UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MIGUEL FERNANDO SOARES HERNANDEZ

Ensemble dos atores – Ensemble dos espectadores:

Relações, contágios e inversões no Teatro Oficina

**São Paulo
2018**

MIGUEL FERNANDO SOARES HERNANDEZ

ENSEMBLE DOS ATORES – ENSEMBLE DOS ESPECTADORES:

Relações, contágios e inversões no Teatro Oficina

versão original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro – Formação do Artista Teatral

Orientadora: Maria Thaís Lima Santos

**São Paulo
2018**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Hernandez, Miguel Fernando Soares

Ensemble dos atores - Ensemble dos espectadores: Relações, contágios e inversões no Teatro Oficina / Miguel Fernando Soares Hernandez ; orientadora, Maria Thais Lima Santos. -- São Paulo, 2018.

163 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia Versão original

1. ensemble 2. espectador 3. recepção teatral 4. teatro oficina
I. Lima Santos, Maria Thais II. Título.

CDD 21.ed. - 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

Miguel Fernando Soares Hernandez

Ensemble dos atores – Ensemble dos espectadores:

Relações, contágios e inversões no Teatro Oficina

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Maria Thaís Lima Santos

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Maria Thais Lima Santos, que com sabedoria despertou em mim o dom da dúvida, diante das certezas, e a necessidade de rigor, diante do ofício.

Aos professores Leonel Carneiro e Maria Lucia Puppo, pelas valorosas contribuições na fase de qualificação.

Aos professores Silvia Fernandes Telesi, Marco Antonio de Almeida, Giulia Crippa, Thomas Holesgrove, Cibele Forjaz e Marcos Bulhões, pela ampliação de horizontes nas disciplinas cursadas.

À José Celso Martínez Corrêa e aos colaboradores do Oficina, pela inspiração e resistência.

Ao meu primeiro diretor, Gilson de Melo Barros, pelo início no fazer teatral conduzido pela via da liberdade.

Aos diretores Tanah Corrêa, Antonio Capelo, Antunes Filho, João Paulo Costa, Márcio Aurélio, Fernando Peixoto e Antonio do Valle, pelos ensinamentos preciosos no decorrer do percurso.

À todos os parceiros que colaboraram com as produções da Cia Anjos Pornográficos.

À todos os colegas e amigos com que tive a oportunidade de compartilhar o ofício e o ensino do teatro em variadas fases de minha trajetória.

À todos meus professores e aos estudantes de teatro que compartilharam comigo processos artísticos de formação.

À Rosangela Bertholini, por me proporcionar o aprendizado na área de pedagogia.

À minha família: Milena, Márcio, Mayara, Victor, Léa, Rosa, Sérgio, Cleide, Parda, Tanah, Orleyd, Fernanda, Caio, Ludmilla, Geovanna, Camila, Léo, Guilherme, Lilian, Catarina, Vinícius, Carol, e nossas crianças, Pedro, Maria Rosa, Caetano, Amanda, Maitê, Aurora, Mariah, Leona e Arthur, pelo apoio emocional e material.

Ao amigo Ivo Felipe pela paciente e constante revisão de textos e à Priscila Schmidt pela tradução para o inglês.

À Antonio Abujamra, mestre e amigo eterno,

À meus pais, Fátima e Miguel, pelo apoio e amor incondicional,

E à minha esposa, Natália Corrêa, amada e fiel companheira de toda essa jornada que, junto ao nosso filho João Corrêa Hernandez, dá sentido a tudo isso.

RESUMO

Este estudo propõe uma reflexão sobre possibilidades de interação entre o *ensemble* artístico (grupo formado pelos artistas proponentes da obra teatral) e o *ensemble* de espectadores (coletivo que se reúne para interagir com os atores, a partir de uma obra criada). Esse encontro, em sua dimensão individual, foi definido pelo diretor polonês, Jerzy Grotowski, na década de sessenta do século passado, como a essência do fenômeno teatral. Baseamos nossa pesquisa nessa proposição de Grotowski e investigamos alterações da relação entre os dois *ensembles* a partir da experiência do Teatro Oficina, desde sua formação em São Paulo, em 1958, até a atualidade. São três eixos de pesquisa: a configuração do espaço cênico, a formação do *ensemble* artístico e a proposta de interação entre os dois *ensembles*. No primeiro eixo, nos apoiamos no conceito de perspectiva, desde o surgimento no Renascimento, até suas contestações nas vanguardas artísticas do século XX e seus desdobramentos na constituição e transformação do espaço cênico. Para o segundo eixo, abordamos as propostas de reformadores das artes cênicas que influenciaram a trajetória da Cia, para a compreensão da formação e do desenvolvimento do *ensemble* Oficina: Constantin Stanislavski, Vsevolod Meierhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud e o próprio Grotowski, além da influência da antropofagia de Oswald de Andrade. Quanto às propostas de interação por meio de um produto artístico, além das referências do teatro, contextualizamos as ações do Oficina no período de significativas transformações comportamentais causadas pela contracultura, dentro da repressão política em que vivia a sociedade brasileira. Elegemos cinco espetáculos da Cia. como objetos de análise sobre o nosso tema: *O Rei da Vela* (1967), *Roda Viva* (1968), *Galileu Galilei* (1968), *Na Selva das Cidades* (1969) e *Gracias, Señor* (1972).

PALAVRAS CHAVE: *ensemble*, espectador, Teatro Oficina, Teatro

ABSTRACT

The present study suggests a reflection upon possibilities of interaction between the artistic ensemble (the group formed by the artists who propose a theatrical work) and the spectator ensemble (gathering of people who interact with the actors through such theatrical works). This encounter between artists and spectators has been defined in its uniqueness as the essence of the theatrical phenomenon by the Polish director Jerzy Grotowski, in the decade of 1960. We base our research upon Grotowski's proposition and proceed to investigate alterations on the relationship between the two ensembles on experiences of the Teatro Oficina since its creation in São Paulo in 1958, until the present day. There are three axes of research: the artistic ensemble's formation, the configuration of the scenic space, and interaction proposals. In the first axis, several theatre reformers who influenced Oficina's history will be explored to allow deeper understanding on the formation and development of Oficina's ensemble: Constantin Stanislavski, Vsevolod Meierhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, and Grotowski himself, also including Oswald de Andrade's concept of anthropofagy. For the second axis we rely on the concept of perspective, from its origins in the *Reinassance* until its contestations in twentieth century artistic vanguards and further developments on the constitution and transformation of the scenic space. As for interaction proposals through a work of art, besides theatrical references, we seek to also contextualize Teatro Oficina's actions during a period of important behavioural transformations incited by counterculture, within the political repression Brazilian society was going through. Five plays of the company were selected as subject of study: *O Rei da Vela* (1967), *Roda Viva* (1968), *Galileu Galilei* (1968), *Na Selva das Cidades* (1969) and *Gracias, Señor* (1972).

KEYWORDS: ensemble, spectators, Teatro Oficina, Theatre

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO

1.1. Apresentação.....	1
1.2. As vanguardas artísticas e a implosão da perspectiva	193
1.2.1 Relações entre o desenvolvimento da perspectiva e o teatro	15
1.3. Sobre as relações cena-plateia: a formulação de Jerzy Grotowski.....	22
1.3.1 A "centelha".....	30
1.3.2 Os papéis do ator e do espectador.....	31

CAPÍTULO 2 - TEATRO OFICINA

Múltiplos teatros – múltiplos espectadores

2.1 – A trajetória do Oficina pela perspectiva do diálogo entre os <i>ensembles</i> (1958-1966)....	37
2.1.1 - Arena – Oficina e o Realismo norte-americano.....	43
2.1.2 - O Oficina e o Realismo soviético.....	48
2.1.3 – O mergulho no teatro épico de Bertolt Brecht	53
2.2 – <i>O Rei da Vela</i> – A Antropofagia como fundamento da linguagem cênica.....	58

CAPÍTULO 3 - A NOÇÃO DE *ENSEMBLE*

Rastros históricos sobre a noção de *ensemble* artístico

3.1 - Constantin Stanislavski e a valorização do <i>ensemble</i> artístico.....	70
3.2 - V. Meierhold: o palco como picadeiro da revolução ou a multidão vira espectador.....	76
3.2.1 - Consequências da Revolução de 1917 no Teatro de Meierhold.....	82
3.3 - Bertolt Brecht – o Teatro Épico e a conscientização do espectador.....	87
3.4 - Os <i>ensembles</i> do Oficina: coro e protagonista, duas formas em que se confrontam em <i>Roda Viva</i> (, <i>Galileu Galilei</i> e <i>Na Selva das Cidades</i> .	
3.4.1 - <i>Roda Viva</i> (1968) e o nascimento do coro.....	93
3.4.2 - <i>Galileu Galilei</i> (1968) – Enfim, Brecht! Um retrocesso?.....	99
3.4.3 - <i>Na Selva das Cidades</i> (1969) – a luta existencial no canteiro de obra.....	103

CAPÍTULO 4 – OUTROS TERRITÓRIOS DO CORPO E DO ESPAÇO

4.1 - Contracultura – O corpo- espaço/rito.....	108
4.1.1 A Contracultura no Brasil.....	113
4.2 - Artaud e a explosão dos <i>logos</i>	115
4.3 – O espectador se junta ao coro: <i>Gracias, Señor</i> (1972)	
4.3.1 – O ambiente pós <i>Selva das Cidades</i> , viagem do “ <i>Saldo para o Salto</i> ”.....	120
4.3.2 – Living Theatre x Oficina - <i>Na Selva das Cidades 2 ?</i> O embate anti-colonialista impede a criação de um novo <i>ensemble</i>	121
4.3.3 – A viagem – início da comunidade em Belo Horizonte Descoberta do roteiro em Brasília Experiência de <i>happenings</i> em Pernambuco.....	123
4.3.4 – <i>Gracias, Señor</i> – o espetáculo.....	125
4.3.5 – a polêmica com a crítica.....	127

CAPÍTULO 5 – CONCLUSÃO

Oficina: o TE-ATO de José Celso na passarela Lina Bo Bardi

5.1.1 – Ocaso, exílio e o longo retorno de José Celso.....	132
5.1.2 - Uzyna Uzona e a passarela de Lina Bo Bardi.....	135
5.1.3 – Distância e proximidade / interior e exterior / alienação e participação.....	139
5.1.4 – Considerações finais – Da expressão do artista à expressão do espectador.....	145
Bibliografia.....	147
Índice de figuras.....	153

INTRODUÇÃO

1.1 – Apresentação

Nossa pesquisa se projeta a partir da formulação feita por Jerzy Grotowski¹, na década de 1960, quando o diretor polonês define a essência do teatro ² como o encontro entre um ator e um espectador. Segundo Grotowski, expandido em sua dimensão coletiva, este encontro precisa de dois grupos, ou *ensembles*: um *ensemble* constituído da equipe responsável pela obra cênica e outro, de espectadores, que se reúnem para desempenhar a função de interlocutores desse acontecimento. Cada um desses *ensembles* é determinado a priori pelo contexto social em que ocorre o acontecimento cênico.

Grotowski, na época em que formulou tal premissa, era responsável pela direção de uma pequena companhia polonesa, cujo trabalho começava a ser difundido internacionalmente: o Teatro das 13 Filas, no qual identificamos a preocupação em colocar o espectador como elemento que compõe a própria encenação. O lugar que o espectador ocupa no espaço cênico, o “papel” que assume durante o acontecimento, são objetos de constantes reflexões que modificam a configuração cênica e conseqüentemente, determinam a relação entre os dois *ensembles*. As diversas soluções encontradas para estes problemas na obra de Grotowski, chegando ao extremo da eliminação da presença do espectador autônomo, que ocorreu na última etapa de sua trajetória, nos permite estabelecer parâmetros para observar como o espaço, a intenção artística e a função do espectador dentro da obra, nos servem para uma melhor análise das transformações que ocorreram na comunicação entre os dois *ensembles* nas experiências cênicas de países ocidentais e euro-orientais, que influenciaram a produção teatral em nosso país.

¹ Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um diretor de teatro polonês e figura central do teatro no século XX, principalmente no teatro experimental e de vanguarda onde desenvolveu o “Teatro pobre” e foi responsável por inúmeras contribuições sobre o trabalho do ator, a função do espectador, a encenação e a teoria teatral., principalmente no teatro experimental e de vanguarda onde desenvolveu o “Teatro pobre” e foi responsável por inúmeras contribuições sobre o trabalho do ator, a função do espectador, a encenação e a teoria teatral.

² O termo “teatro” na língua portuguesa é usado tanto para definir o edifício onde se realiza o ato artístico, quanto designar a forma artística e sua especificidade no conjunto das artes. O vocábulo grego Théatron (θέατρον) estabelece o lugar físico do espectador, “lugar onde se vai para ver”. No caso da formulação de Grotowski, o termo é empregado no sentido de fenômeno, ou acontecimento teatral.

O questionamento e deslocamento do lugar do espectador na obra de arte tem um precedente histórico: as vanguardas artísticas do início do século XX, cujo ideário, após efeitos regressivos em consequência dos traumas ocasionados pelas duas guerras mundiais, voltaram a influenciar a produção artística nos anos sessenta. Assim, movimentos como Dadaísmo, Expressionismo, Surrealismo, Cubismo, Futurismo e Suprematismo, atacaram as estruturas que sustentavam a cultura dominante na arte europeia - suas instituições, os cânones artísticos e mesmo a função da arte. Talvez, o fato mais marcante e que simboliza esse confronto, foi a contestação do condicionamento da perspectiva na pintura. Nos interessa esse exemplo concreto, porque a partir da perspectiva e de sua desconstrução, podemos construir analogias e buscar reverberações para compreender o que caracteriza o uso do espaço cênico na produção teatral ocidental do século XX.

Se buscarmos a origem da perspectiva na pintura, chegamos até o Renascimento, época de mudança do paradigma medieval teocêntrico para o renascentista antropocêntrico. Os conhecimentos científicos foram colocados a serviço da arte para criar a ilusão da terceira dimensão, da profundidade num suporte bidimensional, e como observa Pavel Floriênski: o espaço teatral teve forte influência no surgimento das leis da perspectiva, que se tornou, no decorrer dos séculos, o padrão condicionante do olhar ocidental.³

Esse condicionamento do olhar pela perspectiva na cultura ocidental estabelece um ponto fixo para o observador e determina sua imobilidade, um posicionamento para captar os efeitos provocados pela ilusão da realidade cênica. A ideia de manter um ponto fixo de observação estabelece uma separação espacial entre a cena/sujeito e o observador/objeto. Essa fragmentação está de acordo com o método de observação criado por Rene Descartes⁴, fundamento do paradigma científico que gradativamente se estabeleceu a partir do Renascimento. O cartesianismo⁵ se caracteriza pela divisão da unidade em partes, como método de

³ FLORIÊNSKI, Pavel. *A PERSPECTIVA INVERSA*. 2014

⁴ René Descartes (1596-1650) foi um filósofo, físico e matemático francês. Notabilizou-se sobretudo por seu trabalho revolucionário na filosofia (*Discurso sobre o Método*- 1637), na ciência e na matemática. Foi uma das figuras-chave na Revolução Científica. Por vezes chamado de “o fundador da filosofia moderna” é considerado um dos pensadores mais importantes e influentes da História do Pensamento Ocidental.

⁵ Doutrina do pensador francês René Descartes e de seus seguidores, considerada o marco fundacional da filosofia moderna, por inaugurar a autonomia de uma razão dubitativa, científica e subjetivista em relação ao primado da autoridade tradicional e da crença religiosa.

investigação científica e em consequência estabeleceu o dualismo corpo-mente e uma epistemologia, que separa a mente do mundo. Com isso, a ideia de totalidade que emanava da ordem teocêntrica, deu lugar à fragmentação e se constituiu como um modelo no pensamento antropocêntrico.

Se pensarmos na característica dicotômica do pensamento cartesiano, que separa o corpo do espírito e o ser do mundo que o rodeia, podemos conceber a hipótese de que a configuração do espaço do palco italiano é influenciada por essa dicotomia, com suas divisões estanques de palco e plateia, de lugar de ação e lugar de recepção. Assim, o cartesianismo, base do novo paradigma científico da época, encontra sua correspondente tradução cênica no palco italiano, que surgiu durante o Renascimento na virada do século XV para o XVI e se consolidou gradativamente até se tornar dominante no teatro de tradição ocidental do século XIX. Houve, nesses quatro séculos, uma busca de meios técnicos para aprimorar o efeito de simulacro da realidade no espectador. A introdução da luz elétrica, por exemplo, foi um fator que contribuiu para o fortalecimento da divisão entre palco como o lugar de ação – iluminado - e a plateia como o lugar de observação - no escuro.

O fim do século XIX e início século XX, período no qual surgiu as vanguardas artísticas, também foi um momento crucial para o desenvolvimento das artes cênicas. Constantin Stanislavski⁶ e Vsevolod Meierhold⁷, na Rússia e Erwin Piscator⁸ e Bertolt Brecht⁹, na Alemanha, são alguns dos nomes que contribuíram para transformar as relações com o espectador. O desenvolvimento da noção de *ensemble*, das possibilidades de participação do espectador no fenômeno teatral e a reflexão sobre a comunicação entre palco e plateia, foram temas que suscitaram

⁶ Constantin Sergevich Alexeiev, mais conhecido por Constantin Stanislavski (Moscou 1863-1938) foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo. Fundador do Teatro de Arte de Moscou, é mundialmente conhecido pelo seu “*Sistema*” de atuação para atores, onde reflete sobre as técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaio.

⁷ Vsevolod Emilevich Meierhold (1874 –1940), além de ator e pedagogo de teatro, foi um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. Criador da biomecânica, conjunto de exercícios para o desenvolvimento de uma linguagem criativa para o ator. Seu trabalho de experimentação de várias formas de teatro que realizou durante sua vida artística causou grande influência nos encenadores do século XX. Foi o principal diretor do primeiro período soviético, executado sumariamente pela ditadura stalinista.

⁸ Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893-1966). Dramaturgo, diretor e produtor teatral alemão, um dos expoentes do teatro épico, um gênero que privilegia o contexto sócio-político do drama, e criador do teatro documentário.

⁹ Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898-1956). Dramaturgo, poeta e encenador e teórico teatral alemão. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo. Ao final dos anos 1920, Brecht torna-se marxista vivendo o intenso período das mobilizações da República de Weimar, desenvolvendo o seu teatro épico. Seu trabalho como artista concentrou-se na crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista.

experimentações desses artistas e foram determinantes para a prática artística da companhia que abordaremos como exemplo concreto e mensurável de nosso estudo: o Teatro Oficina.

Na prática cênica e na trajetória do Teatro Oficina - companhia de maior longevidade na história do Teatro Brasileiro, que soma sessenta anos de atividade - reverberam as principais tendências da primeira metade do século XX, produzidas na Europa e na Rússia. O referencial de Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski foram estudados e apropriados, nas diversas fases da companhia, de acordo com os objetivos e as necessidades expressivas e as condições materiais e políticas do momento. Assim, são distintos os motivos que justificam o diálogo com cada referência: em Stanislavski no início da profissionalização, quando a companhia buscou o fortalecimento do *ensemble* artístico; em Brecht encontrou os fundamentos para construir um pensamento crítico sobre a sociedade brasileira em um período grave, com o golpe que estabeleceu a ditadura militar no país e a repressão das liberdades individuais; por último, a influência de Grotowski em um período posterior, que surge no momento em que a investigação da companhia muda o foco do aspecto social para o individual, como forma de resistência artística e prosseguimento do trabalho criativo numa sociedade cerceada em sua liberdade expressiva.

A obra de Antonin Artaud¹⁰ também foi uma influência importante no trabalho do Teatro Oficina. O teatrólogo francês, integrante do primeiro momento do surrealismo, foi redescoberto pelo movimento da Contracultura¹¹ nos anos sessenta. Sua teoria teatral que contestou os modelos estabelecidos do teatro burguês e questionou a moral vigente, amparou os anseios do Oficina na etapa em que estavam convictos de que a possibilidade de mudança da sociedade passava necessariamente pela libertação e transformação do indivíduo – tanto do artista, quanto do espectador. Essa mudança comportamental, inspirada no resgate da obra

¹⁰ Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948). Poeta, ator, diretor e teórico de teatro francês. Ligado ao Surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista. Sua obra teórica é uma das principais referências sobre a arte teatral no século XX.

¹¹ Contracultura é um movimento que teve seu auge na década de 1960, quando teve lugar um estilo de mobilização e contestação social com a utilização de novos meios de comunicação de massa. Jovens inovando estilos, voltando-se mais para o antissocial aos olhos das famílias mais conservadoras, com um espírito mais liberal, resumido como uma cultura *underground*, cultura alternativa ou cultura marginal, focada principalmente nas transformações da consciência, dos valores e do comportamento.

de Artaud se relaciona à uma negação do paradigma dominante no ocidente. Como esclarece Cassiano Bydow Quilici:

*Artaud interessa-se em "levar o espírito a assumir atitudes profundas e eficazes do seu próprio ponto de vista". A compreensão dessa proposição exige que nos aprofundemos na questão da linguagem, já que é através dela que se instauraria certo modo de pensar, distinto do raciocínio conceitual. Nesse sentido, o teatro deveria forjar um espaço singular na cultura ocidental, um domínio próprio em que sejam retomados procedimentos negados e recalcados pelo racionalismo.*¹²

Embora essas referências sejam identificáveis e documentadas nos processos dos espetáculos e se reflitam nas propostas de espaço cênico e na relação espetáculo-público, são influências que, por vezes, se cruzam, se misturam, se transformam, ganhando complexidade e com o tempo, se constituem em uma linguagem própria do Oficina, com a maturidade da companhia.

Nos primeiros anos em que a preocupação era a qualificação do *ensemble* para o estabelecimento profissional, talvez seja mais fácil identificar as influências e seus desdobramentos na cena. Trata-se de um período de investigação da obra de Stanislavski a partir do que se conhecia na época sobre o encenador russo, especialmente o que Augusto Boal¹³ trouxe de sua experiência no Actor's Studio¹⁴ e principalmente das práticas conduzidas por Eugenio Kusnet¹⁵, artista russo emigrado, que integrou o Teatro Oficina durante vários anos como ator e pedagogo.

A análise das influências que marcam a trajetória do Oficina fica mais complexa quando outros referenciais são acrescentados. A aproximação com a obra

¹² QUILLICI, Cassiano B. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. P. 126.

¹³ Augusto Pinto Boal (1931 - 2009) foi diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro. Fundador do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social, suas técnicas e práticas difundiram-se pelo mundo, de maneira notável nas três últimas décadas do século XX, sendo largamente empregadas não só por aqueles que entendem o teatro como instrumento de emancipação política mas também nas áreas de educação, saúde mental e no sistema prisional. No começo dos anos cinquenta, estudou dramaturgia na School of Dramatic Arts, em Nova York, onde conheceu as investigações sobre o *Sistema* de Stanislavski realizadas pelo Actor's Studio. Trouxe sua experiência para o Brasil, ingressando em 1956 no Teatro de Arena, onde desenvolveu sua carreira de diretor, teórico e dramaturgo, por meio da introdução de novos métodos de trabalho.

¹⁴ Fundado em 1947, na cidade de Nova York, por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, o Actor's Studio é conhecido por seu trabalho de ensino e refinamento da arte de representação, por meio de uma técnica conhecida como "método", desenvolvida nos anos 30 pelos artistas ligados ao Group Theater, baseado em leituras particulares das proposições do Konstantin Stanislavski.

¹⁵ Nome artístico de Eugênio Chamanski Kuznetsov (1898- 1975). Ator e pedagogo teatral de origem eslava, estudou Arte Dramática em Kherson, na Ucrânia, sua cidade de origem, e trabalhou durante sete anos como ator. Emigrou para o Brasil em 1926, onde ocupou-se do comércio e aprendeu a nova língua. Após 25 anos de interrupção do trabalho em teatro, iniciou sua extensa carreira artística no TBC em 1951. Também participou de montagens do Teatro de Arena e em 1962 ingressou no Teatro Oficina, onde permaneceu até 67 como ator e pedagogo, se tornando um dos principais artistas a introduzir o *Sistema* de Stanislavski no Brasil.

de Bertolt Brecht, por exemplo, ainda que não seja possível identificar o estudo de procedimentos, como é o caso de Stanislavski, reflete uma necessidade da companhia de contestar a situação crítica em que o país se encontrava, após o golpe militar de 1964, período inicial da ditadura. Essa aproximação ganha um contorno importante quando observamos as visitas de alguns integrantes ao Berliner Ensemble na Alemanha, para acompanhar ensaios e espetáculos, observar os métodos utilizados nos processos de trabalho e realizar o levantamento de material pedagógico. Além disso, o Oficina também participa de ciclos de estudos no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), em uma tentativa de compreensão da realidade política, movimento comum a outras companhias da época como o Teatro de Arena. A referência stanislavskiana anterior, que contribuiu para a sustentação artística da companhia, não foi descartada, mas mantida no rigor do trabalho do ator e assim, por meio de uma nova influência, os processos criativos são revistos, mas as descobertas das experiências anteriores se mantêm.

Outro fator a ser considerado é a descoberta e assimilação da obra e das ideias de Oswald de Andrade¹⁶, durante a montagem de *O Rei da Vela*, em 1967, em São Paulo, principalmente o manifesto antropófago. A Antropofagia oswaldiana propõe a “devoração” das influências externas e utilização desse conhecimento transformado como instrumento, à serviço da emancipação e desenvolvimento da cultura local e sua identidade. O trabalho sobre teatro de Oswald de Andrade marca um ponto de virada na estética do Oficina e mantém uma influência perene na trajetória da companhia até a atualidade, como podemos constatar na montagem de textos como *Mistérios Gozosos*, *O Homem e o Cavalo*, ou a utilização da antropofagia, nos termos oswaldianos, como procedimento de trabalho criativo, em encenações como *Macumba Antropofágica*. Quando Oswald de Andrade passou a fazer parte do referencial do grupo, o Oficina já contava com quase uma década de atividades e uma larga experiência sobre o *Sistema* de Stanislavski e as teorias de Teatro Épico, propostas por Bertolt Brecht.

A partir da análise das influências assimiladas nos processos do Teatro Oficina, nossa pesquisa pretende identificar mudanças de procedimentos e suas consequências na cena, ou seja, como a linguagem cênica do Oficina se altera a

¹⁶ José Oswald de Sousa de Andrade (1890-1954), escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro, foi uma das principais lideranças no processo de implantação e definição da literatura modernista no Brasil. Sua atuação ficou marcada pelo seu espírito irreverente, polêmico, irônico e combativo. Sua obra apresenta de maneira geral, um nacionalismo que busca as origens, sem perder a visão crítica da realidade brasileira.

partir das influências externas e como a relação entre os dois *ensembles*, como foi discriminado por Grotowski, se afeta, observando o objetivo artístico, a configuração espacial e a função do espectador.

Para fundamentar nosso estudo, sondamos o impacto que as artes cênicas sofreram com a noção de perspectiva e como os projetos das vanguardas artísticas – a partir da prospecção de alguns dos seus formuladores – problematizaram essa relação. Baseado nesse recorte, analisamos a trajetória da primeira fase do Teatro Oficina, de 1958 à 1967, pela ótica das preocupações que se projetam na formação do *ensemble* artístico e as reflexões sobre o público dentro do projeto da companhia, observando as variações, de acordo com os espetáculos produzidos e as demandas do contexto histórico.

Após a abordagem sobre os desenvolvimentos da primeira fase, optamos, dentre a vasta trajetória do Teatro Oficina, por selecionar alguns espetáculos que contém material que consideramos mais relevante sobre as transformações ocorridas na companhia em relação à abordagem e aproximação dos dois *ensembles*: *O Rei da Vela* (1967), *Roda Viva* (1968), *A Vida de Galileu* (1969), *Na Selva das Cidades* (1969) e *Gracias, Señor* (1972).

Através da análise de *O Rei da Vela*, abordamos a emancipação artística da proposta da companhia, após a assimilação e transformação de diversas influências. A absorção de alguns elementos da cultura popular brasileira, do teatro popular, da chanchada, da gestualidade, do comportamento e do reflexo do homem brasileiro na mídia da época - como nos programas de auditório na televisão - são exemplos das referências pesquisadas pela Cia. e que eram completamente desprezados pela cultura da elite paulistana da época, que se mantinha atrelada à imitação do modelo cultural europeu e norte-americano. Essa subserviência da elite cultural paulistana era atacada a partir da crítica corrosiva da obra de Oswald de Andrade, que escancarava a dependência cultural e econômica brasileira e sua condição de refém, submetida a um regime colonialista em troca de poder local. O impacto que essa valorização de elementos da cultura nacional causou é um dos motivos que fizeram de *O Rei da Vela* um marco do teatro no Brasil, rememorado em 2018 numa remontagem em homenagem aos 50 anos do espetáculo.

A descoberta da perspectiva antropofágica da obra de Oswald de Andrade altera os elementos que compõe a construção do *ensemble* artístico e exige do público um redimensionamento do olhar, contestando o modelo de teatro

considerado de bom gosto. Além disso, a provocação se intensificava pelo contexto histórico crítico, com o recrudescimento no Brasil da ditadura militar e a suspensão das liberdades individuais, um momento sincrônico com a propagação do ideário do movimento de Contracultura que começava a contagiar a juventude em vários países do mundo.

Roda Viva, embora não seja uma produção do Oficina, mas um trabalho do diretor José Celso com um grupo jovem, é relevante para o entendimento dos desdobramentos do trabalho da companhia. É uma montagem que possibilitou a José Celso dar sequência às pesquisas e experimentações iniciadas em *O Rei da Vela*. Nos parece significativo que o processo tenha sido realizado fora de São Paulo, no Rio de Janeiro, fato que permitiu uma maior liberdade artística e a formação de um elenco jovem, diferente da referência do Oficina, trazendo para dentro da Cia. o espírito e o pensamento de uma nova geração. Em *Roda Viva* se radicalizou a utilização do espaço cênico e o modo de relação entre palco e plateia, o que ocasionou grande polêmica. Rotulado de teatro agressivo, por críticos que antes simpatizavam com o trabalho da companhia, o espetáculo provocou reações que escapam ao âmbito teatral, como a dos membros do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) que em duas ocasiões (São Paulo e Porto Alegre), invadiram o teatro, espancaram artistas e destruíram cenários. A reação exacerbada revela como o espetáculo tocava nas feridas morais da sociedade brasileira e exigia uma nova maneira de ver o evento cênico, com o espectador interagindo diretamente e por vezes, se tornando o protagonista da cena. As estruturas do mundo tecnocrático eram reveladas junto com a subversão comportamental proposta pelo movimento contracultural.

As montagens sobre os textos de Brecht: *A Vida de Galileu* e *Na Selva das Cidades* nos permite abordar as particularidades da atuação do Oficina em um contexto político adverso, os modos de denúncia da opressão, a luta contra a censura e como esse quadro se traduz espacialmente na cena e na relação entre os dois *ensembles*. Nesse momento também ocorre um conflito interno e geracional entre os membros antigos - nomeados de *representativos* - e os novos integrantes, absorvidos do elenco de *Roda Viva* - nomeados de *ralé*. É durante as montagens dos textos de Brecht que dois grupos, que defendem duas tendências distintas, se formam no seio da companhia. Os *representativos*, formado nas experiências de estudo de Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht, fundamentam suas propostas na

excelência do ofício e na responsabilidade do teatro perante a sociedade; o segundo grupo, a *ralé*, formado sob influência dos ventos da Contracultura e do ideário de Antonin Artaud, busca no teatro a libertação de modelos tradicionais por meio de conhecimentos que contestam os limites do pensamento racional. Apesar da convivência conflituosa desses dois grupos, no decorrer de quase dois anos, o Oficina deu vida a duas montagens de textos de Brecht, que causaram a ruptura e o esfacelamento da companhia. Este *ensemble* de duas faces, com as palavras de Brecht e o corpo de Artaud, em um contexto repressivo no qual os espectadores e artistas tinham a liberdade cassada, é um momento único da história cênica nacional e possibilita variadas considerações sobre a complexidade da comunicação palco – plateia.

Por fim, '*Gracias, Señor*', o espetáculo realizado pós-ruptura de companhia, contou com a equipe renovada e foi montado após uma longa temporada de viagens, com intuito de ampliar o conhecimento sobre o país e descobrir um Brasil que existia fora do eixo Rio-São Paulo. Esse período de experimentações, de busca de novos públicos, de novos espaços de exercício cênico, criou a base para uma encenação que sustentava a proposição de abrir espaço para um espectador mais participativo e que se relaciona com a cena não só com a imaginação, mas também com o corpo. As ideias de Artaud se intensificam e a liberação do corpo é tomada como um ato político, em um espetáculo que conta com um roteiro aberto para despertar no espectador o exercício da ação. A própria palavra *espectador* é rejeitada por José Celso, que não quer que vá ao seu Teatro quem 'especta', quem vê, mas quer aquele que atua, que se permite integrar-se no acontecimento cênico. Não mais o Teatro, mas o TE-ATO. *Gracias, Señor* é o penúltimo espetáculo realizado pelo grupo antes da interrupção das atividades do Oficina, decorrente do exílio dos principais integrantes da companhia.

