalmente, no Teatro Oficina que não tem dependências para as seguintes necessidades, podendo se eventualmente usado por outros elencos:

- Casa de Produção

- Salas de Ensaio

- um pequeno hotelzinho de tres quartos, para pessoas que possam estar fazendo um trabalho esporádico de curta duração no Oficina, ou funcionários que devido aos horários de transporte de São Paulo às vezes tem que pernoitar na região. No seu telhado, um deck para meditação e exercícios psicofísicos.

### **PISO COMUM**

Todo o Complexo Urbanístico e Arquitetônico pode ter um chão marcante como os famosos de Copacabana ou do Sesc Pompéia que unifique as construções mas variando em diferentes linguagens plásticas, como numa Sinfonia, em que temas se repetem, como bordões. Poderão ser criadas faixas no chão que guiem o público, iniciando-se talvez a partir das estações de Metrô Praça da Sé, Liberdade e Anhangabaú, como em Londres, para indicação do lugar.

### **O BAIXO DO MINHOCÃO**

O Sacolão que ocupa hoje os baixos do Minhocão, poderá transferir-se para um dos baixos que estão após o cruzamento da Jaceguay com a Abolição, e serem incorporados ao conjunto na forma de um Anfiteatro de cimento, cavado, rebaixado, onde se localizará.

- o BARRACÃO para a feitura dos CARROS ALEGÓRICOS,  
- o CAMARIM DE BICHOS

Às vezes será um local para encenações especiais, encontros na Ágora e concentração dos atores quando as montagens envolverem todo espaço do entorno do Quarteirão, das Ruas. Na parte não rebaixada  
- um bar Botequim, com mesas e cadeiras, ao lado dos banheiros para Homens, Mulheres e Anjos.

- Teatro Oficina

### **2. O TEATRO OFICINA**

Manterá sua configuração atual, entretanto, abrindo-se na sua  
- LATERAL OESTE, dando para o Estádio propriamente dito, situado entre a Rua Jaceguay, Abolição e Japurá. As Janelas de Vidro poderão se tornar portas semelhantes as do Teatro concebido por Niemeyer para o Ibirapuera, e os muros abaixados. Tudo sem ferir a Cezalpina, a árvore que tem as raízes no jardim do Oficina e a fronde no Terreno de Silvio Santos: a Vanguarda deste processo. Assim, em alguns espetáculos, o Teatro Oficina seria a “skene” do teatro Grego, formando um espaço único com todo o Estádio.

- A PAREDE NORTE cai, dando saída para a Rua Japurá, desbecando finalmente o Oficina. Lina Bo Bardi desde o início concebeu esse teatro como uma Rua de Passagem, Teatro pé na Estrada, “dando para as Catacumbas: o Coliseu de Silvio Santos”. O acervo de matéria criada nesse espaço não pode estar contido num beco sem saída. Simbolicamente, o Terreiro da Cultura Modernista, Antropófaga de Carnaval, não pode ser uma via sem saída na cultura do Brasil. O Oficina é uma encruzilhada. Pode ter entradas e saídas - bocas e cus - pois cultiva uma cultura ligada ao corpo sem órgãos do mundo e não pode estar amurado. É um fluxo urbanístico que descarregando para a Japurá, desemboca no Anhangabaú da Felicidade. Da mesma maneira as paredes altas, da cabine de luz, do palco superior, dos Camarins, na mesma ala Norte, podem voltar à sua concepção inicial, como paredes de vidro, abertas para a luz e paisagem do entorno. Assim os atores poderão se preparar vendo, sendo vistos e se comunicando com a cidade. O prédio vai assim despir-se mais ainda para seu exterior, ganhando leveza, flutuando nele. Estas paredes foram fechadas por processo movido pelo Grupo Silvio Santos no ano da queda do Muro de Berlim e agora com a paz selada e criativa entre Oficina e este grupo, este “muro” pode também cair.

- VEDAÇÃO - O Teatro Oficina será vedado acusticamente por uma engenharia altamente especializada e, visualmente, por uma cortina, ou persiana para os casos de coincidirem apresentações de espetáculos ou ensaios diferentes no Teatro Oficina e no de Estádio.

- O Teatro de Estádio:

### 3. O TEATRO DE ESTÁDIO

Configurou-se a idéia de fazê-lo voltado para o lado Oeste a partir da encenação de *Os Sertões*, olhando do Oficina para o pôr do Sol, consagrando o projeto Arquitetônico urbanístico de Lina Bo Bardi: uma Rua que desemboca na Apoteose de um Coliseum Esburacado, com uma arquibancada de curvas de nível, esculpidas em parte na profundidade do sub-solo, talvez tendendo para a inclinação natural do terreno, que é um morro que desce da Avenida Paulista para o vale do Anhangabaú. Esta arquibancada, este anfiteatro, é inspirado na topografia de Canudos, maravilhosamente descrita pelo poeta engenheiro Dr. Euclides da Cunha, e viva no interior da Bahia, apesar da destruição causada pelo açude de Cocorobó em outros Estádios de Anfiteatros Naturais de Pedras. Não querendo construir um Muro muito alto de Arena, ou de Plaza de Touros para uma arquibancada alteada, surgiu nesse processo de 25 anos a visão de um teatro parcialmente de muros de troneiras de Beirute, como Lina viu nos seus primeiros desenhos do teatro Oficina, mas prosseguidos como os gregos, aprofundando-se na terra, esculpidos nela. “Catacumbas”, “Coliseus”, como dizia Lina e também Euclides, da paisagem de Canudos. Um Teatro encravado na Terra, rebaixado, com degraus rebotantes, em “volutas impossíveis de curvas incorretas” - como as da Igreja Nova de Canudos projetada por Antonio Conselheiro, o maior arquiteto do Sertão, abraçando o revolucionário Teatro Oficina, Rua, passagem, rompendo para a Ágora, libertado da cidade das grades para o Espaço de São Paulo Cidade Aberta.

Sem os muros das verticalizações, com entradas ao nível da calçada, como uma cata, uma Vala comum, podendo estar Aberta para os céus do Trópico de Capricórnio, nos belos dias, de acordo com os desejos estéticos das criações ou fechado, ou semi fechado, por uma Óca Retrátil, com possibilidade de ter cobertura transparente de materiais que deixem a luz, as estrelas, os satélites, os aviões, as chuvas serem percebidas e vividas; coberta por Telas Arredondadas de Projeção a maneira de um Planetário.

Um Estádio de nossa Época, com a evolução dos Esportes Apolíneos, pede a sofisticação de sua construção, e a possibilidade da virtualização estética radical na composição dos espetáculos e na programação funcional do prédio. Um prédio inteligente. Pede o que Gropius começou a imaginar no seu Teatro Total - impedido pelo nazismo de vir a luz - que integra o cinema ao Teatro, trazendo a presença do planeta, do Globo, em imagens. O teto de seu Teatro talvez Gropius não imaginasse nem retrátil mas imaginou circulante como o Globo, o que é uma idéia esplêndida e determinou nos anos 30 a retomada moderna da arquitetura do Globe Theatre de Shakespeare, construído esotericamente como um Microcosmo. Piscator, que criou o projeto com Gropius, via o mundo na dimensão do histórico, o que está nos Atlas, com a divisão dos países, com a geofísica. Não vislumbrava ainda o Teatro religado ao espaço sideral. No terceiro milênio essa visão retoma a de Shakespeare. Além do espaço histórico-político do Globo, há o Cósmico, o Ecológico, o das Camadas Infinitas da Estratosfera. Estas muito inspiram, tanto ao ator como ao público quando no aqui agora o ator religa-se a materialidade do brilho de uma estrela emitindo sinais que aparecem naquele instante, numa lua cheia ou em eclipse, num sol de meio dia ou se pondo, ou nascendo, como já acontece no teatro Oficina. A Projeção em Telas esféricas, nesta Cúpula-Óca interior, é um dado que se acrescenta a busca comum do Teatro contemporâneo de estar plugado, como foi com a luz elétrica no século passado. O universo Cyber existe no

espetáculo teatral, assim como sua possibilidade de mesclar o virtual ao atual, ao corpo presente do público e do ator, do dançarino, do palhaço, do músico, dos DJ's, etc.

A maior inspiração do Teatro de Estádio é o Circo, inclusive com sua vida aérea de trapézios, cordas, arames, funâmbulos...

Os quatro elementos da natureza precisam estar presentes e dominantes: possibilidade do uso amplo do Fogo, da Água, da Terra e do Ar no espaço do sub-solo, do solo e das alturas. Céu-Terra-Inferno. Fossos são importantíssimos.

A ampla circulação por todo o espaço garante que não seja apenas a área da arena central considerada área forte, mas todo o espaço, podendo acontecer o Teatro em todos os lugares, numa promiscuidade fértil com o público. Muitas vezes as arquibancadas serão focos centrais da ação teatral, ou o espaço aéreo, ou as galerias da encruilhada que devem abrir-se para todos os cantos das ruas vizinhas em amplas rampas de onde jorre muitas vezes o foco da luz do dia, nos espetáculos diurnos, e por onde a brisa da rua possa invadir e refrescar o local à noite.

Trata-se de um Estádio tropical, portanto, muito aberto para o exterior, mesmo em suas profundidades. A Ventilação das suas entradas, de suas portas janelas, ou buracos do Coliseu que dão para a rua, não deixarão que se transforme numa caixa preta, hermeticamente fechada. Esta é, talvez, a maior contribuição de Lina para a arquitetura teatral no mundo. Seus primeiros desenhos foram buracos que ela chamava de Beirute, para a Luz natural e dos postes vazarem para dentro em LUZES DE GLÓRIA, das Catedrais, rompendo totalmente com o país escuro, sem luz própria, o país do indivíduo de "A Morta" de Oswald:

"A OUTRA

- Praticamente este edifício só tem forros fechados! Habitamos uma cidade sem luz direta: o Teatro".

A Morta, O.A.

Esta peça sobre o confinamento do Poeta no país do Indivíduo, da Gramática e da Amnésia, sufocado na Caixa Preta, na Torre de Marfim, desejando romper, chegar a Ágora, é outro documento dramaturgico em que se funda este Novo Teatro Varado de Cidade e Luz, que começou já com o Oficina. Graças a este espaço conseguimos dez anos de encenações de grande sucesso, onde se reviu todo o teatro universal, através da interferência da Cidade, de sua Natureza Primeira e da Segunda: a virtual.

O Teatro deve estar equipado, portanto, como uma "Lanterna Mágica" contemporânea, um Svoboda sem a Caixa Preta. A Grécia tinha os chamados Bucóliuns que eram anfiteatros enormes onde se fazia uma espécie de reality show com os acontecimentos íntimos, públicos e privados, todos misturados, dando-se para a cidade. A revolução digital tende a desenvolver cada vez mais a tecnologia de captação que amplia as capacidades humanas. Telões de grande intensidade e qualidade, gravação do espetáculo no escuro, com olhos do que não enxergamos, projeções visíveis a luz de sol intenso, microfones de super sensibilidade para ações sonorizadas que contracenem com as ambiências energéticas e climáticas criadas pela relação público-ator, vividas em motanhas russas sonoras - em grande volume, sussurando, captando silêncios das mais diversas atmosferas, imprevisíveis no contacto da tecnologia com a sempre imprevisível energia viva criada pela atuação direta e pela presença explícita volúvel do universo. Assim como a Natureza, o Teatro deve ser Bárbaro, mas também Tecnizado, com a segunda Natureza: a Cyber.



Deve estar preparado para as gravações ao vivo de espetáculos, gravações ao vivo de áudio que originarão futuros CD's, sua transmissão pela TV, tomara que a SBT, pela Internet e outras Mídias que serão cúmplices da comunicação direta radicalizada na presença física, na mesma respiração com públicos participantes - atadores.

- A Universidade Popular de Artes e Culturas Brasileiras de mestiçagem orgiástica:

#### **4. A UNIVERSIDADE POPULAR DE ARTES E CULTURAS BRAZYLEIRAS DE MESTIÇAGEM ORGIÁSTICA.**

Um Teatro que se transforma a medida que se descobre necessita de constante estudo e formação de outra mentalidade teatral, libertada da condição de refém do que se classifica como gosto da burguesia, ou mesmo da pequena burguesia, ou do povo, enfim, de qualquer classificação de classes e gênero teatral. O Teatro deve interessar a todos, além de suas máscaras sociais, étnicas, de idade, religiosas... Índios, desempregados, empregados, crianças, velhos, adultos, cultos, incultos, eruditos, pops, bregas, etc...

O Teatro é justamente o ponto de encontro do corpo a corpo da humanidade, paradoxalmente despida de seus figurinos na Sociedade de Espetáculos, plugada pelo Eros dos “em mims” na multidão, pelo tesão de estar juntos, além das barreiras dos teatrões das diferenças sociais. Esse estar junto é o ambicionar de um desejo coletivo que tem suas origens remotas na Orgya. Nos Mistérios de Elêusis dos gregos. No trabalho com as crianças do Bixiga, o “BIXIGÃO”, que tem este nome por conta de uma primeira proposta por escrito de co-produção que o Oficina fez ao Grupo Silvio Santos, grande parte dos 60 atadores do teatro passou a ensinar e aprender com as crianças, expandindo consciências do inconsciente, por obrigar-se a uma reflexão teórico-didática do que está sendo inventado, feito novo.

A encenação de *Os Sertões* levou a um estudo da obra de pensamento complexo de Euclides. Engenheiro poeta, misturando ciência com poesia, deixou uma obra que é em si uma Universidade. Quem lê varias vezes os Sertões, perfura o livro ponta a ponta, vai se formando num pensamento contraditório, paradoxal e misturado de línguas. Do ibérico antigo, ao brasileiro, passando pela linguagem sertaneja, indígena, africana, pela língua da geologia, das artes marciais, da antropologia, da sociologia, da história, da engenharia, da botânica, da estratégia militar tanto ocidental clássica quanto de guerrilha, oriental antropofagiada na sertaneja.

O aparato colonial, positivista, iluminista da cultura da Europa e da América do Norte possuíam antes o cérebro colonizado do autor. De repente, abalado pela crise originada do contato com a desconhecida paisagem geográfica, humana, com a violência da guerra, a degola, promovida pelo Exército Brasileiro, essa cabeça funde, começa a passar pelo processo dolorido do desencanto, como Joseph Conrad, da cultura ocidental. Ao mesmo tempo começa a perceber descolonisadamente, e revê o mundo com olhos, alma, eros, em toda a sua não simplicidade. Começa uma outra cabeça. Lê um outro Brasil, um país estrangeiro para si mesmo.