Após *Gracias, Señor*, uma última tentativa de manutenção da companhia com a montagem de *As Três Irmãs*, de Tchecov, onde se repetiram os conflitos entre os dois grupos dentro do *ensemble* artístico, causando o rompimento final e o autoexílio de alguns de seus componentes, o que resultou na interrupção da realização de espetáculos pelo Oficina por duas décadas. Os principais integrantes da companhia seguiram suas carreiras artísticas e José Celso realizou projetos teatrais e cinematográficos em Portugal e Moçambique. De volta à São Paulo após o exílio, José Celso manteve viva a ideia da retomada da Cia e após uma longa batalha, que

durou mais de dez anos, promoveu inúmeras iniciativas culturais que resultaram na reconstrução do Teatro e em um modelo totalmente novo de espaço cênico, projetado por Lina Bo Bardi¹⁷, que transformou o território da cena em uma grande passarela de samba. O Oficina, agora denominado Oficina Uzyna Uzona, retomou suas atividades com a estreia de *HamLet* (1993), no espaço que continua abrigando as produções da companhia e onde mantém encenações que investigam a abertura, considerada por eles como libertária, em relação ao espectador. Assim, a reforma do teatro é a síntese de um projeto cênico depurado ao longo de décadas, ainda presente nos atuais espetáculos da companhia, que materializam os caminhos estéticos e éticos que a sustentam e para além da arquitetura do edifício em formato de passarela e de suas possibilidades cênicas, evidenciam conotações mais amplas, como ato de resistência cultural frente ao poder do capital. Embora tombado pelo poder público, o teatro está encravado numa grande área pertencente ao apresentador de televisão, Silvio Santos, que quer transformar o local em um grande empreendimento comercial. O projeto se choca com as reivindicações da classe teatral que luta pela criação de um Parque do Bixiga, afirmando o caráter cultural do bairro, que já reuniu inúmeras casas de espetáculo – símbolos da produção teatral paulista, como o Oficina, o Teatro Brasileiro de Comédia, e tantos outros - O impasse, com várias tentativas de negociação, está sem solução até o momento.

Sem ignorar as questões históricas e políticas, nos importa mapear as transformações do espaço cênico no Teatro Oficina desde a sua fundação e como essas configurações modificaram a relação entre atores e espectadores. Assim, observamos desde a apresentação em casas particulares da alta burguesia, nos primórdios da companhia, à utilização do formato arena quando em parceria com o coletivo do Teatro Arena; da estreia da sede própria, no palco sanduiche, ao teatro italiano com palco giratório reconstruído após o incêndio que devastou o Teatro, na rua Jaceguai, em 1966; das experiências em outras cidades, adaptações dos espetáculos a diversos espaços, até as investigações cênicas em espaços públicos, e por fim no teatro passarela onde foram encenados os espetáculos desde 1993.

Desta forma, nossa pesquisa sobre a relação entre os dois grupos que compõe o fenômeno cênico, se apoia em teorias que fundamentam o teatro

¹⁷ Achillina Bo (1914-1992), mais conhecida como Lina Bo Bardi, foi uma arquiteta ítalo-brasileira de grande influência na cultura nacional. Entre seus projetos estão o MASP (Museu de Arte Moderna), o Sesc Pompéia e o terreiro eletrônico do Teatro Oficina.

ocidental e acompanha suas reverberações na trajetória de uma companhia paulistana, a partir da metade do século XX. Com essa fundamentação, analisaremos os cinco espetáculos selecionados, com intuito de identificar as variações da relação entre os dois *ensembles*, considerando a contextualização histórica na realidade brasileira.

No primeiro capítulo abordamos as transformações ocorridas na pintura ocidental no início do século XX a partir da reverberação ocorrida na noção de perspectiva pictórica. Após essa justificação, investigamos a formulação de Grotowski sobre a relação entre os *ensembles*, sua configuração espacial e as orientações estéticas e éticas que fundamentam seu pensamento. No segundo capítulo tratamos da primeira fase do teatro Oficina (1958/1966) pela ótica dos *ensembles* e enfocamos o primeiro marco que altera significativamente essa relação através da análise do espetáculo *O Rei da Vela*. No terceiro capítulo introduzimos referências históricas sobre as questões do público na obra de Constantin Stanislavski, Vsevolod Meierhold e Bertolt Brecht, autores que influenciaram a prática do Oficina e situamos essas reverberações na análise das montagens de *Roda Viva*, *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*. No quarto capítulo refletimos sobre a absorção da Contracultura e seus desdobramentos do trabalho do Oficina, particularmente no espetáculo *Gracias, Señor*. Para isso, foi necessária uma introdução ao movimento da Contracultura e à obra de Antonin Artaud. Por último, no quinto capítulo tecemos uma reflexão sobre a relação e particularidades dos *ensembles* no Teatro Oficina a partir das realizações artísticas na passarela cênica de Lina Bo Bardi, que abrigou os processos da companhia de 1993 até a atualidade.

Há uma grande dificuldade em resgatarmos o teor da relação entre os *ensembles* de artistas e de espectadores em espetáculos que ocorreram há mais de quarenta anos, como é o caso dos que foram analisados. Há duas possibilidades: ou entrevistamos no momento presente pessoas que participaram do evento na época, ou analisamos as críticas e entrevistas registradas pela imprensa. No primeiro caso, temos que nos resignar à capacidade da memória do entrevistado e contar com algum grau de distorção dos fatos, devido ao grande lapso de tempo entre o vivido e o rememorado. No segundo caso, podemos compreender a resposta da recepção contextualizada em seu tempo, o que nos permite uma aproximação mais fiel da relação entre os dois *ensembles*.

Portanto, movidos pela formulação de Grotowski sobre a relação e transformação dos *ensembles*, abordamos as investigações artísticas do Teatro Oficina por meio da pesquisa do material bibliográfico, das matérias e entrevistas publicadas na imprensa, dos depoimentos de artistas no seminário da disciplina *Teatro Oficina: Seis Décadas de Cena Radical Brasileira*, do PPGAC-ECA-USP, da memória enquanto espectador de inúmeros espetáculos da companhia, com a intenção de desenvolver com o respaldo da experiência artística concreta, uma reflexão crítica sobre as possibilidades e a complexidade da relação entre palco e plateia.

1.2 – As vanguardas artísticas e a implosão da perspectiva

Nas inovadoras propostas culturais que ocorreram durante a conturbada década de 1960, podemos identificar princípios que remontam às vanguardas artísticas do início do século XX e seus desdobramentos. Em um período de relativa paz, conhecido como guerra fria, após o trauma das duas guerras mundiais, houve o resgate do ideário de artistas que desenvolveram suas obras na esteira das vanguardas. Por estarem relacionados ao tema desta pesquisa, ressaltamos a retomada do pensamento de Antonin Artaud no movimento de contracultura e da obra de Oswald de Andrade, na cultura brasileira.

O diálogo com obras desenvolvidas na década de 1930, demonstram uma proximidade de inquietações e buscas, que questionam o modo de vida burguês, suas contradições sociais e apontam para novas possibilidades de existência. Ao investigar as subversões ao padrão cultural, empreendidas pelas vanguardas artísticas, tomamos como objeto a ideia da perspectiva.

Segundo Mario de Micheli, as vanguardas artísticas, movimentos que originaram a arte moderna, não nasceram de uma evolução da arte do século XIX, mas de uma ruptura dos valores daquele século, que não deve ser entendida como uma simples ruptura estética, mas ocasionada por uma série de razões históricas e ideológicas: *“é esta unidade espiritual que se rompeu, e é da polêmica, do protesto, da revolta que explodiram no interior de tal unidade que surgiu a arte nova”*.¹⁸ Os ataques das vanguardas artísticas questionam a arte oficial burguesa, uma arte que deixou de buscar uma compreensão mais apurada do homem e seu meio e se tornou uma pseudoverdade com objetivos de manter a burguesia no poder. A arte oficial, portanto, mesmo mantendo muitas vezes uma aparência realista, só podia ser antirrealista, uma vez que a sua função não mais era a expressão da condição humana em seu meio, mas a ocultação dessa condição para atender a objetivos socioeconômicos. Essa unidade espiritual, acalentada pelo mundo burguês, foi confrontada pelo surgimento do socialismo científico¹⁹ na metade do século XIX, na Europa e suas primeiras tentativas frustradas de aplicação na realidade. Com o

¹⁸ DE MICHELI, Mario – *As Vanguardas Artísticas do Século XX*. p. 5.

¹⁹ O Socialismo científico foi originado por Karl Marx (1818 até 1883) e Friedrich Engels (1820 até 1895), quando estes desenvolveram a teoria socialista, partindo da análise crítica e científica do próprio capitalismo. Ao contrário dos utópicos, Marx e Engels não se preocuparam em pensar como seria uma sociedade ideal.

desenvolvimento da revolução industrial, o espírito da ciência difundiu-se em cada disciplina, como os progressos da técnica que moldaram as relações e o comportamento humano. A ação para a liberdade é um dos eixos da concepção revolucionária. *“As ideias liberais, anárquicas e socialistas impulsionavam os intelectuais a combater, não apenas com suas obras, mas também com as armas nas mãos.”*²⁰

Entretanto, não podemos esquecer que a concepção burguesa de vida foi gradativamente consolidada na crença otimista do progresso científico e a ciência foi o fator determinante na mudança do paradigma teocêntrico para o antropocêntrico, no período do Renascimento, quando surgiu a perspectiva na pintura, *equivalente artístico e plástico da concepção de mundo de Leonardo, Descartes e Kant.*²¹

No período medieval, vigorava na arte ocidental, a ***perspectiva invertida***, observada ainda hoje na tradição dos ícones russos. Uma técnica que trabalha a profundidade pela cor e não pela linha, não pretende criar a ilusão de uma terceira dimensão e não estabelece nenhum ponto fixo de observação.

Figura 1 - Bogorodica Kazanska. (Our Lady of Kazan) - Ícone russo. Período Medieval

Fonte: <https://www.bastabalkana.com/2012/06/bogorodica-kazanska-cudotvorna-ikona-svete-majke-i-zastitnica-rusije/>

²⁰ Op. citada. (DE MICHELI, 1991) p. 6.

²¹ FLORIÊNSKI, Pavel. A *PERSPECTIVA INVERSA*. p. 112.

²¹ Idem. p. 44.

A figura ilustra a representação pictórica habitual nas artes plásticas do Ocidente e na Rússia no período medieval. Essa organização conceitual de perceptiva, sofreu grande transformação a partir do período renascentista com o gradativo desenvolvimento das leis da perspectiva, primeiro de maneira intuitiva, depois apoiada em conhecimentos matemáticos. Do Renascimento até o fim do século XIX, o condicionamento perspéctico do olhar iria se tornar um padrão tão arraigado, que seria tomado por uma disposição natural do ser humano e não por uma consequência cultural. As vanguardas viriam a contestar esse condicionamento que teve sua origem fundamentada pelas exigências da cena teatral.

1.2.1 – Relações entre o desenvolvimento da perspectiva e o teatro

Na pintura do Renascimento tem início a ciência da perspectiva, que abrange os métodos de representação dos objetos em seus tamanhos e posições “corretas”, na percepção da visão humana, a partir de um ponto fixo de observação. O objetivo é se aproximar da representação da realidade provocando a ilusão da terceira dimensão num suporte (tela) bidimensional.

Pavel Floriensi afirma que a raiz da perspectiva é o teatro. Não só pelas razões histórico-técnicas de que foi o teatro que pela primeira vez exigiu a perspectiva, mas também em *virtude de uma motivação mais profunda: a teatralidade da representação perspéctica do mundo*.²²

Quando observamos os primórdios da aplicação da perspectiva na pintura, ainda em sua fase intuitiva e não codificada cientificamente pelas leis da geometria, como no caso da obra de Giotto di Bondone ou de Andrei Rublev, percebemos uma dependência manifesta dos cenários de mistérios medievais, (em forma de pequenas casas, pavilhões, que parecem recortadas de papelão, como se fosse bastidores). “*Torna-se simplesmente impossível duvidar da influência que os espetáculos religiosos exerceram em sua pintura*”.²³

²³ Op. citada. (FLORIENSKI, 2014) p. 61.

Figura 2 - O Julgamento pelo Fogo. São Francisco se oferece para caminhar sobre o fogo, para converter o Sultão do Egito. Giotto di Bondone (1296-1297)

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/giotto-di-bondone/the-trial-by-fire-st-francis-offers-to-walk-through-fire-to-convert-the-sultan-of-egypt-1297>

Figura 3 - São Lucas, o Evangelista. Andrei Rublev. (1400)

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/andrei-rublev/st-luke-the-evangelist>

Os mais de cinco séculos de consolidação da perspectiva na pintura ocidental coincidem com o surgimento e afirmação do palco italiano como principal espaço de representação nas artes cênicas, a princípio pela adaptação de edifícios que tinham diversas configurações. Em torno do ano de 1630 é inaugurado em Veneza o primeiro teatro público de ópera, observando os novos moldes impostos pela pintura renascentista: a boca de cena arredondada, cortina, luzes na ribalta, telões pintados que permitem a perspectiva e profundidade do cenário, além de máquinas para efeitos especiais.

Se observarmos as leis que regem a perspectiva, encontraremos várias analogias que sustentam a configuração do espaço italiano, como o estabelecimento de um ponto fixo, imóvel, para o observador e a separação inequívoca entre o palco (obra) e o espectador (observador).

Figura 4 - Configurações do palco italiano. Delimitação precisa do espaço de representação e do público

Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/427138345900288580/>

Junto à perspectiva e ao espaço italiano, o realismo também se impõe como linguagem ideal para servir à estética que, com a ascensão da burguesia, se aprimora gradativamente até atingir o requinte técnico no final do século XIX. A linguagem realista e seus meios de criação de ilusão da realidade se aperfeiçoam, o que pode confundir as fronteiras entre o real e a representação. Isso talvez colabore para uma desorientação da percepção humana, que por vezes toma a

representação pela realidade, esquecendo-se que a própria linguagem realista também é uma criação artificial.

Fenômeno semelhante se dá com a perspectiva:

*A perspectiva, a imagem perspéctica do mundo, a interpretação perspéctica do mundo seria uma imagem natural, originada da essência da perspectiva, a verdadeira palavra do mundo? Ou seria apenas uma ortografia especial – uma das muitas construções típicas para quem a criou – peculiar à compreensão da vida e ao século de seus inventores e que expressa o estilo que lhes é próprio, mas que não exclui outras ortografias, outros sistemas de transcrição, pertinentes à compreensão da vida e ao estilo de outros séculos?*²⁴

Florienski nos alerta que por toda representação ser simbólica, as imagens das artes visuais diferem umas das outras, não porque algumas são simbólicas e outras supostamente naturalistas. São todas, no fundo, “*símbolos de diferentes lados de um objeto, diferentes percepções do mundo, diferentes graus de síntese*”.²⁵

Porém, o realismo, ao retratar de maneira minuciosa a realidade, expressando os aspectos descritivos, com pretensões de acuidade científica, suplantou as outras formas e se tornou um paradigma dominante, contribuindo para o obscurecimento das fronteiras entre arte e natureza, entre ficção e realidade, e acabou por se estabelecer como se fosse a síntese e não apenas uma das formas possíveis de expressão.

A ação histórica do desenvolvimento da perspectiva nunca tratou da mera sistematização já inerente à psicofisiologia humana, mas sim da reeducação forçada dessa psicofisiologia, dentro de um contexto de exigências abstratas de uma nova compreensão do mundo. Assim, como nos alerta Florienski, a aprendizagem da perspectiva é um adestramento, uma perda da atitude espontânea para com o mundo, que existe naturalmente na criança, sob a forma de perspectiva inversa, e que se submete a um esquema imposto externamente. Esse esforço de subordinar o desenho, a expressão, às regras da perspectiva, é um condicionamento imposto que elimina a espontaneidade e não garante ao indivíduo condicionado uma compreensão dos significados que implicam esse novo modelo.

Assim, as vanguardas artísticas reconhecem que a imagem perspéctica do mundo não é um fato da percepção, mas somente uma exigência, fundamentada em

²⁴ Op. citada. (FLORIENSKI, 2014) p.33.

²⁵ Idem. p.95.

razões abstratas. O Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo, o Suprematismo, o Surrealismo, tem em comum a hostilidade às leis da perspectiva aplicadas à pintura. O ataque à perspectiva, ao olhar perspéctico, é realizado de diversas maneiras, de acordo com os princípios de cada movimento artístico. No Expressionismo há a distorção da imagem a partir das tensões internas do artista; no Cubismo, a multiplicidade de pontos de vista altera a imagem; no Futurismo, as máquinas e novas tecnologias impregnam a imagem de movimento; no Suprematismo, o abandono ao figurativo e a busca de formas abstratas puras; e no Surrealismo, a deformação da imagem se dá a partir da incorporação da dimensão onírica do homem.

Figura 5 - O Grito. Edvard Munch (1893). Obra expressionista que subverte as leis da perspectiva a partir das tensões internas do artista

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/edvard-munch/o-grito-1893>

Figura 6 - *Les Femmes d'Alger*. Pablo Picasso (1907). Exemplo cubista onde a multiplicação dos pontos de vista implode a perspectiva

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907>

Figura 7 - *Dinamismo di un cane al guinzaglio*. Giacomo Balla (1912). Obra futurista que contesta a perspectiva pela busca da captação do movimento

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/giacomo-balla/dynamism-of-a-dog-on-a-leash-1912>

Figura 8. *Suprematism composition*. Kazimir Malevich. (1915-1916). Exemplo de obra do Suprematismo. O abandono ao figurativismo elimina a perspectiva

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/kazimir-malevich/suprematist-composition-1915>

Figura 9 - *La persistencia de la memoria*. Salvador Dali. (1931). Exemplo de obra surrealista onde a distorção da perspectiva se dá pela intrusão da dimensão onírica.

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931>

Nas ilustrações acima podemos perceber como as obras, que são exemplares de seus respectivos movimentos vanguardistas, revelam o desejo de destruição e desconstrução da tradição pictórica constituída a partir do Renascimento e da revolução científica, fundamentada na convenção da perspectiva. A transformação da organização espacial do olhar ocorre simultaneamente com novos avanços científicos conquistados, justamente pelo avanço da tecnologia, que permite que o olhar alcance muito além da capacidade do olho humano. No século passado a física de Isaac Newton²⁶, que acreditava na solidez como base da matéria, foi superada pela teoria da relatividade de Albert Einstein²⁷, que enxergou a matéria como energia. Porém, a física quântica, que tira suas conclusões do microcosmo, abalou totalmente a concepção de espaço e tempo. A obra de Sigmund Freud²⁸

²⁶Isaac Newton (1643-1727) foi um astrônomo, alquimista, filósofo natural, teólogo e cientista inglês, mais reconhecido como físico e matemático. Sua obra, *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural* é considerada uma das mais influentes na história da ciência. Publicada em 1687, esta obra descreve a lei da gravitação universal e as três leis de Newton, que fundamentaram a mecânica clássica.

²⁷ Albert Einstein (1879 - 1955) foi um físico teórico alemão que desenvolveu a teoria da relatividade geral, um dos pilares da física moderna ao lado da mecânica quântica. Embora mais conhecido por sua fórmula de equivalência massa-energia, $E=mc^2$ — que foi chamada de "a equação mais famosa do mundo" —, foi laureado com o Prêmio Nobel de Física de 1921 "por suas contribuições à física teórica" e, especialmente, por sua descoberta da lei do efeito fotoelétrico, que foi fundamental no estabelecimento da teoria quântica.

²⁸ Sigismund Schlomo Freud (1856-1939), mais conhecido como Sigmund Freud, foi um médico neurologista criador da psicanálise. Freud também é conhecido por suas teorias dos mecanismos de defesa e repressão psicológica e por criar a utilização clínica da psicanálise como tratamento das psicopatologias, através do diálogo entre o paciente e o psicanalista. Freud acreditava que o desejo sexual era a energia motivacional primária da vida humana. Sua obra fez surgir uma nova compreensão do ser

revela novas dimensões inexploradas da mente humana. Todas essas contribuições ampliam o espectro do conhecimento humano, abrindo novos campos de estudo, o que exige diferentes percepções que incorporem a complexidade sobre o homem e o mundo. Como consequência, outras maneiras de traduzir essa nova vastidão.

1.3 – Sobre as relações cena-plateia: a formulação de Jerzy Grotowski sobre os dois conjuntos (*ensemble* de atores e *ensemble* de espectadores)

Como afirma Tatiana Motta Lima, *Jerzy Grotowski foi um dos artistas que permitiu que enxergássemos a relação do ator com o espectador como passível de crítica e de transformação.*²⁹ O diretor polonês questionou o tratamento habitual dispensado à relação entre atores e espectadores na tradição do teatro ocidental, particularmente no ambiente do palco italiano. Segundo essa tradição, o foco de atenção se encontra no desenvolvimento do produto criado pela equipe artística. A preocupação com os espectadores está condicionada, por um lado, à uma eficiência comunicativa desse resultado e por outro, ao propósito que se quer atingir, o tipo de impressão e de receptividade que se pretende motivar.

Quando se posiciona como um diretor responsável pela orquestração de dois conjuntos, de atores e de espectadores, Grotowski propõe um deslocamento que coloca os espectadores como integrantes, dentro da concepção da própria obra artística. O diretor, conscientemente, coloca em cena os dois *ensembles* e os espectadores passam a ter um papel, uma função dramática, passível de adaptação de acordo com o contexto da obra. O espetáculo é denominado como a “centelha” que ocorre entre os dois *ensembles*, que se constituem como uma comunidade provisória, na qual o diretor “*os aproxima reciprocamente, os coloca em conjunção, corpo a corpo, em contato, em coatuação de modo que a centelha passe (o espetáculo).*”³⁰ As produções, portanto, se tornam investigações do relacionamento entre os atores e a plateia.

Como ponto de partida dessa investigação entre os *ensembles*, Grotowski começou por estabelecer um espaço cênico que fosse comum aos dois conjuntos,

humano, como um animal dotado de razão imperfeita e influenciado por seus desejos e sentimentos. Segundo Freud, a contradição entre esses impulsos e a vida em sociedade gera, no ser humano, um tormento psíquico.

²⁹ MOTTA LIMA, Tatiana. Palavras Praticadas – O percurso artístico de Jerzy Grotowski – 1959-1974. p. 368.

³⁰ GROTOWSKI, Jerzy. *Possibilidades do Teatro*. (GROTOWSKI, FLASZEN, & BARBA, 2010). p. 60.

uma “*chave espacial, para que a conjunção não seja uma questão facultativa*”.³¹ Partindo do modelo do palco italiano, exemplificou por meio de desenhos, as variadas configurações espaciais que se pode estabelecer entre os dois *ensembles*.

Figura 10 - modelos de configuração espacial para dois ensembles

Fonte: *Busca do Teatro Pobre*.³²

1. Palco italiano. Os atores isolam-se da plateia e representam sempre dentro de uma área delimitada;
2. Teatro circular (palco central). Embora a posição do palco se altere, permanece a barreira entre ator e espectador;
3. Teatro-Laboratório. Não existe separação entre atores e espectadores. Todo o recinto se transforma em palco e, ao mesmo tempo, em plateia;
4. No período de reforma teatral, no início do século XX, fizeram-se algumas tentativas (Meierhold, - Piscator e outros) no sentido de levar os atores à plateia em determinados momentos da representação. O palco, contudo, permanece como centro das ações;
5. Os espectadores representam uma unidade de participantes em potencial. Os atores dirigem-se a eles e, algumas vezes, se colocam entre os mesmos;
6. Teatro-Laboratório. O diretor sempre tem em mente dirigir dois grupos: os atores e os espectadores. A representação resulta da integração desses dois grupos.

A comparação dessas seis plantas baixas que ilustram os locais destinados ao dois *ensembles*, esclarecem o percurso do pensamento de Grotowski, que parte da configuração do palco italiano (*figura 1*); para o palco circular onde a cena fica centralizada como na configuração da arena (*figura 2*); depois, tentativas idênticas às de Meierhold e Piscator, de transgressão do espaço (*figuras 4 e 5*); e, por último,

³¹ Op. citada (GROTOWSKI, FLASZEN, & BARBA, 2010) p. 60.

³² GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca do Teatro Pobre*. p. 131.

apresenta a configuração que desenvolveu para o teatro laboratório (figuras 3 e 6). O percurso das propostas grotowskianas aponta para a fusão dos dois *ensembles* e a eliminação das barreiras criadas pelas convenções do palco italiano. Da mesma forma que os artistas de vanguarda destruíram as convenções da perspectiva pictórica, Grotowski procedeu em relação ao espaço teatral.

Durante o percurso artístico de Grotowski, na fase em que montava espetáculos, a cada produção um novo espaço era criado para dispor os atores e os espectadores. Dessa forma, foi possível a experimentação de uma grande variedade no relacionamento entre atores e público. Nos espetáculos *Caim* (figura 11A) e *Shakuntala* (figura 11B), os atores atuavam entre os espectadores, estabelecendo contato direto com a plateia que tinha um papel passivo na obra; Em *Forefather's Eve* (figura 11C) os atores atuam entre os espectadores que agora se encontram espalhados pelo espaço.

Figura 11 - Plantas baixas de espetáculos de Grotowski 33. O desenvolvimento do espaço no Teatro-Laboratório, da configuração italiana até a exploração total do espaço, inclusive a plateia (áreas em negro: local de ação dos atores, áreas em branco: espectadores)

O mesmo procedimento, de misturar atores e espectadores, em uma configuração onde os espectadores ficavam em níveis distintos, proporcionando

³³Op. citada. (GROTOWSKI, 1992) p. 134

Em *O Príncipe Constante* (figuras 15 e 16), os espectadores estavam separados por tapumes que lhe chegavam ao queixo, obrigando-os a uma perspectiva radicalmente inclinada, de cima pra baixo, olhando os atores como se fossem animais numa arena.

Figura 15 - Aspecto da ação dramática de *O Príncipe Constante*, baseado em texto de Calderón-Slowacki. A plateia coloca-se de modo a sugerir a observação de um ato proibido, sua localização evocando uma arena de touros ou um anfiteatro das salas de operação.

Fonte: *Em Busca do Teatro Pobre* ³⁵

Figura 16 - cena de *O Príncipe Constante*

Fonte: <https://br.pinterest.com>

³⁵Op. citada (GROTOWSKI J. -, 1992) p. 138

Em *Akropolis*, (figuras 17-19) os atores construíam estruturas entre os espectadores e dessa forma os incluía na arquitetura da ação, submetendo-os a uma pressão pela limitação do espaço; em *Dr. Faustus* (figuras 20-21), a sala inteira era usada como um refeitório de um mosteiro, onde os espectadores eram os convidados da ceia. Com isso, a eliminação da dicotomia palco-plateia criava uma situação de laboratório, cujo objetivo era encontrar o relacionamento adequado entre ator e espectador, em cada representação e incorporar a decisão em disposições físicas.³⁶

Figura 17 - Diagrama apresentando a movimentação e as áreas de ação da peça *Akropolis*, baseada em texto de Wyspianski.

Fonte: Em *Busca do Teatro Pobre*³⁷

³⁶ Op. citada (GROTOWSKI J. -, 1992) p. 18

³⁷ Idem. P. 137

Figura 18 – Akropolis – corte lateral

A sala ao início do espetáculo

A sala no fim do espetáculo

Fonte: *Em Busca do Teatro Pobre*³⁸

Figura 19 - cena de Akropolis

Fonte: <http://theatredublog.h.t.f.unblog.fr>

³⁸ Op. citada. (GROTOWSKI J. -, 1992) p. 137

Figura 20 - aspecto da ação dramática de *Dr. Faustus*, baseado em texto de Marlowe. Uma hora antes de sua morte, Fausto oferece uma última ceia a seus amigos (os espectadores).

Fonte: *Em Busca do Teatro Pobre* ³⁹

Figura 21 - cena de *Dr. Faustus*

Fonte: <http://howlround.com/spectacular-the-art-of-theatre-spectacle>

³⁹ Op. citada. (GROTOWSKI J. -, 1992) p. 138.

1.3.1 - A “centelha”

Estabelecido o espaço cênico e as disposições dos atores e espectadores, organizadas pelo encenador de acordo com a proposta de montagem, se impõe as questões do que Grotowski procurava atingir com essa aproximação entre os dois *ensembles* e de que maneira tentou concretizar suas ideias. Em seu artigo *As Possibilidades do Teatro*, Grotowski revela seus objetivos:

Encontrar e plasmar no espetáculo o arquétipo (aquilo que na pré-história do teatro constituía o objeto do mistério, o ponto “mágico” de convergência de todos os participantes). Revelar a função do arquétipo no “inconsciente coletivo”, “ataca-lo”, colocá-lo em movimento, fazê-lo vibrar, laicizá-lo, utilizá-lo como uma espécie de modelo-metáfora da condição humana, tirar o arquétipo do “inconsciente coletivo” e leva-lo à “consciência coletiva”.⁴⁰

Segundo essa proposta, o arquétipo polarizava os complexos coletivos da sociedade, se tornava o núcleo do subconsciente coletivo, por se tratar de mitos que não constituem invenções da mente, mas que são *“herdados através de um sangue, uma religião, uma cultura e um clima.”⁴¹*

Por isso, Grotowski baseava suas montagens em textos que atingissem a dimensão arquetípica dentro de seu contexto cultural: clássicos do romantismo polonês (*Os Antepassados*, *Kordian*, *Akropolis*), da cultura ocidental (*O Príncipe Constante*, *Hamlet*, *Dr. Fausto*), das tradições orientais (*Sakuntala*) e de personagens da tradição religiosa cristã (*Caim*, *Os Evangelhos*, *Apocalypsis com Figuris*). Identificado e incorporado como alicerce que une atores e espectadores pelo referencial comum, o arquétipo era colocado sob a prova da contemporaneidade, exigindo assim, de cada um, a atualização do posicionamento frente aos valores abordados. Esse ataque ao arquétipo, com a intenção de investir contra o “inconsciente coletivo” comum aos dois *ensembles*, visava *“à formação de uma comunidade análoga à que presenciava os mistérios, na pré-história do teatro”*.

42

Para atingir esse estado coletivo, que pretende reativar nos participantes o contato com as emoções que se encontram adormecidas no pragmatismo da vida

⁴⁰ Op. citada (GROTOWSKI, FLASZEN, & BARBA, 2010) p. 53

⁴¹ Op. citada (GROTOWSKI J. -., 1992) p. 36

⁴² Op. citada (GROTOWSKI, FLASZEN, & BARBA, 2010) p. 60

cotidiana, Grotowski utilizou um procedimento de ataque ao arquétipo que nomeou de *dialética da derrisão e da apoteose*. Por esse meio, operava a passagem do “inconsciente coletivo” dos dois *ensembles* para a “consciência coletiva”. Uma espécie de laicização do arquétipo, que pretendia superar a magia e a esfera da sombra e obscuridade presente na situação arquetípica.

Ludwik Fraszen explica a dialética da derrisão e da apoteose como uma provocação derivada da atuação com os opostos: “*expor coisas sublimes de modo bufonesco e, ao contrário, coisas vulgares de modo elevado.*”⁴³ Dessa maneira, a atuação teatral não constitui um fim em si, mas tem como função “*romper as convenções existentes, as ideias sobre a realidade, os fósseis mentais, descobrir semelhanças secretas e surpreendentes.*”⁴⁴ Grotowski acreditava que com esses procedimentos, seria possível resgatar o aspecto que ele definia como sagrado dentro do fenômeno teatral, numa cultura em que reconhecia em crise, justamente pelo desaparecimento do sagrado, como uma consequência do declínio da religião.

45

1.3.2 - Os papéis do ator e do espectador

No percurso do teatro de Grotowski, em sua fase de espetáculos, o trabalho sobre o ator caminha gradativamente para a eliminação de todo e qualquer impedimento que o impeça de realizar o “ato total”, a liberação de seus impulsos para o estabelecimento de uma espontaneidade livre de qualquer bloqueio orgânico ou condicionamento cultural.

Grotowski definiu o tipo de ator ideal para a sua proposta teatral como ator “santo”. Um ator que se opõe à vulgarização do ofício, ao chamado ator “cortesão” - aquele que faz concessões e se rende ao seu pior inimigo, o “*publicotropismo*”, que significa a orientação do ator em direção ao público (assim como tropismo significa o direcionamento das plantas em relação do sol).⁴⁶ O ator “santo”, para Grotowski, não deve fazer nada para o espectador, mas sim realizar seu ato “na presença do

⁴³ (L. Fraszen sobre o Teatro das 13 Filas nas matérias do Instituto Internacional de Teatro, ITI), *Em* (GROTOWSKI, FLASZEN, & BARBA, 2010) p. 59.

⁴⁴ (Verbete “Teatro das 13 Filas” no almanaque *A Região de Opole, Pessoas, Fatos* do ano de 1962). *Em* (GROTOWSKI, FLASZEN, & BARBA, 2010) p. 59.

⁴⁵ Op. citada (GROTOWSKI J. -, 1992) p. 42.

⁴⁶ Op. citada (MOTTA LIMA, 2012) p. 342.

espectador”, “diante dele” ou ainda no “lugar dele”. Assim, a influência do ator sobre o espectador, se torna uma influência indireta exercida por meio do exemplo.⁴⁷

Como preparação, o *ator santo* não busca adquirir habilidades, como no caso do ator cortesão, mas desenvolve o trabalho pela *via negativa*, que significa identificar e eliminar os bloqueios que impedem a expressão. Por meio de uma obstinada investigação dos meios expressivos - o corpo e a voz, em uma disciplina de trabalho extremamente exigente, o ator poderá desenvolver sua capacidade de superar os seus bloqueios e com isso atingir regiões inexploradas, libertando-se de suas máscaras sociais, sendo capaz de se auto revelar diante de um observador. É um processo que se assemelha a um sacrifício, que Grotowski acredita ser eficiente para atingir uma comunicação significativa com o espectador.

Grotowski definiu o trabalho de diretor como “espectador de profissão”⁴⁸. Na fase de sua trajetória em que produzia espetáculos, investigou diversas possibilidades para a função do espectador dentro do fenômeno teatral. O espectador foi nomeado, pelo diretor polonês, ora de testador, testemunha, visitante, irmão, ou ainda convidado.⁴⁹ Essa experimentação constante, a cada nova montagem, indica sua preocupação em colocar o espectador em uma função participativa no fenômeno cênico. Tanto, que do desdobramento de sua pesquisa, quando Grotowski deixa de produzir espetáculos, o papel do espectador continua se transformando e adquirindo outras funções em suas investigações, nomeadas por ele, sucessivamente, de *Parateatro*, *Teatro das Fontes*, *Objective Drama* e *Arte como Veículo*.

No início, Grotowski tratava os espectadores como atores, incitando-os à participação durante o espetáculo, despertando-os do seu torpor cotidiano. Essa atitude foi logo descartada, porque compreendeu que não era espontânea, mas fruto de manipulação da encenação.

Em um segundo momento, dando continuidade à sua busca de aproximação do teatro com as formas rituais, o criador do Teatro Laboratório experimenta a noção do espectador como *testemunha*, definição que aparece na época do processo de *O Príncipe Constante* (1965). Grotowski considera que nesse espetáculo conseguiu realizar com o ator Ryszard Cieslak o “ato total” e para ele, quando o ator descobre

⁴⁷ Idem. p. 345.

⁴⁸ Grotowski, Jerzy. “O Diretor como Espectador de Profissão”. Em (GROTOWSKI, FLASZEN, & BARBA, 2010) p. 212.

⁴⁹ Op. citada (MOTTA LIMA, 2012) p. 307.

o ato total, o espectador pode encontrar sua autêntica função, sua vocação, que é a de ser testemunha da entrega do ator: Na definição do artista polonês:

*“A testemunha mantém-se levemente à parte, não quer se misturar, deseja estar consciente, ver o que acontece do início ao fim e guardar na memória; a imagem dos eventos deveria permanecer dentro dela”*⁵⁰

Nesse período, Grotowski afirmava que a experiência podia funcionar para o ator como uma terapia psicanalítica e, para os espectadores, como uma psicoterapia social.⁵¹ Porém, segundo Tatiana Motta Lima, a partir da experiência realizada em *O Príncipe Constante*, observa-se a transferência do foco - que se antes envolvia os elementos do espetáculo, desloca-se, gradativamente, para a condição performativa, *“no processo que envolvia o organismo do ator que se encontraria aquela área tabu comum a ator e espectador”*.⁵²

Uma particularidade do trabalho do encenador polonês, era a pequena quantidade de espectadores admitidos a cada apresentação, no máximo 100 pessoas e, desde o início, no teatro das 13 Filas, seu trabalho se caracterizou como teatro de câmera, situação que permaneceu durante toda a fase em que criou espetáculos. Tal configuração era uma forma de estreitar a aproximação entre os dois *ensembles* e promover uma experiência mais íntima entre atores e espectadores.

Com desenvolvimento da investigação da relação espectador/cena construída nos espetáculos anteriores, Grotowski, em sua última montagem, *Apocalipse con Figuris* (1969), tentou selecionar os espectadores que assistiriam ao espetáculo. Propôs assim, uma relação diferente daquela em que o espectador é aquele que adquire a possibilidade de aceder a um bem cultural através do pagamento de um ingresso, que compra o direito de estar presente. A busca era por um espectador modelo, que faria parte de uma elite formada, não por uma distinção de classe social ou nível de educação, mas por exigências particulares: *“um espectador que alimenta uma autêntica necessidade espiritual e que deseja realmente, a partir do contato com a representação, analisar a si mesmo”*⁵³

⁵⁰ Grotowski, Jerzy. “A Possibilidade do Teatro”, em (GROTOWSKI, FLASZEN, & BARBA, 2010) p. 378.

⁵¹ Grotowski, Jerzy. “O Novo Testamento do Teatro”. Em (GROTOWSKI J. -., 1992) p. 40.

⁵² Op. citada (MOTTA LIMA, 2012) p. 332

⁵³ Grotowski *apud* Barba, Eugenio, *Alla Ricerca del Teatro Perduto*. p.102

Se a princípio há uma opção por um *ensemble* menos numeroso, Grotowski passa a escolher os espectadores de acordo com sua empatia com a proposta cênica. E depois da montagem de *Apocalipse con Figuris*, o diretor polonês abandona a tarefa de encenar espetáculos. Seus relatos deste período refletem as dúvidas sobre seu trabalho e aproveita para fazer uma longa viagem, visitando lugares nos Estados Unidos e na Índia, em busca de respostas para as suas inquietações existenciais. Retornou transformado dessa viagem – seus amigos tinham dificuldade em reconhecê-lo, já que emagreceu 36 quilos – e pareceu ter encontrado respostas para suas dúvidas.

A partir de 1970 iniciou uma nova fase em seu trabalho, o *Parateatro*, em que descartou a montagem de novos espetáculos. Trata-se, de experiências cênicas direcionadas a espectadores que, em suas propostas anteriores, eram extremamente receptivos ao trabalho de atuação e o *Parateatro* tinha como objetivo envolvê-los, não como testemunhas, mas como *participantes*. São encontros privados, coletivos, em contato com a natureza, às vezes com a duração de vários dias, onde todos participam e não há observadores, nem tampouco qualquer hierarquia na condução do trabalho. Era uma busca para, por meio de processos criativos, libertar em cada um dos envolvidos o fluxo de energia para chegarem a uma espontaneidade mais autêntica.

De 1971 a 1976, Grotowski dedicou muito do seu tempo a viajar pelo mundo, que iria se desdobrar em expedições coletivas para lugares nos quais a cultura ainda mantinha tradições que se ligavam às suas raízes primitivas, nomeadas pelo diretor polonês de técnicas das fontes. Foram visitados: Haiti, Brasil, Nigéria, Polônia Oriental, México e Índia, onde encontrou material que utilizou na última etapa de sua pesquisa. O *Teatro das Fontes* surgiu dessa experiência de nomadismo e de sua busca pessoal por raízes culturais e espirituais. Trabalhando com grupos de pessoas pertencentes a várias nacionalidades, Grotowski procurava, nos processos de investigação coletiva, propor ações ou atos simples, que precedem as diferenças de tradição, cultura ou religião.

Após esse período de nomadismo, em 1983, Grotowski aceitou o convite da Universidade da Califórnia-Irvine e por três anos manteve uma pesquisa, o *Objective Drama*, que consistia em trabalhar com um grupo oriundo de diversas culturas, dando continuidade à sua busca de uma arte que superasse a visão individual, objetiva, e atingisse uma qualidade supra individual, arquetípica.

De 1986 a 1999, Grotowski desenvolveu a última fase de seu trabalho: a *Arte como Veículo*, na cidade de Pontedera, na Toscana, Itália. O trabalho, realizado de forma intensiva com pequenos grupos, se constituía a partir da criação de uma estrutura performativa, que funcionava como ferramenta para o trabalho *sobre si mesmo*. Desta forma, o espectador se fundia ao ator, ou seja, aquele que participava na ação da performance, se tornava o próprio observador do fenômeno em que tomava parte.

Em seu percurso criativo, nos parece que Grotowski experimentou inúmeras possibilidades de conexão entre os dois *ensembles*, refletindo sobre o espaço, sobre a intenção artística e também a respeito da função do ator e do espectador. Na questão sobre o espaço, implodiu as convenções do palco italiano e optou por locais que proporcionassem uma comunicação mais íntima, conjugando todos como participantes em um mesmo acontecimento. O espaço era modificado, com o apoio da cenografia, de acordo com a proposta de cada montagem, levando em consideração o tipo de comunicação que se queria atingir e o papel dos espectadores dentro desse contexto. Depois da fase dos espetáculos, nas pesquisas parateatrais, Grotowski pesquisou novos espaços físicos de interação, internos e externos, algumas vezes buscando a ambientação ao ar livre, em contato com a natureza e outras vezes, fazendo da própria sala de ensaio, o espaço das descobertas, efetivadas pelos próprios participantes da experimentação.

Quanto à intenção artística, identificamos uma preocupação em despertar o espectador por meio do confronto com os arquétipos que constituem os repositórios do inconsciente coletivo. Para isso, utilizava textos seminais da cultura em que pertenciam e às vezes de outras tradições, que ressaltavam o contraste entre culturas, identificando e atacando os arquétipos, distorcendo suas estruturas, desmistificando a sacralidade estabelecida, com o objetivo de atingir dimensões que ultrapassem o pensamento racional e atinjam os alicerces que sustentam a existência do ser humano. Primeiro de uma forma direta, através dos procedimentos da encenação, depois de maneira indireta, por intermédio do exemplo da entrega do ator em sua *performance*. Para isso, o ator teria que atingir um estado livre de condicionamentos e bloqueios capazes de impedir a espontaneidade e a liberdade dos impulsos, através de um treinamento pela via negativa. Essa busca do contato com elementos que remetem à essência continuou a se justificar, mesmo quando se eliminou a operação do elemento espetacular, de apresentação como fenômeno

teatral, através da busca de tradições culturais ancestrais e da experimentação por meio da ação.

Por fim, as funções do ator e do espectador se desenvolveram de maneira que se fundiram em um só organismo. A princípio o ator incitava o espectador, depois atuava diante dele, para atingi-lo indiretamente. Na fase seguinte, se concentrava a atuar para aqueles que estavam aptos ao tipo de comunicação proposta, até que, eliminada a necessidade de uma apresentação artística, ficou livre para exercer a dupla função de ator e de espectador enquanto participava da ação. Pela *perspectiva inversa*, o espectador era provocado, pelos procedimentos já expostos, a confrontar-se com fundamentos formadores de sua estrutura psicossocial, para conscientizar e atualizar sua reflexão sobre esses fundamentos, primeiro de maneira direta pelos procedimentos da encenação, depois indiretamente pela testemunha da entrega do ator. O espectador que se sentia seduzido por essa proposta era um candidato a se aproximar cada vez mais do processo, até que, liberto das convenções referentes à uma apresentação artística, pode se unir ao *ensemble* que se torna único e também assumir, além da sua qualidade de observador, a responsabilidade da ação.

2 – TEATRO OFICINA

MÚLTIPLOS TEATROS, MÚLTIPLOS ESPECTADORES

2.1 – A trajetória do Oficina pela perspectiva do diálogo entre os *ensembles* (1958-1966)

“Um ser humano se define pelo conjunto de projetos vitais, de desejos e anelos que o acompanham e é em função deles que se determina sua fisionomia de uma forma nítida e definitiva. O mesmo ocorre com relação a alguns indivíduos quando estes sentem a necessidade de se agrupar, ou por outra, quando rios de solidão antiga procuram, na dimensão superlativa do diálogo, romper imemoriais barreiras e violar prolongados mutismos. OFICINA foi na sua origem um projeto que hoje se faz público...”⁵⁴

Esse é o texto do programa do primeiro espetáculo: *Vento Forte Pra Papagaio Subir* de 1958, que inaugura o percurso de uma das mais, se não a mais prestigiada Cia de teatro do Brasil, o Teatro Oficina. Com certeza, com existência mais longa, sessenta anos e ainda em larga atividade. Seu currículo carrega alguns dos marcos da produção teatral do país nas décadas de sessenta e setenta do século passado e após o exílio, a retomada da década de noventa marca a produção de espetáculos memoráveis, que se estende pelas duas décadas do século XXI. A Cia é conhecida pela sua inquietude e a ousadia de suas propostas, e se manteve na vanguarda artística, em consonância com as transformações culturais que ocorreram na sociedade brasileira. Seu líder, José Celso Martinez Corrêa ⁵⁵, mais conhecido como José Celso, ou Zé Celso, é o único que permaneceu nessas seis décadas de jornada, como seu principal criador. Sua personalidade se confunde com a história do Oficina, em seu destemor pelos obstáculos, no desambaraço diante da moralidade e em sua audácia criativa - um artista libertário, desassossegado, e obstinado defensor da liberdade expressiva e sexual.

⁵⁴ FORTES, Luiz Roberto Salina, em programa da peça *Vento Forte para Papagaio Subir*, 10/1958.

⁵⁵ José Celso Martinez Corrêa (1937). Diretor, autor e ator. Destacado encenador da década de 1960, líder do Teatro Oficina, uma das companhias mais conectadas com o seu tempo. Encenou espetáculos considerados antológicos, tais como *Pequenos Burgueses*, *O Rei da Vela* e *Na Selva das Cidades*. Nos anos 1970, vivenciou as experiências da contracultura, transformando-se em líder de uma comunidade teatral e das montagens de suas criações coletivas. Ressurgiu nos anos 1990, em uma nova organização da companhia, propondo uma interação constante entre vida e teatro.

Algo difícil de prever naqueles jovens, vestidos de terno e gravata, como os universitários no final da década de cinquenta, que em meio as aulas da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco da Universidade de São Paulo, decidem criar um grupo de teatro: o Oficina. Formado, no princípio, por estudantes oriundos de outras cidades para cursar uma prestigiada instituição de nível superior - em uma época que só uma pequena parcela da população chegava à Universidade - que se somaram a outros poucos da cidade de São Paulo. José Celso veio de Araraquara, interior de São Paulo; Amir Haddad⁵⁶, de Guaxupé, uma pequena cidade do sul de Minas Gerais; Renato Borghi⁵⁷ é natural do Rio de Janeiro; os paulistanos eram Carlos Queiróz Teles⁵⁸ e Moracy do Val⁵⁹. Completava o grupo Jairo Arco e Flexa.⁶⁰

Segundo Jacob Guinsburg, a trajetória inicial do Oficina foi idêntica à de numerosos grupos de teatro que se formam no ambiente dos cursos superiores.⁶¹ Grupos, constituídos por jovens com boa formação cultural e que em pouco tempo apresentam resultados promissores, mas que geralmente ficam nessas primeiras tentativas, como atividades de carácter transitório, visto que a prática teatral não era a primeira opção profissional de seus integrantes. Não foi o caso do Oficina. Seus integrantes demonstraram, desde do início, um empenho incomum na atividade artística. Com o tempo deixaram de lado o Direito para se dedicarem exclusivamente ao teatro, como podemos observar na trajetória dos fundadores da Cia liderada por Zé Celso.

A primeira experiência do grupo foi a montagem de *Vento Forte para Papagaio Subir*, de autoria de José Celso que, junto com *A Ponte*, de Carlos Queiroz

⁵⁶ Amir Haddad (1937). Diretor e ator. Dirigiu grupos alternativos na década de 1970 fundamentando uma linha de trabalho significativamente pesquisada por essa geração: disposição não convencional da cena; desconstrução da dramaturgia; utilização aberta dos espaços cênicos; e interação entre atores e espectadores. Essa linha de pesquisa se sedimentará no seu trabalho como diretor a partir da fundação do Tá na Rua, em 1980, grupo que encabeça até hoje.

⁵⁷ Renato de Castro Borghi (1937) é um ator e autor brasileiro. Um dos principais integrantes do Teatro Oficina, intérprete vigoroso de papéis marcantes, nos quais soube introjetar, com equilíbrio, irreverência e sarcasmo, num estilo todo particular.

⁵⁸ José Carlos Botelho de Queiróz Telles (1936 - 1993), foi dramaturgo, um dos fundadores do Teatro Oficina nos anos sessenta. Ganhou projeção como dramaturgo nos anos 1970, através de adaptações ou recorrendo a temas ligados ao teatro de resistência e inspirados por acontecimentos do momento. Seu primeiro texto, *A Ponte*, escrito em 1958, é levado à cena pelo Teatro Oficina no mesmo ano, ao iniciar suas atividades ainda em fase amadora.

⁵⁹ Produtor e jornalista brasileiro, Moracy do Val participou como ator e assistente de direção, dos primeiros cinco espetáculos do Oficina.

⁶⁰ Ator e diretor, Jairo Arco e Flexa foi integrante do Oficina de 1958 à 1966.

⁶¹ GUINSBURG, Jacob, *A Linguagem do Teatro Oficina, em Diálogos sobre Teatro*.

Teles, foram os textos que integraram o espetáculo de estreia da companhia em 1958. De teor autobiográfico, o texto de José Celso revela a temática dominante na fase amadora do Oficina: as dificuldades de liberdade individual no seio da família, os conflitos de gerações e o choque entre a vida do interior e a vida da capital. Já a peça de Carlos Queiroz Teles, *A Ponte*, sugeria no diálogo uma nova aproximação entre atores e espectadores na relação teatral– “*uma ‘ponte de carne’ entre atores e espectadores*”⁶², que viria a se tornar um dos eixos principais do trabalho do Oficina, se traduzindo na constante preocupação do lugar e da função do espectador nas propostas da companhia.

Para a apresentação dos dois espetáculos, alugaram a sala de um teatro espírita, o Bela Vista, localizado na rua Jaceguai, nº 520, que se tornaria a sede da companhia. O espaço, que sediou diversos marcos do teatro paulistano, sofreu um incêndio, foi reconstruído duas vezes e abrigou três configurações espaciais que tiveram grande influência nos espetáculos da companhia: O ‘teatro-sanduíche’ (com duas plateias contrapostas, com o palco no centro), o ‘palco giratório’ de configuração italiana e a ‘passarela cênica’, nomeada de “terreiro eletrônico”, em sua atual fase. Tais transformações na configuração espacial colaboraram para uma constante reflexão sobre o lugar do espectador e a influência do espaço físico na relação entre os artistas e o público.

A sede do Oficina ainda comporta um significado simbólico por ser o cerne de uma disputa, que dura mais de duas décadas, entre a preservação cultural e a especulação imobiliária. De um lado, os representantes do Oficina lutam para transformar a área do teatro e o terreno contíguo em um teatro estádio, de grandes dimensões e ao ar livre, além de uma universidade inspirada na antropofagia de Oswald de Andrade. Do outro lado, o grupo do empresário Silvio Santos⁶³ pretende construir um grande empreendimento imobiliário, com grandes torres comerciais e residenciais. Essa disputa torna o local um ponto de discordância entre duas linhas de pensamento com posições distintas referentes à destinação do espaço e seu impacto para o desenvolvimento da sociedade.

⁶² José Celso Martinez Correa, entrevista concedida em 4/3/02 em RAHAL, Carlos Antônio, *Atravessando a Ponte– Evolução do Espaço Cênico do Teatro Oficina (1958 – 1972)*. p. 23

⁶³ nome artístico de Senor Abravanel (1930), é um apresentador de televisão e empresário brasileiro, proprietário do grupo Silvio Santos, que inclui um conglomerado de empresas, entre elas o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT).

Mas nos idos de 58, os integrantes do Oficina não poderiam ter a dimensão do que iria acontecer no teatro da rua Jaceguai. Tudo que precisavam era de um lugar acessível para apresentar o seu trabalho. Estrearam em um dia de greve geral e na plateia estava o principal crítico de teatro de São Paulo, Décio de Almeida Prado⁶⁴, que se dispôs a assistir a primeira experiência de uma companhia amadora, e previu em José Celso o aparecimento de um expressivo futuro autor.⁶⁵

Com tino promocional, a companhia participou com *Vento Forte* de um concurso de teatro em televisão, vencendo como melhor espetáculo, melhor atriz (Alzira Cunha) e melhor ator (Marcus Vinicius). Também apresentaram seus espetáculos em espaços inusitados para a época, como a estreia, na boate “Cave”, de três textos curtos, *O Guichê* (Jean Tardieu), *Antonio de Zerboni* (autor desconhecido) e *Geny no Pomar* (Charles Thomas), neste último a estreia de José Celso como encenador. Esse primeiro momento se caracteriza pelo esforço em inserir o grupo no meio cultural e pela busca de aperfeiçoamento no exercício da atividade artística, um movimento comum aos inúmeros grupos teatrais iniciantes.

As estratégias para o desenvolvimento do trabalho da companhia se intensificaram com a entrada de outros integrantes como a atriz Etty Fraser⁶⁶, que tinha boas relações na elite paulistana e se destacou na organização do “teatro a domicílio”, iniciativa que tinha por objetivo angariar fundos para as novas produções. Eram apresentações de pequenas peças nas mansões do bairro do Morumbi, nas quais *“Os atores entravam pelas portas dos fundos ou pela entrada de serviço.”*⁶⁷

*“Contudo, foi talvez no “Teatro a Domicílio”, um tipo de apresentação concebido como o fito de reunir recursos para levar à frente as encenações, que o grupo se afastou das práticas usuais dos nossos amadores universitários e percebeu no seu horizonte a possibilidade de um dia tornar-se um elenco permanente”*⁶⁸

Essa opção de financiar os trabalhos artísticos só era possível pelo fácil acesso ao ambiente privado da elite, devido a origem social de alguns integrantes do grupo, como Renato Borghi, filho de um alto executivo de multinacional. Se por um

⁶⁵ PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) Trajetória de uma Rebeldia Cultural*, p. 15.

⁶⁶ Etty Fraser Martins de Souza (1931). Atriz. Integrante representativa da primeira fase do Teatro Oficina, trabalhou com destacados diretores dos anos 1960, tais como Adolfo Celi, Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa e Antônio Abujamra.

⁶⁷ Idem. P. 17.

⁶⁸ Op. citada. (GUINSBURG J. , 2002) p. 109.

lado, a origem dos integrantes facilitava o esforço de produção, também fez com que fossem vistos com desconfiança dentro do meio artístico ⁶⁹ já que, na época não era comum em São Paulo que pessoas “bem-nascidas”, com acesso à educação de ponta, se dedicassem ao teatro, profissionalmente. Esse pertencimento a determinada classe se refletia também no público que queriam atingir com o trabalho artístico. Era um teatro produzido por artistas e intelectuais da classe média para um público que compactuava com o referencial cultural, com as angústias, reflexões e buscas de uma classe em determinado período histórico. Segundo Fernando Peixoto, o Oficina,

*“mesmo tendo, em diferentes fases, de diferentes maneiras, assumido uma perspectiva de defesa, até mesmo radical e agressiva, da revolução proletária, sempre soube dirigir-se à plateia historicamente concreta que tinha diante de si: a própria classe média”*⁷⁰

A classe média paulistana no fim dos anos cinquenta, foi impulsionada pelo vertiginoso desenvolvimento da economia da cidade que, até o final do século XIX, era apenas um entreposto de escoamento da riqueza proveniente do café. Por isso, sua sociedade mantinha características provincianas, com uma cultura incipiente, se comparada com o ideal das metrópoles européias ou mesmo com o Rio de Janeiro, capital do país.

O acelerado crescimento econômico e a expansão urbana exigiram um incremento cultural, para uma sociedade que buscava uma posição dominante no contexto nacional. Decorrente dessa demanda, foi realizada A Semana de Arte Moderna de 22⁷¹ e a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)⁷², que são tentativas de alçar a elite paulistana à um padrão europeu de qualidade artística, conciliando assim o desenvolvimento material com o cultural e com isso assegurar o poder de influência no país. Com essas iniciativas, no final da década de 1950, estava consolidada em São Paulo a ideia de cultura de elite atrelada ao modelo europeu.

⁶⁹ Sabato Magaldi apud, SILVA, Armando Sérgio da. Oficina: Do Teatro ao Te-Ato. p. 19

⁷⁰ Op. Citada (PEIXOTO, 1982) p. 14.

⁷¹ A Semana de Arte Moderna marcou o início do modernismo no Brasil e tornou-se referencial cultural no século XX. Também chamada de Semana de 22, ocorreu em São Paulo, entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal.

⁷² O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi construído em 1948 por iniciativa do industrial italiano Franco Zampari, com apoio de parte da elite paulistana. Importou inúmeros profissionais da Europa, elevou o padrão das produções nacionais e possibilitou o desenvolvimento de vários artistas no Brasil.

Era a época em que o Oficina procurava se afirmar enquanto grupo com a montagem de *A Incubadeira* (1959), tratando das contradições inerentes à condição das novas gerações, que queriam romper com ideias e padrões antigos, abordando a falta de liberdade no seio da família de classe média. O espetáculo, com dramaturgia de José Celso e direção de Amir Haddad, participou do II Festival de Estudantes (Santos, 1959), organizado por Paschoal Carlos Magno⁷³ - e foi premiado pelo texto, direção e atuação (Etty Fraser). A participação no festival resultou no sucesso de crítica e público, possibilitando que o espetáculo ficasse em cartaz durante dois meses no Teatro de Arena que, na época, aglutinava o público universitário e grande parte da pequena burguesia intelectualizada.⁷⁴

Uma das grandes referências dessa elite intelectual do país era a obra de Jean Paul Sartre,⁷⁵ que se tornou o autor predileto do jovem José Celso. Ele se identificou com os questionamentos do filósofo francês sobre a liberdade e a opressão imposta pela sociedade, através das ideias existencialistas.⁷⁶ *As Moscas* (1959), com direção do francês Jean-Luc Descaves⁷⁷, no teatro da Aliança Francesa e *A Engrenagem* (1960), adaptado por José Celso e Augusto Boal e com direitos cedidos pelo próprio Sartre, que no auge de seu prestígio visitou São Paulo e Araraquara, foram encenadas pela companhia e o estudo do existencialismo aprimorou a reflexão sobre a liberdade do indivíduo e suas relações com a sociedade, no discurso artístico e ideológico do Oficina.

Por outro lado, a aproximação com o Teatro de Arena⁷⁸ proporcionou uma abertura para o aspecto social do teatro e em uma coprodução, encenaram *Fogo Frio* (1960), de Benedito Rui Barbosa, processo em que os integrantes do Oficina pesquisaram a realidade do homem do campo no Brasil e pela primeira vez tiveram

⁷³ Paschoal Carlos Magno (1906-1980) foi um ator, poeta, teatrólogo e diplomata brasileiro. É considerado um dos renovadores do teatro brasileiro, sendo responsável e pela organização de festivais de teatro e pela criação no país da função de diretor teatral.

⁷⁴ Op. citada (SILVA, 1981) p. 19.

⁷⁵ Jean-Paul Sartre (1905-1980) foi um filósofo, escritor e crítico francês, conhecido como representante do existencialismo. Acreditava que os intelectuais têm de desempenhar um papel ativo na sociedade. Era uma artista militante, e apoiou causas políticas de esquerda com a sua vida e a sua obra.

⁷⁶ O existencialismo é um conjunto de teorias formuladas no século XX, com forte influência do pensamento de Kierkegaard (1813-1855), que se caracterizam pela inclusão da realidade concreta do indivíduo (sua mundanidade, angústia, morte, etc.) no centro da especulação filosófica, em polêmica com doutrinas racionalistas que dissolvem a subjetividade individual em sistemas conceituais abstratos e universalistas.

⁷⁷ Jean-Luc Descalves, cenógrafo, diretor e ator francês, atuante no teatro e no cinema brasileiro nas décadas de cinquenta e sessenta.

⁷⁸ O Teatro de Arena de São Paulo foi um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 50 e 60. Inicia-se em 1953 tendo promovido uma renovação e nacionalização do teatro brasileiro. Sua existência termina em 1972.

contato com as técnicas de Stanislavski, por meio de laboratórios e exercícios que o diretor do espetáculo, Augusto Boal, aplicava baseado na sua experiência no Actor's Studio, nos Estados Unidos.

2.1.1 - Arena – Oficina e o Realismo norte-americano

A influência do processo de trabalho do Arena causou uma transformação no Oficina, que abandona as questões existenciais e busca atingir outro público que não fazia parte das classes habituadas a frequentar o teatro na cidade de São Paulo, como a classe média e a juventude universitária. A montagem de *Engrenagem*, por exemplo, que discutia a dependência econômica de países subdesenvolvidos, foi apresentada em clubes operários e sindicatos, após uma pequena temporada no hall do teatro Bela Vista. Além das apresentações, foram realizados debates sobre as questões culturais e políticas, com a participação do próprio Jean-Paul Sartre, Augusto Boal, os críticos Sábato Magaldi⁷⁹, Décio de Almeida Prado e o professor Candido Mendes de Almeida⁸⁰, do Departamento de Política Internacional do ISEB.⁸¹ É o momento que tem início o primeiro de inúmeros confrontos que o Oficina teria com a censura ao longo de sua história, em função da proibição de uma apresentação que seria realizada no Museu do Ipiranga.

Embora houvesse uma atividade intensa e uma colaboração entre os dois grupos, o Oficina ofereceu resistência à uma possível fusão com o Arena e para manter sua identidade e percorrer um caminho próprio, decidiram pela profissionalização e alugaram o teatro da rua Jaceguai, o mesmo em que fizeram sua estreia, para sediar a futura empresa. Foi empreendido um longo esforço de produção, ao longo de seis meses, com várias atividades para arrecadação de fundos destinados à reforma das instalações do teatro. O arquiteto Joaquim

⁷⁹ Sábato Magaldi (1927-2016) foi um dos principais críticos teatral no Brasil, jornalista, professor, ensaísta e historiador brasileiro.

⁸⁰ Cândido Antônio José Francisco Mendes de Almeida (1928). É um professor, educador, advogado, sociólogo, cientista político e ensaísta brasileiro. Durante o Regime Militar relacionava-se com desembaraço com a esquerda e direita, abrigou perseguidos durante o governo de Castelo Branco, ao mesmo tempo que se tornava amigo de Golbery do Couto e Silva, com quem negociava a fundação de um centro de estudos políticos.

⁸¹ Op. citada (PEIXOTO, 1982) p. 22.

Guedes⁸² criou um espaço chamado de teatro-sanduíche, com o palco no centro e plateia dos dois lados, uma de frente para outra, semelhante ao conceito de Teatro Circular, de Grotowski.

Porém, o motivo dessa disposição espacial era de ordem pragmática - abrigar o maior número possível de espectadores dentro do espaço, consoante a proposta do Teatro de Arena de promover a popularização do teatro. Paralelamente à reforma do teatro, José Celso dirigiu o trabalho artístico para a próxima montagem, baseado no *Sistema Stanislavski*, a partir de então conduzido pelo ator russo emigrado Eugenio Kusnet, que havia ingressado na companhia no elenco de *A Engrenagem*.

Figura 22 - A Vida Impressa em Dólar - Oficina - teatro-sanduíche

Figura 23 - Programa -

A Vida Impressa em Dólar. No conteúdo há dois textos: Tentativa de Análise do Desenvolvimento do Teatro Brasileiro, de Augusto Boal, e Teatro e privilégio, de Luis R. S. Fortes, que refletiam sobre o espectador do teatro.

Figura 22 - Cartaz - A Vida Impressa em Dólar

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp

⁸² Joaquim Manoel Guedes Sobrinho (1932 - 2008) foi um arquiteto paulista, conhecido por ter rejeitado o formalismo em favor de uma arquitetura que procurasse responder às necessidades da vida cotidiana. Foi crítico ferrenho de Oscar Niemeyer e da corrente dominante do pensamento arquitetônico brasileiro.

O texto escolhido foi *A Vida Impressa em Dólar*, (*Awake And Sing*), do dramaturgo norte-americano Clifford Odets, ligado ao Group Theatre⁸³ e ao Actor's Studio. Apesar da busca da autonomia em relação ao Teatro de Arena, a montagem foi um desdobramento da experiência anterior, fundamentada no *Sistema* Stanislavski e na análise do contexto brasileiro. Se no Arena a reflexão partia de questões levantadas pela própria dramaturgia, no Oficina o procedimento era diferente: as montagens, ainda que apoiadas em dramaturgia estrangeira, eram contextualizadas de forma que, por meio da linguagem cênica, provocasse na plateia a reflexão sobre a realidade de nosso país.

*A seleção dessa peça (A Vida Impressa em Dólar) vem atender à necessidade do grupo de atingir uma camada de público ainda não conquistada pelo teatro. (...) O desejo de atingir e gerar um novo público para o teatro e a ideia de lograr uma nova forma de trabalho em teatro, que extrapolasse a área do privilégio social, em que, até então, tinha se dado a relação espetáculo-público, se fortaleceram e se tornaram mais numerosos no início da década de 1960.*⁸⁴

A análise minuciosa de Augusto Boal no programa do espetáculo, revela as preocupações da companhia sobre o problema do espectador, criticando a ausência de investigação sobre o tema, o que colabora para o estado de alienação da plateia no teatro paulistano, que a companhia constata ser composta apenas pela classe média. Nessa reflexão, percebemos um deslocamento de foco da discussão sobre questões de qualidade artística para os motivos que levam ao exercício do teatro e a quem esse esforço é direcionado.

“(...) o que se entende por teatro popular ou, pelo menos, o que significa popular dentro do contexto desta rápida análise. Evidentemente, não nos referimos ao teatro de “muita gente”. Popular não é sinônimo de casa lotada. Significa que, prosseguindo o seu desenvolvimento dialético, o teatro verdadeiramente incorporará, pela primeira vez, uma plateia operária. A inclusão de uma nova plateia e o surgimento de uma nova dramaturgia não virão eclipsar o já existente (...) a nova classe, transformada em plateia, trará uma riqueza maior de ideias, impossíveis de serem solicitadas pela plateia burguesa”

⁸³ *Group Theatre* foi uma importante companhia de teatro de Nova York fundada em 1931 por Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg. O nome “grupo” se origina na proposta destes artistas de que se deve atuar como um coletivo e não como “estrelas” individuais.