Euclides seguia com a Quarta Expedição, como repórter do Estado de São Paulo, e como que chega em Marte. Pisa no interior da Bahia subvertido pelos Conselheiristas.

A cabeça mais sofisticada, mais global, mais culta que o Brasil produziu, de repente explode ao contato com o país de dentro e sua poderosa cultura que havia reexistido em três expedições do Exército Brasileiro. Esse livro, o mais editado e traduzido do Brasil, e talvez o menos lido, de qualquer maneira foi a primeira grande interpretação do Brasil, ou dos dois Brazis. Inspirou o aparecimento do Grandes Sertões Veredas, das interpretações luminosas de Sergio Buarque de Holanda, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Darcy Ribeiro, Glauber Rocha. Era sonho de Lina Bardi montarmos juntos essa obra.

Quem atravessa o livro coletivamente como estamos fazendo desde o ano 2.000, adquire uma Universidade, principalmente no contexto do Brasil atual, em que o povo votou por grandes transformações e o Oficina abriu-se inteiramente para a inclusão social, não por dever ético mas por desejo e necessidade estética. O povo que sobrevive nas condições que o brasileiro sobrevive tem um grande saber, e quer se apossar dos instrumentos todos da cultura universal sem precisar submeter-se a seus cânones.

Um Teatro novo precisa ser defendido por idéias novas. Um teatro que não ambiciona ser um espelho da sociedade mas, sim, um agente criador com essa sociedade de uma outra civilização, precisa estudar e ao mesmo tempo ser uma fonte de estudos múltiplos. As escolas de Teatro antigas tinham a influência do teatro de “estilos” e acreditavam somente no teatro do Hemisfério Norte. Ensinava-se que o teatro brasileiro começou com Anchieta catequizando os índios brasileiros. É o contrário. Os índios comeram os padres e criaram outra cultura. Os índios, os africanos, já tinham um teatro ligado à vida, à feitiçaria, à caça, à pesca, à colheita, e Anchieta trouxe o teatro fazedor de cabeça, “educador”, colonizador, que era muito forte na Europa, mas aqui, tinha que ser comido ou morriamos como civilização.

E as escolas antigas reproduziam, macaqueavam, impostavam, despopularizavam o corpo do ator, que ficava cerebral, duro, careta. No século XX, o teatro russo começou a mexer no teatro “representado”, “declamado”, ligou-se ao animismo da cultura Eslava, descobriu-se o inconsciente do ator, a derrubada da quarta parede pela energia que devia pegar toda sala como fazia Cacilda Becker e não ficar somente no palco.

Pois as escolas até agora ficam no palco. Pior. Passaram para a telinha de TV, mil cursos de teatro que são pura picaretagem e preparam mal o ator até para serem o rebanho das novelas.

Há necessidade de um outro princípio para as escolas de Teatro. Se o teatro é a poética, o estudo, a vivência da arte do trabalho do poder humano, além do humano, diante da estrutura coagulada, morta, e de seus personagens covers, mascarados, precisa sair do cursinho de Teatro e encarar o trabalho de produzir uma civilização que dê passagem a toda a energia humana criada.

Tudo que é desperdiçado pela exclusão dos sistemas inventados a partir da negação do poder da vida presente passa a ser o objeto principal do estudo do teatro.

A Formação do teatro tem de ser universitária no sentido medieval do termo, não no mercantilista e carreirista atual. Universidade como núcleo vivo e livre que une diversos saberes, para que possa o Teatro ser em si, uma Universidade de Vida.

É preciso apreender todas as artes populares, seus segredos, suas religiões, seus gestos, seus sambas, seus maracatus, suas gingas, suas mágicas, suas lutas, tudo que dê passagem no corpo a energias que levem a um teatro cada vez mais dança, mais ritmo, mais música, mais interferência na energia

ambiente, capaz de transmutar multidões. Aprender a trabalhar toda tecnologia tátil, pois teatro é tátil, nós vivemos uma sociedade acionada pelo tato, pelos dátilos, a cultura virtual é digital, de dedo, de energia que transmite o fogo que sai das pontas dos dedos, vem do corpo e é preciso apreender o que nenhuma escola ensina, a não ser a da vida vivida na arte, no próprio aprendizado da vida, na delicadeza de seu descabamento, no trabalho comum de Montagem, de vivência de uma experiência humana, de um grande trabalho coletivo visando a expressão de uma metáfora cheia de vida que nos transporte de um estágio vital a outro, de uma sociedade a outra, de uma civilização à outra. Isso se apreende juntando todas as idades, todas as tecnologias, todas as religiões, todas as feitiçarias e nenhuma IGREJA.

É preciso o lugar onde o pensamento universitário e científico possa livremente cruzar-se com o pensamento corporal, com a razão emotiva, cardíaca, erótica, intuitiva e de suas formas. A educação que a perversão da arte traz é muito mais rápida, viaja na velocidade do som e do amor.

A Primeira Sinagoga do Bixiga não é o melhor lugar que já existe nesse lugar para uma universidade ? E um Estádio de Teatro não é seu melhor campus?

A universidade já começaria sabendo e ensinando que é besteira destruir uma sinagoga, carregada da energia do axé que gerações e gerações lá deixaram. São terreiros, de prática do Dibuk, o trabalho de incorporação tão ligado ao teatro como se vê na obra prima teatral do mesmo nome. Na situação de guerra, de destruição de monumentos, de lugares onde se deu amor coletivo, que são descartados pela reconstrução de uma arquitetura totalmente superada, fria, sem vivência, sem axé, tumular, porque não aproveitar um espaço contaminado para trasmutá-lo num lugar ecumênico? A primeira peça a ser encenada neste curso seria “O Dibuk”. Seria uma escola de percussão, de música, de artes corporais, meditação, tudo voltado a um teatro que consiga ser o avesso da Sociedade de Espetáculos. Seu Duplo e seu Averso. Todo ato humano é simbólico. A Arquitetura de uma cidade como São Paulo, também é simbólica. Não pode ser mais a terra arrasada. Não se trata de preservar, mas transmutar a energia. A cultura, as religiões, os bordéis, os teatros, são uzinas de energias, e por isso, devem ser transmutados. O Teatro Oficina foi parte de tendas dos tupys, foi parte de senzalas, de quilombos, de massacres, de pilhagem, de grilagem, foi uma vila romana, uma fábrica de cestas de natal, um centro espírita com um teatro Kardecista mesa branca; hoje é um terreiro eletrônico, um Teatro da Ópera de Carnaval elektrocondonbláica.

Há lugares que absorvem o espírito do tempo. Aquela Sinagoga é assim, com seus vitrais maravilhosos. Recife tem uma Sinagoga muito menor, minúscula, mas que foi de onde partiram os judeus que fundaram Nova York. Está totalmente preservada. Lá vi vida, muita!

A energia humana no tempo e na história é reciclagem. Estamos sempre entre vivos, que herdaram vida de outros vivos que depois morreram, mas deixaram vida no que tocaram, no que digitaram. Essa escola pode ter um espaço para se formar atores de teatro de Estádio, e pessoas para atuar na vida, não importa onde. Ela deve ser o organismo de evolução dessa linha de cultura e teatro que não é hegemônica, ao contrário, e entretanto é a que pode fazer o Teatro devolver-se à sua origem popular, à festa, à rave incorporada. Eu não tenho idéia do programa dela, mas o ideal é que seja uma ocupação da Sinagoga tal como ela será deixada antes de uma não desejada demolição. Que sua própria arquitetura seja descoberta na prática,

no momento em que lá começarem a se desenvolver boas condições de aprendizado técnico, digital e sensorial. Espaços que possam se abrir para a natureza, e deixar que esse movimento encontre seu programa. Nem tudo pode ser previsto. Sei que que pode ser a continuação do trabalho do Bexigão em work in progress. Pode ser imediata a sua ocupação que passa a inventar seus próprios cursos, contracenando com o MEC para encontrar sua forma universal não necessariamente republicana, nem monarquista, nem comunista... a se inventar.

- A Oficina Uzya-Uzona de Florestas:

### 5. A OFICINA UZYNA UZONA DE FLORESTAS

Quando montávamos “Na Selva das Cidades” Caetano Veloso inspirou-se nos poetas paulistas para fazer esses versos de Sampa em que canta as Oficinas de Florestas, Teatro Oficina; seus Campos e Espaços, os irmãos Campos; seus Deuses da Chuva, Jorge Mautner; Novo Quilombo de Zumbi ...

Foi profético. Quando o Minhocão estuprava o Bairro do Bixiga e Lina recolhia o lixo das obras para fazer a arquitetura cênica da peça do jovem Brecht começou a surgir uma consciência muito forte da importância da terra, de deixar respirar a terra. A geração de imigrantes dos nossos avós puseram cimento em tudo. A terra era feia, era suja. Lina dizia que em baixo do cimento estava o sertão. O mundo começou a perceber a ecologia. Uma das peças míticas de teatro mundial é “O Jardim das Cerejeiras” de Tchecov de quem o mundo comemora este ano o centenário. O autor era um médico e um grande ecologista e mostra no fim de sua peça um jardim de cerejeiras de uma aristocrata falida sendo destruído para dar lugar a um loteamento para especulação imobiliária. Nesta época parecia fatal que os jardins fossem destruídos. As interpretações dessa peça negavam violentamente o autor. Eram de uma fatalidade axiomática. O progresso exigia. O mundo em um século foi destruído mais que em toda sua história sem conto. Todos nós estamos cientes de que, principalmente, em cidades como São Paulo, temos de construir jardins, florestas, verdes. A cidade é de vegetação exuberante tropical, não tem porque estar entulhada nessa cimentação. A idéia de um Estádio, de um Teatro Rua, de uma Universidade contemporânea, contracena diretamente com a vida das plantas, das flores, dos frutos e dos animais. A humanidade retorna desde 68 ao paganismo, ao animismo e sente que a vida não está somente no recorte individual de seu corpo. Quanto mais temos necessidade de tecnologia que, com a revolução cibernética faz diminuir o espaço das máquinas e traz o homem de volta para o trabalho misturado com sua vida em sua casa, tanto mais temos necessidade do verde, do ar não poluído. Eu, felizmente, estou escrevendo no Paraíso, onde posso ver o Planetário coroado de Verde. Um vasinho diante de São Paulo mas, pra mim, meu mar. O espírito de Burle Marx precisa ser reincorporado. São Paulo precisa deste trabalho de reincorporação desta entidade. É a hora realista da Necessidade do Verde. De descobrir a vida onde ela está. Está amanhecendo e estou ouvindo os pássaros falarem com o mundo. Eu, por um acaso, tenho uma paisagem do meu modesto apartamento, que muda tudo. O Bixiga precisa de uma Floresta que seja uma Oficina de Florestas, que se alastre neste bairro como Maria Sem Vergonha, e em muitos outros lugares. É a única reparação possível, depois do Estupro do Minhocão. Vamos resigná-

lo, dar-lhe um outro uso, e esverdear, pintar com Quaresmeiras, Ipês, Coqueiros, Comigo Ninguém Pode, Cabeças de Frade, Espadas de São Jorge, Parreiras, Mangueiras, Chorões, Joazeiros, Palmatórias do Inferno, Palmeiras Imperiais, como pretendia Lina, arrancadas para fazer a Sala São Paulo, uma filial de Viena, quando poderia ser um Espaço acústico que não destruísse a sonoridade, o canto daquelas árvores centenárias.

- O Trans-Shopping:

## 6. TRANS SHOPPING

Os Estacionamentos, os bares, os restaurantes das mais diferentes cozinhas, da natural à carnívora selvagem, às comidas baratas das pensões aqui desta região onde comi muito bem na minha juventude, as delícias da cozinha italiana, africana, baiana, pernambucana, francesa, russa, vietmanita, chinesa, as livrarias multimídias, as casas de massagem, de meditação, de tratamentos especiais para o corpo, as academias de malhação aliadas às academias de desmalhação de outras técnicas como o Power Ioga, boutiques das mais diferentes tribos, adegas com os melhores vinhos, enfim, toda a riqueza contemporânea do mercado cultural internacional e nacional, para todas as classes, todos os gostos. Criar um entorno de misturas. Restaurantes no coração de outros Sacolões que possam se localizar em outras partes do Minhocão. A Vocação do Bixiga é a mistura. São Paulo está guetado, guetos ricos ou pobres. Todos desejam a perversão mesmo que não a formulem ou confessem, no Espaço da Mistura. O entorno comercial do teatro é contemporâneo deste desejo às vezes secreto, desconhecido pelas próprias vítimas da segregação: burgueses ou desclassificados.

Um Baixo, um Point, que consiga juntar a vinda de bairros distantes para contracenar com o Bairro Mãe Bixiga.

A Idéia de fazerem casas como as antigas do Bixiga é boa, como também poder-se-á inventar outras possibilidades ligadas ao que se quer no Estádio. À uma Arte Popular, Contemporânea, Ousada, corresponde um Divertimento Fora da Rotina, um Trans Shopping, ousado, um lugar em que você se sinta vivendo o mundo presente, respirando todas suas diferenças.

Os Estacionamentos podem trazer alguma coisa de menos sinistra. Podem ter uma linda iluminação, podem ser vasados por sistemas de ventilações subterrâneas.

O Próprio Teatro Imprensa ganharia com essa integração e naturalmente, a competência e o talento demonstrado por Cyntia Abravanel, poderia criar espetáculos infantis maravilhosos no Estádio com a qualidade que fez seu Monteiro Lobato. As crianças é obvio que vão adorar o teatro de Estádio. As adjacências deviam ter creches, lugares que cuidassem dos que viriam a esse Espaço. Sorveterias, jogos eletrônicos, tudo que pode divertir uma criança hoje.

## Anexo 2:

Este anexo é um histórico judicial da luta desenvolvido pelo advogado Eduardo L. P. Bruniera, OAB/DF nº 26.026, a meu pedido, a fim de complementar as informações deste trabalho.

### Histórico dos Processos

Processo Principal: 583.53.2006.129567-9 – 3ª Vara de fazenda Pública do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo.

Agravo de Instrumento: 650.895.5/7-00 – 2ª Câmara de Direito Público do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo.

O processo principal foi distribuído à 3ª Vara de Fazenda Pública do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo no dia 27/09/2006.

Em 15/01/2007 foi deferido à liminar par suspender a execução da obra do Grupo Silvio Santos que visa à construção do Shopping - Bela Vista Festival Center, pelo fundamento que a decisão do CONDEPHAAT pode conter dúvidas relativas a obras de alterações e a proteção do entorno do imóvel tombado.

Em aproximadamente 24/05/2007 os efeitos da liminar concedida pelo Juiz de 1º Grau foi suspensa pelo Tribunal de Justiça Estadual, em Agravo de Instrumento.

Em 06 de novembro de 2007 o Tribunal de Justiça, no Recurso de Agravo de Instrumento, atacando a decisão que deferiu a liminar para o grupo UZYNA-UZONA, proferiu o Acórdão que revoga a decisão liminar.

Em 08/01/2008, o Acórdão de julgamento foi publicado no Diário de Justiça local, iniciando o prazo para recurso desta decisão, e para tentar reformá-la, favorecendo o Grupo UZYNA-UZONA.

Atualmente o processo principal encontra-se na fase de Produção de Provas, cuja envolverá a produção de Perícia na Construção.

Destaques importantes sobre o Acórdão do Tribunal de Justiça:

- 1- Em relatório dos fatos, é alegado que o Teatro Oficina é bem tombado pela Resolução nº6/83, mas este não existe mais, pois foi demolido e no seu lugar foi construído outro teatro.
- 2- Segundo a Decisão do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, o tombamento do Teatro Oficina feito pelo CONDEPHAAT está restrito à sua área construída, descrevendo ainda um parecer do órgão citado a desnecessidade de estabelecer uma proteção na vizinhança do Teatro e que para esta afetação lateral deve existir lei específica.
- 3- Em julgamento, fora citado também que a apreciação da ilegitimidade ativa somente deveria ser julgada na decisão de mérito da ação principal, tal pedido alega que a Associação UZYNA-UZONA não poderia defender o patrimônio histórico, não podendo ser parte no processo em questão.

Com base neste destaques, coloco a legislação pertinente ao caso explicando alguns fundamentos.

Em relação ao item 3 dos destaques, a Constituição Federal é clara no artigo 5 inciso LXXIII ao dizer que qualquer cidadão é parte legítima para propor ação popular para anular ato lesivo ao patrimônio histórico, assim, a alegação do Grupo Silvio Santos deve ser julgada com base neste inciso, sendo assim, a princípio, a associação UZYNA-UZONA pode ser parte para defender o patrimônio histórico.

No item 1 dos destaques, é de fundamental importância saber a relação entre a construção do novo Teatro e a destruição do antigo, pois a princípio, não se pode realizar a destruição e a construção de algo diferente do Tombado. Tal fato pode ter relação direta na ação, e principalmente, pode gerar a reconstrução do antigo Teatro destruído, pois aquele estava protegido. Assim, provável que exista uma autorização ou uma portaria que autorize a construção do novo Teatro. (Não tenho condições e provas para comentar mais sobre este aspecto)

Já em relação ao Item 2 dos destaques, abaixo será descrito o Artigo 18 do Decreto-Lei nº25/1937. Os desembargadores ao alegarem que seria necessária uma lei específica para a proteção das áreas envoltórias do patrimônio tombado, não verificaram a existência desta Lei Federal ou deixaram de aplicá-la. Este Decreto-Lei por ser anterior a promulgação da Constituição Federal de 1988, pode ter o entendimento daquele Tribunal, que não foi recepcionada pela Constituição Federal, entrando numa discussão jurídica não abrangida pelo trabalho de Mestrado em questão.

Constituição Federal de 1988

“Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

LXXIII - qualquer cidadão é parte legítima para propor ação popular que vise a anular ato lesivo ao patrimônio público ou de entidade de que o Estado participe, à moralidade administrativa, ao meio ambiente e ao patrimônio histórico e cultural, ficando o autor, salvo comprovada má-fé, isento de custas judiciais e do ônus da sucumbência;

...

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.”

É de fundamental importância ressaltar que embora existam tantos conflitos relativos à declaração de patrimônio histórico, em nenhum momento é citado o Decreto-Lei nº25 de 1937, que defende os patrimônios históricos no Brasil.

Pode-se observar que o Teatro Oficina deve ser defendido pelas proteções do Decreto-Lei citado acima, em especial no seu artigo 18, pois como se verifica no Artigo 1º do Decreto, o Teatro Oficia deve ser enquadrado como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

O artigo 18 deste decreto determina que não se deva proceder qualquer tipo de obra na vizinhança que qualquer bem tombado sem autorização, e em especial, não se deve, nesta obra, ofuscar ou reduzir a visibilidade do patrimônio tombado.  
Segue trechos citados do Decreto-Lei nº 25 de 1937:

“DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937.

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

§ 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico o artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei.

...

Art. 18. Sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá, na vizinhança da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça ou reduza a visibilidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objeto, impondo-se neste caso a multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto.”

Além destas considerações a respeito dos processos e da legislação envolvida, também é importante ressaltar as proteções ao patrimônio histórico e cultura dados pela Constituição do Estado de São Paulo, através das transcrições de alguns artigos abaixo:

**CONSTITUIÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO**

“Artigo 260 - Constituem patrimônio cultural estadual os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referências à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

III - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

IV - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. “

“Artigo 261 - O Poder Público pesquisará, identificará, protegerá e valorizará o patrimônio cultural paulista, através do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, CONDEPHAAT, na forma que a lei estabelecer.”

“Artigo 262 - O Poder Público incentivará a livre manifestação cultural mediante:

...



VIII - preservação dos documentos, obras e demais registros de valor histórico ou científico.”

Prováveis falhas processuais e no procedimento to tombamento:

- 1- Conforme citação no seu trabalho, (FERRAZ, Artigo publicado no caderno Cultura do jornal *O Estado de São Paulo*, em 08 jul. 2007), deve existir um espaço lateral para qualquer construção de no mínimo 7 metros. Ocorre que sem a legislação do CONDEPHAAT, não posso alegar “brechas” na legislação, mas acredito que este espaço de 7 metros nada diz sobre construções com alturas superiores ao patrimônio protegido pelo tombamento. Assim, é possível verificar que o intuito da lei é proteger a entrada de luz natural ao bem tombado. Se a construção no seu entorno for superior a altura do Teatro Oficina, a distância deve ser superior aos 7 metros elencados na lei, justamente para propiciar a mesma quantidade de luz pretendida na proteção já existente.
- 2- Quando um Imóvel é tombado, geralmente este imóvel não pode ser alterado, reconstruído com arquitetura diversa ou demolido. No caso em questão, parece que ocorreu tais modificações das estruturas arquitetônicas. Caso não tenha sido autorizado tais reformas, a administração pública pode exigir o retorno do imóvel nos moldes do original.
- 3- No processo judicial já iniciado, aparentemente, os desembargadores desconsideraram as legislações federais anteriores a Constituição Federal, como é o caso do Decreto-Lei Federal nº 25/1937, assim, o processo, se atacar a constitucionalidade (se este decreto esta em vigor após a Constituição Federal de 1988) destes dispositivos, chegará aos Tribunais Superiores.
- 4- A Lei Municipal nº 10.032/85 diz em seu artigo 10º (transcrito abaixo) que o tombamento dos bens culturais necessita, obrigatoriamente, de proteção do espaço envoltório, sendo definido por estudo específico de cada caso, considerando a ambiência, visibilidade e harmonia no estudo técnico.

O Tombamento do Teatro Oficina, segundo a Resolução 22/2002, se deu em nível máximo, conforme transcrito abaixo, devendo esta resolução limitar as áreas de proteção que envolvem o Teatro.

“Nível de Preservação 1 (NP1): Preservação integral do bem tombado. Quando se tratar de imóvel, todas as características arquitetônicas da edificação, externas e internas, deverão ser preservadas.”

Assim, como se observa em todas as resoluções do CONDEPHAAT, não foram limitadas as áreas envoltórias dos bens tombados, promovendo uma lacuna sobre quais são estas áreas e quais são os tipos de construções permitidas.

“Art. 10 - O tombamento de qualquer bem cultural ou natural requer a caracterização da delimitação de um espaço envoltório, dimensionado caso a caso por estudos do corpo técnico de apoio.

Parágrafo Único - Os estudos serão encaminhados simultaneamente com o respectivo processo e aprovados pelo Conselho, levando-se em conta a ambiência, visibilidade e harmonia.”

Além destas determinações legais, o CONPRES P publicou as resoluções nº 10/1995 e nº 06/2001 que defendem a aprovação nos órgãos de Proteção ao Patrimônio Histórico de São Paulo, qualquer obra que vise as alterações dos patrimônios tombados ou nas áreas que envolvem estes tombamentos, para evitar danos na

ambiência, visibilidade e harmonia, ou ainda, que possam alterar as características externas e internas do patrimônio.

5- Documentos Anexados ao Contratado:

- a. Informações gerais do Processo Principal, tirada do Site do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo em 14/01/2008.
- b. Informações gerais do Agravo de Instrumento (recurso contra a liminar em favor do Teatro Oficina), tirada do Site do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo em 14/01/2008.
- c. Decisão original e final do Recurso do GSS, proferida em 06/11/2007, publicada em 09/01/2008 (abriu prazo para recurso nesta data para o Teatro Oficina) revogando a liminar em favor da não construção do Shopping do GSS. (documento impresso e PDF)
- d. Primeiro tombamento do Teatro Oficina, Resolução SC 67/82, de 10 de dezembro de 1982, publicado no DOE 11/12/1982. (documento PDF)
- e. Revogação do tombamento anterior e novo tombamento, Resolução SC 06/83, de 10 de fevereiro de 1983, publicado no DOE 11/02/83 (documento PDF)
- f. Leis municipais nº 10.032/85 e 10.236/86, que definem as regras de tombamento no Estado de São Paulo (documento DOC)
- g. Decreto-Lei nº 25 de 03/11/1937, que define as regras de tombamento no âmbito Federal dos patrimônios históricos e Culturais (documento DOC)
- h. Decreto Estadual nº 48.137 de 07-10-2003, que faz pequenas alterações na legislação de proteção aos bens tombados (documento DOC)
- i. Decreto Estadual nº 50.957 de 14-07-2006, que autoriza a utilização do Teatro Oficina pela instituição UZYNA-UZONA. (documento DOC)
- j. Resolução nº 5, de 05/04/1991 que decreta Ex-Oficio o tombamento do Teatro Oficina. (documento PDF)
- k. Resolução nº 10 de 1995, sem data exata, apenas o ano, que regulamenta os procedimentos de proteção dos bens Tombados e áreas envoltórias (documento PDF)
- l. Resolução nº 12 de 1996, sem data exata, apenas ano, que regulamenta os procedimentos para o tombamento. (documento PDF)
- m. Resolução nº 06 de 2001, sem data exata, apenas ano, que regulamenta os procedimentos de autorização de obras nas áreas envoltórias dos bens tombados. (documento PDF)
- n. Resolução nº 22 de 2002, sem data exata, apenas ano, que decreta como Bem de proteção nível NP1 (grau máximo de proteção) o Teatro Oficina e outras áreas de São Paulo. (documento PDF)

Com os documentos acima criei um dossiê, mas achei desnecessário incluí-los aqui.

### **Anexo 3:**

#### **Entrevista com Zé Celso em 6 de abril de 2006, em São Paulo.**

Joana: Quais são as revoluções do Teatro Oficina?

Zé Celso: Não são bem as revoluções do Oficina. São as revoluções que o próprio, o próprio movimento do mundo proporcionou e o Oficina se plugou nesses movimentos e conseguiu grandes transformações na sua história. Porque o Oficina, inclusive, veio de uma geração que foram as primeiras pessoas que tiveram de repente no Brasil quinze anos de liberdade depois da guerra. Veio de um período muito rico do Brasil. O Oficina praticamente nasce do suicídio do Getúlio Vargas. De ter segurado um golpe por dez anos e esse impedimento que o suicídio provocou na história do Brasil. De um golpe, imagina se tivesse havido um golpe ali. A minha geração não teria feito nada, ou teria feito de outra maneira, sei lá. Porque a gente tava criança ainda. Mas a gente conseguiu se formar e emergir dez anos de uma liberdade muito grande. Não só de uma liberdade muito grande, mas num Brasil que tinha Darcy Ribeiro, como chefe de gabinete do Jango, que teve Juscelino Kubstichek, enfim, uma geração que tava trazendo a bossa nova, que tava trazendo cinema novo, que tava trazendo todo um outro Brasil. Um Brasil, que ia tomar uma posição diante da guerra fria absolutamente independente, que tava aglutinando países da Ásia, da África, para formar um terceiro bloco. Quer dizer, era um momento que tinha Cuba, um momento extremamente importante. Então a ambiência para a compreensão do mundo para viver as experiências do mundo, principalmente os jovens, os caminhos estavam abertos. Então, a primeira revolução, por exemplo, que eu fiz, que todo mundo fez, acho que morar numa cidade extremamente fechada, como era a minha, Araraquara, e acho que até hoje é, foi sair da minha cidade, eu fiz o Vento forte pra me despachar de lá para conseguir exatamente vir para São Paulo, uma cidade mais livre e conseguir voar.

De qualquer maneira, a nossa primeira revolução acho que foi a de começar a fazer teatro absolutamente ligado à nossa experiência. Nos colocando exatamente como objetos mesmo. Como matéria de transformação, nos oferecendo. Como transformação, o próprio corpo, a própria ideologia que vinha. A ideologia que vinha de classe média da época, se tratava de suicidar aquilo. Aí então o trabalho foi através de toda uma instrumentação de Stanislavsky, que é uma espécie de Freud do teatro, de Brecht. Houve todo um trabalho de introspecção que contribuiu muito para nós quebrarmos nossos clichês e os clichês do teatro brasileiro também. Porque naquela época tinha os clichês da burguesia teatral do TBC e tinha os clichês do populismo do Teatro de Arena, que tinha uma imagem idealizada. O homem brasileiro, o povo brasileiro, puro, o povo brasileiro que é ingênuo, inocente, puro, que é oprimido...