⁸⁴ Augusto Boal, em um dos textos do programa da peça *A Vida Impressa em Dólar*, ambos dedicados à análise do público teatral: *Tentativa de Análise do Desenvolvimento do Teatro Brasileiro*, de Augusto Boal, e *Teatro e privilégio*, de Luis R. S. Fortes. Em TAVARES, Renan. - *Teatro Oficina de São Paulo – Seus Dez Primeiros anos 1958-68*, p. 22.

Essas questões são similares ao projeto do Arena, o que confirma uma grande aproximação entre as duas companhias, independente da inauguração de uma sede própria e da busca do Oficina por um caminho singular. O programa da estreia da primeira encenação profissional de José Celso, revela grande influência de Augusto Boal. A próxima montagem do Oficina, em 1961, há um retorno ao espírito do Arena, com a produção de *José, do Parto à Sepultura*, texto do próprio Boal, com direção de Antonio Abujamra⁸⁵ que, recém-chegado da Europa, trazia a experiência com as encenações do *Berliner Ensemble*⁸⁶ e com os espetáculos de orientação épica do diretor francês Roger Planchon.⁸⁷ José Celso, em retrospectiva, observa que a proposta se mostrou ousada para o público:

. “O [Antônio] Abujamra fez uma peça genial, que é “*José, do Parto à Sepultura*”. Genial! Ficou uma semana. Com a Myriam Muniz, Fauzi Arap, com gente muito boa. Ficou uma semana em cartaz. O público não admitia que não fosse realismo.”⁸⁸

O espetáculo era uma comédia debochada, com uma influência épica, que na visão de Fernando Peixoto, não tinha nem a cara do Arena e nem do Oficina⁸⁹ e que amargou o fracasso, a incompreensão do público da época e provocou o afastamento dos dois coletivos e a retomada pelo Oficina de produções de textos norte-americanos.

Ainda sob direção de Augusto Boal, *Um Bonde Chamado Desejo* (1961) de Tennessee Williams, abordava as contradições e conflitos nas relações familiares da classe média e era um terreno fértil para a continuação das investigações baseadas

⁸⁵ Antônio Abujamra (1932 - 2015). Foi diretor e ator. Um dos primeiros a introduzir os princípios e métodos teatrais de Bertolt Brecht, Roger Planchon e outros mestres da contemporaneidade em palcos brasileiros. Participou da revolução cênica efetivada nos anos 1960 e 1970, caracterizando seu trabalho pela ousadia, inventividade e espírito provocativo.

⁸⁶ *Berliner Ensemble* é uma companhia de teatro alemã fundada pelo dramaturgo Bertolt Brecht e por sua mulher, a atriz Helene Weigel, em janeiro de 1949, que causou grande influência no teatro ocidental a partir da década de 1950. Atualmente situada em Berlim no *Theater am Schiffbauerdamm*.

⁸⁷ Roger Planchon (1931-2009) foi um dramaturgo e diretor francês. Foi um dos precursores do teatro épico no teatro francês.

⁸⁸ José Celso Martinez Corrêa, em entrevista realizada em 10/05/2008, com a colaboração de Rafaela Wrigg. por ocasião da estreia de *Vento Forte para Papagaio Subir* – em (CORRÊA & DRUMMOND, Questão de Crítica – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, 10 de maio de 2008) *Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais*.

⁸⁹ Op. citada (PEIXOTO, . TEATRO OFICINA (1958-1982) Trajetória de uma Rebeldia Cultural, 1982) p. 28

no *Sistema Stanislavski*. Além disso, convidaram a atriz Maria Fernanda⁹⁰ e o ator Mauro Mendonça⁹¹ para o espetáculo, inaugurando uma nova prática no Oficina: integrar artistas de prestígio em seu *ensemble*. O espetáculo tinha um grande elenco, uma cenografia suntuosa de Flávio Império, um texto de um autor que estava em voga e até a presença, na estreia da peça, da atriz Vivian Leigh⁹², que interpretou o papel de *Blanche de Bois* no cinema. A vocação promocional do Oficina fazia lembrar as grandes produções do TBC.

A mesma estratégia se manteve na montagem seguinte, *Todo Anjo é Terrível* (1962), adaptação do romance de Thomas Wolfe, com direção de José Celso e Henriette Morineau⁹³ como atriz convidada. A partir da analogia com o contexto norte-americano, através de uma análise minuciosa dos elementos da peça, de estudos de dados históricos, sociológicos e econômicos, se buscou uma aproximação com a realidade nacional para estabelecer um diálogo crítico com a plateia brasileira.⁹⁴ Apesar do sucesso de crítica e da realização da primeira temporada da companhia no Rio de Janeiro, foi um fracasso de público e a encenação encerrou o ciclo de peças norte-americanas, dando início ao ciclo das peças soviéticas.

Nesses primeiros quatro anos de existência, o Oficina utiliza a bigorna, símbolo do trabalho árduo, como marca da Cia o que se expressa nas doze montagens, em uma postura que prima pela investigação estética, pela reflexão sobre o público e o anseio por traduzir as angústias existenciais de uma classe média brasileira, por meio da adaptação de textos de origem estrangeira.

⁹⁰ Maria Fernanda Meireles Correia Dias (1928). Atriz que se destacou durante a década de 1960 e 1970, trabalhando com importantes diretores, como Bibi Ferreira, Augusto Boal, Flávio Rangel e José Celso Martinez Corrêa.

⁹¹ Mauro Pereira de Mendonça (1931). Ator que na década de 1960 trabalhou com importantes diretores como Antunes Filho, Augusto Boal, Ademar Guerra e José Celso Martinez Corrêa.

⁹² Vivien Leigh, Lady Olivier (1913-1967) foi uma atriz britânica nascida na Índia do Império Britânico. Célebre por seu papel como Scarlet O'Hara, em *E o Vento Levou* (1939), interpretou no cinema o papel de Blanche DuBois, em *O Bonde Chamado Desejo*, de 1951, e no teatro, nos palcos do West End, em Londres.

⁹³ Henriette Fernande Zoé Morineau (1908 - 1990) foi uma atriz de origem francesa, que trabalhou por três anos na Comédie Française. Em uma de suas excursões conheceu na Bélgica seu futuro marido, George Morineau, e este foi aconselhado pelos médicos a se mudar para um país tropical. O casal se transfere para o Rio de Janeiro, em 1931, onde Henriette iniciou uma extensa carreira como atriz no Brasil.

⁹⁴ Peixoto, Fernando. *TEATRO OFICINA (1958-1982) Trajetória de uma Rebeldia Cultural*, Pg. 33

2.1.2 - O Oficina e o Realismo soviético

A primeira experiência com a dramaturgia russa foi a peça *Quatro Por Quatro*, adaptação de *Quadratura do Círculo*, de Valentin Kataiév, seguindo a sugestão de Eugenio Kusnet, com encenação do diretor belga Maurice Vaneau⁹⁵, que, na época, integrava o TBC e se destacava pelo seu conhecimento da artesanaria teatral. *Quatro por Quatro*, uma comédia despretensiosa, foi o primeiro grande sucesso de público do Oficina, sendo remontado em momentos de crise financeira da companhia. Segundo Armando Sérgio da Silva, o espetáculo teve dupla importância: a folga financeira que permitiu o longo período de preparação do espetáculo seguinte, *Pequenos Burgueses* e o desenvolvimento de uma linguagem cênica baseada em uma comicidade ligeira, que remete à nossa tradição teatral da comédia popular, e que seria retomada vários anos depois com *O Rei da Vela*.⁹⁶

O sucesso de público foi impulsionado pelas proposições de um dos atores e também empresário, Lucio Ripoli Filho, que sugeriu uma série de estratégias como a distribuição de filipetas (em sindicatos, clubes, bancos, lojas), de talões de desconto (dois ingressos pelo preço de um) e ingressos gratuitos condicionado à compra de livros e produtos de lojas que apoiavam o espetáculo.⁹⁷ Além disso, a companhia se preocupava em diversificar o público, com ações voltadas para as cidades do interior do estado e as capitais de outros estados.

No programa de *Quatro por Quatro*, o Oficina se propunha a popularizar o seu trabalho com um repertório escolhido sob o prisma da desmistificação: *Nekrassov*, de Sartre – “a desmistificação do público”; *Pena que que ela Seja uma P...*, de John Ford – “a desmistificação da moral”; *Os Inimigos*, de Gorki – “a desmistificação do social”; *Epitáfio para George Dillon* – “a desmistificação do intelectual”.⁹⁸

Essa insistência em desmistificar as coisas apareceu no momento em que se intensificou o estudo sobre interpretação a partir do *Sistema* de Stanislavski e esse amplo projeto, ainda que não tenha sido realizado, achou sua síntese na montagem seguinte, *Pequenos Burgueses* (1963), de Maximo Gorki, a segunda experiência da

⁹⁵ Maurice Vaneau (Maurits Victor Van den Bossche) (1926-2007). Coreógrafo, diretor, cenógrafo e figurinista de origem belga, naturalizado brasileiro. Em visita ao Brasil com o Teatro Nacional da Bélgica, foi convidado pelo empresário Franco Zampari para integrar a direção artística do TBC.

⁹⁶ Op. citada (SILVA, 1981) p. 119

⁹⁷ Op. citada (PEIXOTO, 1982) p. 35.

⁹⁸ OFICINA. *Quatro num Quarto* – programa. São Paulo, Oficina, 1963.

companhia com um texto russo, que transformou o Oficina em uma das companhias mais importantes do país. José Celso recorda de como associava o trabalho com o *Sistema* stanislavski a uma espécie de desmistificação do ofício do ator:

Nos primeiros espetáculos de Pequenos Burgueses, espionando os espectadores e seus comentários sobre a peça, ouvimos um homem de aparência de um profissional liberal informando o seu grupo de que a peça era dirigida pelo “método Stanislavski”. (...) o espectador não via mais o teatro como magia, como metafísica, mas como algo absolutamente dentro das formas de conhecimento realista de uma cidade industrial como São Paulo. Ficamos satisfeitos em imaginar que talvez uma camada da população encare o teatro com essa simplicidade.⁹⁹

Essa fundamentação no *Sistema* de Stanislavski criou uma base sólida para o *ensemble* artístico e reverteu em sucesso de crítica e público, com várias remontagens. O espetáculo ultrapassou a marca de 1.000 apresentações e levou o Oficina à sua primeira experiência internacional, no I Festival Latino Americano de Teatro, em 1964, no Uruguai, onde foi premiado, além do reconhecimento que recebeu no Brasil.¹⁰⁰

Pequenos Burgueses retomou a temática inicial do Oficina com conflitos e relações de uma família de classe média, mas ampliou a abordagem, enquadrando o contexto histórico no qual ocorrem essas relações. O texto de Gorki, permite um embate de cosmovisões distintas - através dos indivíduos (personagens) que demonstram os conflitos de suas classes sociais e da encenação pelo contexto pré-revolucionário russo, que se aproxima da situação da crise política brasileira em um momento que antecede o golpe de 1964.

A transposição cênica se apoiou no trabalho do ator, aperfeiçoado nos quase três anos de estudo e experimentações. Baseadas principalmente no *Sistema* Stanislavski, sob a condução de Eugenio Kusnet, resultou na qualidade do trabalho do *ensemble*, característica ressaltada pela crítica da época. José Celso revela, porém, que o processo se apoia em muitas referências:

⁹⁹ “Os Pequenos Burgueses” – *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 21/9/1963 e 28/09/1963.

¹⁰⁰ 1963 - melhor direção par José Celso Martinez Corrêa, melhor cenografia para Anísio Medeiros, melhor ator coadjuvante para Raul Cortez, melhor atriz coadjuvante para Celia Helena, nos prêmios paulistas Governador do Estado, SACI e Associação Paulista de Críticos de Arte (APCT); 1964- prêmio de melhor atriz para Célia Helena e melhor ator para Eugênio Kusnet no Festival Internacional de Montevideo, Uruguai. 1965 - melhor direção para José Celso, melhor ator para Eugênio Kusnet no Prêmio Molière do Rio de Janeiro; melhor diretor para José Celso, melhor cenografia para Anísio Medeiros, melhor atriz coadjuvante para Etty Fraser, prêmio especial pelos trabalhos prestados ao teatro brasileiro para Eugênio Kusnet, melhor ator coadjuvante para Raul Cortez, da Revista Globo de Porto Alegre.

*Os ensaios de mesa teriam de ser minuciosos, cerebrais, frios. Posteriormente, o método teve de ser profundamente infantil, o de quase brinquedo de casinha, para fazer a peça agir mais, intrigar mais, libertando-se um tanto das contingências dos dramas tchecovianos do século XIX, de sala de estar; por outro lado, usou-se o método da loucura do Actor's Studio para dar emoção ao espetáculo, com sua ação interior, talvez sóbria demais para nosso público, chegando-se posteriormente a uma síntese entre o emocionalismo e a Ideia Geral, para sua projeção. Numa fase o ensaio correu o risco de se emocionalizar demais, isto já bastante próximo à estreia, e reuniu-se o elenco para uma leitura de mesa em que se voltou a insistir sobre as ideias dos primeiros ensaios, sobre a totalidade, sobre a projeção mais geométrica das ideias de Gorki.*¹⁰¹

Percebemos nessa declaração uma utilização livre do Sistema de Stanislavski, ainda filtrado pela perspectiva do Actor's Studio e a ênfase nos aspectos emocionais como base para estabelecer uma comunicação efetiva com o público. Por outro lado, é evidente a busca do equilíbrio e de uma linguagem que contemple a aproximação com a platéia.

Enquanto se ensaiava a peça, a companhia lançou um “curso de interpretação” ministrado por Kusnet, para principiantes (três turmas) e para profissionais de teatro, cinema e televisão. A iniciativa obteve grande sucesso e o núcleo profissional participava de alguns exercícios junto aos alunos. Durante este período, ainda que o trabalho com o Sistema já estivesse internalizado, Kusnet manterá sua função pedagógica durante muitos anos, conduzindo aulas com os atores, durante o curso, nos bastidores, durante os espetáculos¹⁰², nos intervalos.

*Em um ambiente informal, instituiu-se um laboratório, em que era permitido que uns assistissem às sessões de seus colegas, criando um processo de aprendizado, de troca, que se baseava na prática criativa, no exercício da matéria cênica - um funcionamento livre, se comparado aos padrões das escolas de teatro da época. Não havia disciplinas, ou treinamentos técnicos - físico ou vocal, mas sim ensaios e uma abordagem direta da matéria criativa. Os atores chegavam e o indagavam sobre uma e outra cena que não estavam conseguindo alcançar e Kusnet os conduzia, (por meio de laboratórios) a descobrir, a perceber o porquê dos bloqueios.*¹⁰³

¹⁰¹ Op. citada. (“Os Pequenos Burgueses”, 21/9/1963 e 28/09/1963) “Os Pequenos Burgueses” – Suplemento Literário de O Estado de São Paulo

¹⁰² “Em algumas sessões da peça *Andorra*, do suíço Max Frich, Kusnet levava seus alunos para os bastidores do teatro, de onde pudessem ver a encenação e quando ele saía de cena discutia os problemas das atuações com os aprendizes, em uma espécie de aula “in loco”. PIACENTINI, Ney Luiz. *Eugênio Kusnet: do Ator ao Professor*. P. 59.

¹⁰³ Idem. P. 36

Eugenio Kusnet teve um papel fundamental nessa absorção das propostas de Stanislavski, pois já havia assistido alguns espetáculos do Teatro de Arte de Moscou, em Kherson, sua cidade natal na Ucrânia, quando a companhia, que era uma das grandes referências do teatro, fazia turnê pelo país. Porém, não frequentou nenhum estúdio do mestre russo e nem o conheceu pessoalmente e além disso, quando Kusnet deixou a Rússia, em 1926, ainda não tinham sido escritos os livros sobre o *Sistema*. Portanto, o trabalho de Kusnet sobre os ensinamentos de Stanislavski, foi realizado totalmente no Brasil, onde experimentou como ator e como pedagogo, os procedimentos do *Sistema*. Por conhecer a língua e a cultura russa, provavelmente teve uma compreensão mais apurada dos escritos stanislavskianos e de seus colaboradores. Ainda nos anos sessenta, retorna à Rússia e visita importantes instituições teatrais, se correspondendo com um dos renovadores da cena russa pós guerra: G. Tovstonogov¹⁰⁴. É dele, portanto, a elaboração mais rigorosa do *Sistema* que, no Brasil, foi alvo de muita confusão por causa de traduções que distorciam alguns conceitos.

Simultaneamente às conquistas estéticas, foram exploradas novas estratégias para atrair a atenção do público para o teatro. O elenco compareceu a um programa de televisão, O Cassino do Chacrinha e desfilou pelas ruas do centro de São Paulo com os trajes da peça,¹⁰⁵ além de lançar uma campanha de “mínimo de dez” que consistia em um desconto de 50% para um grupo de no mínimo dez estudantes.¹⁰⁶

Para nós, o sucesso que *Pequenos Burgueses* conquistou foi também, em parte, provocado pela sua concepção cênica e configuração espacial; um teatro-sanduíche, com uma divisão da plateia nos dois lados do palco, aproximando o público e construindo uma linguagem efetiva. A quebra da divisão palco-plateia não era apenas física, mas emocional. “*Rompia o espaço do “eu”, criando um “espaço emotivo, energético”, onde se estabelecia uma comunhão*”.¹⁰⁷ Tal efeito não existiu

¹⁰⁴ Georgy Alexandrovich Tovstonogov (1915-1989) foi um diretor de teatro russo, da Academia de Teatro Bolshoi, de São Peterburgo. Graduado pelo Instituto de Arte Teatral de Moscou, trabalhou no TeatroTbilisi Griboedov, no centro de teatro para infância em Moscou e Academia de Teatro Bolshoi-Gorky, que hoje leva seu nome. Foi professor no Instituto de Teatro de Leningrado, ganhador por três vezes do prêmio Stalin. Su livro *A profissão do Diretor de Cena*, tece opiniões sobre Lee Strasberg e Constantin Stanislavski.

¹⁰⁵ Op. citada (PEIXOTO, 1982) p. 42.

¹⁰⁶ Op. citada (TAVARES, 2006) p. 33.

¹⁰⁷ Entrevista de Fernando Peixoto, em (RAHAL, 2003).

quando, em itinerância, o espetáculo foi apresentado em palco italiano, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre.

Comparação do espaço cênico de *Os Pequenos Burgueses*, em apresentação em São Paulo, no palco do teatro-sanduíche do Oficina (figura 25) e no Rio de Janeiro, adaptado para o palco italiano ((figura 26).

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp

O cenógrafo Anísio Medeiros subordinou a concepção às condições do palco central, onde os atores eram vistos pelos espectadores em silhueta contra a plateia oposta:

A iluminação da cena deixava as plateias em sombra, sem torná-las totalmente imperceptíveis uma à outra. As saídas de cena aprofundavam-se numa penumbra de sutis sugestões. Nas plateias convergentes, os espectadores estavam distribuídos em planos sucessivamente mais altos que o palco, tendo dele uma visão frontal elevada. Essa perspectiva lhes permitia perceber a planta baixa do cenário. O jogo dos atores podia ser acompanhado livremente pelos dois conjuntos de espectadores, porque não foram utilizados elementos altos no meio da cena(...) a iluminação, permitindo que uma plateia perceba a outra através da cena, não rompe a ilusão realista, graças ao intenso jogo psicológico dos atores. As saídas em penumbra estimulam a imaginação do espectador ampliam, ao nível da sugestão, o espaço da representação.¹⁰⁸

¹⁰⁸ LIMA, Reynuncio Napoleão de. *Teatro Oficina: da Encenação Realista à Épica*. P. 214.

Esse “campo energético” que José Celso concretiza, se fundamenta no *ensemble*, amadurecido pelo longo período de exercício do *Sistema Stanislavski*, intensificado pela configuração espacial. O espetáculo foi adaptado para palco italiano, por Fernando Peixoto, com apresentações realizadas em Montevideu, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Embora o trabalho tenha mantido um requinte capaz de conquistar prêmios no Uruguai e admiração irrestrita da crítica, que afirmava estar “*diante de um grande espetáculo, o maior que se fez nos últimos vinte anos*”¹⁰⁹, com a distância imposta pelo espaço italiano, a cena perdia a capacidade de aproximar o espectador e torná-lo íntimo do acontecimento cênico, como na temporada em São Paulo.

Em 31 de março de 1964, o golpe militar instaura a ditadura no país, no momento em que o Oficina ensaiava *Pena Que Ela Seja Uma Puta*, peça elisabetana, de John Ford, que seria “o primeiro passo fora da direção do realismo psicológico: em direção ao épico”,¹¹⁰ pois como define Fernando Peixoto, “*um teatro épico, passando pela ponte Elisabetana*”.¹¹¹ Com o Golpe, a primeira consequência foi o cancelamento dessa produção e as férias involuntárias dos líderes do grupo na época.¹¹² Para manter o teatro em funcionamento, foi realizada às pressas a produção de uma despretensiosa comédia de Gláucio Gil, *Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera*, com Tarcísio Meira como protagonista, que na época já era um famoso ator de televisão.

2.1.3 – O mergulho no teatro épico de Bertolt Brecht

As constantes tensões políticas do país refletiam na condução estética e ética do Oficina e é a partir dessa época que se constata uma mudança de orientação e eleição de temas que se deslocam do existencial para o social.¹¹³ Naquele momento, o Oficina gozava de um prestígio que autorizava a ousadia de uma produção de um texto de Bertolt Brecht. Como vimos anteriormente, a aproximação com o teatro épico foi gradual e na época em que produziram *A Engrenagem*,

¹⁰⁹ MICHALSKI, Yan. *Os Pequenos Burgueses – uma grande vitória*. Rio de Janeiro: AEL, 20/04-1965

¹¹⁰ *O Teatro Oficina Apresenta uma Peça Elisabetana*. O Estado de São Paulo, 31/01/1964.

¹¹¹ Op. citada. (PEIXOTO, 1982) p. 45.

¹¹² José Celso, Renato Borghi e Fernando Peixoto se refugiaram num sítio no interior de São Paulo e só retornaram algumas semanas depois. Em (PEIXOTO, 1982) p. 45

¹¹³ Op. citada. (Silva, 1981) p. 132.

Augusto Boal revelou que toda a equipe, influenciada por Brecht, experimentou uma dramaturgia aberta e “o efeito de afastamento, que para nós, já existia na interpretação de nossos palhaços”.¹¹⁴ O interesse se desdobrou na montagem com Antônio Abujamra em *José, do Parto à Sepultura* e, numa terceira etapa, com a utilização de textos do autor alemão nos exercícios dirigidos por Eugenio Kusnet. É importante notar que a dramaturgia brechtiana foi matéria de inúmeras montagens profissionais em São Paulo naqueles anos.¹¹⁵

Mas, mesmo com toda essa experiência preliminar, o Oficina demonstrou cautela no uso do teatro épico, como procedimento para uma montagem, tal como proposto pelo autor alemão. Sabemos que as primeiras experimentações das ideias brechtianas foram a partir de um texto elisabetano em uma tentativa que foi abortada pelo contexto adverso do golpe militar. Quando buscaram um novo texto para a empreitada, a escolha recaiu em *Andorra*, do suíço Max Frisch, contemporâneo e amigo de Brecht, do qual incorporou procedimentos épicos em sua dramaturgia.

Andorra foi uma sugestão de Miriam Mehler e, inicialmente, não tinha causado muito entusiasmo por tratar de um tema judaico, considerado pelo coletivo distante da realidade brasileira. Mas, com aumento da opressão política e da restrição das liberdades individuais, essa aparente distância proporcionou vislumbrar, a partir da fábula sobre a construção do preconceito na coletividade e da delação, a possibilidade de abordar os problemas nacionais de maneira eficaz e, ao mesmo tempo, se esquivando das sanções da censura.

Segundo Sábato Magaldi e Maria Tereza Vargas, na construção de *Andorra*, Stanislavski forneceu o método de criação da personagem e Brecht, a concepção do espetáculo.¹¹⁶ Diante da gravidade da crise política, José Celso buscava um diálogo mais direto e racional com o público. Assumia a influência do teatro épico de Brecht, mas sem abandonar as conquistas do *Sistema* stanislavskiano. A ideia era apresentar não apenas relações inter-humanas, mas também revelar as suas determinantes sociais, com a intenção de esclarecer o público e conscientizá-lo sobre a necessidade de transformação da sociedade. Ocorre, portanto, um

¹¹⁴ BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. p. 176.

¹¹⁵ *A alma boa de Setsuan*, por Flaminio Bolini Cerri, em 1958; *Mãe Coragem*, por Alberto d’Aversa, em 1960; *Os Fuzis da Senhora Carrar*, por José Renato, em 1962; *Terror e Miséria do III Reich*, por Antonio Abujamra, em 1963. Em (LIMA R. N., Teatro Oficina: Da Encenação Realista à Épica, 1980) p. 74.

¹¹⁶ Sábato Magaldi e Maria Tereza Vargas. *Andorra no Teatro Oficina*. Cronia israelita. São Paulo, 31/10/64, em (LIMA R. N., Teatro Oficina: Da Encenação Realista à Épica, 1980) p. 172.

deslocamento do centro dos estudos teóricos para as obras de Brecht, Piscator e Meierhold.

Figura 27- *Andorra*, no Teatro Oficina - plateias contrapostas como no exemplo do palco circular de Grotowski

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp

Andorra foi a última produção realizada no espaço “teatro-sanduíche”. O espetáculo foi considerado pelo Oficina a primeira experiência semi-épica, conquistando sucesso de crítica e público. O jogo interpretativo vai além do intimismo e das inter-relações profundas entre atores e personagens, “*ele se volta, também para o público. Rompe-se a quarta parede, o público é olhado na cara, na busca de uma comunicação mais intensa baseada na teatralidade*”.¹¹⁷

José Celso foi premiado com esse trabalho e ganhou uma bolsa para estudar na Europa, o que resultou numa aproximação ainda maior com as ideias brechtianas, pois retornou com a mala cheia de programas, revistas e muito material do *Berliner Ensemble* (discos e cadernos de direção). Assistir ensaios e espetáculos da companhia alemã lhe permitiu uma compreensão mais concreta e palpável das práticas épicas sem cair em armadilhas dogmáticas e mistificadoras. Tal aproximação se intensifica quando outros membros da direção da companhia, como

¹¹⁷ Idem. p. 117.

Renato Borghi e Fernando Peixoto, também realizam a experiência de estagiar na companhia alemã.

“A gente foi pra Alemanha e ficava atravessando o muro todo dia para ver o Berliner Ensemble. Devia ter uma Alemanha fantástica por todo o lado, mas a gente estava obstinada em Teatro. Era ir por Berliner Ensemble, comer na cantina do Berliner, assistir o ensaio do Berliner, ver o espetáculo do Brecht a noite, voltar pro hotel e no dia seguinte ir para o Berliner. Não vi mais nada. Tínhamos uma forma de viver.... um horizonte muito fechado (...)”¹¹⁸

A influência ultrapassa a linguagem cênica e os membros do Oficina começam a pensar em um repertório apoiado inteiramente em textos de Brecht, reproduzindo um *Sistema* que visa ampliar, segundo os moldes dos grandes teatros europeus, a conquista e o cadastramento de espectadores. O entusiasmo era evidente:

“O que colocamos como objetivo do Oficina, quer como dinâmica, interpretação crítica, transformação ou conscientização, tudo isso encontramos nesse autor (Brecht). Queremos viver com ele a nossa experiência de teatro total e, quem sabe, tirar daí os fundamentos para a criação da futura dramaturgia brasileira”

119

Entretanto, o primeiro texto de Brecht montado pelo Oficina ainda teria que esperar. A aplicação do teatro épico seria mais uma vez realizada a partir do texto de um outro autor, *Os Inimigos* (1966), de Gorki, que permitiu o aprofundamento das técnicas épicas, de forma a contornar o confronto com a censura, que se mostrava cada vez mais opressiva. A estratégia se repetia: reunião de interpretes regulares com atores convidados na formação do *ensemble* artístico, abordagem de uma situação remota (no caso a abortada revolução da Rússia em 1905) como analogia do contexto brasileiro e a escolha da perspectiva da burguesia, e não do proletariado, para estabelecer uma comunicação mais eficaz com o público que já atingiam.

Dessa vez, porém, o grupo Oficina aventura-se num experimentalismo que não ganha o aplauso unânime da crítica e do público.¹²⁰ A superprodução realizada no TBC, em espaço italiano, impressiona muito mais pela suntuosidade plástica da cenografia de Flávio Império e aborda a luta de classes de forma mais agressiva, sem concessão ao nível emocional, faz com que a montagem não repita o êxito de

¹¹⁸ Renato Borghi, *Entrevista sobre Gracias Señor*, O Bondinho, Jornalivro nº 4, s/d.

¹¹⁹ José Celso e Renato Borghi, *Entrevista - O Globo* (4-11-65).

¹²⁰ Op. citada. (LIMA R. N., *Teatro Oficina: Da Encenação Realista à Épica*, 1980) p. 145.

Pequenos Burgueses, embora represente a absorção plena dos recursos brechtianos.

O que de fato vai impulsionar a próxima grande transformação no Oficina é o incêndio que ocorreu na estrutura do teatro da rua Jaceguai, em 31 de maio de 1966, causado por um curto-circuito, que destruiu todos os cenários, figurinos, cadeiras, camarins, todo o material arquivado e o patrimônio material da companhia.

O acontecimento gerou grande mobilização do meio artístico e de órgãos públicos que colaboraram nos esforços de reconstrução. Para arrecadar fundos, a companhia organizou um festival retrospectivo, com patrocínio do Jornal da Tarde (com nova estratégia para atrair público, cupons de meia entrada no jornal), no qual foram apresentadas uma nova versão de *A Vida Impressa em Dólar*, *Pequenos Burgueses* e *Andorra*. O repertório foi levado ao Rio de Janeiro, com a substituição de *A Vida Impressa em Dólar*, por uma nova encenação de José Celso para *Quatro por Quatro*.

Fiel na intenção de montar o repertório de peças de Brecht, o elenco iniciou no Rio, simultaneamente à temporada do repertório, cursos com Leandro Konder¹²¹, sobre os princípios básicos da dialética materialista e do materialismo histórico e com Luís Carlos Maciel¹²² um laboratório de interpretação, sem método nem objetivo pré-estabelecido. Em um claro afastamento do processo stanislavskiano tradicional, pois o que os preocupava naquele momento era “a observação crítica do processo social e sua reprodução cênica em nível de exteriorização igualmente crítica.”¹²³

Os novos conhecimentos provocaram revelações importantes que reverberaram nos ensaios para a remontagem de *Quatro por Quatro* e influenciaram a sequência do trabalho da companhia. Mas o que iria alterar completamente o percurso do Oficina, sua constituição enquanto *ensemble*, sua relação com o público, adiando mais uma vez a montagem de um texto de Brecht, foi a descoberta de Oswald de Andrade e da peça *O Rei da Vela*.

¹²¹ Leandro Konder, (1936-2014) foi um filósofo marxista brasileiro.

¹²² Luis Carlos Maciel (1938-2017) foi um filósofo, escritor, jornalista, roteirista, um dos principais divulgadores do movimento da Contracultura no Brasil.

¹²³ Op. citada (PEIXOTO, . TEATRO OFICINA (1958-1982) Trajetória de uma Rebelião Cultural, 1982) p. 58.

2.2 – O Rei da Vela – A Antropofagia como fundamento da linguagem cênica

*O teatro tem hoje necessidade de desmistificar, colocar esse público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio ganho às custas, de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. O importante é colocar esse público em termos de nudez absoluta, sem defesas, incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos, até agora estabelecido. (...) a eficácia política que se pode esperar do teatro para este setor que ele atende – a pequena burguesia – é a eficácia de ajudar a estabelecer, em cada um, a necessidade de iniciativa individual: a iniciativa de cada um começar a atirar a sua pedra contra o absurdo brasileiro.*¹²⁴

A descoberta de *O Rei da Vela* provoca uma significativa mudança de rumo na trajetória do Oficina, cuja prática naquele momento se constituía a partir da obra de Bertolt Brecht. O estudo e a experimentação das ideias brechtianas ganhava peso a cada nova montagem e já se anunciava pelos jornais os planos das novas encenações de textos do dramaturgo alemão.¹²⁵ Foi uma extensiva e cuidadosa aproximação, que incluiu acompanhamento dos processos do Berliner Ensemble em Berlim oriental, assistência dos espetáculos, pesquisa e experimentação em montagens de textos de outros autores. Os planos estavam tão arraigados que até a nova configuração do espaço, que seria erguido após o incêndio, levava em consideração tais referências cênicas para as futuras montagens.

Segundo Fernando Peixoto, a reconstrução do teatro, realizada por Flávio Império¹²⁶ e Rodrigo Lefèvre,¹²⁷ retorna à configuração do espaço de tipologia italiana e tem algumas características específicas, justificadas pela perspectiva dos projetos de encenação que queriam realizar. A ideia do palco giratório nasceu do desejo de montarem *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, uma das montagens que mais tinha impressionado-os no repertório do *Berliner Ensemble*. Uma porta ao fundo à esquerda ia até o teto porque pensavam encenar *Galileu Galilei* e fazer entrar por ali o grande boneco da cena do carnaval. A outra porta do fundo à direita continuava numa rampa que seria usada na entrada de um tanque de guerra numa

¹²⁴ CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato - Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)* p. 96.