De repente nós começamos a trabalhar. O teatro de arena fazia teatro para o povo, nós começamos a trabalhar conosco mesmo. Nos colocando como, se você quer fazer o teatro passa por disposição de uma auto penetração. De uma auto desmontagem. De um auto conhecimento de auto expressão de que alguma coisa que tava retida a gente sentia que tava retido em nós. Presa na carece de nossos ternos, no vestido balão das meninas, aquelas coisas todas nos anos 50, não é? A gente então, através do teatro, conseguiu explodir trazendo um tipo de interpretação muito viva. Mesmo sendo quer dizer, limitado por um teatro ainda realista. Mas era realismo absolutamente emocional e muito bem feito. Nós tínhamos a sorte de trabalhar com gente como Kusnet, com Madame Marineau em forma de laboratório. Então a gente teve muito êxito logo de início com essa primeira revolução. Que eu acho que é o de suicídio de classe. Que é você se matar como pequeno burguês e renascer como gente, você se desclassificar. E nosso público era o público todo, era de estudantes, da burguesia, do TBC, era um público de judeus. De qualquer maneira esse público aceitou essa primeira fase, essa primeira revolução e ela emergiu principalmente em pequenos burqueses. Agora, depois do Golpe de 64, as coisas todas se colocaram de outra maneira, porque o país foi caminhando para uma ditadura e você não podia mais pactuar e continuar da mesma maneira.

A segunda revolução, que acho a mais importante, é a descoberta de Oswald de Andrade no *O Rei da Vela*. A partir da descoberta do *Rei da Vela*, então a gente faz uma Ruptura total com a cultura que tinha dado o golpe. Porque a cultura que tinha dado o golpe, era no fundo a mesma cultura que dizia que o teatro brasileiro tinha sido originado pelo Padre Anchieta, fazendo a lavagem cerebral dos índios. Oswald não, foi na devoração do Bispo Sardinha, então a partir disso, você recupera a cultura indígena, a cultura africana, você recupera a cultura mundial. Você se relaciona com Maiakovsky, com futurismo, você abre um leque. Você se relaciona com rádio nacional, com a cultura pop. Aí é, então, uma revolução que teve inclusive que uma influência enorme no cinema, em tudo. Isso foi chamado de tropicalismo, mas eu prefiro tropicália. Porque eu detesto *ismo*, sobretudo foi uma revolução de descatequização absoluta. Seja de Brecht, seja de Stanislavski, seja de Anchieta, seja o que for.

A gente passou exatamente a exprimir através do nosso instinto social brasileiro, e de nossa pulsão teatral mesmo. Essa foi uma revolução e praticamente determina todas as outras, porque Oswald de Andrade eu considero, eu e os irmão Campos também acham, e Haroldo, que é o único filósofo original brasileiro, é o único pensamento original brasileiro.

Cada vez mais eu me aprofundo na antropofagia. Fizemos neste ano passado o encontro internacional de Antropofagia. Veio gente da França, Portugal, Argentina, Estados Unidos. Foi um sucesso. Vai ser publicado um catálogo e dvd. Vai ser feito na França ano que vem, porque tá tendo um interesse muito grande pela antropofagia.

Porque realmente é uma idéia. É um conceito que é o único conceito que eu tenho impressão que pode resolver os impasses que o capitalismo criou no mundo, com o retorno do racismo, com o retorno do segregacionismo, do apartheid, e também do conhecimento seccionado.

Eu acho que a antropofagia, a devoração disso tudo, é a aspiração de todos os povos que foram amaldiçoados, excluídos, empobrecidos, dominados. E esse tabu deles se transformou em totem na antropofagia. E isso é mundial, é realmente uma filosofia mundial. Acho que Oswald de Andrade é um sucessor de Nietzsche, é um sucessor de Espinosa. Só que ele é um filósofo que é muito engraçado, que escreve muito melhor que esses todos. Tem um brilho, uma cor e transcende a literatura. Por isso inclusive, que ele até hoje não é compreendido. Ele não é meramente um escritor de livros. Nas páginas dele ele transborda. Vai para a vida e se mete em tudo e se mete na arquitetura, no Teatro de Estádio.

O Oficina, na realidade, tenho impressão que têm quatro momentos. Tem este momento inicial que eu te falei. Momento da revolução, de por para fora a energia emotiva contida no clichê, superar o clichê e qualquer noção de homem, de mulher, de povo brasileiro, de povo burguês, acabar com isso.

A segunda foi exatamente a reincorporação na história do Brasil a partir da devoração do sardinha. A partir da antropofagia e a partir do Oswald de Andrade. A terceira foi a fase de, engraçado. Cada fase coincide com o Teatro: primeiro o teatro oficina foi *Os pequenos burgueses*, o segundo foi do *Rei da Vela*.

No que foi feito *Roda Viva*, internamente teve outra revolução que se somou a essa de Oswald, da antropofagia, que foi com *Roda Viva* o aparecimento do coro. Porque o coro emergiu de um movimento social, eu não inventei o coro, não pensei no coro. Eu fui fazer a peça do Chico porque precisava viajar, precisava de dinheiro, eu gostava do Chico e fui fazer a peça dele. Eu tava embalado também com *O Rei da Vela* e, de repente, apareceu uma multidão para fazer a peça e eu fiquei com todos. E o coro determinou tudo. Depois eu fui perceber, quando fui estudar *As Bacantes*, que era o retorno do coro antigo, do coro grego, com toda aquela coisa de relacionar com o espaço de estimular o público. Para o público entrar na ação, na atuação também. Só fui descobrir os fundamentos estéticos, poéticos, históricos disso com *As Bacantes*. Mas foi uma revolução inclusive quase que telúrica. No mundo inteiro a Camille Paglia diz que houve um retorno ao paganismo.

Agora, essa terceira, foi a que determinou num certo sentido o AI5. O *Roda Viva* foi praticamente a coisa que mais deu trabalho aos militares. Tanto que fomos invadidos uma vez pelo CCC e depois em Porto Alegre o grupo foi cercado, foi preso, estruparam as atrizes, botaram todo mundo num ônibus de volta. Então, nessa fase, vem essa fase subterrânea do Oficina. É uma fase inclusive de exílio. Inclusive de perda do status social, de se abrigar nos terreiros de candomblé, de deixar a vida de classe média, de ir para a África, trabalhar com a revolução portuguesa. Trabalhar com a revolução moçambicana, e viver em Londres, como (?), então, enfim, é uma fase subterrânea depois de retorno

ao Brasil muito rica. É uma fase que inclusive veio para o Teatro Oficina o forró do avanço, feito pelo Edgar Ferreira que é um grande compositor, parceiro de Jackson do Pandeiro, autor de “Esse jogo não é um a um”. O do forró do limoeiro, é um negro assim bonito, tinha lá seus 80 anos, tipo esses de Cuba, com a mulher dele, Celeste, e o Surubim, um cirandeiro que é um Picasso, que também era um artista plástico maravilhoso. Então foi uma época que a gente chamou gente do Brasil todo para fazer o núcleo bacantes. Que tinha o *núcleo sertões*, que era formado por sertanejos nordestinos e gente do movimento negro, e também *O homem e o cavalo*, que era o núcleo que trazia a tecnologia, o Tadeu, o Valter, o Edson Elito, o Noilton, que trazia tecnologia. O vídeo que vinha vindo lá, toda essa era cibernética que vinha nascendo e que a gente sempre foi muito aliado a ela. E aí começou esse processo de querer fazer o Teatro de Estádio. Tudo isso na vida subterrânea, de querer construir esse espaço, que é o de hoje o Oficina. Foram anos até a emersão no Hamlet, quer dizer esses anos subterrâneos em que eram chamados decênio do ócio foram anos muito férteis, e ainda desconhecidos. Tem um livro maravilhoso, que chama Pulsão Especular, do Mauro Meiches, que é o melhor livro escrito sobre o Oficina. Não sei se você leu, tem lá no oficina pra vender. É maravilhoso, ele é um psicanalista lacaniano, que fez uma pesquisa profunda. Ainda tem que ser publicado, porque nós publicamos O primeiro Ato que é exatamente a primeira fase, agora essa fase subterrânea estaria nesse outro livro.

E depois tem a outra revolução, que é uma vez o teatro pronto. O que foi realizado nele. Então você passa a realizar toda a dramaturgia. Começa com Shakespeare, você sintrona ali com Hamlet, que é uma das maiores peças que já foram escritas em todos os tempos, com Shakespeare. Inaugurando um teatro como Shakespeare inaugurava *Globe Theatre* e com uma montagem que tinha seis horas, mas foi um sucesso absoluto. Foram praticamente onze anos. Foi inaugurado em 93 essa fase toda que foi para Shakespeare, foi para os gregos, foi para *As Bacantes*, para a origem mítica do teatro. O rito de origem, assim como o indígena vai atrás do seu rito de origem, a gente foi e encontrou a base dionisíaca. É uma revolução, foi a configuração desse período todo que aliás, *As Bacantes* vinha sendo trabalhada desde a fase subterrânea, Dionísios veio vindo, vindo, até emergir no *Hamlet*. Depois, veio de novo Oswald de Andrade. *Mistérios Gozosos* que são uma espécie de Introdução *As Bacantes*, *Mistérios Gozosos* corresponde no teatro grego o que eram o *Mistérios de Elêusis*.

O Oswald nos deu a língua de tradução das *Bacantes*. *As Bacantes* tem uma tradução muito parecida com a língua de *Mistérios Gozosos*. Que é uma língua lírica, poética, e ao mesmo tempo muito inspirada na lírica da música brasileira e da poesia brasileira e da literatura brasileira falante, tipo Nelson Rodrigues, Oswald.

Fizemos também o Nô japonês. Tivemos experiência com o teatro Nô, que foi muito importante. O Zeami que é fundador do teatro Nô, a gente estudou muito.

Fizemos Nelson Rodrigues. Que era um autor que eu sempre quis fazer. Um autor realmente canônico. Tem que passar por ele, e Cacilda, que representa todo o teatro anterior a nós. Então praticamente fizemos uma viagem nesses anos que passou por tudo. E isso foi uma revolução. Porque ali no espaço, naquela pista (?) estas peças foram criadas a partir daquele espaço que vem já de uma leitura oswaldiana dessas peças todas. *Galileu* já antigamente, *Selva das cidades*, já têm essa leitura.

E esse ano principalmente, que a gente retoma a pista, abre o espaço para entrar o sol, abre o teto móvel para entrar o ar da cidade, para você ver as estrelas, para você ver a lua, para você chover lá dentro, e pratica todo o teatro do mundo. Faz uma revisão no teatro do mundo e no teatro brasileiro. E aí você entra agora nessa última revolução que é *Os Sertões*.

É uma revolução no sentido que está acompanhando um período da história do Brasil ainda pouco decifrado. O Brasil mesmo nessa situação que tá vivendo, é um país que tá pela primeira vez aumentando a distribuição de renda. Misteriosamente o povo tá em ascensão. A cultura, que talvez seja a mais viva do mundo atualmente. É a cultura que mais está respondendo as questões todas do mundo. Por exemplo, a França, não sabe resolver, com o cartesianismo, com todos os filósofos que eles têm. São incapazes de resolver o problema, de ser uma República e ser uma República, se um árabe nasce lá ele é republicano, ele é francês. Se um africano nasce lá, ele é africano. Depois ela não sabe manejar culturalmente com essa diferença porque a Europa toda tinha ilusão de que sua filosofia era universal. Enfim a democracia européia em termos, em termos liberais fosse uma coisa universal, e não é, é relativo, essa é a grande crise deles. E o Brasil já sabia disso há muito tempo, exatamente por ser um país colonizado ele sabia que ele tinha outros valores muito mais importantes. Valores que devoraram a colonização que até Oswald diz que se não fossem os nossos índios não haveria nem os direitos humanos, porque quando os europeus viram os índios nus viram que tinha um corpo exposto nu e que era universal. O direito universal existe se for para toda espécie de carne e osso. Branca, preta, árabe, não um direito universal dentro de um enfoque absolutamente de branco, positivista, naif, não é?

E a última revolução é essa dos *Sertões* que é trabalhar com grande coletividade. Uma pequena multidão trabalhar com as crianças pobres e caminhar para teatro de estádio e para pluriversidade da Universidade antropofágica. Que vai abranger inclusive o ensino básico, estilo Cieps, alfabetizando as crianças no *a e i u o*, não no *a e i o u*.

Joana: Quando Deleuze afirma que *não basta dizer Viva o múltiplo, é preciso fazer o múltiplo*, entra para o terreno da política. Você, Zé Celso, disse “Se você não acontece, não acontece nada. O dever do revolucionário é fazer revolução”. Desdomesticar não seria uma forma de fazer o múltiplo e/ou fazer revolução?

Zé Celso: Essa frase é do Che. É desdomesticar. Mas gosto muito atualmente da palavra descatequizar. Comer a catequização. Acho que é uma palavra de ordem mundial. Acho que deve haver um retorno ao bárbaro tecnizado. Como Oswald diz, um retorno as nossas qualidades instintivas que foram perdidas. Nossas qualidades animais, nosso faro, nosso ouvido, nossos olhos. A gente saber olhar fora do rebanho. A gente libertar do rebanho, não é? Porque a educação toda mundial na sociedade ocidental foi uma regressão muito grande em termos do corpo humano e do corpo coletivo. Você não compara o que aconteceu. Essa própria divisão antes e depois de Cristo. Cristo, eu acho que Cristo era pagão, era um gnóstico como Antônio Conselheiro. Como Buda, enfim, não era antes e depois de cristo. Acho que Cristo era pagão. Então se é que ele existiu, o mito da crucificação também é um mito que necessariamente não tá ligado a culpabilização da humanidade toda.

Porque são pontos chaves. Se você não tocar nesses pontos você não libera o múltiplo. Você não libera o caos, você não libera. Porque são coisas que por medo da vida, por medo da morte, por medo da transformação o homem criou essas idéias de culpa. Essas coisas, conceitos todo, bem e mal, principalmente a culpa.

Eu acho que cristo se passou por aquilo, de repente ele falou “ó meu pai me abandonou”. Se abandonou, se eu vou passar por este sacrifício, o que tem que fazer é relaxar e gozar na dor. Imediatamente ressuscitar, passar pela morte iniciática e por ressurreição.