¹²⁵ Hilton Viana. *Os "Inimigos" foi liberado pela censura*. Diário de São Paulo. 03/11/65

¹²⁶ Flávio Império, (1935-1985) arquiteto e artista plástico, considerado um dos melhores cenógrafos do teatro brasileiro. Responsável por importantes cenografias no Teatro de Arena e no Oficina.

¹²⁷ Rodrigo Lefèvre (1938-1984). Arquiteto brasileiro, que junto a Flávio Império e Sérgio Ferro constituiu o grupo denominado Arquitetura Nova.

desejada montagem das *Aventuras do Bravo Soldado Schweik*, espetáculo que foi fruto de uma colaboração entre Brecht, como dramaturgo e Erwin Piscator,¹²⁸ como diretor.

A influência era tão grande que o *Berliner Ensemble* enviou ao Oficina uma exposição organizada de maneira didática, de fotos de suas montagens e que foi inaugurada no porão do teatro reconstruído, quando foi reaberto com a montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, ou seja, “o *Rei da Vela* estreou com Brecht no porão”.¹²⁹

Figura 28 - *O Rei da Vela* - inaugura o palco giratório (espaço italiano) na reconstrução do Oficina após o incêndio.

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp

¹²⁸ Brecht colaborou na adaptação de *Aventuras do Bravo Soldado Schweik*, em 1928. Por outro lado, Piscator assistia aos ensaios de Brecht e apoiava. Ambos tinham uma preferência pelo trabalho coletivo. Tinham colaboradores artístico em comum, como por exemplo, o músico Eisler, o desenhista Grosz. Em (PEIXOTO, Brecht, Vida e Obra, 1991) p. 78

¹²⁹ Op. citada (PEIXOTO, . TEATRO OFICINA (1958-1982) Trajetória de uma Rebeldia Cultural, 1982) p. 64.

Apesar de uma planificação tão elaborada, o que determinou a mudança de rumo? O Oficina estava à procura de um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que, “*inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira*”. (Corrêa, 1998). Durante a temporada no Rio de Janeiro, onde apresentaram o repertório como parte dos esforços para a reconstrução da sede, continuaram os estudos sobre a cultura brasileira a partir do homem, do seu meio geográfico, social e político. Foram realizados dois cursos: com Leandro Konder, “*Filosofia e Pensamento Cultural*” e com Luís Carlos Maciel, “*Interpretação Social*”.¹³⁰ Foi Maciel que insistiu que o grupo lesse *O Rei da Vela*, que José Celso afirmava já ter lido e não ter se impressionado, demonstrando até mesmo irritação com o texto “*modernoso e futuristóide*”. (Corrêa, 1998). Mas essa impressão mudou após a leitura do texto em grupo, num apartamento em Ipanema. Liderada por Renato Borghi, que já havia encontrado um registro expressivo eficaz para o texto, a leitura causou um entusiasmo geral e determinou a escolha da peça que tanto procuravam. Brecht teria que aguardar um pouco mais.

No rastro para entender o caminho da redescoberta do texto *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade chegamos ao diretor italiano Ruggero Jacobbi¹³¹. Foi ele que, quando veio ao Brasil para trabalhar no teatro, se internou por vários dias na biblioteca nacional do Rio de Janeiro para estudar os autores brasileiros, onde descobriu o texto de Oswald, que mais tarde apresentou para seus alunos do curso de estudos teatrais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entre eles, Luis Carlos Maciel. Ironicamente, a redescoberta da obra e da antropofagia de Oswald de Andrade, que advoga a devoração das influências estrangeiras como instrumento em favor da afirmação de uma identidade nacional, foi possível graças à pesquisa de um estrangeiro, um diretor italiano, que se deu ao trabalho de estudar a dramaturgia brasileira quando chegou ao país.

¹³⁰ “No processo lemos e discutimos economia e política, poesia e ensaios, manifestos e história. Vivíamos com A Revolução Brasileira de Caio Prado Junior. Percorremos as páginas de estudos de Celso Furtado e Mario da Silva Brito, Louis Althusser e Bernard Dort, Regis Debray e Guevara, Leoncio Basbaum e Edgar Carone, Mario de Andrade e Maiakovski, Artaud e Brecht, Reich e Meyerhold. Investigamos a ação do imperialismo e a agonia tantas vezes revitalizada da burguesia nacional”. Em (PEIXOTO, . TEATRO OFICINA (1958-1982) Trajetória de uma Rebeldia Cultural, 1982) p. 62

¹³¹ Ruggero Jacobbi (1920 - 1981). Diretor, teórico, cenógrafo e autor. Pertencente à geração de encenadores italianos que chegam ao Brasil nos anos 1950, liga-se a diversas experiências de renovação do panorama teatral, especialmente o Teatro Popular de Arte, e o Teatro Brasileiro de Comédia. Um dos poucos homens de teatro a transitar com desenvoltura entre a prática e a teoria do teatro.

As ideias antropofágicas encontraram solo fértil no contexto da época, com a efervescência do movimento contracultural que propunha novos modelos, alternativos de vida e comportamento. Luís Carlos Maciel, mediador do encontro entre o Oficina e a obra de Oswald de Andrade, viria a ser um dos principais teóricos da Contracultura em nosso país. Nascido em Porto Alegre, se formou na escola de teatro da Universidade da Bahia, dirigida por Martim Gonçalves,¹³² no final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, em uma época que a capital baiana viveu uma grande efervescência cultural e artística. No teatro, encenações de textos contemporâneos eram incentivadas com um intenso intercâmbio internacional. O próprio Luis Carlos Maciel, que passou uma temporada nos Estados Unidos como bolsista de teatro, frequentou o mesmo círculo de artistas que Glauber Rocha¹³³, expoente do cinema e do movimento artístico que gerou o tropicalismo no Brasil, movimento que teve como uma das principais influências a releitura da antropofagia proposta por Oswald de Andrade na década de 1930.

Coerente com a necessidade de encontrar novas formas, uma “*maneira nativa de se comunicar a realidade do país*” (Silva, 1981), o texto de Oswald de Andrade, escrito 30 anos antes, em 1937, em sua fase de militância comunista, veio de encontro aos anseios da companhia, principalmente pela análise ferina e transgressora da dependência econômica brasileira.

A partir da montagem de *O Rei da Vela*, a antropofagia de Oswald de Andrade se torna influência recorrente nas realizações do Oficina, com a encenação de vários textos desse autor. Mas, acima de tudo, o corpo de ideias da antropofagia oswaldiana é constantemente citado e fundamenta a estética do Oficina, influência ainda perceptível nos dias de hoje. Não se trata aqui de problematizar a utilização criativa da antropofagia no teatro Oficina, mas apenas de detectar o que orientação direcionada pelo ideal antropofágico acarreta na organização de um *ensemble* artístico e a relação que é determinada com o público. Segundo Benedito Nunes, a antropofagia:

¹³² Eros Martim Gonçalves Pereira (1919-1973). Cenógrafo e diretor teatral brasileiro, diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, de 1956 à 1961;

¹³³ Glauber de Andrade Rocha (1939-1981). Foi diretor e roteirista de cinema. Figura chave do Cinema Novo e um dos mais influentes cineastas do Brasil, com obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), considerados entre os mais importantes filmes da história do cinema brasileiro. A montagem de *O Rei da Vela* prestou homenagem ao filme *Terra em Transe*, na dedicação realizada no programa, sugerindo a proximidade das propostas.

*É um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces: o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador.*¹³⁴

Para o Oficina, os inimigos estão claros. Uma elite corrupta que se mantém na tradição da exploração colonial, baseada na moral patriarcal e no meio disso, uma classe intelectual subserviente aos interesses estrangeiros. A partir dessa constatação, optaram por iniciar uma investigação sobre manifestações cênicas de tradição popular, como o Teatro de Revista da praça Tiradentes no Rio de Janeiro, a tradição do Circo-Teatro, a arte dos comediantes da chanchada, no cinema brasileiro, que traduzem um estilo direto, cômico, jocoso e popular de atuação. Uma nova postura que encontrava nas manifestações do teatro popular brasileiro uma similaridade com as propostas de Brecht.

Em *O Rei da Vela*, o cenário de Helio Eichbauer¹³⁵ acompanhou a ousadia estética escancarando a farsa do poder. A moral patriarcal era ironizada pela figura de um grande boneco que, do prosccênio, em determinado momento, levantava um falo e projetava luz na plateia. Essa alusão erótica causou situações extremamente cômicas quando a censura determinou a apreensão do cilindro responsável pelo efeito plástico e consequente resgate do objeto, após ganho de causa.¹³⁶ Consta também que é uma das primeiras vezes em que um palavrão é falado em cena e o “*Vai tomar no cu*”, bordão do protagonista Abelardo, se concretiza em imagem, quando literalmente dá destino final à vela, símbolo de seu frágil império.

¹³⁴ NUNES, Benedito. *A Metafísica Bárbara*. Em Oswald de Andrade. *A Utopia Antropofágica*. p. 15

¹³⁵ Helio Eichbauer (1941-2018). Um dos principais renovadores da cenografia brasileira moderna, transitou por várias gerações de artistas, colaborando com idéias arrojadas para muitas encenações importantes da produção nacional. Em lugar dos recursos ilustrativos ou descritivos, propõe a metáfora, a livre-interpretação, o papel autoral do cenário na concepção artística do espetáculo.

¹³⁶ “José Celso, Renato e eu fomos à polícia federal, prestamos um pequeno depoimento e, depois de assinarmos que o “pênis” não mais seria usado em cena, voltamos pelas ruas de São Paulo trazendo de volta aquele grande e perigoso cilindro de madeira...” In (PEIXOTO, . *TEATRO OFICINA (1958-1982) Trajetória de uma Rebelião Cultural*, 1982). Pg 66

Tais escolhas caracterizam a nova proposta do Oficina, com exercício de uma agressividade inesperada em relação ao público, que causou um deslocamento do foco de observação da crítica. A reação dos espectadores foi tema de uma matéria de jornal, publicada somente com descrições das variadas reações do público durante o espetáculo¹³⁷. A crítica definiu como “teatro da agressão” o novo estilo da companhia.¹³⁸ Mas, as justificativas para a mudança, se baseiam no diagnóstico que o Oficina fazia do público que habitualmente ia ao teatro: a pequena burguesia da classe média, anestesiada e adormecida. Para eles, era preciso iniciar um *vertiginoso processo de libertação de preconceitos e formação cultural colonizada* (PEIXOTO, 1982) e a agressão ao público era causada pela devolução de uma imagem crítica constituída de deboche e irreverência, investindo contra os códigos de comportamento.

*A temporada em São Paulo seria tumultuada. Críticos espantados, público entre o fascínio e o ódio. Em algumas sessões havia gente que levantava e agredia os atores (verbalmente) ou ao próprio Oswald (um espectador aos gritos desafiou-o a comparecer ao DOPS). Ameaças quase diárias. Público sendo revistado na entrada, um precário sistema de segurança armado nos bastidores. Ameaças de depredação do teatro; tínhamos um plano (devidamente ensaiado) para escapar pelos fundos, se a resistência fosse inútil.*¹³⁹

No comentário acima, percebemos uma revolução na relação entre os dois *ensembles*. Os papéis foram borrados de tal forma, que não se podia confiar na segurança das convenções teatrais e os críticos tinham dificuldade em analisar a montagem sem defender os preconceitos dos padrões culturais dominantes. Se o público não sabia como receber a montagem, o contexto político colaborava para o clima de insegurança que podia ultrapassar o âmbito de um evento cultural e trazer consequências adversas para os realizadores.

O Oficina, que costumava tratar da cultura brasileira e do homem brasileiro, de modo indireto, como um reflexo de uma cultura e de um homem estrangeiro, agora abordava a realidade nacional sem o verniz da civilização dominante. É claro o rompimento com a estratégia de ação do teatro de Arena, já que não se professa mais o teatro como um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades e a única possibilidade é

¹³⁷ Elsie Lessa. *A Platéia e “O Rei da Vela”*. Rio de Janeiro, O Globo: 16/01/68

¹³⁸ ROSENFELD, Anatol, “O Teatro de Agressão”, em *Texto e Contexto*.

¹³⁹ Op. citada (PEIXOTO, 1982) p. 64.

*provocar o espectador, provocar a sua inteligência recalcada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil esquemas abstratos e que somente levavam à ineficácia. (...) a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira – do absurdo brasileiro – teatro anárquico cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos. (...) a eficácia deve ser medida pelo nível de agressividade*¹⁴⁰

Nessa citação é perceptível e direta a referência sobre o “teatro da crueldade” de Antonin Artaud, cujas ideias foram resgatadas no teatro europeu e principalmente, norte-americano, nas encenações do *Living Theatre*.¹⁴¹ Nesse contexto conturbado politicamente pelo endurecimento da ditadura militar, a devoração a que se propunha o Oficina, inspirada pela antropofagia oswaldiana, consumia obras de Artaud à Brecht, de Oswald aos teóricos da Contracultura, das manifestações populares à cultura midiática. Essa mistura de influências gerou uma linguagem impactante e transgressiva, que provocou e agrediu o padrão cultural dominante. Mas como isso se dava na prática?

No trabalho do ator, por exemplo. Diferente do processo a que estavam habituados, os integrantes do Oficina investigaram outros caminhos já percorridos, talvez, pelas tradições populares. Não se tratava mais da construção de personagens logicamente coerentes com a psicologia humana embasados na orientação stanislavskiana conduzida por Kusnet. Nem de revelar os mecanismos sociais em uma abordagem fundamentada no teatro político. Tratava-se de uma proposta em que a atuação era constituída a partir de elementos da convenção teatral, oriundos de várias tradições, populares e eruditas, combinados de maneira a atingir uma expressão crítica da realidade.

Esse deslocamento para uma linguagem que rompia com as fronteiras do realismo se baseava na pesquisa sobre o que a companhia definia como homem brasileiro, suas características, seu comportamento, sua gestualidade, suas contradições. Na tradição cênica do país, encontraram a experiência de um teatro popular, como o teatro de revista e o circo de teatro, um terreno fértil para a experimentação. Artistas como Oscarito, Grande Otelo, Dulcina de Moraes e Jayme

¹⁴⁰ Op. citada (CORRÊA, 1998) p. 153

¹⁴¹ *Living Theatre* é uma companhia de teatro norte-americana fundada em 1947, em Nova York, pelo diretor Julian Beck e sua esposa, a atriz e diretora Judith Malina. Ainda em atividade, teve projeção internacional nos anos sessenta do século passado com uma proposta de agrupamento teatral influenciada pelo movimento da contracultura e pelas ideias de Antonin Artaud. Luta pelo fim das fronteiras entre palco e platéia, entre arte e vida, atores e público, chamando o público a participar ativamente na cena de seus espetáculos

Costa, que derivavam dessas tradições, eram lembrados por Renato Borghi, ao citar os espetáculos que marcaram sua vivência como espectador na juventude.¹⁴²

Esse olhar para o teatro popular, sem preconceitos, em busca de referências para uma renovação da arte do ator, foi um dos caminhos investigados para encontrar uma alternativa ao modo de representação de caráter realista em que fundamentaram o trabalho da companhia até aquele momento, confrontando-se com a expectativa do público pequeno-burguês. Ironicamente, o próprio Oficina colaborou com a construção desse padrão realista, com a realização de espetáculos que se tornaram exemplares, como *Pequenos Burgueses*.

No caso de *O Rei da Vela*, o processo de criação do ator seguia outra orientação, direcionada para composição do papel e construção da forma. Buscava uma articulação cênica mediante signos¹⁴³ que poderiam ser inspirados tanto na realidade nacional como nas manifestações artísticas de seu povo, na cultura veiculada pelos meios de comunicação, além do amplo referencial teórico e crítico sobre teatro, artes plásticas, música, história, comportamento, política, economia, antropologia e psicanálise.

Sobre esse conjunto de referências, o ideário antropofágico de Oswald de Andrade funcionava como um guia, que orientava os procedimentos. Informações absorvidas da cultura erudita e popular se confrontavam e se resignificavam. Assim, de Oscarito à Brecht, das estrelas do Teatro de Revista à Artaud, do circo de teatro mambembe aos ensinamentos de Stanislavski e Brecht, passando pela cultura midiática dos programas de televisão do Chacrinha, da arte de vanguarda de Helio Oiticica, tudo se misturava e se transfigurava em linguagem cênica. Mantém-se porém, a preocupação com a eficácia política do trabalho artístico, mas tal questão deixa de ser medida por critérios sociológicos e assume-se a *arte pela arte* como uma postura subversiva, porque sendo em si um fenômeno de criação, de descompromisso com fórmulas feitas, o que interessa na arte, como afirma José Celso, “é o sentido de reivindicação e, portanto, de subversão (...) Como artista, com o *Rei da Vela*, descobri que o poder de subversão da forma, é subversão do conteúdo também”.¹⁴⁴

¹⁴² Renato Borghi passou sua juventude no Rio de Janeiro, onde formou um referencial distinto do modelo do TBC que influenciou o espectador paulistano. *Em depoimento à Teatro Oficina: Seis Décadas de Cena Radical Brasileira*. (org. Cibeli Forjaz e Marco Antonio Bulhões). São Paulo: USP. Teatro Oficina, 25/08/2016.

¹⁴³ Op. citada (SILVA, 1981) p.155.

¹⁴⁴ Op. citada (CORRÊA, 1998) p. 96.

José Celso acredita que a eficácia política repousa na destruição das defesas do indivíduo, na capacidade que o produto cultural pode ter na desmistificação, das justificativas maniqueístas e historicistas do indivíduo.¹⁴⁵ A luta agora é contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil. Entretanto, “*na medida em que o discurso de O Rei da Vela atacava a classe que o sustentava, o grupo caminhava para a destruição do teatro de bilheteria*”.¹⁴⁶

Não é de se surpreender a comoção e o impacto que a proposta causou no público da época:

*O público reage até não reagindo. Temos sessões silenciosas, trágicas. O público parece não entender nada. Ou então se revolta. Ou está apático, ou não acha nada, sei lá. A plateia, muitas vezes lotada, sai sem nenhuma reação. Outras vezes, entretanto, o espetáculo recebe uma adesão total e histérica: um lado da plateia se manifesta a favor, o outro contra. Tem os que se retiram da ala, em protesto. Alguns saem silenciosamente; outros se manifestam em voz alta.*¹⁴⁷

O Rei da Vela trouxe, como consequência, um questionamento sobre a eficácia política desse meio cultural, no qual José Celso se contrapõe à um público oriundo do TBC, a “*burra e provinciana burguesia paulista que decide economicamente o teatro em São Paulo*” (Corrêa, 1998) e que ainda quer que o teatro forneça a ilusão de sua grandeza. Por outro lado, o diretor constata o fim dos mitos das burguesias progressistas e da esperança de alianças entre operários e classe dominante, ideias que justificaram ações de popularização do teatro que a companhia empreendeu em sua fase inicial.

No Oficina, a relação entre os dois *ensembles* se transforma e se fundamenta na autonomia do espectador, pois “*quando um indivíduo vê um quadro, ele o recria quer queira quer não; pois o quadro entra numa retina e numa cabeça que não pertencem ao pintor.*”¹⁴⁸ O objeto de interesse é o que se passa naquele momento diante dos olhos do espectador e José Celso denuncia a letargia da plateia da época, resignada a circuitos fechados de exibição, e exposta ao “*pedagogismo barato*” da maioria das produções.

¹⁴⁵ Idem p. 96.

¹⁴⁶ Op. citada. (SILVA, 1981) p. 154

¹⁴⁷ Op. citada (CORRÊA, 1998) p. 112

¹⁴⁸ Op. citada (CORRÊA, 1998) p. 106.

O tom provocador denominado de *teatro agressivo*, por críticos de prestígio como Anatol Rosenfeld¹⁴⁹ e Sábato Magaldi, ainda se manteve dentro dos limites que seriam abolidos na próxima montagem da companhia, *Roda Viva*. Mas, em *O Rei da Vela* é clara a tentativa de se comunicar com o público não enquanto classe, ou coletivo, mas enquanto indivíduo.

*“Após esse espetáculo, o Oficina passaria a investigar com profundidade o eixo ator-público, tendendo a privilegiá-lo crescentemente, a ponto de ver-se levado, no fim, por força da procurada comunicação direta, a ultrapassar os próprios limites do teatro”.*¹⁵⁰

Essa investigação foi experimentada pela primeira vez com um público europeu, quando o Oficina realiza sua primeira turnê pelo velho continente, onde se apresentaram no festival de Florença, Itália, para plateia aristocrática. Não obtiveram boa repercussão, principalmente por causa da falta de comunicação entre os dois *ensembles*. A crítica não compreendeu a proposta, com excessão do italiano Ruggero Jacobbi, que conhecia o texto e indiretamente colaborou para a empreitada. A experiência na França foi mais significativa e a partir da bem-sucedida apresentação no festival de Nancy, assistida por um grupo de críticos influentes, entre eles Bernard Dort¹⁵¹, o espetáculo foi selecionado para uma pequena temporada em Paris. Assim, em maio de 1968, quando estourou a revolta estudantil, o *Rei da Vela* estava em cartaz na capital francesa.

É significativo que o grupo estivesse no local dos acontecimentos que se tornaram um marco do movimento político e contracultural na década de sessenta e que iriam influenciar a sequência das pesquisas da companhia. Porém, José Celso atribui à descoberta da obra de Oswald de Andrade, as grandes transformações artísticas da trajetória do Oficina. Entre elas uma abertura para a crítica, para o debate; a troca cultural entre diversos setores da cultura, proporcionando o movimento tropicalista; o resgate das formas de arte popular, a revista, o circo, a chanchada da Atlântida; a verborragia do baiano; a estética do mau gosto

¹⁴⁹ Anatol H. Rosenfeld (1912 - 1973). Crítico, teórico e ensaísta de origem germânica. Tornou-se um dos grandes intelectuais do panorama paulista dos anos 1960 e 1970, legando uma série de obras e escritos de indiscutível acuidade analítica, ainda hoje referências para a compreensão de aspectos da cultura alemã e brasileira do período.

¹⁵⁰ Op. citada. (GUINSBURG, 2002). p.120.

¹⁵¹ Bernard Dort (1929- 1994) ensaísta e um dos mais importantes críticos de teatro francês, dirigiu, junto com Roland Barthes, a revista de *Théâtre Populaire*. Um dos maiores especialistas na obra de Bertolt Brecht, Jean Genet e Arthur Adamov.

representada pelo programa de TV do Chacrinha e ao mesmo tempo, a percepção da violência da cultura dominante que provoca o recalque e o consumo. São muitos os fatores que concorreram para a ruptura que proporcionou essa nova consciência revelada em *O Rei da Vela*: o golpe de 64, o incêndio no Teatro, as constantes reflexões estéticas e políticas realizadas nos processos de trabalho e, “principalmente, o enfado absoluto de tudo o que fizemos até então, como forma e conteúdo”.¹⁵²

Edélcio Mostaço, em sua análise sobre o movimento teatral nos anos 1960, em sua contextualização política, identifica dois projetos culturais de relevância: o engajado e o que reúne a dissidência do movimento de esquerda engajada, com outras correntes menos identificadas com a política e vinculada às vanguardas artísticas.¹⁵³ O projeto engajado contava com a progressiva aliança de classes preconizada pelo Partido Comunista, definido como nacionalista, intuitivo e populista, enquanto o outro projeto, chamado por ele de vanguarda construtiva, apostava na aceleração industrial e urbana, e via o futuro através do salto dialético das vanguardas. Do final da década de cinquenta e durante a década de sessenta, os dois projetos degladiaram-se, com o reflexo nas aproximações e distanciamentos observados entre o Teatro de Arena, representante do projeto engajado, e o Oficina, mais ligado ao existencialismo e ao vanguardismo. Se em vários momentos o Oficina chegou a flertar com o Arena em algumas propostas conjuntas, a partir de *O Rei da Vela*, os projetos artísticos se distanciam ainda mais e o Oficina afirma sua autonomia, seguindo um caminho radical, sem volta, ligado às vanguardas.

O Rei da Vela foi a resposta ousada e destemida do Oficina, que abriu mão de uma estética consagrada pelo público e que assegurava um lugar de destaque para a companhia no cenário do teatro nacional, para se aventurar em caminhos a serem desbravados, que exigiam novos parâmetros para se discutir a relação entre obra de arte e público, os papéis de cada *ensemble* e a função do teatro dentro da sociedade.

¹⁵² Op. citada (CORRÊA, 1998). p.100

¹⁵³ Ver MOSTAÇO, Edélcio – *Teatro E Política: Arena, Oficina e Opinião*.

Figura 29 - cena final de *O Rei da Vela*. À direita, o boneco com o falo gigante que foi alvo da censura.

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp

3 – A NOÇÃO DE *ENSEMBLE*

Rastros históricos sobre a noção de *ensemble* artístico:

3.1 – - Constantin Stanislavski e a valorização do *ensemble* artístico

Há alguns fatos na trajetória artística do ator, diretor e pedagogo russo, Constantin Stanislavski, que exaltam o seu grande apreço pelo conjunto de pessoas responsáveis pela feitura do espetáculo teatral, o que nomeamos *ensemble* artístico e mais especialmente pela figura do ator. No notável encontro de dezoito horas entre Stanislavski e o diretor Niemiróvitch-Dântchenko, em 21 junho de 1897, no restaurante Slavianski Bazar, no qual definiram as bases para a criação do Teatro de Arte de Moscou (TAM), um dos assuntos abordados foi a questão ética. Os dois fundadores combinaram que antes de exigir dos atores o cumprimento de todas as “leis de decência, obrigatórias a todas as pessoas cultas”¹⁵⁴, era necessário colocá-los em condições humanas.

*Lembrem-se das condições em que vivem os artistas, especialmente nas províncias. Frequentemente não tem sequer um canto nos bastidores. Três quartos do estabelecimento são reservados aos espectadores: as confeitarias, lanchonetes, os magníficos vestiários, saguões, salas de fumar, toaletes, lavabos, com água morna e corredores. Apenas um quarto do estabelecimento cabia à arte cênica, onde ficavam também os depósitos do material de cenário, acessórios teatrais, material elétrico, escritórios, oficinas, o guarda-roupa e a alfaiataria. Depois disto, o que poderia restar para os atores: alguns cubículos minúsculos, parecidos com boxes debaixo do palco, sem janelas e ventilação, sempre empoeirados e sujos. (...) na maioria dos teatros, a sala, o palco e os camarins estão incluídos no sistema geral de calefação, e o aquecimento dos camarins dos artistas depende diretamente da temperatura da platéia. É preciso que o espectador se sinta bem, mas nos atores ninguém pensa.*¹⁵⁵

Estas preocupações foram levantadas por Stanislavski, que identificou a inadequação dos espaços dedicados aos artistas nos edifícios teatrais e defendeu a ideia de que era preciso criar condições propícias para que os artistas pudessem desenvolver qualitativamente o trabalho criativo. Deliberaram que o primeiro investimento que fariam seria adequar a futura sede de forma a organizar a vida dos atores nos bastidores em condições “*indispensáveis à estética e uma atividade*

¹⁵⁴ STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. P.242.

¹⁵⁵ Idem. P. 242

*criadora culta*¹⁵⁶. Nessa proposta, cada ator deveria ter seu camarim, que poderia mobiliar segundo suas necessidades. Um espaço dotado de escrivaninha, mesa de maquiagem, uma pequena biblioteca, um armário para figurinos, um lavatório, um poltrona, um divã para repouso após os ensaios e antes dos espetáculos, além de todas as comodidades para que o artista pudesse ter um bom desempenho em sua atividade. Tais proposições são um exemplo claro de como o mestre russo pensou o teatro a partir da valorização do ensemble artístico.

As condições estruturais desejadas por Stanislavski só foram concretizadas na reforma do TAM (1900-1903), com o apoio do magnata da indústria têxtil, Savva Marozov, entusiasta das artes que se tornou sócio de Stanislavski e Niemiróvitch-Dântchenko, e que se tornou responsável pela administração do teatro. O arquiteto Fyodor Schechtel foi contratado para a empreitada e

*Durante a construção ele assumiu o seguinte lema: tudo para a arte e para o ator, e então o espectador se sentirá bem no teatro. Em outras palavras, Marozov fez justamente o contrário do que se costuma fazer quando se construíam teatros, quando se destinavam três quartos dos recursos disponíveis para a construção de saguões e diversas salas para espectadores e apenas um quarto se destinava à arte dos atores e à montagem do palco.*¹⁵⁷

Resolvidos os problemas estruturais, era preciso reeducar o comportamento dos espectadores. Stanislavski criticou os maus hábitos que vigoravam na época como chegar ao teatro com grande atraso, entrar, sentar-se e fazer barulho no momento em que os artistas se preparavam. Sem acanhamento, os retardatários circulavam por todos os cantos da plateia, impedindo que os atores atuassem e os espectadores ouvissem e entendessem o que acontecia no palco. O Teatro de Arte de Moscou instituiu normas para alterar esse tipo de postura: *“No nosso teatro proibia-se rigorosamente que tanto o pessoal de serviço quanto os próprios espectadores caminhassem pela plateia após o início do espetáculo”*.¹⁵⁸ Apesar da proibição e dos avisos, os espectadores não obedeceram no primeiro momento, reagindo com descontentamentos constantes e até escandalos. Mas com a insistência, acabaram por se sujeitar ao regulamento, deixando de se sentir os donos absolutos do teatro.

¹⁵⁶ Op. citada (STANISLAVSKI, 1989) p. 244.

¹⁵⁷ Idem, pg. 322.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 274.

Esse tipo de desrespeito com a atividade artística chegava ao cúmulo de membros do clube, que tinham assinaturas para a ópera italiana, jogarem cartas durante todo o período noturno enquanto se desenvolvia o espetáculo e só iam ao teatro para ouvir o dó de peito do famoso tenor. *“Quando o espetáculo começava, as filas da frente ainda estavam incompletas, mas algum tempo antes da famosa nota começavam o ruído, o falatório e o rangido dos móveis. Era o congresso dos peritos – os membros do clube. Tirada a nota, seguia-se o bis por várias vezes e recomeçava o ruído: os membros do clube se retiravam para terminar o jogo.”*¹⁵⁹

O objetivo de Stanislavski em alterar o comportamento do público no teatro era criar um ambiente adequado ao tipo de comunicação que queria estabelecer entre o ator e o espectador a partir da vivência do personagem pelo ator.

*Ao perceber a vivência e ao se sentir uma testemunha ocasional, o espectador, por modéstia, fica imóvel para não atrapalhar aquilo que está acontecendo. Sua atenção e concentração levam, primeiro, à curiosidade e, em seguida, à necessidade humana de comunicação emocional. Esse tipo de espetáculo causa empatia e vivência. Ao ter vindo para se divertir, o público cai em poder do ator, que age com hipnose, contagiando o espectador com sua vivência espiritual. O espectador descobre a vida, inquieta-se com ela e a vivência. Ele está na cadeira de observador, mas, afinal de contas, por meio da compaixão começa a sentir amor e simpatia em relação aos atores. Aproximam-se pela sensação partilhada da comunicação espiritual.*¹⁶⁰

Esse efeito, baseado na empatia, é próprio da linguagem realista que tornou o trabalho do TAM uma referência para o teatro realizado em países como os Estados Unidos e o Brasil, no século XX. Stanislavski recolhia informações e desenvolveu sua pesquisa sobre o trabalho do ator a partir das próprias experiências artísticas e da observação de grandes intérpretes de ópera, como o italiano Tommaso Salvini¹⁶¹ e o russo Feodor Chaliapin.¹⁶² Além disso, o mestre russo, para fundamentar seus estudos, acompanhava as descobertas no campo da psicologia, que na época ganhava importância e se estabelecia como uma disciplina científica. Em 1916, podemos observar termos comuns à psicologia em suas anotações sobre o trabalho

¹⁵⁹ Op. citada (STANISLAVSKI, 1989) p. 36.

¹⁶⁰ Op. citada (VASSINA & LABAKI, 2015) p. 137.

¹⁶¹ Tommaso Salvini (1829 – 1915) foi um dos grandes atores italianos da segunda metade do século XIX. Stanislavski assistiu várias de suas atuações durante as itinerâncias que fez na Rússia.

¹⁶² Feodor Ivanovich Chaliapin (1873 – 1938) foi um dos grandes cantores de ópera russo. Em sua carreira internacional foi reconhecido pela força magnética de sua personalidade, a agudeza de suas interpretações musicais e a vivacidade de suas performances.

criativo: “somente as tarefas da criação devem ser conscientes, mas os meios para sua realização – inconscientes”. O *inconsciente por meio do consciente*: Eis o lema que deve guiar nosso trabalho”¹⁶³ Esse rigor em buscar fundamentação científica para os estados vivenciados pelo artista em seu processo criativo, se opõe aos hábitos de trabalho do ator na Rússia, na época, por vezes realizado de maneira intuitiva ou a partir dos cânones fundados na tradição da dramaturgia realista russa, no exemplo de Alexandre Ostrovski.¹⁶⁴ Os termos advindos da psicologia permaneceram como fundamentação do *Sistema*, e foram censurados pelo regime soviético.

Na década de 1930, a ideologia vigente na União Soviética abriu guerra contra a psicologia do inconsciente. Freud, por exemplo, chegou a ser declarado o inimigo número um da ciência soviética. A partir daí muitos enfoques importantes do sistema foram modificados, o conceito de inconsciente e/ou do subconsciente entre eles. A pedagogia teatral na União Soviética preferia não correr riscos e passou a evitar a qualquer custo este conceito. No entanto, sabemos que o mestre sempre deu a maior importância ao inconsciente no trabalho criador do ator. ¹⁶⁵

A sistematização desse conhecimento, que era obsessivamente revisado e reelaborado, ocupou toda a vida do diretor russo e a pesquisa, em consequência, diminui a distância entre o grande ator/atriz e o restante do elenco, numa época em que as companhias teatrais seguiam o padrão do *star system*, onde os atores eram hierarquicamente expostos, ou seja, um grande talento natural que encabeçava um elenco de atores menos dotados. Com a possibilidade do desenvolvimento artístico por meio do *Sistema*, houve uma valorização do *ensemble*, da força do trabalho coletivo em cena, em detrimento ao destaque das interpretações individuais. Como atesta a crítica do período, essa observação está presente no texto *A Gaivota*, de Anton Tchecov, que inaugurou o TAM: “*Há menos talentos brilhantes, porém o ator médio tem um nível bem superior*” ¹⁶⁶

Esta força coletiva foi notada unanimemente também pela crítica europeia e norte-americana em decorrência das excursões realizadas pelo TAM. Na turnê de

¹⁶³ Op. citada (VASSINA & LABAKI, 2015) p.84.

¹⁶⁴ Alexandre Nicoláievitch Ostrovski (Moscou, 12 de abril de 1823 — Kostroma, 14 de junho de 1886) foi um dramaturgo russo, considerado o grande representante do Realismo russo de seu tempo. Autor de 47 obras originais, Ostrovski criou um repertório nacional praticamente sozinho. Seus dramas estão entre os mais lidos do país.

¹⁶⁵ Op. citada (VASSINA & LABAKI, 2015) p.104.

¹⁶⁶ Tchecov, Anton. *A GAIVOTA*. Ato I

1922-23, nos Estados Unidos, foi ressaltada a coesão, a organicidade, o poder do *ensemble* do grupo. São qualidades que caracterizam a escola russa teatral criada a partir do TAM e que exigem uma nova abordagem do trabalho coletivo. A atriz russa emigrada, Alla Nazimova, relata em carta a impossibilidade de encenar Tchecov nos Estados Unidos dentro da tradição do *star system*, que jamais daria conta das exigências da peça, para a qual todos os atores deveriam dividir o palco em níveis iguais de importância e excelência.¹⁶⁷

Entretanto, apesar dessa valorização do coletivo em cena, o TAM sofreu grande impacto da revolução socialista de 1917. Além da censura intelectual que deturpava os conceitos do *Sistema* de criação do ator, a tensão política cresceu e foi necessária a proteção pessoal do líder da revolução, Vladimir Lenin, para a continuação do trabalho de Stanislavski, que pertencia à classe burguesa. Ao se adequar aos novos tempos, a um novo público, observamos outros desdobramentos do pensamento do diretor russo em relação ao espectador.

*Estourou a Revolução de Outubro. Os espetáculos foram declarados gratuitos, durante um ano e meio não houve venda de entradas, que eram enviadas a repartições e fábricas, e tão logo o decreto saiu nós nos vimos cara a cara com espectadores totalmente novos para nós, muitos dos quais, talvez a maioria, desconhecia não só o nosso, mas qualquer outro teatro.*¹⁶⁸

Foi uma mudança radical na atmosfera do acontecimento teatral. O público que frequentava o TAM, antes da revolução, era composto por espectadores mistos, entre os quais haviam também intelectuais. Agora estavam diante de uma plateia absolutamente nova, que Stanislavski não sabia como abordar, nem a própria plateia sabia como participar dessa experiência. Foi iniciado então um trabalho de formação e educação do novo público e como afirma ele, foi preciso “*começar tudo de novo, ensinar um espectador primitivo em relação à arte a permanecer em silêncio, não conversar, sentar-se a tempo, não fumar, não comer nozes, tirar o chapéu, não trazer salgadinhos nem comer na plateia.*”¹⁶⁹

De certa forma, era uma situação que estava dentro dos objetivos da companhia desde sua fundação. Com o nome original de Teatro de Arte de Moscou, a companhia desejava ser acessível a todos. Um dos itens do seu estatuto era a

¹⁶⁷ MEISTER, Charles. “*Chekhov's Reception in England and America.*” *American Slavic and East European Review*, 12.1 de 1953: 109-121.

¹⁶⁸ Op. citada (STANISLAVSKI, 1989) p. 499.

¹⁶⁹ Idem, p. 499.

criação de um novo tipo de teatro democrático, ao alcance do público que desejasse tomar consciência dos problemas de seu país e de seu povo. Agora, com o advento da revolução, surgiu a oportunidade de pôr a ideia em prática, embora num contexto diferente do que imaginaram.

Essa experiência trouxe outras exigências ao novo espectador que frequentava o teatro não para distrair-se, mas para aprender. Stanislavski lamentou a ausência de estudos sobre a percepção da plateia, em massa, causadas pelas experiências cênicas. Pois, para ele a influencia teatral não é percebida por uma pessoa, mas simultaneamente por um conjunto de pessoas, o que cria uma sensibilidade geral coletiva.¹⁷⁰

Stanislavski tentou compreender por que em uma cidade algumas passagens de um espetáculo são percebidas por todos, em todas as apresentações e em outras cidades, essas mesmas passagens não provocavam reação semelhante, e sim outras, por exemplo o riso. O criador do TAM sugeria que era preciso ter esse conhecimento para adaptar as obras e atingir a sensibilidade do novo espectador. Porém, com o passar do tempo, o mestre russo se desiludiu com a nova ordem política, social e com a participação desse novo público:

Faz tempo que não vejo espectadores espontâneos. No início da revolução havia um público bom, mas depois os espectadores foram estragados, porque foram confundidos. Eles deixaram de entender o que era bom e o que era ruim. Ficaram acostumados às cores gritantes e a todo tipo de truques. Você põe tudo diante do nariz do público e ele, sentado, parece dizer: "Mostre, mostre!" (...) O público foi muito estragado. Após a revolução vieram pessoas novas, espontâneas, que gostavam disso e daquilo, mas depois lhes disseram: "Aquilo de que você gosta não presta para nada." O espectador de mente aberta, espontâneo, ficou desorientado.¹⁷¹

Essa frustração é um reflexo das extremas dificuldades que Stanislavski sofreu no exercício do trabalho artístico após a revolução. A censura, a obrigação de seguir a cartilha do realismo socialista, afetaram sua produção e Lenin não vivia mais para defendê-lo. Em decorrência das imposições políticas do novo regime à arte teatral e de problemas internos dentro da companhia que fundou, o mestre russo diminuiu consideravelmente sua produção artística, na realização de espetáculos e cada vez mais se dedicou à revisão e ao desenvolvimento de seu

¹⁷⁰ Op. citada (STANISLAVSKI, 1989) p. 497.

¹⁷¹ Op. citada (VASSINA & LABAKI, 2015)p.. 286

Sistema para a criação do ator, que se difundiu em escala mundial, se tornando uma das principais referências para o teatro realizado no ocidente, a partir do século XX.

A obra de Stanislavski é desenvolvida exclusivamente respeitando os limites da configuração do palco italiano. Suas significativas contribuições para o *ensemble* artístico vão desde o cuidado em proporcionar condições materiais adequadas para um melhor desenvolvimento da prática teatral à criação de um *Sistema* que possibilitou uma equalização do desempenho dos atores e o fortalecimento da própria ideia de *ensemble*. Quanto aos espectadores, além das tentativas de leitura da recepção da plateia, que se evidenciaram após a Revolução, observamos um esforço contínuo na educação do comportamento necessário para que ocorresse o que ele acreditava ser a fruição ideal do fenômeno teatral, uma comunicação subjetiva que ultrapassa o limiar racional. Para que isso ocorra, segundo o mestre russo, é necessário que os artistas consigam atingir, em cena, seus objetivos expressivos para *revelar o espírito humano* e que os espectadores estejam atentos e abertos para que se estabeleça, por meio da cena, empatia e diálogo com seu próprio referencial de vida.

3.2 - V. Meierhold: o palco como picadeiro da revolução ou a multidão vira espectador

O ator, diretor e pedagogo russo Vsevolod Meierhold, a partir de inúmeras experimentações cênicas, criou uma outra concepção sobre teatro, que se contrapõe à estética realista do teatro russo da época, cujo maior representante era o TAM, modelo dominante no contexto da Rússia no início do século XX. Meierhold, participou como ator na fundação da companhia de Stanislavski, no espetáculo *A Gaivota*, de Anton Tchecov, em 1898, no papel de Trepliev. O jovem dramaturgo que propõe a renovação da forma teatral, tem como antagonista o próprio Stanislavski, no papel de Trigórin, que defende abertamente a arte dominante e estabelecida. Essa relação ficcional curiosamente guarda alguma proximidade com o extenso e por vezes tenso diálogo entre os dois diretores em suas trajetórias. Se Meierhold, em um primeiro momento, fundamentou seu projeto teatral em contraposição às práticas stanislavskianas, ao longo de sua trajetória as posições, por vezes, se invertem. Pois como afirma Mota:

*Nesse ponto é preciso entender o que se pode denominar “contexto reativo das artes de ruptura”. Se a conhecida fórmula “a ruptura com a tradição tornou-se a tradição da ruptura” for melhor compreendida, veremos que a retórica negadora das primeiras décadas do século XX, revigorada a partir das neo-vanguardas dos anos sessenta, constrói-se na necessidade do referente da recusa. Simultaneamente o discurso e o fazer projetam-se sobre o material e em sua transformação de agora e na recepção das práticas e convenções de outrora. Assim, parte do que se nega é apropriado no que se posteriormente se afirma.*¹⁷²

É na discordância sobre o modo de encenar Tchecov¹⁷³ que encontramos não só o afastamento de Meierhold quanto a Stanislavski, como também a individualidade das concepções do próprio Meierhold, que em seus escritos iniciais, no início do século XX, reage de forma recorrente contra uma concepção do teatro como reprodução da realidade. Criticou o procedimento naturalista adotado pelo TAM na época, por impedir que o espectador participasse do fenômeno teatral com sua imaginação, pois nada permanecia alusivo. *“No esforço de tudo mostrar, o TAM eliminava da cena a força do mistério. Para Meierhold, era precisamente na capacidade de ativar a imaginação do espectador que residia o mistério do teatro”.*¹⁷⁴

Quando se desligou do TAM, Meierhold formou uma companhia em Kherson, Ucrânia¹⁷⁵, uma província formada na época por uma burguesia com aspirações culturais. Em um celeiro adaptado como teatro, realizou suas primeiras experiências como encenador na Cia. do Drama Novo, na temporada de 1902. No repertório, uma grande influência das encenações de Stanislavski, nas produções que fez com textos de Tchecov. Mas, com a montagem de *Os Acrobatas*¹⁷⁶, um melodrama sobre a vida no circo, Meierhold inova na utilização do espaço, colocando uma arquibancada no palco, e com sua interpretação do palhaço Landowski, baseada em uma construção antirrealista. Esse período, que se estende até 1906, de intensa experimentação, permitiu a Meierhold os primeiros exercícios como encenador e *“a ampliação de sua formação literária – das tradições russas às novas correntes*

¹⁷² MOTA, Marcus - “Por uma Abordagem não Agonística das Teorias Teatrais: O Caso Meyerhold” - Revista de História e Estudos Sociais. Brasília: UNB, 2010. Vol. 7, ano VII nº3.

¹⁷³ PICON-VALLIN, “A Obra Incontornável de Vsiévolod Meyerhold: Acerca do Simpósio Meyerholdiano do ano 2000”, em *Teatro Russo – Literatura e Espetáculo*.

¹⁷⁴ THAIS, Maria, *Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*. P. 39

¹⁷⁵ *Cidade em que nasceu Eugenio Kusnet, em 1898*.

¹⁷⁶ *Os Acrobatas*, do dramaturgo austríaco Franz von Schönthan, foi encenado em 1902, por Meierhold, que interpretou o palhaço Landowski.

européias – o que facilitou seu deslocamento pelas mais diferentes escolas da literatura dramática nos anos posteriores.”¹⁷⁷

O sucesso dessa empreitada foi reconhecido por críticas na revista *O Mundo da Arte*, principal publicação de divulgação das ideias estéticas do simbolismo na Rússia, movimento em que Meierhold se baseia para prosseguir com novas experiências do Teatro de Convenção, e que irá aproximá-lo novamente de Stanislavski, que o convida para dirigir o Teatro-Estúdio, um espaço associado ao TAM, de carácter experimental. Na época, os dois diretores acreditaram na linguagem do simbolismo como uma possibilidade de renovação para as artes cênicas. A experiência do Teatro-Estúdio se fundamentava no texto e na perspectiva pictórica, o que ressaltou o espaço cênico como nova matriz da cena meierholdiana.

A decomposição dos elementos cênicos, com o gesto ganhando importância, dissociado da palavra, evitando assim a lógica da psicologia, em um espaço constituído de forma a negar a realidade, colaborou para a construção de uma cena polifônica, de combinação de elementos dissonantes, um campo de intersecções de linguagens artísticas desconhecidas para o teatro do seu tempo, o que valorizou o papel do encenador *“como um chefe de orquestra, que vela pela coerência do conjunto visando um projeto comum: faz com que a alma do espectador entre em comunicação com a do poeta mediante do jogo teatral”*.¹⁷⁸ Entretanto, a tentativa de construir uma linguagem teatral estilizada, baseada na literatura simbolista, com um elenco de jovens atores formados na escola realista do TAM, não obteve sucesso e, com o agravamento do movimento revolucionário em 1905, Stanislavski optou por encerrar o Teatro-Estúdio.

Meierhold deixou Moscou e se transferiu para São Petersburgo, onde encontrou um ambiente favorável, com um círculo de intelectuais partidários do simbolismo, sendo convidado pela atriz Vera Komissarzhevskaya¹⁷⁹ para dirigir sua companhia, onde pôde dar continuidade às suas investigações. Foram realizadas tentativas significativas, marcadas por desacordos entre o encenador e a atriz, e Meierhold materializou suas ideias sobre o teatro de convenção a partir do simbolismo, com duas montagens que foram bem sucedidas, *Irmã Beatriz*, com texto

¹⁷⁷ Op. citada (SANTOS, Stanislavski e Meierhold: Simetrias Assimétricas: da Pedagogia à Cena, da Cena à Pedagogia, 2014) P. 15

¹⁷⁸ ABENSOUR, Gerard. *Vsevolod Meyerhold ou l'invention de la mise-en-scène*. P. 97

¹⁷⁹ Vera Fyodorovna Komissarzhevskaya (1864 -1910) foi uma das mais celebradas atrizes e diretoras de teatro do Império Russo.

de Maeterlink e Vera Komissarzhevskaya como protagonista, em uma montagem em que explorava o prosaísmo, criando baixos relevos com os atores e depois, com a utilização do simbolismo em registro de farsa, em *A Barraca de Feira*,¹⁸⁰ de Alexander Blok, na qual começou a utilizar técnicas da *Commedia Dell'arte* no treinamento dos atores.

Após o desligamento do teatro de Vera Komissarzhevskaya, Meierhold se desdobrou atuando simultaneamente como diretor dos teatros imperiais de São Petersburgo, onde encenou óperas para grande público, e como diretor de um pequeno grupo de interessados na pesquisa de linguagens de tradição popular, que foram desenvolvidas na teoria e na prática, no estúdio da Rua Borondiskaia, com a publicação de estudos, formação de atores e criação de experimentações cênicas. Com essa vida dupla, Meierhold, desde 1908 sob o pseudônimo de Dr. Dappertutto, deu continuidade à investigação sobre o espaço e a atuação, apresentando experimentos em pequenos espaços, em cabarés, onde desenvolveu suas pesquisas sobre o movimento, que foram utilizadas também em grandes produções como a *A Mascarada*, em 1917, em parceria com Alexander Golovin¹⁸¹, na qual prolonga a plateia para o palco, vestindo os atores igual ao público, refletindo nos espectadores, através do cenário, a confusão das máscaras que desfilavam no palco¹⁸², em crítica à decadência burguesa, em uma época de intensas contestações que conduziram à Revolução de Outubro.¹⁸³

Essas investigações serviram de base para a elaboração de um novo caminho para arte do ator, que seria futuramente codificado na teoria denominada biomecânica¹⁸⁴. Para Beatrice Picon Vallin, o objetivo do ator meierholdiano,

¹⁸⁰ *A Barraca de Feira*, de Aleksandr Blok, foi encenada no Teatro Vera Komissarzhevskaya, em São Petersburgo, em dezembro de 1906.

¹⁸¹ Aleksandr Yákovlevich Golovín (1863 -1930) foi um dos principais pintores e cenógrafos russos da época, responsável pela contratação de Meierhold pelo teatro Imperial, com quem colaborou por mais de quinze anos, além de ser responsável por várias cenografias para espetáculos de Serguéi Diáguilev.

¹⁸² ZAMBONI, Paola Fernandes, *Mascarada, Uma Jornada Fascinante da Peça de Liérmontov Aos Palcos de Meierhold*. P.72

¹⁸³ “a *Mascarada* se transforma em uma metáfora para o cinismo e a hipocrisia da aristocracia russa. Este significado que Meierhold e Golovin trouxeram à tona na produção do espetáculo, acabou sublinhado pela coincidência histórica: a revolução de fevereiro, que destruiu a Rússia Imperial, começou na noite de estreia da peça em 25 de fevereiro de 1917.” Op. Citada (ZAMBONI, 2013) p.88

¹⁸⁴ “Influenciada pelo movimento construtivista, a teoria da biomecânica oferecia, ao invés de “emoções verdadeiras”, um conjunto de saltos, flexões, simulações, golpes, enfim, toda uma linguagem corporal que pretendia substituir o ator da intuição, do perejevanie (“vivência interior”), por um ator-ginasta, um ator acrobata que, em última análise, simbolizaria com seus dotes físicos o homem ideal da época”. Em Arlete Cavaliere - “Meierhold e a Biomecânica – Uma Poética do Corpo” – Literatura e Sociedade – Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: USP, nº2, 1997.

*“não é sentir, mas dominar os meios de transmitir ao público uma partitura de emoções, sugestões, questionamentos, impulsões e deslanchar os processos que convocam imaginação e reflexão, por em jogo uma forte atividade associativa de seu parceiro-espectador sem o qual o espetáculo não existiria: é nele que devem nascer as emoções ligadas aos sentimentos que o ator, sem experimentar, tem condições de suscitar.”*¹⁸⁵

Em busca de uma dimensão cênica na qual a imaginação do espectador pudesse ser exercida, o encenador elege o teatro de convenção como base para sua prática artística, encontrando antigas tradições teatrais populares, como a *Commedia Dell'arte* e seus reflexos no popular teatro de feira russo, além dos exemplos retirados de pesquisas sobre várias formas de teatro oriental, como o KABUKI e o teatro chinês, com procedimentos antirrealistas, que possibilitavam a criação de uma cena alusiva, capaz de convidar o espectador a colaborar, por meio de sua imaginação, com a feitura da obra artística.

*O método convencional supõe no teatro a presença de um quarto criador, ao lado do autor, do encenador, do ator – o espectador. O teatro de convenção elabora uma encenação em que a imaginação do espectador deve completar criativamente o desenho das alusões colocadas em cena. No teatro de Convenção, o espectador “não esquece nem por um minuto que tem diante de si um ator que representa, e o ator que tem diante de si, ao pé da cena, a plateia, e a seu lado, um cenário. É como um quadro: olhando-o, não esquecemos nem um minuto que se trata de cores, de uma tela, de pincéis, e ao mesmo tempo experimenta-se um sentimento de vida elevada e iluminada. E frequentemente acontece que quanto mais o quadro se afirma, mais forte é a sensação de vida”.*¹⁸⁶

Essa nova organização das funções na criação teatral, sugerida por Meierhold, é demonstrada graficamente por uma linha reta horizontal, na qual “os quatro elementos fundamentais do teatro são representados por quatro pontos da esquerda para a direita: autor, encenador, ator e espectador”¹⁸⁷

¹⁸⁵ PICON VALLIN, Beatrice. *A Arte do Teatro entre tradição e Vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea*. P.30

¹⁸⁶ Meierhold em (SANTOS, *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold: 1911 a 1916*, 2009) p. 237

¹⁸⁷ Op. citada (SANTOS, 2009) p. 221

Figura 23 - gráfico das funções na criação teatral - Meierhold

Para Meierhold, nessa estrutura, todos são proponentes, em um processo de assimilação e provocação contínua: do autor para o encenador, deste para o ator, e finalmente, do ator para o espectador.¹⁸⁸ Assim, o encenador absorve a obra do autor, acrescenta seu projeto de encenação e transmite essa proposta ao ator, que por sua vez a assimila e dá sua contribuição artística. Tudo é construído de maneira que, ao apresentar o resultado dessa colaboração artística, se deixe um espaço para que o espectador interaja com sua imaginação, estimulando no receptor uma atitude criativa.

De acordo com essa formulação, Meierhold investigou novas possibilidades de utilização do espaço cênico. É relevante destacar a influência de George Fuchs¹⁸⁹ que defendeu a restauração do teatro como um ritual festivo, envolvendo atores e espectadores numa experiência comum que revelaria o significado universal de suas experiências pessoais. Para Fuchs, o teatro não tem vida exceto como uma experiência compartilhada. *“Em virtude de suas origens, o ator e o espectador, o palco e o auditório, não são opostos, mas formam uma unidade”*.¹⁹⁰ O diretor alemão propôs como organização espacial um anfiteatro raso, capaz de acomodar um grande público na maior proximidade possível do palco, restaurando o proscênio como centro do jogo interativo do ator.

Nos seus primeiros anos como encenador, Meierhold em diálogo com a radicalidade das ideias de G. Fuchs, investigou em sua concepção teatral, um espaço cênico baseado no texto e na perspectiva pictórica, para construir *“a ponte entre o espectador e o ator”*. A partir do período simbolista, iniciado em 1905, Meierhold aprimorou suas experiências, *“ora por meio da construção de uma área*

¹⁸⁸ Idem. p.39

¹⁸⁹ George Fuchs (1868-1949). Escritor e diretor de teatro alemão. Seu trabalho inclui comentários, tragédias, memórias e escritos teóricos.

¹⁹⁰ BRAUN, Edward. *The theatre of Meyerhold. Revolution on the modern stage*. p. 55

*de ligação e aproximação entre plateia e cena, onde ocorria a ação, ou do estreitamento do palco cênico*¹⁹¹.

No espetáculo *A Barraca de Feira* (1906), *“foram retiradas todas as cadeiras da plateia dando lugar a um grande tablado cênico: duas escadas laterais ligavam o palco principal às duas largas passagens que ocupavam todo o comprimento da sala até o hall de entrada.”*¹⁹² Assim a representação abolia completamente as fronteiras da plateia, por meio da utilização de todo o espaço, as luzes da plateia permaneciam acessas durante todo o espetáculo e o “autor” expressava seus protestos entre os espectadores.

Além da configuração da arquitetura teatral, foram experimentados outros procedimentos que subvertiam a separação entre palco e plateia. Em *A Vitória da Morte* (1907)¹⁹³, por exemplo, os espectadores eram surpreendidos com os atores fazendo suas entradas pela plateia.¹⁹⁴ A utilização do espaço comum se tornou uma das características do teatro de Meierhold e suas investigações se ampliaram no decorrer de sua trajetória artística. Mas apesar das mudanças, o diretor russo respeitou a tradicional organização da cena italiana: *“O uso do palco e do proscênio permitiu a aproximação entre a cena e a plateia, baseada no procedimento do teatro popular e da tradição oriental, mas não eliminou a frontalidade da caixa do teatro.”*

3.2.1 – Consequências da Revolução de 1917 no Teatro de Meierhold

*“Em novembro de 1917, os bolcheviques estatizaram todos os teatros sob comando de Lunacharsky, o primeiro Comissário do Povo de Educação, que convocou cento e vinte lideranças artísticas para uma conferência com o objetivo de discutir a reorganização das artes. Apenas cinco aceitaram o convite, entre eles Alexander Blok, Vladimir Maiakovski, e Meierhold.”*¹⁹⁵

Diferente de Stanislavski, que sofreu inúmeras retaliações durante a primeira fase da revolução russa e precisou da autorização do admirador Lenin para a continuidade das atividades do TAM, Meierhold viu na revolução a oportunidade de

¹⁹¹ Op. citada (SANTOS, 2009) p. 35

¹⁹² Idem. p. 47

¹⁹³ *A Vitória da Morte*, de Fyodor Sologub, foi encenada no Teatro Vera Komissariévskaja, em São Petersburgo, em novembro de 1907.

¹⁹⁴ Op. citada (BRAUN, 1986) p. 84

¹⁹⁵ Op. citada (BRAUN, 1986) p. 147.

prosseguir suas investigações e desenvolver o novo teatro que aspirava. Nos anos que se seguiram, Meierhold se tornou o principal diretor soviético¹⁹⁶ e teve o apoio do governo para realizar projetos que atingiram dimensões sem precedentes na cultura russa, encenações em comemoração da revolução que envolviam a participação de milhares de atores e espectadores. O teatro, na época, era o principal meio de comunicação de massa e o seu controle era estratégico para as intenções de formação cultural de uma população, pertencente ao proletariado, que não tinha o hábito de frequentar atividades artísticas. De uma hora para outra, uma multidão passou a ter acesso à cultura e se tornava público de teatro.

Para se ter uma ideia da dimensão do público, *Mistério Bufo* (Maiakovsky/1918) teve 154 apresentações e foi assistida por aproximadamente 120 mil espectadores. *A Floresta* (Alexander Ostrovski/1924) permaneceu no repertório da companhia de Meierhold por quatorze anos, superando as 1700 apresentações.¹⁹⁷

Após a Revolução, como principal diretor soviético, Meierhold dirigiu espetáculos que envolvia uma participação em massa como *Terra Desenfreada* (1923). Nesta montagem, os corredores do teatro foram usados como passagem para veículos e tropas. Depois o espetáculo foi apresentado em várias ocasiões a céu aberto, sendo livremente adaptado para cada espaço. A apresentação mais memorável aconteceu por ocasião do 5º congresso da Internacional em Moscou, em junho de 1924, com um elenco de 1500 participantes, incluindo os soldados da infantaria e da cavalaria, para um público de 25 mil espectadores¹⁹⁸ Nessa época desenvolve a ideia de ator-tribuno, que precisa “*transmitir ao espectador sua atitude para com as palavras que profere e as situações que atua, com o objetivo de conduzir o espectador a responder de uma maneira particular à ação que se desdobra diante dele*”.¹⁹⁹

Outro importante aspecto das atividades da companhia de Meierhold foi a instrução e supervisão de grupos de teatro em fábricas, acampamentos militares e

¹⁹⁶ “Dândi, com gravata-borboleta e luvas brancas, e arqueiro vestido de vermelho, como aparece no quadro pintado por B. Grigóriev em 1916, operário de macacão ou figura empertigada dentro de um uniforme militar nos anos de 1920, Meierhold foi, em suas contradições, um dos artistas mais enigmáticos do século XX, engajado em processos políticos e individuais complexos que só o estudo minucioso dos arquivos permitirá talvez um dia esclarecer”. Picon- Vallin, Beatrice. *A Obra Incontornável de Vsiévolod Meyerhold: Acerca do Simpósio Meyerholdiano do ano 2000*. Em (CAVALIERE & VÁSSINA, 2011) p. 221.

¹⁹⁷ Op. citada (BRAUN, 1986) pp 162, 200.

¹⁹⁸ Idem, p. 182.

¹⁹⁹ Op. citada (BRAUN, 1986) p. 192

círculos de estudantes. Como principal representante do Commissariado do Povo de Educação²⁰⁰, em São Petersburgo, foi responsável por estimular o novo espectador que surgia na Rússia e antes de pensar em turnês ao estrangeiro, organizou em 1923, turnês de verão de sua companhia pelas regiões industriais da URSS para ir ao encontro do público operário, em seu local de trabalho. *“Esse foi um dos aspectos do “teatro político” que Meierhold pôs em prática, firme em seu engajamento”*²⁰¹. Sua ação como agente cultural do novo governo, influenciou seu teatro e nos esforços conjuntos com artistas como Maiakovski, constituiu uma nova abordagem com o público, influenciada pelo construtivismo e mediada pela organização e aplicação do novo método de trabalho para o ator, a biomecânica.

Em seus esforços para a compreensão desse novo público que afluía ao teatro, foram feitas tentativas sistemáticas para monitorar as flutuações e as reações dos espectadores durante a apresentação do espetáculo:

*A resposta da audiência era registrada e analisada por tipo de reação, nas categorias: silêncio, ruído, ruído alto, leitura coletiva, canto, tosse, batidas, exclamações, choro, risada, suspiros, movimentos, aplauso, assobios, silvos, o número de pessoas que saem durante a performance, o número de pessoas que fica de pé, objetos atirados no palco, pessoas que sobem ao palco. Como Fevral'sky²⁰² disse, embora esses métodos possam carecer de rigor científico nos dias de hoje, eles ainda representam a primeira tentativa séria de submeter a performance a análise científica.*²⁰³

Essas ações de monitoramento indicam uma preocupação em compreender o público pela via da objetividade, diferente do que era habitual. Nos escritos de Stanislavski, por exemplo, as observações referentes ao público são subjetivas, baseadas nas impressões dos observadores e na crença da comunicação entre ator e espectador, a partir da eficiência do trabalho artístico realizado no palco. Com Meierhold, desde de *A Barraca de Feira*, em 1906, as produções eram estruturadas

²⁰⁰ O Commissariado do Povo de Educação ou *Narkompros*, foi o departamento soviético responsável pela administração da educação pública e pela maior parte das matérias relativas à cultura.

²⁰¹ Picon- Vallin, Beatrice. *A Obra Incontornável de Vsiévolod Meyerhold: Acerca do Simpósio Meyerholdiano do ano 2000*. Em (CAVALIERE & VÁSSINA, 2011) p.223

²⁰² Aleksndr Freválski foi secretário de Meierhold nesse período. Os artigos encontram-se em *Zhinz Iskusstra*, 1925, Nº, 18, 29,22,23,26,27.

²⁰³ Op. citada (BRAUN, 1986) p.184

para estimular e explorar a reação do público, confirmando ou confundindo suas expectativas.²⁰⁴

A operação meierholdiana evidencia o evento teatral como algo construído e se utiliza das próprias referências de organização do espetáculo como material para as interações recepcionais, “*ressaltando que quando se altera um efeito de recepção é porque se modifica um fato de composição*”.²⁰⁵

Segundo Jacob Guinsburg, a ação revolucionária empreendida por Meierhold em seu teatro, incorporava igualmente o projeto de chegar ao espetáculo inteiramente extra teatral,²⁰⁶ com a “*abolição do palco tradicional, da decoração e do costume, para converter a representação num jogo teatral, uma espécie de antecessor da peça didática brechtniana*”.²⁰⁷

Esses elementos que prenunciam o teatro de Bertolt Brecht são esclarecidos pela influência que o teatro russo exerceu no teatro alemão na década de 1920.²⁰⁸ As ideias e as experiências de Meierhold foram importantes subsídios para o desenvolvimento do teatro épico de Erwin Piscator e Bertolt Brecht na Alemanha, que de certa forma deu continuidade às investigações do teatro de convenção, após a execução do diretor russo por motivos políticos, o que relegou sua obra a um grande período de ostracismo, só sendo reabilitada, no final da década de 1950, após a morte do ditador soviético Joseph Stalin.²⁰⁹

A trajetória de Meierhold, em suas diversas fases, revela uma inquieta investigação que busca a integração dos dois *ensembles* pela utilização de técnicas antirrealistas com intuito de abrir possibilidades de envolvimento criativo do espectador e pela aproximação física no uso do proscênio e da plateia como área de representação, possibilitando o rompimento da “quarta parede”. Com o advento da

²⁰⁴ Op. citada (BRAUN, 1986) p. 267

²⁰⁵ Op. citada. (MOTA M. , 2010)

²⁰⁶ GUINSBURG, Jacob. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. Pp. 79-80

²⁰⁷ Após assistir um ensaio de Stanislavski para a montagem de Hedda Gabler, em carta para Nemiróvitch-Dânthenko, em 17/01/1899, Meyerhold demonstra sua insatisfação com o processo do Teatro de Arte de Moscou: “*Queremos também pensar enquanto atuamos. Queremos saber por que estamos atuando, o que estamos atuando*.” In TAKEDA, C. L. *O cotidiano de uma lenda. Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 98

²⁰⁸ Eaton, Katherine. “*Brecht’s Contacts with the Theater of Meyerhold*”. Western Michigan University Comparative Drama. Vol. 11. Nº (spring 1977), pg. 3-21

²⁰⁹ Josef Vissariónovicht Stalin (1878-1953) foi um revolucionário e político soviético de origem georgiana que governou a União Soviética de meados da década de 1920 até a sua morte em 1953. Seu governo ditatorial foi marcado por uma rápida industrialização, mas também por violações constantes dos direitos humanos, massacres, expurgos, execuções de milhares de pessoas e fome.