A única coisa que tem certo na vida, é a morte e a transformação. Você tem que passar por sucessivas mortes. E você vai se aproximando da morte, inclusive da morte física definitiva, onde também vai haver transformação. Nada se perde tudo se transforma. Você vai servir aos vermes. Aquela história que Shakespeare fala, os peixes vão comer seus vermes. Depois eu vou comer aqueles peixes e é a antropofagia, a vida eterna, a vida não termina.

Fazer o múltiplo é exatamente essa atitude que você toma quando você decide viver o seu instinto. Viver o seu prazer. Quando você descobre que nasceu submetido, você nasce educado, você nasce programado. Mas de repente, seu instinto tem gerações que não conseguem descobrir isso. Mas tem instinto, como foi em 68, ele vem à tona forte por uma série de razões que eu não sei quais são, cósmicas.

Você sente que você existe aqui, agora, na mesma vibração. Que tudo existe aqui agora, neste momento então, você passa a querer tirar seus eguns, passa a querer tirar suas máscaras, tirar seus entraves, sair de todos os armários, de todo tipo de armário.

Fazer o múltiplo num certo sentido é você. Parte por uma descoberta do seu instinto. De você se deixar levar pelo movimento do cosmo da vida, da morte, da transformação. E aí você é necessariamente múltiplo como a natureza é múltipla, como a biodiversidade. Como as coisas não estão controladas, domesticadas, cateczadas, instrumentalizadas, presa a determinados fins, determinadas ideologias e vodous.



Então depende muito desse instante que você aceita sua condição de mortal. Daí você gera espontaneamente porque é da natureza. A coisa mais natural da natureza é transformação e a multiplicidade. A igualização não é natural, é uma imposição de um sistema que tá numa completa decadência. A beira de uma perestroika. Eu acho se o ocidente não fizer uma perestroika, ele vai fazer, porque a natureza está exigindo, a natureza humana, exatamente a construção dos vários múltiplos, das várias multidões. Ninguém mais suporta ser catequizado. Então está tendo um eterno retorno a essa devolução do poder humano. A recuperação do poder humano. Durante muito tempo a palavra poder era pecado. Eu acho que é a palavra mais importante que existe.

Joana: Certa vez li você dizendo que as pessoas vão ao teatro em busca de potência. Baruch de Espinosa também falou em potência, em 1675, no seu livro chamado **Ética**. A Ética de Espinosa se opõe à moral, desarticula a moral, enquanto a moral relaciona a existência a valores transcendentais, como bem e o mal, a ÉTICA parte do corpo, trata de potências. Pode me falar sobre potência?

Zé Celso: Exatamente, é oposto da moral vigente da moral dessa classe média dessa burguesia, dessa aristocracia operária que fica indignado com a CPI, mas aceita participar como nós todos, desse pão durismo de não permitir a redistribuição de riqueza no Brasil. Eu acho que isso é a maior hipocrisia. Você não tem direito de dizer um “a” sobre a CPI porque você faz parte dessa corrupção. Diante do sistema que mantém essa desigualdade, tenho horror às palavras dignidade, tenho horror a palavra a nível de, esse país, tem todos uns lugares comuns, uma atitude um teatro da moral. Que tem aquela caricagem daquele mulheril que vai no Jô, que fica falando uma levianidade enorme sobre a situação. E toda aquela peruagem compartilha, inclusive a tv globo, deste lado absolutamente indecente de não distribuir riqueza.

Joana: a televisão pode exercer o mesmo papel da ditadura?

A televisão exerce através do marketing. Não a televisão, a televisão é um instrumento libertador, a internet mais ainda e com a tv digital mais ainda. O problema é a captação do conteúdo disso por parte de quem não tem conteúdo. Por parte de quem tem como único conteúdo a manipulação. Tendo em vista a especulação financeira, isso é terrível. Não é a televisão. A televisão é maravilhosa. E ela bem ou mal, ela tem prestado um serviço ao Brasil. No sentido de colocar inclusive com a globalização, informações deformadas do mundo para o país todo. Mas o povo lê de outra maneira. Ninguém pense que o povo leva tão a sério assim a censura da televisão, a visão que a televisão dá.

Porque o povo brasileiro tá inconformado. Ele tá roubando, ele tá traficando. Ele tá se virando para sobreviver. Ele tá desesperado. E assim mesmo ele tá compondo Raps, ele tá compondo sambas, ele ta

fazendo carnaval, reinventando a vida assim mesmo. E a vida que ele inventa, não tem nada a ver com a mediocridade de vida que a televisão oferece. Você vê uma ficção, você vê uma coisa ligada ao espetáculo do mundo da sociedade do espetáculo, aquele livro do Guy Debord, que é uma maravilha. É o espetáculo de (?).

Depois, a tecnologia tá evoluindo tanto que eles vão perder o controle. Agora mesmo, nesse momento, o Gil tá tendo uma atitude maravilhosa, tá defendendo a tv digital com conteúdo não simplesmente para favorecer as emissoras, porque as emissoras que a tv digital para atrasar o processo e para elas serem donas do conteúdo, conteúdo de manipulação conteúdo de catecação. E a gente vive numa era com Internet que tá apontando para um caminho. A natureza tem uma aliada que é uma coisa sem controle. Não pode controlar a comunicação, a cultura, a informação, o saber. É uma esperança muito grande que a tecnologia consiga evoluir tanto que espatife com esses vaticanos todos.

Joana : Em que medida o teatro Oficina é performático?

Zé Celso: É performático porque ele passa a idéia de que tudo é performance. Inclusive uma das frases bonitas que ouvi do Fransérgio Araújo, eu só digo porque é muito linda, e de sua autoria, é que o amor é uma questão de performance. Também o amor, o ato sexual na cama, sexual afetivo, erótico, o jogo inventivo. Ele é uma questão de performance, de improviso, ele não depende de sexo, de nada. Ele é absolutamente performance. A performance é natural da vida. A vida é uma performance permanente, não é? É o jogo, por isso que nós procuramos atuar com o público. Porque o público gosta de atuar. O ver teatro é muito chato. Ver a vida é muito chato. Bom é você jogar, você fazer, você performatizar também, performar.

Joana: O autor Ericson Pires o considera uma entidade cultural, como você se sente frente essa afirmação?

Zé Celso: Não sei bem o quer dizer isso. Aliás acho o livro dele interessante, mas muito rebuscado. Muito teórico. Por incrível que pareça, a primeira fase do livro dele, em que ele fala do passado do oficina é muito melhor do que a ele fala dos espetáculos que ele viu.

Porque incrível, até mesmo Deleuze, ele pode se apropriar de maneira universitária, e não permitir que o artista entre em contato direto com as coisas. A filosofia fica como se fosse um filtro tentando induzir para linguagem uma coisa. Aí você não percebe você não sente a fenomenologia da percepção direta.

Entidade cultural, não sei o que ele quer dizer com isso.

Joana: A gente achou isso estranho, porque afinal você está aqui.

Zé Celso: Eu tô aqui, eu sou como todo mundo. Um ser sendo, eu sou serestando, que é (?) dos Sertões é serestando. Sertões vai terminar com uma seresta. Uma música que Zé Miguel tá compondo, com a letra final de (?) sobre a rocha viva. Marcelo vai terminar cantando essa serestando.

Porque Euclides fala que tem uma Rocha Viva sertaneja e ele acredita num certo sentido positivista num fundamento do povo brasileiro. Mas é engraçado, ele acredita, mas ao mesmo tempo, ele como poeta já nega. Porque ele fala em rocha viva: coisa que transmuta, então é um fundamento que não é fixo, que patina, inclusive a imagem mais forte que nós chegamos é rocha: montanha com água, tanto que pedi para o Nuno Ramos fazer naquele lago uma rocha viva, uma rocha com água.

Joana: Me chamou atenção lendo seus textos o quanto foi importante o trabalho do Flávio Império. Gostaria que me falasse do trabalho dos artistas plásticos, cenário e figurino.

Zé Celso: Sinto muita falta dele principalmente como figurinista. Porque ele era de uma dedicação absoluta. Concebia a roupa dele, como roupa de rito. Trajes rituais luxuosos, no sentido inclusive dos significados. Acho que Flávio Império e Hélio Oiticica fazem muita falta no teatro brasileiro contemporâneo. Aquela roupa que é ritual que você veste e tá dentro já.

(Zé ao telefone) Ana, é o seguinte, agora que estou dando entrevista me lembrei. A imagem fundamental dos Sertões dessa parte vai ser uma rocha viva, coisa que o Nuno Ramos vai fazer lá na fonte. Independentemente disso, a gente pode pedir para ele uma pedra com água, para fotografar, que a marca da Luta II no final, é a rocha viva. É aquele *I Ching* que nós tiramos, da montanha com a água, que justamente o que Euclides coloca como fundamento do povo brasileiro, uma rocha viva, que muda.

Joana: Então vamos falar do corpo, essa coisa do Espinosa me chamou muita atenção porque a filosofia dele parte do corpo e isso muda tudo. Quando você fala de tudo que vibra com a gente ao mesmo tempo, isso tem a ver com Espinosa. A partir dos encontros a gente aumenta ou diminui a potência de agir, afecção. Isso seria ética, esse Zé fica em mim, eu fico em você, não vou sair daqui a mesma. A gente nunca mais é o mesmo.

Zé Celso: A cada instante.

Isso que é bonito na antropofagia. Você come o outro e depois vem o outro e te come. Quando ele te come, o inimigo, por exemplo, até tem um diálogo lindíssimo, que apareceu na (?). Quero fazer com

Zé Miguel, uma letra de música, uma coisa de amor. O cara dá uma paulada no inimigo. Diz eu vou devorar você, porque você devorou os meus. Então, eu quero os meus de volta em mim. Depois eu vou devorar você e você vai ficar em mim. Isso para os inimigos. Eu tô lendo um livro maravilhoso, da (?), uma antropóloga americana que teve aqui no EA sobre antropofagia. Ela fez uma pesquisa profundíssima. Principalmente sobre a antropofagia dos entes queridos. Dos amantes, dos amigos da família. Muito lindo. Eles acham maior desprezo você enterrar. Tanto que eu me convenci de que eu adoraria ser comido depois de morto. Mesmo numa farofa que ninguém comesse, que os passarinhos comessem, que qualquer um comesse.

Joana: seria maravilhoso isso, lá no Oficina.

Zé Celso: Qualquer lugar, bota numa praça. Numa farinha. Se eu não tiver doente com essas doenças da moda, gripe aveária, aids.

A antropofagia é uma coisa muito interessante. É o tabu dos tabus. Radicaliza, trata do corpo e trata até do cadáver. A antropofagia radicaliza tanto o valor do corpo, que valoriza até o cadáver. O maior tabu que existe é o cadáver. O maior tabu humano.

A grande coisa do Oswald de Andrade é transformação permanente do tabu em totem, diferentemente de Freud, que achava que nós tínhamos que recalcar mesmo para poder sobreviver. Ele acreditava que a gente vive numa sociedade do mal estar, e que é impossível você não recalcar. Já o Oswald não. Transformar em totem tanto a universidade que vamos fazer é sobre isso.

A antropofagia, essa americana nesse livro fala como eu vou deixar meu filho na terra. Não, eu vou comer o meu filho. Para ter ele dentro de mim, para ele existir em mim. Quer dizer, acho que é um respeito tão grande ao corpo humano, que é uma coisa tão descartada na sociedade hoje, apesar de toda essa coisa sexualista, sexista, que tem a mídia de caras e bocas. daquelas coisas que aparecem no Multishow, nas revistas de sacanagem. é uma coisa completamente não erótica. Não é o corpo erótico. Porque o corpo erótico é a alma virada corpo. É a espiritualização do corpo. Aliás, no sexo, me interessa realmente é o erotismo. É o corpo elétrico, é o corpo vibrando, entra no outro corpo e entra na cópula com o cosmos, com tudo. Agora, para você atingir esse estado do corpo elétrico você tem que realmente construir outro corpo. Porque você recebe um corpo colonizado. a parte mais importante é a cabeça. Os membros inferiores são vergonhosos, tem que esconder, fazer cocô escondido, seu corpo tem uma formação colonizada que é rígida. Já o corpo erótico desintegra todo corpo. O corpo se pulveriza em milhares de átomos. O corpo está sempre em transformação, é químico, é o corpo aberto, os poros abertos.

Joana: minha orientadora fala “a estética abre os poros comunicacionais do corpo”

Zé Celso: e a respiração, onde você recebe o mundo inteiro e devolve pro mundo todo. A respiração não é uma coisa simples não. Você aprender a respirar.

Até hoje, tenho 69 anos, eu medito. E no que eu medito, eu faço exatamente um trabalho de respiração diária. Eu descubro cada vez mais que é através da respiração que você entra em contato com o corpo sem órgãos. o corpo sem órgãos é o corpo da orgia universal, da orgia com tudo. É o corpo que permite o amor, inclusive a orgia, é o corpo mais inocente.

Não é um instinto fissurado, é um Instinto total. O sexo não tá só nos genitais. Como o escorpião é todo erótico e todo alma espiritualizada. Minha lua é em escorpião, é foda, eu adoro. É um inferno, mas é maravilhoso.

A descolonização, ela passa exatamente, nós começamos praticamente o primeiro processo da descolonização do corpo com a queda dos clichês. Através de laboratórios de interpretação que liberam a emoção aprisionada. Depois teve uma fase muito importante que começamos a trabalhar com Wilhelm Reich, com a (?), aluna do Klauss Viana e com o próprio Klauss Viana. É a localização no corpo dos pontos coagulados, você trabalha aquele ponto, consegue desbloquear e a energia circula. Trabalhamos muito nesse sentido com o desbloqueamento da energia presa.

E depois naturalmente veio a fase dos alucinógenos. que acho que são muito importantes também. Principalmente o peiote, o aiuaska, fora do Santo Daime e da união do vegetal, que são rituais sublimadores. os índios tomam aiuaska e fazem orgia. O pessoal do Santo Daime fica rezando, separa homem de mulher, horas de pé, joga tudo para cabeça. Naturalmente o aiuaska é uma coisa para descolonizar o corpo inteiro mesmo. Eu me lembro que quando fui para o Acre pela primeira vez, as pessoas eram muito bonitas contrastavam com os outros cabelos bonitos. Faz muito bem para o corpo, principalmente se liberado da ideologia cristã, aí vai muito melhor.

Teve uma fase que trabalhamos profundamente a mescalina. Ensaíamos com a mescalina, é toda uma história. e depois a própria vida vai se colocando.