Revolução, experimentou a relação de *ensembles* superdimensionados, em elencos enormes, se apresentando diante de multidões, saindo do espaço italiano para as ruas. Além disso, destacamos seu trabalho político de organização e orientação de *ensembles* não profissionais, com o intuito de mobilizar o novo público do proletariado, submetido a tentativas pioneiras de mensuração do fenômeno teatral por meio objetivos, de acordo com a orientação cientificista da época.

Na última fase de sua carreira, Meierhold supervisionou um projeto para a construção de um novo teatro para abrigar sua companhia, de acordo com a linguagem cênica que desenvolvia. Projetado por Sergei Vakhtangov e Mikhail Barkhin, o anfiteatro em forma de ferradura, possui uma plateia para mil e seiscentos espectadores em uma disposição íngreme, de forma a causar o envolvimento coletivo por intermédio do espaço. O teatro só ficou pronto no final de 1940, após a morte de Meierhold e com o projeto bastante modificado por outros arquitetos. É o atual Tchaikovsky Concert Hall, em Moscou, ocasionalmente usado para produções teatrais. O projeto original serviu de referência para a pesquisa sobre o teatro-estádio, aspiração do Oficina para a ocupação do terreno em volta da sua sede.

Figura 31 - Tchaikovsky Concert Hall - baseado no projeto original de Meierhold.

3.3 - Bertolt Brecht – o Teatro Épico e a conscientização do espectador

As visitas do Teatro de Arte de Moscou, sob direção de Constantin Stanislavski, deixaram marcas profundas no teatro alemão. Mas, para a geração mais jovem, foi Vsevolod Meierhold, quem exerceu verdadeiro fascínio, com novas técnicas teatrais soviéticas. Meierhold viu na Revolução Russa uma oportunidade sem precedentes de renovação do teatro e de ruptura com a tradição de Stanislavski. Antecipou Brecht ao desejar que o espectador por nenhum momento esquecesse que estava no teatro.²¹⁰

Se o teatro russo de Meierhold influenciou a sensibilidade alemã de Brecht, talvez possamos identificar essa proximidade na formação de operadores poéticos do encenador russo, que tinha ascendência alemã, conhecia a língua e foi influenciado em sua formação por vários artistas da cultura alemã, como os diretores George Fuchs, Max Reinhardt, além de ter se dedicado muito tempo ao estudo da obra de Wagner. Entre os pontos de contato entre Meierhold e Brecht, podemos citar a convicção em uma arte anti-ilusionista, a preocupação com a formação e conscientização do público. Quando Brecht conheceu a obra do encenador russo, no período soviético, a teoria marxista exercia grande influência no trabalho de ambos.

No célebre esquema onde compara o teatro épico e o teatro dramático, Brecht lista oito itens que se relacionam ao espectador:²¹¹

	DRAMÁTICO	ÉPICO
1	<i>o palco “corporifica” uma ação</i>	<i>relata a ação</i>
2	<i>envolve o espectador numa ação</i>	<i>torna-o observador</i>
3	<i>consome sua atividade</i>	<i>desperta sua atividade</i>
4	<i>torna possíveis os seus sentimentos</i>	<i>força-o a tomar decisões</i>
5	<i>proporciona-lhe emoções, vivências</i>	<i>proporciona-lhe conhecimentos</i>
6	<i>o espectador é transportado para dentro de uma ação</i>	<i>o espectador é contraposto à ação</i>
7	<i>trata-se de sugerir</i>	<i>trabalha-se com argumentos</i>
8	<i>os sentimentos são conservados</i>	<i>Os sentimentos são levados até o reconhecimento</i>

²¹⁰ EWEN, Frederic. Bertolt Brecht: Sua Vida, sua Arte, seu Tempo. p. 130

²¹¹ Ver BORNHEIM, Gerd Alberto, *Brecht: A Estética do Teatro*.

Na sua proposição, Brecht relaciona o espectador do teatro dramático a um envolvimento emocional com o fenômeno cênico enquanto o teatro épico determina uma distância entre o espectador e a obra, possibilitando assim uma fruição por uma via mais racional. Nos oito pontos listados segundo Brecht, o teatro dramático, envolve, corporifica, sugestiona, desperta as emoções dos espectadores. Esse envolvimento emocional é visto por ele como negativo porque consome a atividade do espectador e proporciona uma satisfação momentânea que colabora para sua alienação da realidade concreta, portanto serve à manutenção da ordem social estabelecida. Na coluna referente ao teatro épico, ao contrário, as palavras sugerem uma distância: o espectador observa, se contrapõe à ação, lida com argumentos, seus sentimentos são analisados, é despertado pelo conhecimento e estimulado a agir na sua realidade social. Brecht pretende com isso proporcionar uma compreensão mais apurada do homem dentro do contexto social em que vive, suas relações e conflitos humanos fundamentados em seus aspectos políticos e econômicos. Seguindo o pensamento de Marx: “*o ser social determina o pensamento*”, trata-se de utilizar o objeto artístico para conscientizar o espectador sobre o mundo em que está inserido e assim estimulá-lo a tomar parte na transformação da sociedade.

Brecht aspira à participação de um público influenciado pelo pensamento científico, apelando “*ao julgamento dos seres humanos*”. Esse tipo de espectador traria ao teatro seu mecanismo pensante e o manteria desperto. Viria como observador crítico da ação que está se desenrolando e permaneceria, por assim dizer, “*fora*” dela e em vez de permitir que seus sentimentos fossem virados do avesso e sua atividade dissipada, ele seria provocado a tomar decisões. Em outras palavras, também se tornaria um “*produtor*”, de modo que “*menos aconteceria dentro dele, mas mais com ele*” ²¹²

Segundo Gerd Bornhein, a chave do trabalho de Brecht está na palavra distância: entre o espectador e o palco, entre o ator e o personagem. Ele respeitará sempre a dicotomia sujeito – objeto, mas tentará transformar o comportamento interno dos dois termos que compõe: “*em vez de aceitar a relação atividade (sujeito-espetáculo) e passividade (objeto-público), elaborará técnicas para mudar esse*

²¹² Op. citada (EWEN, 1991) p.190.

*esquema em relações de atividade: o sujeito espetáculo ativo exige a resposta de um objeto público, igualmente ativo, mas isso sem abandonar jamais a dicotomia.*²¹³

A distância estabelecida por meio da utilização de procedimentos como a interrupção da ação principal da peça, por recursos narrativos e explicativos, pretende promover uma conscientização das relações sociais e do contexto onde elas se dão. Assim, o recurso de uso de placas explicativas no início de cada cena, deslocaria o interesse do “*que*” acontece para o “*como*” acontece. As canções que por vezes podem intercalar o texto cênico, quebram o fluxo da ação, acrescentam comentários e reflexões. A exposição da maquinaria cênica, a divisão do texto em episódios autônomos, discursos e palavras dirigidas a plateia (*eliminação da quarta parede*) e todo um conjunto de orientações para o trabalho do ator, revelam uma nova forma teatral, em que eram aplicados vários procedimentos que impediam o envolvimento emocional do espectador.

Tais procedimentos questionavam inclusive o comportamento do público no teatro. Na montagem de *Na Selva das Cidades*, pela companhia dirigida por Max Reinhardt²¹⁴, (*Berlim/1924*), Brecht na condição de dramaturgo, fez uma série de exigências como: defender que o espectador fumasse durante os espetáculos “*para poder melhor refletir, não se deixar enganar pela emoção nem se deixar mistificar pela ilusão – enfim, permanecer em sua essencial condição de espectador*”²¹⁵

O gesto também foi investigado por Brecht com o objetivo de conscientizar o espectador. Em seu artigo *A Propósito dos Critérios da Avaliação da Arte Dramática*, defende que através do gesto o espectador pode compreender as alternativas das cenas. Argumenta que uma interpretação gestual levará o público a exercer a operação crítica do comportamento humano:

*“As cenas devem ser interpretadas como históricas, para que o espectador possa estabelecer parâmetros de comparação entre diferentes formas de agir. Cada palavra deve encontrar seu significado visual. Os gestos, adquirem um valor de símbolos cujo significado é essencialmente social”*²¹⁶

²¹³ Op. citada (BORNHEIM, 1992) p.96.

²¹⁴ Max Reinhardt (1873-1943) foi produtor e diretor de teatro austríaco que se tornou célebre por suas grandes produções teatrais. Fez experiências com diversas formas e estilos teatrais.

²¹⁵ Op. citada (PEIXOTO, 1991) p. 61.

²¹⁶ Idem. p. 68.

A historicização e a busca da tradução da palavra no gesto são procedimentos coerentes com uma cosmovisão marxista, que Brecht adota na formulação do seu teatro épico. Essa cosmovisão, em que embasa sua obra, pressupõe a existência de um universo material, *“externo, independente, mas acessível à consciência, ao conhecimento e à atividade do homem e receptivo à sua influência. Afirmar a primazia da matéria, a primazia da realidade”*.²¹⁷

*“Quando li ‘O Capital’ de Marx compreendi minhas peças teatrais. De minha parte, desejo a mais ampla difusão desse livro. Claro que não descobri que sem saber estive até agora escrevendo peças marxistas. Mas Marx era o único espectador que eu imaginava para as minhas peças. Somente um homem que tinha interesse por semelhantes temas, poderia se interessar por peças como as minhas”*²¹⁸

Sua assimilação do marxismo teve a influência de outro diretor, Erwin Piscator, para quem o teatro era um parlamento e o público um corpo legislativo: *“a arte, não passa de um meio para alcançar um fim. Um meio político, propagandístico, pedagógico”*.²¹⁹ Segundo Fernando Peixoto, Piscator empreendeu a tentativa mais radical para conferir ao teatro um significado didático, procurando novas formas de colocar no palco a grande temática moderna: as lutas pelo petróleo, as guerras, a revolução, a justiça, a questão racial, entre outras questões.²²⁰

Brecht considerou Piscator como um dos maiores homens de teatro de todos os tempos e responsável por ter apontado o teatro em direção à política. Trabalharam juntos em várias produções na década de 1920,²²¹ que foram fundamentais para versão do teatro épico de Brecht, em que defende a arte em um sentido utilitário, como um ato político consequente, direto e objetivo: *“Pensar,*

²¹⁷ Op. citada (BORNHEIM, 1992) p. 93.

²¹⁸ Brecht apud (PEIXOTO, 1991) p. 81.

²¹⁹ Op. citada (BORNHEIM, 1992) p. 123.

²²⁰ Op. citada (PEIXOTO, 1991) p. 79

²²¹ *“Quando trabalharam juntos cada um tinha seu teatro: Piscator tinha o seu na ‘Nollendorfplatz’, Brecht na ‘Am Schiffbauerdamm’, onde ensaiava seus atores. Brecht retrabalhou a maior parte das grandes peças realizadas por Piscator: chegou a escrever cenas; uma vez, um ato inteiro. Foi o autor de ‘Schweick’. Por outro lado, Piscator assistia aos ensaios de Brecht e o apoiava. Ambos tinham uma preferência pelo teatro coletivo. Tinham os mesmos colaboradores, o músico Eisler, por exemplo, e o desenhista Grosz. Ambos trouxeram grandes artistas para colaborar com grupos amadores e apresentaram revistas para os operários.”* Em (PEIXOTO, 1991) p. 78.

*escrever, ou montar uma peça, significa também: transformar o Estado, submeter as ideologias a um exame rigoroso*²²²

Esse questionamento sobre as estruturas da sociedade fez com que Brecht julgasse necessário desenvolver não apenas a arte do autor ou do ator, do espetáculo ou da dramaturgia, mas igualmente a arte do espectador. *"Para transformar o teatro é necessário transformar também o público"*²²³ e Brecht começa a escrever suas peças didáticas para serem encenadas em sindicatos, escolas, fábricas, como um produto vigoroso da fusão da dialética marxista, com uma estética formal em pleno desenvolvimento, fundadas sobre o princípio da prática coletiva da arte e que *"destinam-se a incitar todos que nela participam a se tornarem ao mesmo tempo seres de ação e de reflexão"*.²²⁴

Gerd Bornheim identifica as linhagens de onde provém a experiência do teatro didático:

*A única aproximação correta seria com o teatro didático do século XVI, desenvolvido nos colégios com o drama escolar humanístico, que surgiu primeiro com a Reforma, no protestantismo, e depois, na Contrarreforma, com os jesuítas. Os autores preferidos naquela época eram Plauto e Terêncio, e os espetáculos eram montados pelos próprios alunos; visava-se à educação: o domínio da língua latina e, mais tarde, o da alemã; dar segurança aos jovens em seu modo de ser, educá-los para que soubessem assumir o seu papel dentro da sociedade. Era, pois, um teatro que estava a serviço da pedagogia, e esse estar a serviço era explorado didaticamente. Não se queria fazer teatro profissional, ou educar o jovem para o teatro – o teatro era apenas um meio didático para a educação.*²²⁵

Em solo brasileiro, o teatro didático dos jesuítas foi utilizado como instrumento de colonização indígena e adquire uma relevância que vai estruturar a cultura do país, de forma subserviente à influência estrangeira, exatamente o que Oswald de Andrade irá atacar com seu conceito de antropofagia e que irá ser conjugado com a influência épica no teatro Oficina, a partir de *O Rei da Vela*.

No caso Brecht, a máxima que orienta o teatro didático: *"fazer é melhor do que sentir"*, visava o envolvimento dos participantes, com o objetivo de conscientizá-los sobre as relações humanas contextualizadas como relações de classes sociais e a compreensão dos fatores que as determinavam. A consequência é que o público se transformava em ator e espectador ao mesmo tempo, adquirindo o conhecimento

²²² Brecht apud (PEIXOTO, Brecht, Vida e Obra, 1991) p. 107.

²²³ Idem. p. 107

²²⁴ Ibidem. p.106

²²⁵ Op. citada (BORNHEIM, 1992) p. 183

por meio do exercício da ação cênica, com o envolvimento do corpo e mente,²²⁶ pois todos devem atuar e participar ativamente do experimento, com cada participante passando por diversos papéis. Com isso, pretende-se transformar a condição do público em sua acepção tradicional a que está relegado no teatro burguês. Segundo Bornheim, a experiência didática do teatro brechtiano instala-se no âmago da dicotomia (sujeito/objeto), ou daquilo que a cultura burguesa dela fez e o seu empenho “*não vai além da tentativa de abolir um dos seus termos, o da passividade do objeto*”.²²⁷

Essa passividade que Brecht acreditava derivar dos procedimentos do teatro dramático, causando o entorpecimento e a alienação do espectador, foi um eixo constante de suas pesquisas. Em seu percurso artístico, o dramaturgo e diretor alemão propôs mudanças em vários elementos constituintes do fenômeno teatral para mobilizar o público, visando a transformação da realidade em que vivia. Tanto por meio da dramaturgia como da encenação, passando pelas especificidades da arte do ator e dos elementos que compõe o espetáculo como a cenografia, os figurinos, a iluminação e a música, cada elemento era pensado pela perspectiva da conscientização do espectador.

Brecht passou grande parte de sua vida no exílio, durante a ascensão do nazismo, em resistência às tentativas de manipulação do ser humano, intensificadas por novos meios de comunicação de massa, como o rádio, que potencializava a ilusão, mobilizando os seres humanos para servirem às aspirações do poder dominante. Como consequência dessas manipulações, ocorreram conflitos em grande escala, como a Segunda Guerra mundial e horrores como o Holocausto.

Guiado pelo pensamento marxista, Brecht experimentou diversas possibilidades didáticas por meio do teatro e suas aplicações políticas. Sua obra se tornou um modelo de contestação da ordem estabelecida e influenciou a prática teatral em vários países do ocidente, inclusive o Brasil, onde se tornou um dos autores mais pertinentes para a atuação política por meio da arte, no contexto repressivo existente.

²²⁶ Aqui Brecht antecipa, embora com fins distintos, as investigações de Jerzy Grotowski nos anos 1970.

²²⁷ Op. citada (BORNHEIM, 1992) p. 201

3.4– Os ensembles do Oficina: coro e protagonista, duas formas em que se confrontam em *Roda Viva* (1968), *Galileu Galilei* (1968) e *Na Selva das Cidades* (1969)

3.4.1 – *Roda Viva* e o nascimento do coro

Foi preciso um afastamento do elenco estável do Oficina para que José Celso pudesse descobrir o que seria a tônica preponderante do teatro que viria a praticar nas décadas futuras: o coro. Logo após ao impacto de *O Rei da Vela*, a montagem seguinte foi *Roda Viva* (1968). A imprensa anunciava que “*nunca havia tido um coro assim no teatro brasileiro. As macacas de auditório invadiam o palco, tinham a coragem da adoração.*”²²⁸ Essa valorização do coro já fazia parte da trajetória do Oficina, em seu empenho pela improvisação constante e na pesquisa de uma nova maneira de relacionamento com o público, “*jogo que oscila, indefinido, entre restos de agressividade de Roda Viva.*”²²⁹

Embora não fosse uma produção da companhia, mas um convite para a direção do roteiro de Chico Buarque no Rio de Janeiro, o espetáculo *Roda Viva* tem a sua inserção justificada na trajetória do Oficina, porque manifesta os novos caminhos da pesquisa de José Celso, iniciados na montagem de *O Rei da Vela*.

*Talvez a empatia com o anarquismo de Oswald de Andrade tenha sido a motivação maior que levaria José Celso a descobrir um novo filão para a cena brasileira. O processo de Roda Viva precisa ser entendido a partir desse raciocínio, ou seja, de uma proposição iniciada em O Rei da Vela, que agora se radicaliza.*²³⁰

Fernando Peixoto discorda dessa inserção por achar que o Oficina, embora se confunda muitas vezes com a personalidade de José Celso, não pode ser representado apenas pela figura do diretor. Mas, ao mesmo tempo admite que naquele momento não teria sido possível *Roda Viva* ter sido produzido dentro do Oficina. “*Não acredito que a equipe aceitasse totalmente aquele experimentalismo de agressividade que chegava a atingir fisicamente os espectadores.*”²³¹

²²⁸ ALMEIDA, Miguel de – *Do Pré-Tropicalismo aos Sertões - Conversas com José Celso*. p. 49.

²²⁹ Op. citada (PEIXOTO, 1982) p. 76.

²³⁰ Op. citada (SILVA, 1981) p. 158.

²³¹ Op. citada (PEIXOTO, 1982) p. 67.

Era necessária uma outra postura para empreender esse tipo de experiência. O *ensemble* do Oficina contava com artistas, alguns comprometidos com a companhia desde sua fundação, que construíram uma trajetória de qualidade reconhecida pela crítica e pelo público. Um sólido trabalho de atuação alicerçado no *Sistema* de Stanislavski e capitaneado pelo ator Eugenio Kusnet, fortaleceu o grupo e revelou um conjunto de atores de alto nível que permitiu um processo de profissionalização da companhia. Foram extensas temporadas do espetáculo *Pequenos Burgueses* de Gorki, cumprindo uma carreira que ultrapassou mil apresentações no Brasil.²³²

Vimos que conflitos entre liberdade individual e as tradições familiares, abordados nos primeiros espetáculos com a influência da filosofia de Jean Paul Sartre, foram sucedidos por uma fase que privilegiou uma análise da realidade social brasileira, em proximidade e colaboração com as iniciativas do Teatro de Arena. Mas, José Celso hesitou em aderir a orientação socialista do Arena, de fazer teatro para o povo, porque sentia que a linguagem do Oficina também incorporava uma série de conquistas do TBC, como a iluminação, o requinte estético e alguns procedimentos adotados no processo de trabalho artístico.²³³

Essa inquietude se efetiva em uma busca constante de referências já cristalizadas no teatro, como no exemplo de Stanislavski e na teoria épica de Brecht, e também em experiências simultâneas à prática da companhia, como o Teatro Laboratório de Grotowski e os escritos de Artaud, resgatado pela contracultura e transposto para a cena por grupos como o *Living Theatre*. Como afirmamos anteriormente, o quadro se completa com a descoberta da obra de Oswald de Andrade, que vai interferir no modo de apropriação da influência externa, subvertendo-a com a justificativa de se encontrar uma identidade livre de pressões colonialistas.

Esse mosaico de influências, cujos vetores determinam a especificidade da linguagem de *O Rei da Vela*, se desdobra no trabalho do coro de *Roda Viva*, juntamente com o aprofundamento da investigação sobre a relação entre ator e público, em busca de uma comunicação mais direta que tende a ultrapassar os próprios limites do teatro, “do ataque indireto e, no fim de contas, apesar do grosso

²³² Op. citada (TAVARES, 2006) p. 30.

²³³ Op. citada (ALMEIDA, 2012) p. 46.

calibre de seu grotesco de contestação, apenas intelectual e espiritual, encenado em O Rei da Vela, passava à provocação direta e ao ataque físico em Roda Viva”.²³⁴

Na peça de Chico Buarque, José Celso utilizou com prodigalidade as sugestões de encenação contidas nos manifestos do *teatro da crueldade*, mas subvertendo a estética artaudiana a partir do princípio da *antropofagia* que passa a ser uma dominante no método criativo do encenador. O contato direto com o público que era realizado pelo coro, por exemplo, embora inspirado por Artaud, era combinado com uma condução da cena que mantinha o respaldo da linguagem épica brechtiana.

Os integrantes desse coro, que compunham a *ralé*, como era nomeado o conjunto, se distinguiam pelo estilo violento, agressivo, de desempenho e expressão e compensavam com a percepção vivaz, a inteligência rápida, tudo que lhes faltava em matéria de técnica de representação. Segundo Jacob Guinsburg, os integrantes do coro de *Roda Viva* deram origem a uma espécie de ator que não tinha paralelo na cena de vanguarda, anterior ou contemporânea, no âmbito do teatro.²³⁵

Era preciso esse tipo de desprendimento para realizar com propriedade a proposta da peça que era composta de cenas de carácter ritualístico: procissão de crucificação do ídolo popular, ritual antropofágico das macacas de auditório devorando o fígado do ídolo e profanações de mitos de santos da Igreja católica. Essas ações eram realizadas num espaço tradicional italiano, que era subvertido de forma a confundir o local da ação. Várias cenas aconteciam no espaço destinado à plateia com a intenção de colocar o espectador no mundo da ficção, proporcionando um envolvimento sensorial, onde o toque físico entre atores e espectadores e a redução do texto a um simples roteiro de acontecimentos permitiu uma liberdade que foi determinante para a linguagem do espetáculo e que se transformou num marco do teatro brasileiro.

O espetáculo tinha “*um ímpeto tribal, de vitalidade intensa*” e acontecia na plateia, na sala cercada de *slides*, reproduzindo o ídolo de música popular, protagonista do espetáculo. O povo era “comido” como personagem pelos coros que saíam dos vídeos gritando: “Comprem, comprem!” Segundo José Celso, o ineditismo da proposta é revelado pela dificuldade de se encontrar registros fotográficos capazes de dar a dimensão correta do espetáculo: “*Na época os*

²³⁴ GUINSBURG, Jacob – A Linguagem Teatral do Oficina. P. 123.

²³⁵ Op. citada (GUINSBURG J. , 2002) p. 123.

*fotógrafos oficiais dançaram. Só fotografaram o palco – a plateia, onde tudo acontecia, ainda era área de imutável sacralidade. Não viram nada... Não viram a roda vida ocupando o espaço todo.”*²³⁶

Figura 32 - a passarela de *Roda Viva* que invade a plateia.

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp

A incompreensão dessa nova proposta desnorteou os críticos que antes eram elogiosos ao trabalho da companhia e passaram a ter aversão à hostilidade que emanava do espetáculo. Além da agressão moral e física, como em *O Rei da Vela*, a agressão estética, “*porque desrespeitava regras e convenções das quais parte da crítica sempre lançou mão para fazer suas análises.*”²³⁷ Ao se perceber impotente para analisar uma obra que não se baseava em parâmetros e convenções estabelecidas, parte da crítica denominou a proposta como *teatro de agressão*.

²³⁶ Op. citada (CORRÊA, 1998) p. 79.

²³⁷ Op. citada. (ALMEIDA, 2012) p. 163.

De fato, como descreve Edélcio Mostaço, a agressividade era uma constante no espetáculo:

“Tudo que poderia chocar a plateia foi buscado como recurso expressivo: palavrões, gestos obscenos, nus, um fígado cru devorado em cena a respingar sangue nas: primeiras filas, uma cena de longo silêncio em que os atores fixavam um espectador olhando-o insistentemente, uma passeata estudantil onde os atores jogavam-se literalmente sobre o público, etc. Esta estética de porrada (como a chamou José Celso), efetivamente perturbava a placidez costumeira da relação palco-plateia. Se o Rei da Vela se limitou a conter-se no palco (apenas numa cena a lésbica João-dos-Divãs descia para as poltronas para brincar com o público), Roda-Viva era praticamente seu oposto: o local privilegiado de representação era a plateia, restando ao palco o início e o desfecho das cenas.”²³⁸

Todo esse arsenal de cenas violentas não intimidou o público, que compareceu em massa, proporcionando ao espetáculo uma carreira brilhante, com casas lotadas no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Mas setores da sociedade se sentiram incomodados pela nova estética e reagiram com uma violência ainda maior. As ameaças constantes aumentavam o prestígio do espetáculo a ponto de setores paramilitares de direita, O Comando e Caça aos Comunistas, (CCC) *“invadirem e depredarem um teatro em São Paulo (covardemente fechando o camarim dos atores e agredido fisicamente as atrizes) e chegarem ao ponto de agredirem e raptarem intérpretes em Porto Alegre. Tudo isso impunemente.”*²³⁹ Após a segunda invasão, a peça foi proibida em todo o território nacional.

Esse fato, sem precedentes na história dos palcos brasileiros, possivelmente tem uma motivação política, que associava a transgressão da proposta a uma ameaça à sociedade, na altura dominada por um sistema repressivo. A crítica que *Roda Viva* fazia as estruturas da indústria cultural extrapolava as convenções teatrais e tomava forma em transgressões físicas (o espaço teatral e contato direto com o público), verbais (os palavrões) e morais (a nudez e profanação de símbolos cristãos), que causaram grande polêmica e resultaram na proibição do espetáculo.

O coro de *Roda Viva*, que causou tamanha repercussão, era formado por pessoas da geração chamada “porralouca”, influenciada pela contracultura, que vinha de uma classe média degradada: sem proteção do Estado, acuada,

²³⁸ Op. citada (MOSTAÇO, 1982.) p. 112.

²³⁹ Op. citada (PEIXOTO, 1982) p. 68.

desempregada. Segundo José Celso, eram pessoas que estavam começando a compreender que não tinham nada além do próprio corpo.

“A geração de Roda Viva não tinha nenhuma ilusão de “subir no sistema” dos representativos. Seria coro, figuração, massa... sem o menor respeito ou atração pelo estrelato. Sua força estava no coletivo. Foi esse coro que invadiu a cena, impôs seu gosto, sua estética, suas relações de produção e criação. Foi esse coro que avançou sobre o público, ocupou a sala, saiu para a rua e foi empurrado de volta para jaula do palco”.²⁴⁰

Figura 33 - Roda Viva - cena da procissão.

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp

²⁴⁰ Op. citada (CORRÊA, 1998) p. 130.

3.4.2 - Galileu Galilei – Enfim, Brecht! Um retrocesso?

O desejo de montar um texto de Brecht, nutrido por tantos anos, se concretiza a contragosto. Quando viajou à Alemanha, em 1968 para um congresso, José Celso se desiludiu com as cerimônias em homenagem ao aniversário de morte do autor alemão e com o que tinha se transformado o *Berliner Ensemble*, como instituição, a partir da direção de seus seguidores. Além disso, a proibição de *Roda Viva*, foi um fator que colaborou para a impressão de que, tanto as estruturas políticas e econômicas, quanto as culturais, se tornaram opressivas a ponto de impedirem a realização dos projetos que o estimulavam. Nessa altura, José Celso não via com entusiasmo a montagem de *Galileu Galilei*.²⁴¹ O texto, sugerido por Renato Borghi e Fernando Peixoto, representava uma interrupção na continuidade das investigações iniciadas em *O Rei da Vela*.²⁴² Provavelmente as reações violentas que a companhia vinha sofrendo e o momento político que se caracterizava por uma grande crise de liberdade no país (Ato Institucional nº 5)²⁴³, foram determinantes para esse recuo tático na tentativa de manter a continuidade do trabalho da companhia.

José Celso optou por uma estratégia que visava dar prosseguimento à investigação de linguagem cênica que vinha desenvolvendo: inserir o grupo que formava o coro de *Roda Viva* no elenco da companhia, na montagem do novo espetáculo.

*“Ao lado de atores de grande domínio técnico, vindos de escolas de interpretação ou dos próprios cursos do Oficina, foram introduzidos no elenco alguns jovens que, no coro de Roda Viva, iriam fazer um trabalho no sentido oposto ao dos atores antigos. Formava-se, dessa maneira, no Teatro Oficina, dois grupos quase antagônicos: os “representativos” e a “ralé”, antagonismo esse que iria ser fundamental, tempos mais tarde, durante a encenação de Galileu, de Bertolt Brecht.”*²⁴⁴

²⁴¹ Op. citada (CORRÊA, 1998) p. 164.

²⁴² “Na época a gente estava tão revolucionário, pelo Rei da Vela e pelo Roda Viva, que o Galileu foi uma concessão”. Em (ALMEIDA, 2012) p. 79.

²⁴³ O Ato Institucional Número 5 foi o quinto dos dezessete grandes decretos emitidos pela ditadura militar nos anos que se seguiram ao golpe de estado de 1964 no Brasil. O AI-5, o mais duro de todos os atos institucionais, foi emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968. Isso resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura, comumente usada como instrumento de Estado.

²⁴⁴ Op. citada. (SILVA, 1981) p. 165.

A disponibilidade dos integrantes do coro possibilitou a José Celso dar sequência à investigação cênica sob essa nova orientação, na qual procurava afastar o ator do domínio artesanal da interpretação para levá-lo ao ato de desafio pessoal. “*Quanto mais coragem para o desregramento, seria, deste ponto de vista, maior o rendimento do desempenho.*”²⁴⁵ Esse arranjo de constituir o *ensemble* artístico com o elenco estabelecido do Oficina e o novo contingente, iria terminar por promover uma ruptura dentro do grupo, no decorrer da temporada do espetáculo, por um conflito de compatibilidade entre os dois grupos.

Apesar da quase que obrigatória aproximação com as teorias de Brecht, via *Berliner Ensemble*²⁴⁶, o espetáculo revestia-se de uma forma muito dinâmica e contundente, visto que eram claras as alusões à situação política brasileira. A crítica, aliás, como no caso de Sábato Magaldi, ressaltava o fato de que José Celso “enfrentara *Bertolt Brecht, o grande mostro sagrado da dramaturgia alemã, sem o peso que geralmente sentem os jovens diretores e, ainda mais, atribuíam essa desinibição às experiências de O Rei da Vela e Roda Viva*”.²⁴⁷ Segundo Reynuncio Napoleão de Lima, o fato de haver muitos pontos em comum entre Bertolt Brecht e Oswald de Andrade, que se conjugam no combate feroz à hipocrisia, justifica a argumentação de que a “*garra antropofágica recria no Brasil, Galileu Galilei e de maneira mais radical ainda, Na Selva das Cidades.*”²⁴⁸

Em *Galileu Galilei*, a criação de uma atmosfera de repressão era preenchida na atuação dos *representativos*, responsáveis pelos personagens principais, por interpretações límpidas, enxutas, com a valorização da complexidade dos significados do texto. Tudo construído em detalhes para proporcionar ao público um fluxo de racionalidade como convém ao espetáculo de teor épico.

O elemento de desestruturação acontecia durante uma pequena cena, no meio do espetáculo, a do carnaval em Florença, que dentro do texto cumpre um papel secundário de comunicar a repercussão das novas ideias revolucionárias de Galileu em praça pública. Exatamente essa cena, que ficava a cargo ao grupo da “ralé”, proporcionava uma dissonância estética que começou a gerar incômodos dentro do elenco:

²⁴⁵ Idem, p. 165

²⁴⁶ *O Berliner Ensemble nos enviou emprestado o livro-modelo (Modell-buch) da encenação de Brecht de Galileu.* (PEIXOTO, 1982) p. 72.

²⁴⁷ Op. citadas (SILVA, 1981) p. 173

²⁴⁸ LIMA, Reynuncio Napoleão de. *A Devoração de Brecht no Teatro Oficina*, p. 84.

"O incrível aconteceu no palco da Rua Jaceguai. Um espetáculo paradoxal formado pelas duas tendências mais importantes do teatro moderno. Num mesmo tablado: o social e o anárquico, a razão e a irracionalidade desenfreada. (...) tudo isso em plena divergência, efetuada por grupos que queriam ver suas verdades confirmadas".²⁴⁹

De um lado, os "representativos" com seu teatro político social, influenciados por Meierhold, Brecht, Piscator; do outro a "ralé" que se inclinava para a irreverência e iconoclastia das experiências dadaístas e surrealistas e encontravam em Artaud o seu esteio, além da absorção de elementos de manifestações populares da cultura brasileira como as que ocorrem em terreiros de macumba e em quadras e desfiles de escolas de samba. José Celso investigou esse sincretismo no palco e se colocou ao lado do grupo da "ralé", com qual a cada dia ensaiava e realizava experimentações na cena do carnaval, que ganhava novos elementos, crescia em tamanho e aos poucos se tornou o ponto principal do espetáculo. Fernando Peixoto relata a insatisfação de parte do elenco: *"A cena do carnaval passou então a ser um problema para nós, atores (representativos), que não concordávamos com ela. Para mim, por exemplo era um absurdo frente à proposta que estávamos defendendo"*²⁵⁰

**Figura 34 - Cena do coro da
Carnaval - Galileu Galilei.
Teatro Oficina 1968.**

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp

José Celso já não acreditava na capacidade do teatro enquanto agente de transformação coletiva. Para ele, a eficácia política que se poderia esperar do teatro

²⁴⁹ Idem, p. 175.