Conforme você vai se aproximando da idade, você vai cada vez se aproximando mais naquilo que o Artaud fala. Você vai criando o duplo do seu corpo. Sobretudo através da meditação, através da yoga, dessas práticas de respiração e de autopenetração. E da prática do amor, do amor libido e da libido tântrica, da libido sagrada. Não tanto tântrico, porque eu gosto de gozar, mas também é legal prender o gozo. Mas, enfim, são uma série de práticas que vão liberando teu corpo. Aprender a ter contato com as pessoas, aprender a sentir a platéia, aprender a sentir a emoção do coletivo. São coisas que o ator convencional trás, o palco italiano no corpo. Então tem que abrir esse palco italiano para todos os lados. O corpo tem que se abrir. E o ator é formado na escola de teatro para se fechar num teatro italiano, em estilos, isso é comédia ou é realista. Secciona tudo, e principalmente a televisão então, em

que surge desprezo do corpo, com uma série de plásticas. Essas pessoas vão perdendo os movimentos, a vida. Se você encontra essas pessoas da televisão você não acredita, são múmias. Mesmo na televisão aquilo é uma destruição do corpo. Tem pessoas que se destruíram inteiramente através das plásticas. Imagina se a Bethânea tirasse o nariz dela. como é bonito uma pessoa como a Bethânea, que ta envelhecendo bonita, grandiosa, magnífica com aquele cabelão, aquele narigão, cada vez mais linda. É uma submissão do corpo ao marketing. Tamanha ditadura que você é obrigado a fazer isso com seu corpo. Fica horrível, destrói o corpo humano. É genocídio.

Joana: só ia falar mais uma coisa sobre o Platão...

Zé Celso: O Platão fez a maior obra sobre o amor que existe que é Fedro, sobre o amor e o teatro.

Joana: mas, e quanto a separação entre o sensível e a alma?

O platonismo é muito ambíguo. Tem que ler Fedro, é deslumbrante. Você lê na cama. O amor platônico é o amor erótico, é Eros, quer dizer, é a alma virando corpo, quando você ouve as cigarras , você se apaixona e o amante projeta no amado tudo que ele acha de maravilhoso no amado.

Joana: mas falo em relação ao que Nietzsche fala sobre o cristianismo ser platonismo para o povo.

Zé Celso: Tem o Platão do Fedro e tem o Platão da República. É um horror a República de Platão. Porque O Platão parte de idéias pré concebidas que nós temos as idéias pré concebidas na caverna. E que nós somos como um dna de uma fórmula que já é perfeita, que é Deus, sei lá o que é.

Mas tem o Platão, tem o Platão poeta. E o poeta sempre trai o teórico.

Como o Euclides que fala a rocha viva que acaba com a filosofia positivista, é a chave da peça, é a rocha viva. A pedra tem alma.

Ele fala que o Brasil é formado por raça negra, a raça indígena e raça branca, amarela.

Joana: O que é um desbunde? Eu sei o que é, mas adoro você falando sobre.

O desbunde é quando você relaxa, você deixa a coluna vertebral derreter e você cai gostoso. É a glória o desbunde. Quem não experimentou o desbunde não sabe de nada.

## Anexo 4:

### Entrevista com Leticia Coura realizada em 7 de Outubro de 2007, no Rio de Janeiro.

JOANA – Você falou da *Terra*, que *A Terra* começou pela música, você pode falar...

LETICIA – Não então, porque a música, ao menos pra mim, mas eu acho que na *Terra*, que foi pra todo mundo, que ela foi o grande elemento criador e guiador um pouco sabe da, de tudo, porque o resultado da terra, nem era a *Terra* a gente estava ensaiando *Os Sertões*, nós começamos pela terra, em 2002 foi quando eu comecei a fazer eles já tinham feito as leituras e tal, mas era assim, tinham algumas músicas já compostas, tipo a da Primavera, a da caatinga que era do Tom Zé, tinha aquela *Sócia Fiel* da Denise Assunção, tinha um trabalho feito que eles já tinham feito em 89, e o resto estava tudo por fazer e a gente tava naquele momento ainda de ler os textos integrais enfim, de ler tentando cantar né, aquela coisa, e aí a gente começou a fazer uns ensaios abertos...

JOANA – Isso em 2000 que você está falando?

LETICIA – Em 2002, já tinham feito as leituras em 2001...

JOANA – E eram as leituras coletivas?

LETICIA – Leitura coletiva do texto inteiro, do livro inteiro, mas aí quando eu entrei já era em 2002 e a gente achava que ia fazer *Os Sertões* inteiro até o final do ano (risos), na hora que a gente tava ensaiando *A Terra*, mas tava começando pelo início né, e o que foi legal e eu gostei de ter participado e tudo, é que ai tinha pouca gente, eram treze pessoas, e aí como a gente não tinha texto, não tinha o Zé que o Zé tava em casa fazendo dramaturgia, tinha o Marcelo que tava dirigindo nos ensaios, tinha a gente, não tinha músicos, eu era a mais ligada em musica assim, então eu levava meu cavaquinho...

JOANA – Não tinha banda ainda?

LETICIA – Não tinha banda! Ninguém daqui das pessoas fazia música nessa época ainda, mas não tinha nem a banda minha filha, mas então o que aconteceu, foi que a gente começou a pegar pela música sabe, a gente pegou as músicas que já existiam né, eu peguei gravação, fita, o Zé lembrava de umas, enfim a gente pegou...

JOANA – Essas musica que já existiam, como a do Tom Zé, já eram em cima do texto do Euclides, que nem essas?

LETICIA – Já! Já com o texto, o texto modificado, mas o texto original dele que o Zé já tinha trabalhado se não me engano em 89, é com várias cantoras, inclusive a Luciana trabalhou nessa época, então a gente pegou essas musicas que já existiam, aprendemos todos, e aí eu fazia aquele aquecimento que a gente faz no início da *Terra*, ele ficou por causa disso, que a gente sempre começava, e foi ai que gente instituiu, sempre tinha aquecimento antes da *Terra*, a gente instituiu mesmo um aquecimento grande, na verdade ainda era maior, e sempre, ai depois que estreou a gente estava todo mundo na pista uma hora antes, sabe, fazendo um aquecimento grande,

mas aí os ensaios, então era assim, a gente lia e se propunha a fazer uma parte do texto, e estudava essa parte do texto, tentava falar meio cantado e tal, e nas sextas feiras vinha o Zé dava uma geral porque sábado a gente tinha um ensaio aberto, durou dois meses em 2002, e isso foi muito legal porque isso fez com que a gente, aprendesse as músicas, se baseasse nesse aquecimento que era, não só de voz mas era um aquecimento rítmico que a gente faz as vezes, era um aquecimento musical, e aí a gente sempre cantava as músicas que já tinha, e aí começamos a fazer pequenos pedaços de música, e aí tinha muita cena que inclusive hoje já não existe mais, mas a gente tinha toda aquela parte das rochas, ele era bem maior, e cada região, aí a gente ate pegou uma coisas, que eu era de Minas ai eu fazia a parte de Minas, cada um tentava pegar a sua parte, mais ai foi criando uma ligação entre a gente, musical e entre os atores e pra eles acho que foi legal também, porque pra eles era uma coisa nova a explorar mais essa linguagem musical né, e pra mim foi ótimo porque eu também explorei um lado que eu já tinha, porque eu dava aula de canto nessa época e gostava de trabalhar com grupos, e criou um negocio, a gente tinha uns exercícios rítmicos, criava uma ligação muito grande, e ai como não tinha texto a gente sempre se agarra em alguma coisa, então foi muito nesses aquecimentos de musica, então nesse inicio da terra isso foi muito importante, só que aí fizemos esses ensaios abertos que eram ótimos, porque foi ali que agente também experimentou muita coisa e era, pra nós era às vezes um mico, a gente pegava um texto enorme e tentava cantar improvisando sem músico, porque não tinha músico ...

JOANA – Sem banda?

LETICIA – Sem banda

JOANA – Só a palavra cantada?

LETICIA – Só a palavra cantada, então às vezes, por exemplo, o Zé tinha umas coisas, quem estava nessa época sempre lembra quando a gente canta aquilo ... (Cantarola) “assoberba os mares; e desata-se em chapadões nivelados pelos visos das cordilheiras marítimas...” continuar falando assim um parágrafo, mais até, dois parágrafos na mesma nota, sabe, então a gente ainda leva, a gente ainda tem essa musica, a gente fez isso muito a gente se espalhava pela pista, enfim eu sei que isso era divertido e a gente não tinha idéia como que cada um ia fazer árvore e a coisa foi nascendo assim e foi nascendo muito nesses ensaios abertos com o publico, e era ótimo porque ai a gente fazia aquele aquecimento com o público...

JOANA – a idéia do aquecimento também ....

LETICIA – Porque o público entrava e muita coisa a gente pegava de idéia do publico que tava ali né, ai foram aparecendo as pessoas, aí chegou um, um rapaz que viu, que ai nesses ensaios aberto às vezes aparecia gente que queria trabalhar, ai apareceu um pianista, que é o? Não sei o nome dele, mas que ai ele adorou e tal e quis entrar que ele era amigo de uma das meninas que tava fazendo, aí com o pianista já foi mais fácil, depois num outro ensaio aberto chegou o Edu, Eduardo Nazarian, que é



compositor da *Terra* (em luta surda) ele chegou tocando acordeon e tal ai ele ficou, e ai teve um dia maravilhoso que era o dia da primavera, no dia 20, Acho que era 22 pra 23 de setembro, sei que era...

Ai o Zé chegou e falou hoje nós vamos fazer a primavera, e a gente criou toda a primavera, a música, a gente fez um aquecimento enorme, ficamos horas, e cantando e cada um foi escolhendo uma planta e a gente criou toda aquela primavera que hoje é a primavera, ai já tinha o pianista que ai fez tudo com ele, ai já foi ficando mais fácil, ai veio o Deco, que era o percussionista que já tinha tocado nas Bacantes e no Hamlet, ai ele chamou o Alex que era um outro, mas mesmo assim a gente ainda fez um espetáculo em São José do Rio Preto no meio do ano, e aí a gente teve ensaios abertos, e aí eram onde cenas que hoje são do *Homem I*, na época era tudo um pouco a mesma coisa, mas aí a gente cantava musicas, tinha a festa, mas ai a gente cantava músicas que existiam, a gente cantava ate uma...

JOANA – Vocês pensavam que seria assim tudo junto?

LETICIA – E ali mesmo a gente brincava...

JOANA – E depois que dividiu?

LETICIA – É porque a gente ate o final do ano teria ensaiado, criado *Os Sertões* (risos)

JOANA – Que nem seria dividido em cinco partes, nem nada?

LETICIA – Não. Tanto que a gente foi, primeiro eles foram em São José do Rio Preto, a primeira vez eu não fui, ai fizeram um ensaio aberto que era uma cena da *Luta*, quando eu fui esse ano que foi 2002, era toda aquela parte do vaqueiro, que tinha a hemeralopia, que foi a primeira vez que eu improvisei em cima da hemeralopia, que ai já era mais, quase essa musica que depois a Adriana fez a harmonia e tal mas eu improvisei em cima do que é hoje, ai já tinha aquela coisa da onça, tinha a festa, tinha o estouro da boiada que era diferente do modo como você encontrou, e ai a gente fez esse ensaio aberto então, veio a virar parte do *Homem I*, mas que era performance, bom ai foram vindo, chegando esses músicos, ai veio o Emerson também que tinha participado da Oficina, porque tinha pessoas que tinham vindo e que ai tinham parado, porque também não tinha, na época não tinha ainda essa estrutura né (08'43''), tava tudo ainda muito no inicio...

JOANA – E o coro é bem isso né? Esse lugar onde as pessoas entram, saem, vem.

LETICIA – É, na verdade é, mas antes, eu tenho essa questão conflitante, porque antes não tinha o coro, todo mundo era tudo, sabe, mesmo porque no início como não tinha um personagens assim, ainda não tinha os personagens com nomes humanos, todo mundo ia fazendo meio tudo, e ai eu fui vendo que, como eu tocava cavaquinho e era ligada ao samba, o Zé pediu pra fazer um samba da favela, então eu virei personagem da favela, é... cada um foi se ligando, mas não tinha, então todo mundo....

JOANA – Então todo mundo era coro então?

LETICIA – Todo mundo cantava, tanto que se falou muito em peça coral e tudo, porque era mesmo, porque todo mundo cantava tudo, e ai quando você ia fazer um personagem, você saia

momentaneamente do coro e fazia, mandava e voltava isso que era muito divertido, era o que eu mais gostava e adorei esse início, mas claro depois também foi virando outra coisa, mas a gente resolveu estreitar como Terra isso já tava quase no final do ano, porque a gente já tinha ficado já um ano ensaiando e não tinha ainda sabe, não tinha peça, não tinha, e mesmo pra conseguir patrocínio, porque tinha (?), a Funarte, então era tudo muito incerto, tinha o dinheiro do Fomento, mas a gente precisava criar alguma, ter alguma coisa e foi quando a gente foi percebendo que tudo isso foi tão rápido, e aí foi quando a gente escolheu a data de 02 de dezembro, que era dezembro, por causa do livro e tudo, 2002 na época do centenário, e aí vamos embora né, resolvemos criar a peça, e ela tinha muito mais partes e todas musicadas, porque o que foi legal nisso, é que aí como a gente já tinha o aquecimento, todo dia a gente ficava pelo ao menos uma hora se aquecendo, cantando, então todo mundo já tava muito com a música né, fora cantando as músicas que já tinha, mas cada um começou a sabe? Trazer, sei lá o imaginário musical de cada um, e são pessoas que não são músicos, eu acho essa música muito rica, tanto que ganhou o prêmio Shell de música...

JOANA – Qual?

LETICIA – Da *Terra*...porque não sei se um prazer muito grande sabe? Todo mundo quer, eu confio muito...

JOANA – Eu acho incrível assim que quando eu pego o livro eu começo a ler e começo a lembrar da música...

LETICIA – Da música, é...

JOANA - ...Começo a ir lendo e cantando.

LETICIA – É porque é muito presente, e antigamente a música surgiu muito pra você decorar textos, a memória de música ela é muito mais fácil você lembra, porque a gente não saberia uma porção de coisa se não fosse a memória musical, né?

JOANA – É...

LETICIA – É, então até aí tudo dava pra ver, e antes até a gente cantava muito mais, por exemplo, a gente fazia uma música naquela semana, aí no ensaio aberto ao público a gente ensinava a música pro público, tipo o aquecimento demorava muito mais, mesmo porque a gente não tinha nada pra mostrar, então a gente ficava horas aquecendo, aí a gente ensinava a música, tipo aquele repertório, aí cantava uma parte que o público ia cantar, aí, por exemplo, tem aquela música, por exemplo a *Sócia Fiel*, que era uma que já tava pronta, essa é uma que eu me lembro bem sabe, a gente ensinou pro público, cantando junto, só que a música só ia aparecer lá pelo meio do ensaio, mas aí era ótimo, porque na hora que aparecia o público ligava todo que aí cantava a música que tinha aprendido, era incrível, muito gostoso, muita gente sofreu muito, porque era, era difícil também, fazer tudo na frente do público, uma coisa que você nunca tinha feito, eu lembro que eu fazia uma personagem a, que era uma francesa que pegava, aí vinha eu aparecia um dia com uma baguete, e como eu já não tinha o que

imaginar de música, eu pedi pro publico ler cantando, ai vinha aquelas coisas ás vezes horríveis e as vezes ótimas, por exemplo o Vaza Barris, o Flavio Rocha que fazia a terra nessa época e saiu né, mas o que ele pegou de musicas lá de onde ele nasceu, o Aury também, ele tinha uma memória musical muito boa de coisas, sabe, de aboios, a eu sei que cada um foi levando o seu universo musical né, tipo aquela musica é linda da Luta surda, que a gente canta no fim da Terra né, “Em luta surda..” (cantarola), ficou horas, eu lembro que o teatro tava escuro, a gente ficou horas fazendo a musica, daí a gente não agüentava mais e saia, ai voltava e continuava, a sei lá, então ela foi muito feita em cima...  
JOANA – Da música.

LETICIA - ...das improvisações e da música, em que fim chegava, então essa da terra era o Edu Nazarian que ele tava no piano improvisando, então era muito em cima dele, aquela coisa, ai depois o Edu ia sair e a gente chamou o Otávio, ele trabalhava nas Bacantes, ai o Otavio largou um (?) o curso de letras que ele fazia pra fazer, então de músico teve, no inicio teve uma mudança, que ai o Deco saiu, e esse André, acho que é André que chama, não Alex que era ótimo, que era passista de escola de samba aqui, que era muito bom, muito jovem mas muito bom, mas ele saiu também, mas aquela musica, tinha umas musicas ? (14’07’’), tinha as meninas do Comadre Fulozinha tinha a Karina e a Izaar, que também ai fez musicas e também não está mais,

JOANA – Agora tem muita gente que trabalha com musica...

LETICIA – É, agora tem, é porque ai eu acho que o que aconteceu foi o seguinte, ai a gente ganhou o prêmio, que foi inesperado, maravilhoso, todo mundo foi na festa sabe, até me chamaram pra que eu falasse como eu tinha, por causa dessa coisa de todo mundo cantar, ai no inicio não tinha música, ai eu fui lá meio representar. Foi muito bom esse prêmio, não só o prêmio, mas o fato de dar certo assim o espetáculo, foi emocionante pra todo mundo que fez e pra muita gente que assistiu, e depois eu acho que na seqüência isso atraiu músicos, porque eles também adoravam aquilo, de todo mundo cantar, de um musical feito, não assim, vai um músico na sua casa e faz as músicas ai todo mundo só aprende, não todo mundo, tanto que a maioria das musicas, tem muita música individual, mas tem muita musica que você vai ver o autor e são assim seis, oito, porque cada um ia dando a sua contribuição, então elas são muito orgânicas né, é gostoso de cantar, porque elas são, umas são até muito simples mais assim, mas elas soam muito bem, e é gostoso de se cantar, ai teve A Terra, ai teve esse prêmio, foi legal, mas quando teve esse prêmio, a gente já estava fazendo *O Homem I*, que também era tudo assim, a gente entrava em cartaz com uma e ficava ensaiando a outra, aí *O Homem I* já foi diferente, apesar de que no inicio foi tão difícil porque nunca tinha muito a presença do Zé, ele ficava mais em casa trabalhando a dramaturgia e ia dando toque, tipo hoje vocês ensaiam isso, só que não tinha nada, não tinha texto, só que ai ele ia apontando coisas que podiam virar musica, então a gente sempre teve ensaio do *Homem I*, e também que foi a época das vacas magras, sem dinheiro, sem perspectiva, porque a gente estava esperando um coisa da Petrobras que não rolou, sei que tava uma fase difícil, mas, juntou aquele

núcleo que queria continuar e que tinha se divertido em fazer, então a gente continuou no mesmo esquema de ir fazendo musica, então todo inicio do *Homem I* também é isso, e aí tinha ensaio que ai não ia nenhum musico, ai gente ficava tocando no piano uma nota só ... aquele inicio de *tapi tapiá*, mas aí veio o Pellegrini, ai o Pellegrini também era interessante como fazia, porque as vezes a gente ficava compondo, a gente lá e ele chegava depois, então já tinha um esboço, mas ai ele dava uma geral assim na harmonia já ia pensando em arranjo, então foi também uma fase boa assim de criação, e aí o Celso Sim também veio fazer, dali a pouco veio a Adriana também, então ai já começou a ter pessoas, mais pessoas ligadas a música, ... o Otávio eu não sei se já tava nessa época, mas ai tinha o, eu acho que o Otávio veio, porque eu acho que o Edu parou de fazer, é ai já tinha o Otávio, ah já claro, ai a gente começou a fazer essas musicas no inicio, então *O Homem II* todo inicio que tinha agora no *Homem I*, ele também foi inspirado muito assim por todo mundo e com quem tava afim, porque tava meio aquela coisa, meio sem dinheiro, meio, e a gente ainda em cartaz com a terra, e, mas ai era muito gostoso, então ai gente ficava lá a mesma coisa, horas fazendo, ai as vezes a gente levava uma coisa pra casa pra fazer, ai teve, rapidamente teve a Natalia que é uma baixista que trabalhou um pouco com a gente, então aquela Amsterdam, algumas ela participou também, porque ai era ótimo porque ela dava um balanço que o baixo porque não tinha o Adriano ainda né, ai chegou o Adriano, que ai a chegada dele também foi ótimo porque ele trouxe não só os instrumentos de corda, mas ele também trouxe no caso a percussão, porque foi na época que saíram percussionistas, então foi muito assim né, sai um e entra outro, mas ai o negocio já estava instaurado, mas *O Homem* também não ia ser *O Homem I*, a gente estava ensaiando era *O Homem*...

JOANA – A próxima parte...

LETICIA – É, o Zé não sabia ainda, mas já previa que seria *o Homem*, mas que foi parecido, quando chegou uma dada época lá que tava ficando enorme, ai falou não então vamos dividir entre *Homem I* e *Homem II*, ai criamos *O Homem I*, que eu ainda acho que a música ficou muito orgânica toda...

JOANA – O que é uma musica orgânica? Eu fiquei aqui pensando...

LETICIA – O que é? É uma música que você não pensa...

JOANA – É orgânica, é uma coisa com a vida assim?

LETICIA – É como que ela vem, ela vem naturalmente, tipo se você quer falar o seu texto aí você fala ele várias vezes, de repente ele começa a virar música...

JOANA – como o sangue né, orgânico?

LETICIA – É, e assim, e no corpo também, de órgãos assim, que tipo você tá ..., você acaba que dança um pouco, como a gente fazia os aquecimentos e aquecia muito tempo, você entra um pouco num outro estado, a Renée participou muito também nessa época e tinha muito isso, então quando a gente ia ensaiar, a gente já tava virado pela música, pela dança, então quando se fala um texto, não é igual a você estar em casa tomando um café e lê um texto aí eu vou fazer assim..., porque tem muita musica

hoje que você ouve e não sente nada, o cara sei lá, ele conhece música, ou conhece música no sentido de escrever e sabe as regras ou ele sabe as regras harmônicas, aí ele vai, pega aquela música complicadíssima, que não é boa de cantar, tem muito músico hoje que faz música assim né; essas são o contrário, que a gente pegava o sentido, tinha uma indicação do Zé, tipo aqui é bom que seja um reggae, aqui um rock, aqui um cha cha cha, porque ele já imaginava mais ou menos a cena, mas a gente também lia e tentava compreender o sentido, aí quando você ia improvisar e cantar, você já tinha todo um embasamento e você já estava ali quente, aquecido, já tinha corrido, tava dançando, orgânica neste sentido, porque ai sei lá parece que tinha de ser aquela música, não podia ser nenhuma outra, e aí nesaa já começou tipo assim, também o Zé já conhecia então ele indicava faz essa, tipo o “ócio cio cio”, ele já tinha pensado de eu fazer, ai eu fiquei fazendo em casa cantando .

JOANA – é muito boa.

LETICIA – É?..Tem gente que acha ela a preferida nossa, mas é porque a gente também já tinha feito a improvisação da cena, então muita cena nasceu da musica, mas muita musica nasceu do improviso ali né, então você já sabia que tipo de musica que era gostoso pra hora , e ai a hemeralopia que eu tinha feito uma melodia mas que ai a cena não rolava, e ai o Celso tentou mas também não ficou bom, ai o Zé teve a idéia, ah! então vamos fazer duas cegas, que ai seria eu e a Adriana, e ai foi ótimo porque ai ela trabalhou mais a harmonia e ai em cima da melodia que já mais ou menos já existia, ela fez, então o Homem 1 já teve um pouco disso, outra cena que era difícil era aquele estouro da boiada que hoje é uma cena ótima né, mas a gente se ferrava, ai fizemos ela de todas as formas, fizemos no teatro, fizemos a gente de boi, fizemos a gente andando, fizemos a gente lendo, andando assim batendo o pé, nossa, fizemos muito, com papel, sabe rasgando papel, porque também a gente foi à exaustão da experimentação, e ai não rolava, ai um dia o Chico César foi assistir, foi assistir a peça, adorou ficou lá conversando e tal, ai o Aury falou você não quer fazer a musica? – claro - ai ele foi viu um ensaio nosso do estouro da boiada, e fez a musica, mas ai a musica era estranha, era uma musica muito lenta pro que a gente queria, eu ouvi a gravação dele, eu tenho as gravações de todo mundo, sabe não dá, tipo assim deixa essa música pra lá, só que ai um dia de ensaio, como a gente ensaiava muito todo dia e muitas horas, sempre arrumava um tempo pra outras coisas, ai a gente pegou a musica e falamos ah, vamos ver o que a gente pode fazer com essa música, porque também ele só tinha musicado uma partezinha, aí a gente pegou essa parte e começamos a falar o texto com, e aí surgiu o que hoje virou... “vamo lá vamo lá, não há mais conter ou alcançar ...”

JOANA – Super rápida.

LETICIA – É, ficou rápida e ficou musical e falado, porque aí ele fez uma musica que pra nós era pequena, não resolvia a cena, mais ai fazendo esse contraponto assim rolou, e ai isso depois começou a acontecer mais, porque quando criamos o Homem I e tal, aí tava em cartaz com o Homem I e ensaiando o Homem II, ai a gente,.. deu uma estafa tipo, não agüentava mais né ficar 6 (seis) horas

improvisando pra fazer uma musica, porque acontecia, todo mundo muito cansado e já meio de saco cheio e cansado mesmo, fisicamente, ai a gente falou, vamos então começar a pedir músicas pras pessoas, canções mesmo, o Homem I tem o Zé Miguel Wisnik, eles falaram como que a gente não ganhou o prêmio, que a gente foi indicado pro prêmio de melhor música, mas não ganhamos esse ano - Como que vocês não ganharam? - A comparação era assim, que era a mesma coisa que Mozart e um desconhecido, não era música mais orgânica, que é um termo ate dele, tipo assim começava a peça e parecia que a musica não parava mais, a gente não ganhar também isso ai nem era a coisa mais importante, mas deu uma estafa mesmo depois, ai a gente tava com necessidade de ter canções, ao invés de ser só o tempo inteiro, e tal, ai tinha a coisa que o Zé começou a falar que iam aparecer os protagonistas, que eu tenho um bode um pouco disso, porque eu acho que foi quando as pessoas que começaram a fazer muito os personagens, começaram a se desligar um pouco do coro, como se fosse - “É só o coro” - e isso é uma burrice porque o coro é tudo, e é muito bom você se perder no coro e se aquecer pra cena, é lógico que continuaram fazendo, mas claro que começou a ficar menor, mas enfim nos começamos a pedir musicas, e eu fiquei muito com essa parte de pedir musicas pras pessoas, então era ate engraçado um dia eu acordei com o telefone tocando - Aqui é a Marina - era a Marina Lima (risos) as pessoas queriam fazer música, eu comecei a mandar uns e-mails, uns o Zé mesmo mandou, outros eu mandava em nome meu mas dizendo que era pro grupo e tal, então a Marina acabou não fazendo a musica porque ela estava fazendo temporada de show, mas ai a Adriana Calcanhoto fez aquela “raros trastes, grosseiros, banco tosco, escabelos...” e foi ótimo porque ela se envolveu bastante, porque ela adora o Zé, então eu mandei a letra pra ela, ai no dia seguinte mudou a letra, porque também porque cada dia o Zé inventava uma coisa, ai eu bem, mudou a letra, só que ai eu escrevia lá do teatro mesmo ia no computador, ai falava olha porque no ensaio aconteceu isso, e ela começou a se envolver e a achar ótimo, aí ela imaginou o arranjo que era um coro feminino e um coro masculino, e ai ela mandou a musica, ai ela chegou, e o Zé a principio ele nem tinha pensado nela, ele tinha pensado claro, Caetano, no... pensou em quem ele tinha mais intimidade né, o Péricles Cavalcanti, que ai fez varias, ai o Péricles falou, que eu tinha visto uma que se chamava não sei o que Balangandã, ai eu pensei que a Adriana podia fazer, ai o Péricles mesmo ligou pra ela na hora, ela fez a musica, só que (?) mas quando a música chegou foi uma inspiração, porque a gente pôs a musica lá, todo mundo ouviu umas três vezes adorou e a gente começou a cantar ela pra aprender, cantar várias vezes e foi um ensaio delicioso ai o Zé chegou nesse momento a gente cantando, nossa, mas que musica maravilhosa, ai vinha mais um e falava que musica maravilhosa, ai o Zé ficou todo feliz, e então cada musica que chegava era uma inspiração, porque ai o Jards Macalé fez uma, a do rebotalho “conselheiro compreende que nossa massa, inativa sub-raça, é o cerne é o cerne vigoroso do arraial...”, o Carlinhos Brown com o Arnaldo Antunes fizeram aquela da “envolvente quero quente do balaio quero o fundo profundo do inferno..” a do Macalé aquela do rebotalho “Conselheiro compreende que

nossa massa...” (cantarola) que a gente já tinha tentado fazer e não conseguia, só que ele fez com a letra toda ao contrario, a gente meio que desmontou a musica, ai ele adorou falou que inspirou ele a compor de novo, a teve muitas coisas legais, ai o Zé Miguel fez a Hégira ...

JOANA – Muito boa.

LETICIA – Linda né. Ele foi também um dia também ao ensaio e ai ficou lá ficou lá improvisando no piano e a gente cantando, ele falou “eu não vou fazer uma música em casa”, ai foi lá e fez essa, quem mais? Ai o Sergio Ricardo que fez a musica de Deus e o Diabo na Terra do Sol ...

JOANA – Linda demais né.

LETICIA – É! Ai a gente mandou e ele fez aquela linda “13 de maio de mil oitocentos...”, é, deixa eu ver quem mais? Tem mais...

JOANA – E tem aquela, a do “atuar pra poder voar”, é de um compositor ou do candomblé?

LETICIA – Aquela é do Zé.

JOANA – É do Zé mesmo?

LETICIA – É, porque aquela é uma...

JOANA – Eu achei que fosse do candomblé.

LETICIA – É pois é, porque é né, cavalo, mas aquela ele fez pro Homem e o Cavalo, alias a musica é bem maior mas a gente canta só aquela partezinha né, e virou aquecimento da terra né, ai o que mais? Tem mais gente, e o que foi legal é que... a Rita Lee... então tem umas pessoas que fizeram contato mas interrompeu, Rita Lee, ai ela se irritou porque mudou a letra umas duas vezes ai ela, mas ela falou não eu quero muito tal, a gente trocou uns e-mails, teve a Marina, mas a Marina ia fazer aquela, que a gente fez inspirado nela, que foi aquela do lençol “lençol sagrado, lençol do pecado...” (cantarola), porque ai também quando o compositor não fazia a gente se inspirava nele e fazia, mas ai deixa eu pensar...

JOANA – É mesmo é bem a cara dela mesmo.

LETICIA – Não é? Ai a gente já faz, é meio Marina né, pra ser mais sensual, ai o Péricles que foi importantíssimo, porque ai ele foi um dos músicos determinantes, porque ai na, tanto no homem II toda aquela parte da Farândula, todas as Farândulas (29’00’), aquela (cantarola) “são tantos sertões...” toda essa serie elas vão mudando um pouquinho mas são todas dele, ele fez aquela também que a gente cantou muito pra aquecer pro *Homem I* mas que já era do *Homem II*, aquela é, “é a terra da promessa, ... as estradas que levam ao inferno...” (cantarola), a gente cantou muito pra aquecer, só ai também já era legal, porque como a gente tava sempre com uma peça em cartaz ensaiando a outra então vinha uma música nova e a gente usava ela pra aquecer pra peça, e ai todo mundo ia aprendendo as musicas né, ai o Péricles foi determinante também na *Luta II* porque ai tava em crise, porque ai a gente tinha saído, eu e Adriana a gente não tava fazendo, o Pellegrini também não estava tão presente, então tava um pouco um buraco, o Celso Sim também acho que já tinha feito muitos, acho que ele

também não estava fazendo, então tava meio um buraco, ai eu lembro que eu voltei, porque eu tava gravando o disco ai então..Você tem esse disco?...

JOANA – Eu vou comprar, mas ainda não comprei.

LETICIA – A se eu tivesse aqui eu te dava, mas eu to sem, mas eu posso te dar...

JOANA – É lindão ele.

LETICIA – E tem o livrinho você viu a revista?

JOANA – Vi.

LETICIA – Eu posso te dar, mas eu não tenho aqui, mas depois eu te dou...Mas ai eu tava acabando de gravar o disco e não fiz a peça e a Adriana também não podia fazer, a gente ia fazer um show na Alemanha enfim não ia dar, mas aí eu fui pra fazer essa coisa das musicas né, pra compor também, ai eu voltei e a primeira que eu fiz foi aquele samba da morte do Pajeú “deusa bateria, faz da tristeza alegria...”

JOANA – Aquele samba é impressionante.

JOANA – A primeira vez que eu ouvi eu pensei que já fosse..É de quem? É de quem? Já parecia conhecida...

LETICIA – É porque também a gente pega, porque na verdade essas coisas já existem a gente só pega...

JOANA – Ela é demais.

LETICIA – Ai que bom... Ai eu voltei a primeira, ai eu me inspirei, porque eu também tava exausta já né, já tinha feito todas... e ai fiz essa que eu fiquei muito feliz e logo depois dela tinha... o Rito do Vale, e no dia do ensaio eu falei nossa mas é muito musical, e ai o Pellegrini tava, ai ele fez aquela (cantarola uma melodia) e ai eu comecei a cantar, e ai tinha toda a cena do Rito do Vale e ai, e eu adoro fazer essa cena muito pela música, mais do que pela cena propriamente, mas ai o Péricles também foi determinante porque ..., porque também era a Luta e muita gente tinha saído, não muita gente, mas que aí tinha entrado umas pessoas novas, mas que não tinham participado do processo de antes, então tava difícil né, e ai o texto também não tava pronto, todo mundo querendo acabar, ... aí o Péricles chegou com aquela musica , ai, linda que todo mundo canta junto, ele sempre falou que queria fazer aquela musica, como que canta? ...

JOANA – *Homem II* ?

LETICIA – Todo mundo...Não, que é de hoje...

JOANA – *A Luta, A Luta II.*

LETICIA - *A Luta II.*

LETICIA – Aquela eu vou lembrar per aí... “mas que entre os deslumbramentos do futuro...” (cantarola), sabe porque desde que começou os sertões ele falou eu quero fazer uma música com essa parte, e aí eu e a Camila fomos a casa dele, aí pegamos essa, aquela das crianças das duas “Duas



mocinha que engatinha...” (cantarola) que aí fez a cena por causa da musica, e aquela das crianças “Não pedimos pra nascer, não pedimos...” (cantarola), pegamos essas três musicas, e ai foi o que inspirou o Zé, porque foi assim como se tivesse começado de novo sabe, porque ele também tava esgotado né, então foi ótimo, e ai as cenas foram criadas em cima das músicas, então teve mais uma, perai, ai teve a do fim..., que ai também teve outra historia, sabe quem é o Arthur Nastrovski, jornalista, músico, e cada vez mais músico, e eu estava próxima dele nessa época e ia na casa dele e tal, ai ele sempre, desde a *Terra* que ele já tinha feito critica boa, falava da gente e ai ele, eu falei: porque você não faz uma música pro *Sertões*? É, ai ele disse: mas é o meu sonho, ... pra você ver pra uma pessoa que não esta acompanhando era difícil né, mas ele falou que tinha uma valsa, ai eu falei, nossa uma valsa, ai ele tocou um pedaço, e era linda a valsa, aí eu falei pro Zé, eu falei nossa eu acho que tem uma valsa, aí ele nossa então vamos usar, e deu uma letra, que era essa letra interessante, e ai a valsa tava sem a letra, e aí eu mandei a letra por Arthur, mas não sei o que aconteceu ele não recebeu, ai meses depois eu soube que ele não tinha recebido, e aí um poeta amigo dele fez uma letra ... e não tinha nada a ver, e aí ele mandou a musica com a letra, e assim eu sou conhecida mas não sou amicíssima quando eu vi a letra ai eu disse e agora? Porque não combinava nada e como falar pra ele, mas ele me deu toda a liberdade, não, muda, tira, põe o que quiser, e ai, e o Zé tinha mandado a letra, que era grandona que era essa, e ai o Celso Sim que tava já mais trabalhando com ele, e ai nessa época eu já tinha viajado, mas ai já tinha passado a musica pro Zé, ai eles fizeram, adaptaram a letra e ficou essa musica maravilhosa, que a gente pode ver, e ai eu lembro que eu escrevi pro Arthur sua musica será nada mais nada menos que a musica tema de Euclides, ai ele falou eu não acredito, posso morrer feliz agora, ai ficou muito feliz, imagina o tema de Euclides e é a musica que fecha.

JOANA – Linda, linda.

LETICIA – E ficou linda né, e aí o Celso, eles dois fizeram, mas acho que o Celso adaptou bem a letra, e ai é isso, e fora isso é...

JOANA – Você chegou até a Rocha Viva...

LETICIA – Ah é, na verdade eu queria sempre fazer até o final né ...

LETICIA – É, não, as musicas são determinantes... muita gente, tem gente que da valor, eu vejo que as pessoas mesmo (?), mesmo críticos, tem uns que percebem, porque é uma coisa musical brasileira, se você pensar não tem nenhum como esse...

JOANA – E é uma coisa brasileira mesmo, porque quando pensa em musical, já se pensa naquela coisa meio Broadway...

LETICIA – É porque as pessoas copiam o que já existe, esses musicais eu não vi nenhum, mas eu já ouvi as versões, é horrível, versões muito (?), muito ruim e é um jeito de cantar que não é brasileiro, eles imitam (canta imitando canto lírico) sem parâmetro que pra nós soa muito mal, e a gente não, que dizer a gente alem de fazer um musical brasileiro, que já era tipo a ópera do Malandro já era um

musical, quer dizer o Chico fez as músicas, aí as pessoas aprendem, no nosso caso tem muito ator que canta a musica e ele é ator, nem é musico mas ele que criou e isso já dá outra propriedade sabe, é muito importante, e eu acho que esse é o grande diferencial além dos outros é claro todos de criação dos sertões, e é acho que é o grande sonho, que o Zé sempre quis fazer, tudo musical, porque a vida é outra, você tá na música o nível é outro, você está na musica você ta num nível um pouco acima da realidade normal, ele fala muito da sala de visitas...então é isso porque você sai do (?) nhem nhem nhem você entra num outro nível, ate a gente tinha essa coisa de improvisar cantando ou de ler cantando, mas quando você lê cantando já vira outra coisa...,eu entendi isso também...

LETICIA – Eu nunca tinha feito, já tinha feito música pra peça, eu já tinha trabalhado em outras peças, já cantado musicas de outras pessoas, feito músicas, feito trilhas, mas dessa forma eu aprendi no Oficina, e vou, e acho que eu vou continuar fazendo isso pra vida né, a gente fez com Bixigão, tem um texto do Luiz Antonio, o irmão do Zé, *Cipriano e Chantalã*... que talvez monte com a banda, a gente tava ensaiando com o bixigão, ai falamos vamos fazer, ai a gente fez duas musicas só com o bixigão, ele improvisando e eu lá tocando um violãozinho e ele já tem sabe, prazer de fazer, mesmo que não fique aquela musica, mas quer dizer ele já tem uma compreensão de texto, que já passou né, já virou musica, e eu acho que é o grande, e é uma grande linguagem do oficina, do Zé, e eu acho que nos sertões, nas bacantes já tinha as musicas, a maioria por ele, que são lindas, eu adoro, mas eu acho que com os sertões por ser muito grande e ele também nem ter mais tanta imaginação pra fazer tudo sozinho e pra não ter um só universo musical, acho que chegou num ponto assim de criação, único, de ter músicas de vários compositores brasileiros, de ter músicas nossas, de ter músicas de ator, de ter músicas de gente que nem trabalhou com a gente, mas se envolveu e fez, e que todo mundo canta e canta junto e que o público canta, eu acho que é uma experiência única, enorme (risos) gigante, que a gente ia por exemplo pra ver direito autoral e tal, numa peça tem duzentas, porque acaba que tem um trechinho, mas é a mesma musica,, mas tem outra que é uma canção, mas ai a outra é outra musica...

LETICIA – É, cada peça, e é muita coisa, então não sei, é uma experiência única, e acho que é uma, ah, é um musical de arte brasileiro, acho que principalmente musical mesmo, e tem esse grande mérito, de que não é um musical que dá pra um puta cantor cantar, que vai cantar lindo, claro que tem cenas que são assim e tem outras que são os atores também e o que é lindo, porque também o ator da uma outra interpretação né...

JOANA – Não quer gravar não?

LETICIA – ...

JOANA – Tem que gravar né pelo ao menos umas 30...

LETICIA – É então a gente fez vários projetos, mas também é uma coisa que é complicada, quando a gente ta ensaiando as peças, seria um tempo muito precioso que a gente gastaria pra gravar...

JOANA – Pra gravar né?

LETICIA – É pra gravar bem né, pra gravar com qualidade porque um disco é diferente de ao vivo, ai quando a gente fechou que ia virar DVD, a gente também deu uma relaxada, porque bom, gravava o DVD e de repente até tira algumas que estão com qualidade melhor e faz um CD, mas é diferente né, então a gente ainda tem essa vontade, mas nunca deu tempo e o ideal era fazer os CDs pra quando a temporada tivesse rolando, como a temporada parece que vai acabar em Canudos, porque já tá dando o tempo, ai depois fica meio sem sentido também fazer um CD, eu não sei, aos poucos a gente vai gravando as músicas né, o Adriano gravou, eu gravei uma né, nesse CD tem a Voz dos Morros, tem o cavalo, mas a gente tem vontade de gravar mais algumas, pelo menos aquela da (?), que a gente adora, então não sei assim, eu acho que tinha que ter, é uma pequena fixação que tem, mas que realmente a gente não fez por não..., eu fiz vários orçamentos sabe, vi como a gente poderia fazer ao vivo ou como poderia fazer em estúdio, mas mais simples, tem que ver né, porque é um volume de trabalho, teria de ser alguém de fora, mas alguém de fora produzir não tinha graça...

JOANA – Verdade, então ta bom né

LETICIA – É.. Falei, falei, falei (risos)

**Imprensa 1:**

**Imprensa 2:**

**Imprensa 3:**

**Imprensa 4:**

**Imprensa 5:**



**Imprensa 6:**

**Imprensa 7:**

**Imprensa 8:**