²⁵⁰ Fernando Peixoto em (SILVA, 1981) p. 177.

para o setor da pequena burguesia que atende, é a competência de ajudar a estabelecer, em cada um, a necessidade da iniciativa individual. Um caráter desmistificador, que pretende confrontar o público com a miséria de sua realidade e incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho inédito, fora de todos os oportunismos estabelecidos:

“A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalcada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente o levam à ineficácia.”²⁵¹

O desfecho de *Galileu Galilei* seria a metáfora dos destinos do conjunto. A crise estava estabelecida e a cisão era iminente. A discussão, o debate e as possíveis resoluções sobre esse momento da companhia foram traduzidas em ato criativo na produção seguinte, *Na Selva das Cidades*.

Figura 35 - *Galileu Galilei* (perspectiva da plateia) - Figura 36 (perspectiva do palco).

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp

²⁵¹Op. citada (CORRÊA, 1998) p. 97.

3.4.2 - Na Selva da Cidades – a luta existencial dentro do canteiro de obras

Dessa vez, esse texto que pertence à primeira fase do dramaturgo alemão, despertou o entusiasmo de José Celso. A obra é anterior à absorção do marxismo na trajetória de Brecht, com forte influência da poesia subversiva de Arthur Rimbaud.²⁵² De carácter poético e teor expressionista, a obra se prestava à investigação desejada, que privilegiava a entrega e experimentação do desconhecido.

O denominador comum encontrado para possibilitar o trabalho entre os grupos divergentes, desta vez, foram as pesquisas do diretor polonês Jerzy Grotowski, responsável por realizar a maior tentativa de sistematização de um método de preparação para o ator no ocidente, depois e a partir de Stanislavski. Investigado pela companhia, por intermédio dos escritos de Eugenio Barba, a visão grotowskiana do teatro, que coloca em xeque todos os preconceitos, estéticos e ideológicos, permitiu o trabalho conjunto dos grupos em contenda.²⁵³

*“Mergulhamos no vertiginoso auto desnudamento de Grotowski (que, paradoxalmente, só eu havia assistido) estudado principalmente a partir de um famoso livro de Eugenio Barba, Em Busca do Teatro Perdido, cuja tradução encomendamos especialmente para uso interno. Uma nova e mais radical tentativa de aprender os estímulos e as formulações de Artaud alternava-se com o estudo de Reich”.*²⁵⁴

O que se buscava era um tipo de laboratório de interpretação que servisse aos “representativos” para mudarem o tipo de composição que vinha fazendo e que proporcionasse aos componentes do grupo da “ralé” a descoberta que o *“desafio do público não se concentrava apenas no caos orgânico de gestos avacalhados e berros de insulto”*.²⁵⁵

Foi um período intenso de ensaios em que a equipe se reunia às oito horas e os trabalhos finalizavam no início da madrugada. Pela manhã, treinamentos físicos, *kung fu*, esgrima, estudo e experimentação dos exercícios de Grotowski; à tarde,

²⁵² Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891). Foi um poeta francês que produziu suas obras mais famosas quando ainda era adolescente. Como parte do movimento decadente, Rimbaud influenciou a literatura, a música e a arte modernas. Era conhecido por sua fama de libertino e por uma alma inquieta, viajando de forma intensiva por três continentes antes de morrer de gangrena na perna aos 37 anos de idade.

²⁵³ Op. citada. (SILVA, 1981) p. 188.

²⁵⁴ Op. citada (PEIXOTO, 1982) p. 80.

²⁵⁵ *Idem*, p. 185

ensaios de *Na Selva das Cidades* e à noite, apresentação de *Galileu Galilei*, que cumpria temporada. José Celso, Fernando Peixoto e Itala Nandi tem relatos parecidos ao lembrar desse período que, para eles, era como um processo de expansão - às tardes, na investigação do texto do jovem Brecht - e de recolhimento - à noite, na apresentação da obra madura do autor alemão. Um processo que envolveu uma experimentação intensiva e a combinação dos referenciais de Stanislavski, Brecht e Grotowski.²⁵⁶

Essa imersão no treinamento do ator era intensificada pela proposta cenográfica de Lina Bo Bardi, que criou um ringue de boxe com restos e entulhos do canteiro da obra que circundava o teatro e uma grande parte do centro de São Paulo em decorrência da construção do *Minhocão*²⁵⁷, símbolo da hostilidade urbana, responsável pela desfiguração do bairro da Bela Vista. Nesse ringue se travava uma luta existencial, que Edélcio Mostaço define como “*antropofágica e antropológica*” e ao seu ver, uma reciclagem de toda a história pregressa do grupo.²⁵⁸

Figura 37- obras do "minhocão" ao redor do Oficina.

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp

Figura 38- Visão ds obras no bairro da Bela Vista.

Em todas as apresentações o cenário era completamente destruído diante do público, que acompanhava durante cinco horas a encenação, fundamentada no

²⁵⁶ Ibidem. P. 81

²⁵⁷ O elevado Presidente João Goulart, nomeado anteriormente Elevado Presidente Costa e Silva, e popularmente conhecido como Minhocão, é uma via expressa elevada da cidade de São Paulo, que liga a região central à Barra Funda. Foi construído com o intuito de desafogar o trânsito de vias que, por cortarem regiões centrais da cidade, não poderiam ser alargadas para ter sua capacidade ampliada. Assim, a solução encontrada pelo governo da época, foi a construção de uma via paralela sobre os logradouros, que desfigurou a região e tem provocado, desde sua construção, recorrentes reclamações da população.

²⁵⁸ Op. citada. (MOSTAÇO, 1982.) p. 122.

exercício de uma entrega que exigia que os artistas chegassem ao limite de suas forças. A configuração espacial do espetáculo, com o ringue no centro e duas plateias opostas uma à outra, repete o esquema de plateias convergentes e palco central, em que uma parcela do público serve de fundo, em penumbra, para a outra parte dos espectadores, de modo semelhante ao que ocorria em *Pequenos Burgueses*. A partir dessa semelhança da perspectiva do espectador nas duas montagens, podemos refletir sobre o contraste das duas propostas e as distintas experiências de recepção pelas quais o *ensemble* dos espectadores passava.

Figura 39- o ringue de *Na Selva das Cidades*

Figura 40 - cenário - *Na Selva das Cidades*.

Figura 41 - cena das destruição.

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth -
Unicamp

Apenas seis anos separam os dois espetáculos, mas as transformações pelas quais passaram, tanto o Oficina quanto o contexto social em que está inserido, sugere dois universos tão distantes para o problema da recepção, que é surpreendente se tratar do trabalho da mesma companhia.

Em 1963, na montagem do texto de Gorki, durante o tempo de duração de um filme comercial, o público era estimulado ao envolvimento, à comoção por meio da empatia com o trabalho dos atores e seus procedimentos stanislavskianos. Com uma encenação harmonicamente composta em sua artesanaria teatral, o grupo agradava à crítica, ao público e por anos representou o espetáculo que o alçou ao topo do teatro brasileiro. A decadência burguesa era analisada diante de um espectador que vivia num país democrático, recém-saído de um período de desenvolvimento ufanista que resultou até na construção de uma nova capital para o país.

Já em 1969, o texto de Brecht servia à uma proposta que pretendia atingir todos os sentidos do espectador. Vários estímulos olfativos eram utilizados, como incensos indianos, cheiro de fritura de um bife, fumaça de uma fogueira, o odor de peixes crus e depois cozidos. Com o cuidado do trabalho de maquinistas e contrarregras para desodorizar o ambiente e prepará-lo para o próximo estímulo.²⁵⁹ Além disso, o impacto tátil que o espectador presenciava com a violência concreta na total destruição da cenografia em cada apresentação, em consonância com o caos urbano da cidade e a repressão política do ambiente pós golpe. Toda essa maratona de sensações durante cinco horas de espetáculo, duração inusitada para a época, que viria se tornar uma constante na sequência do trabalho da companhia. Mas na época, a duração excessiva foi mais um fator de discórdia que dividiu o elenco. José Celso defendia o espetáculo na íntegra, mas os atores contratados não se opunham a adaptar a montagem para uma duração mais acessível e viável comercialmente. A consequência é que após uma temporada de apenas quatro meses, o trabalho foi encerrado

Nós tínhamos uma carreira enorme a fazer: a peça estava programada para ficar muito tempo... Nós preferimos encerrar. Cumprimos o contrato com os atores – que era de quatro meses – e sentimos que tínhamos que nos separar. (...) de repente não existia mais confiança coletiva, a estrutura empresarial não podia conter as aspirações de uns e de outros... aí

²⁵⁹ Op. citada (LIMA R. N., 1988) p. 404.

*encerramos, e a peça terminava assim: “O caos acabou. Foi a época mais feliz da minha vida”.*²⁶⁰

Em *Na Selva das Cidades*, José Celso conseguiu uma penetrante unidade dialética entre o texto de Brecht e a realidade brasileira de 1969, explorando inclusive, durante o processo criativo a própria crise do grupo. Sua encenação alimentou, acirrou, mastigou, digeriu todas as questões internas, mas não conseguiu resolver a contradição que se instalou dentro da companhia: como ser um grupo revolucionário em constante processo de ação e pesquisa rigorosa e continuar dentro de um teatro burguesmente instituído, inserido na lei do mercado? A constatação foi de que tudo o que o grupo havia criticado, a partir de *Pequenos Burgueses*, no que diz respeito às relações entre patrões e empregados, existia dentro da própria estrutura econômica da companhia.²⁶¹

²⁶⁰ Op. citada (CORRÊA, 1998) p. 169.

²⁶¹ Op. citada (SILVA, 1981) p. 192.

4 – OUTROS TERRITÓRIOS DO CORPO E DO ESPAÇO

4.1 - Contracultura – O corpo- espaço/rito

“Para o bem o para o mal, a maior parte do que atualmente ocorre de novo, desafiante e atraente, na política, na educação, nas artes e nas relações sociais (amor, corte sentimental, família, comunidade) é criação dos jovens que se mostram profundamente, até mesmo fanaticamente alienados da geração de seus pais, ou de pessoas que se dirigem primordialmente aos jovens. É entre a juventude que a crítica social significativa busca hoje uma audiência receptiva, à medida que, cada vez mais, cresce o consenso de que é aos jovens que compete agir provocar acontecimentos, correr os riscos e, de forma geral, proporcionar os estímulos.”²⁶²

A ascensão do poder juvenil na década de 1960 estremeceu as estruturas da sociedade euro-ocidental, em sua busca pela transformação da consciência, dos valores, do comportamento, de outros espaços e novos canais de expressão para o indivíduo. Com o surgimento de modernos meios de comunicação, como a televisão, e a ampliação de seu alcance como difusor de normas, valores, gostos e padrões de comportamento, se tornou possível libertar-se das amarras tradicionais e locais – como a religiosa e a familiar, e aproximar a juventude de todo o mundo, em uma maior integração cultural e humana. Tudo isso proporcionou uma significativa transformação na produção artística e em seus modos de interação e recepção.

São diversos os fatores que concorreram para o movimento contracultural nos Estados Unidos e Europa Ocidental, como uma relativa paz no período pós-guerra, o que proporcionou uma grande abundância de bens materiais; uma educação permissiva, com a extensão do período escolar e a ampliação do número de pessoas com acesso à educação universitária; a contestação de guerras de carácter colonialista como a guerra do Vietnã; a invenção da pílula anticoncepcional; e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, proporcionando a aproximação entre os países de tal forma que começou a se pensar o mundo como uma aldeia global²⁶³ e: *“pela primeira vez, os sentimentos da rebeldia, insatisfação e*

²⁶² ROSZAK, Theodore. *A Contracultura – Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*, p. 15.

²⁶³ Ver MACLUHAN, Marshall - *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*.

*busca que caracterizam o processo de transição para a maturidade encontram ressonância nos meios de comunicação”*²⁶⁴

O fenômeno da contracultura teve origem nos Estados Unidos e se desdobrou em vários países da Europa ocidental e da América Latina. Como ideário, podemos encontrar no existencialismo de Sartre, ainda na década de 1940, algumas proposições que se aproximam da contracultura, com seu engajamento político e a defesa da liberdade. Mas é na década seguinte, com a *beat generation*, que tem início um dos primeiros movimentos da contracultura. Os *beats* eram jovens intelectuais, principalmente artistas e escritores, que contestavam o consumismo e o otimismo do pós-guerra americano, o anticomunismo generalizado e a falta de pensamento crítico. O poema *Howl*²⁶⁵ (1956), de Allen Ginsberg²⁶⁶, um dos mais significativos daquela geração, é um dos pilares da cultura *beat* e considerada a obra inaugural da contracultura. A *beat generation* e suas manifestações basicamente artísticas e comportamentais, influenciou a mobilização de massa que resultou no movimento *hippie*.

Os *hippies*, ao aderirem ao *drop out* no aqui e agora, se recusavam em colaborar para a manutenção e funcionamento do sistema sócio-econômico. Para

²⁶⁴ CARVALHO, César – *Contracultura, Drogas e Mídia. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Salvador, 2002.

²⁶⁵ “Eu vi as melhores cabeças da minha geração destruídas pela loucura, famintos histéricos nus, se arrastando na aurora pelas ruas do bairro negro na fissura de um pico, hipsters de cabeça feita anjos ardendo por uma conexão celestial e ancestral com o dínamo estrelado ancestral na maquinaria da noite, que pobreza e farrapos e olhos ocos e loucos sentaram fumando na escuridão sobrenatural dos apartamentos sem calefação flutuando pelos tetos das cidades contemplando jazz, que despiram seus cérebros ao Céu sob o El e viram anjos muçulmanos cambaleando sobre telhados e iluminados, que passaram por universidades com olhos serenos e radiantes alucinando Arkansas e tragédias de luz-Blake entre os mestres de guerra, que foram expulsos de universidades por pirarem & publicarem odes obscenas nas vidraças do crânio, que se encolheram em quartos barbudos e de cuecas, queimando dinheiro em cestos de lixo e escutando o Terror pela parede, que levaram uma geral nos pentelhos voltando via Laredo4 com um cinturão de maconha rumo a Nova York, que engoliram fogo em hotéis de quinta ou beberam terebentina no Beco do Paraíso, morte, ou purgatoriando seus torsos noite a noite com sonhos, com drogas, com pesadelos despertos, álcool e caralho e escrotos e fodas infinitas “[...]” Trecho de *Howl* – Trad. Rodrigo Garcia Lopes

²⁶⁶ Allen Ginsberg (1926-1997). Escritor e poeta norte-americano, foi um dos expoentes do movimento literário denominado de *beat*. Sua escrita oscilava entre o mantra e o sexo explícito, o sagrado e o profano, o espiritual e o material. Transitava entre dois mundos: o da marginalidade e o da cultura erudita. A utopia de Ginsberg era a de uma sociedade harmoniosa, onde coubessem os loucos e, por afinidade, todas as modalidades de contextos estranhos.

eles, a revolução não consistia jamais na tomada do Estado, mas na implantação, nos interstícios da realidade dominante, de formas alternativas de vida. À família burguesa, núcleo básico da reprodução cultural, que segundo a psicanálise é uma das fonte da neurose individual e coletiva, a contracultura propôs a vida em comunidade, *“inserindo um modelo da sociedade do futuro no próprio corpo enfermo da sociedade vigente”*.²⁶⁷

O modelo social contestado pela contracultura, a tecnocracia, é definida como a forma em que uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional.

*“A tecnocracia é o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial.”*²⁶⁸

As raízes da tecnocracia descem bem fundo em nosso passado cultural e acham-se presas à cosmovisão científica da tradição ocidental, cuja origem remonta ao Renascimento, época em que, como vimos, começou a ser aplicado, nas artes plásticas, o conceito de perspectiva. Em sua consolidação, no século XX, a tecnocracia é a sociedade na qual os governantes justificam-se, invocando formas científicas de conhecimento, que se tornam soberanas, incontestáveis. É uma sociedade baseada na autoridade dos especialistas e uma de suas características consiste em fazer-se ideologicamente invisível. Enquanto prossegue o combate cotidiano entre o capitalismo e o comunismo, a tecnocracia se expande e consolida seu poder em ambos os modelos, como *“um fenômeno transpolítico que obedece às diretrizes de eficiência industrial, de racionalidade e de necessidade”*.²⁶⁹

Portanto, as ideologias liberais de direita e as coletivistas de esquerda, se assemelham na aceitação do modelo tecnocrático e a luta se restringe na conquista e no domínio desse sistema. Mas, uma parcela da juventude deixa de acreditar que

²⁶⁷ MACIEL, Luis Carlos. *A Nova Família em Julgamento*. O Pasquim. N. 53, 25/06 a 01/07/70, p.21.

²⁶⁸ Op. citada (ROSZAK, 1972)p. 19

²⁶⁹ Op. citadas (ROSZAK, 1972) p. 21

a libertação do homem possa ser realizada através de um golpe revolucionário, pela simples substituição de uma elite corrupta por outra bem-intencionada, por entender como fracassadas todas as tentativas revolucionárias do passado. A contestação, nesse caso, não seria de caráter ideológico, mas sim, o *drop out*, sair do sistema e buscar novas maneiras de existência, o que caracteriza a via adotada pela contracultura.

O que se pretende com isso é a não participação em uma situação direcionada pela engenharia social, que amplia sua esfera de ação, para orquestrar todo o contexto humano em torno do complexo industrial. Uma situação em que a política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo o protesto contra a ordem estabelecida, tudo se torna objeto de exame e manipulação pelo conhecimento técnico, convertendo o sistema em um totalitarismo na forma mais requintada, porque suas estratégias se tornam cada vez mais subliminares. A característica principal do regime dos especialistas está no fato de que, embora possua amplo poder coercitivo, nos submete explorando nossa lealdade para o cientificismo e manipulando as seguranças e bens materiais que a ciência nos deu. Pois, são os especialistas que sondaram nossos recônditos desejos e são os únicos capazes de prover nossas necessidades, “os especialistas que realmente sabem o que dizem”.²⁷⁰

Para evitar as armadilhas da sociedade tecnocrática, vários caminhos foram explorados pelo movimento da contracultura. Alguns intelectuais se transformaram em mentores dos jovens rebeldes da Europa Ocidental e dos Estados Unidos e elaboraram teorias para auxiliar na libertação do indivíduo em relação ao sistema. Norman Brown²⁷¹, numa releitura da psicanálise de Freud, onde identificou a causa da repressão sofrida pelo ser humano como o conflito entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, sugere que a libertação do indivíduo exige a superação dessa opressão causada pelo embate entre o que ele realmente quer e o que a sociedade exige dele.²⁷² Herbert Marcuse²⁷³, concilia a psicanálise com o pensamento de Marx

²⁷⁰ Op. citada (ROSZAK, 1972) p. 24.

²⁷¹ Norman Oliver Brown (1913 –2002) foi um pesquisador, escritor e sociólogo norte-americano. Em seu livro *Life Against Death - (1959)* fez uma radical análise crítica do trabalho de Sigmund Freud e desenvolveu uma teoria para uma civilização não repressiva, que se tornou uma das grandes referências do movimento da contracultura.

²⁷² BROWN Norman O. *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*. p.8.

e sustenta que aprendemos muito mais sobre o homem nas imagens fabulosas de Narciso, Orfeu, Dionísio e Apolo do que nos dados áridos de contabilidade: *“Quando o conteúdo do mito e da fantasia passa a dirigir nosso estudo do homem, o âmbito da investigação expande-se vertiginosamente. A estatística industrial representa a linguagem do presente; o mito é a linguagem das eras.”*²⁷⁴

Outra vertente dessa busca de expansão dos limites do indivíduo é a aproximação das tradições e filosofia do oriente, empreendida de maneira pioneira pela geração *beat* e aprofundada no trabalho de Allan Watts²⁷⁵, que decodificou a tradição Zen e a religião budista, proporcionando outro quadro referencial para a existência humana no ocidente. Foi um primeiro passo para a moda orientalista que fascinou a juventude sequiosa de novas experiências. Termos como yoga, Sufismo, Hinduísmo, Xamanismo, Teosofia, Tantra, Kabala, I Ching, Krishna, Kama Sutra passaram a fazer parte do vocabulário do jovem ocidental, que tentava o contato, mesmo que incipiente, com essas tradições. Pela via mística, ou seguindo os ensinamento de algum guru, buscavam algum sentido ao seu subjetivismo.

A via química também foi explorada pela utilização de variados tipos de drogas alucinógenas, desde a maconha, que passou a ser largamente utilizada pela juventude, até as produzidas em laboratório, como o LSD, objeto de experimentações científicas que investigavam seus benefícios terapêuticos e espirituais. Timothy Leary²⁷⁶ destacou-se como promotor, apologista e sumo sacerdote do culto psicodélico, que passou a influenciar a produção cultural da época.

A abertura das portas da percepção pretendia dar uma nova compreensão à existência e sustentava um novo modo de viver adotado pelos hippies, que substituíam a organização familiar pela vida em comunidade, combatiam a estrutura patriarcal, valorizavam a liberdade sexual, cultivavam uma aproximação à natureza, uma vida nômade, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da

²⁷³ Herbert Marcuse (1898 — 1979) foi um sociólogo e filósofo alemão naturalizado norte-americano, pertencente à Escola de Frankfurt. Em obras como *Eros e Civilização* (1955), se preocupou com o desenvolvimento descontrolado da tecnologia, os movimentos repressivos das liberdades individuais, e com uma desvalorização da razão em favor da técnica.

²⁷⁴ Op. citada. (ROSZAK, 1972) p. 101.

²⁷⁵ Alan Wilson Watts (1915-1973) foi um teólogo, filósofo e orador. Passou toda sua vida difundindo as filosofias asiáticas para o mundo ocidental.

²⁷⁶ Timothy Francis Leary (1920-1996) Ph.D, professor de Harvard, psicólogo, neurocientista, escritor, futurista, ícone maior dos anos 1960, ficou famoso como um proponente dos benefícios terapêuticos e espirituais do LSD.

ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às forças mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante.

Os conturbados anos sessenta, foram palco de manifestações icônicas da cultura ocidental como Maio de 68 na França, os festivais de rock como Woodstock, as contestações contra a guerra do Vietnã, a luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos e o movimento feminista. Foram acontecimentos difundidos em escala mundial e logo absorvidos pelos meios de comunicação de massa, causando transformações profundas no comportamento e na percepção da juventude, em consequência alterando as atitudes e as relações sociais em diversos contextos culturais de países da Europa Ocidental, dos Estados Unidos e da América Latina. A contracultura, portanto, foi a última – pelo menos até o momento – grande utopia radical de transformação social que se originou no Ocidente.²⁷⁷

4.1.1 A Contracultura no Brasil

Se nos Estados Unidos uma das lutas da contracultura era o repúdio à guerra do Vietnã, absurda e longínqua, no Brasil, tínhamos uma ditadura feroz reprimindo nossa liberdade, contexto que dá uma outra configuração ao movimento. Por um lado, o estado ditatorial impunha um controle cada vez maior da sociedade brasileira, por outro, em virtude de sua opção pelo desenvolvimento atrelado ao capitalismo transnacional, essa mesma sociedade se tornava permeável, via indústria cultural, ao internacionalismo. *“O Tropicalismo, neste sentido, pode ser considerado como a “porta de entrada” para uma estética que contém, sem seu bojo, elementos conceituais oriundos da contracultura.”*²⁷⁸

Porém, no Brasil, ao contrário dos EUA onde as manifestações dos jovens eram, até certo ponto, toleradas, toda e qualquer forma de manifestação crítica ao governo tornou-se proibida; sobretudo a partir de 1968, com o AI-5, que jogou na clandestinidade uma imensa parcela dos opositores do regime, da qual uma parcela acabou optando pela luta armada.

²⁷⁷ Ver PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é Contracultura?*

²⁷⁸ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, 1960/1970. p.90.

“Nessas condições, as formas pelas quais a contracultura se difundiu no Brasil foram bastante peculiares, não podendo contar com um dos elementos que a distinguiram nos EUA e na Europa: as grandes manifestações coletivas de repúdio ao sistema, limitando-se, assim à incorporação de um novo estilo de vida, a partir de seus referenciais estéticos e intelectuais introduzidos por intermédio das artes plásticas, da literatura, da música”²⁷⁹

Esses referenciais estéticos são disseminados rapidamente em nosso país por intermédio do poder da indústria cultural norte-americana. Para se ter uma ideia dessa rápida influência, o musical *Hair*²⁸⁰, ícone do movimento, ganhou uma montagem em São Paulo²⁸¹, apenas dois anos após sua estreia em Nova York. Os novos comportamentos embalados pelo estilo musical do rock se tornaram uma grande referência na cultura brasileira. Em alguns momentos, essa assimilação cultural causou polêmica, como na apresentação de *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, no III Festival de Música Popular da Tv Record, em 1967, ao unir elementos contraditórios como o som do berimbau e o baião ao acompanhamento de um conjunto de rock, os Mutantes, que revoltou muitos fãs tradicionalistas de música brasileira, por causa do uso de guitarra elétrica, considerado então um símbolo do colonialismo cultural.

Embora houvesse setores da sociedade incomodados, os novos costumes eram gradativamente imitados por uma parcela insatisfeita da juventude brasileira, que viam no novo estilo de vida uma saída para a opressão que sofriam. O ideário libertário da contracultura foi discutido por Luiz Carlos Maciel na coluna *Underground* do jornal alternativo *O Pasquim*²⁸². Neste jornal, entre 1969 e 1972, Luiz Carlos

²⁷⁹ CAPELLARI, Alexandre. *O Discurso da Contracultura no Brasil: o Underground através de Luiz Carlos Maciel*. p. 9

²⁸⁰ *Hair: The American Tribal Love-Rock Musical* é um rock-musical, que estreou na off-Broadway, em Nova York em outubro de 1967. Escrito por James Rado e Jerome Ragni, com música de Galt MacDermot, é um produto da contracultura hippie e da revolução sexual dos anos sessenta. Muitas de suas canções tornaram-se hinos dos movimentos populares anti-Guerra do Vietnã nos Estados Unidos.

²⁸¹ A montagem brasileira de *Hair*, estreou no teatro Bela Vista, em São Paulo, em outubro de 1969, com direção de Ademar Guerra e coreografias de Marika Gidali e com um elenco composto, entre outros, por Antonio Fagundes, Altair Lima, Aracy Balabanian, Sonia Braga e Armando Bógus e Ney Latorraca.

²⁸² *O Pasquim* foi um semanário alternativo brasileiro, de característica paradoxal, editado no Rio de Janeiro entre 26 de junho de 1969 e 11 de novembro de 1991, reconhecido pelo diálogo entre o cenário da contracultura da década de 1960 e por seu papel de oposição ao regime militar. Em seu auge, em meados dos anos 1970, se tornou um dos maiores fenômenos do mercado editorial brasileiro. A princípio era uma publicação comportamental (falava sobre sexo, drogas, feminismo e divórcio, entre outros), foi se tornando mais politizado à medida que aumentava a repressão da ditadura, principalmente após a promulgação do repressivo ato AI-5. *O Pasquim* passou então a ser porta-voz da indignação social brasileira. Fundado pelo cartunista Jaguar e os jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral, Prósperi e Claudius, o grupo de

Maciel, que como vimos foi responsável por apresentar a obra de Oswald de Andrade ao Oficina, introduziu e discutiu temas essenciais à contracultura, tornando-se o seu mais destacado difusor no Brasil.

Essa temática contracultural é assimilada por uma parte privilegiada da juventude, que procura preservar, *“sob forma de pautas individuais de comportamento, aquilo que percebem, com maior ou menor clareza, lhes estar sendo negado: a condição de sujeito de suas existências”*.²⁸³

4.2 - Artaud e a explosão dos logos

*“O homem, quando não é reprimido, é um animal erótico, há nele um frêmito inspirado, uma espécie de pulsação que produz inumeráveis animais os quais são formas que os antigos povos terrestres universalmente atribuíam a Deus.”*²⁸⁴

O resgate da obra do criador do *Teatro da Crueldade*, Antonin Artaud, evidencia muitas afinidades com os anseios da contracultura, ao buscar um tipo de teatro de não-representação, que evita o conceito textocêntrico, e se dirige diretamente ao centro dos sentidos, ao sistema nervoso e não à mente e seus filtros morais. Nessa obra, que se tornou uma das maiores influências para o teatro do século XX, Artaud expõe o grito, a respiração e o corpo do homem como lugar primordial do ato teatral.

Artaud combate a visão do teatro como entretenimento, a caracterização psicológica dos personagens, a valorização exagerada do enredo e o predomínio da dramaturgia em relação à encenação. Propõe um teatro físico, centrado na experiência corpórea dos atores e consequentemente também do público. A ideia é eliminar a divisão entre palco e plateia, com a encenação ocupando todo o espaço para a realização de uma experiência ritualística, destinada à cura das angústias e à

colaboradores era formado por Luiz Carlos Maciel, Millor Fernandes, Henfil, Paulo Francis, Ziraldo, Ivan Lessa, Carlos Leonam, Newton Carlos, Flavio Rangel, Sérgio Augusto, Ruy Castro e Fausto Wolff e Fortuna.

²⁸³ MARTINS, Luciano. A *“Geração Al-5” e Maio de 68: Duas manifestações intransitivas*. p.17.

²⁸⁴ ARTAUD, Antonin *Pour finir avec le jugement Dieu*. p.102

reintegração do homem à sua totalidade física e espiritual²⁸⁵. Para isso, poderia adaptar um espaço não convencional, como um galpão, uma igreja, um hospital, ou seja, qualquer local que demande a proposta artística.

A subversão do espaço, com a exclusão da separação física entre os *ensembles*, foi uma influência do movimento dadaísta, que Artaud pôs em prática em suas primeiras experiências no *Teatro Jarry*, em 1926, onde questionava as relações tradicionais entre palco e plateia e lançava mão de todos os meios para fazer o público reagir. “Se o público não se mexer, será provocado, desafiado e até mesmo injuriado.”²⁸⁶ No desenvolvimento da pesquisa do espaço cênico, Artaud, em sua obsessão pela forma circular, propôs para o *Teatro da Crueldade* um espetáculo giratório, em que colocaria o espectador no centro do espaço, para que fosse envolvido e marcado pela ação dos atores.

O *Teatro da Crueldade* rejeita não somente as características do teatro tradicional, mas também, de modo geral, a racionalidade da sociedade ocidental, propondo as bases para um novo teatro e para uma nova maneira de apreensão do mundo, que remeta ao nível pré-verbal da psique humana. O termo “crueldade” se refere aos meios pelos quais o teatro pode abalar as certezas sobre as quais está assentado o mundo ocidental - a começar pela própria linguagem. Não se trata de uma crueldade física ou mesmo moral, mas antes de tudo, “de uma crueldade ontológica, ligada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano”²⁸⁷

O teatro passa a ser o lugar onde o ator se desnuda da máscara cotidiana, que todos carregamos e nesse processo, segundo Artaud, aniquila as falsas verdades moralizantes, exigindo um envolvimento visceral e ritual com a cena. O corpo do ator deve canalizar e transmitir todas as intensidades da peça e suas emoções serem traduzidas e comunicadas de forma precisa ao público, com o intuito de contaminar a plateia, diante e junto a ela, reconstruir a vida do homem por meio da atuação. Uma proposta de eliminar qualquer distância entre ator e espectador - todos seriam atores e todos fariam parte do processo, ao mesmo

²⁸⁵ Essa ambição terapêutica remonta a uma tradição mítica do teatro, pelo qual o teatro é considerado uma terapêutica, um meio de cura, comparável ao de certas danças indígenas mexicanas (rascunho de uma carta (14/12/1935), em VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. p. 15

²⁸⁶ VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. p. 137

²⁸⁷ ARTAUD, Antonin. *Terceira Carta sobre a Linguagem*, (Paris, 9 de novembro de 1932), em *O Teatro e seu Duplo*.

tempo. No *Teatro da Crueldade* o ator se reconstrói através da sua atuação, em prol da experiência da vida, o que Jerzy Grotowski chamou de ato total.

“O espectador que vem à nossa casa saberá que ele vem se oferecer a uma operação verdadeira onde não somente seu espírito mas seus sentidos e sua carne estão em jogo. Se não estivéssemos persuadidos de atingi-lo o mais gravemente possível, nós nos consideraríamos inferiores à nossa tarefa mais absoluta. Ele deve estar de fato persuadido de que somos capazes de fazê-lo gritar”²⁸⁸

Esse ideal de libertação defendido por Artaud, estende-se à vários aspectos do fenômeno teatral, como cenografia, dramaturgia e atuação, e propõe uma arte que desconstrua o padrão estabelecido, para se descobrir a vitalidade que existe por baixo das estruturas. É uma preocupação que ultrapassa a dimensão social, o que fez com que boa parte da crítica tenha posicionado o projeto artaudiano como oposto à proposta épica, de Bertolt Brecht. Outros estudiosos da obra de Artaud, descartam essa polarização como superficial por identificar em textos como *A Conquista do México*, preocupações ligadas ao teatro político, como a questão da colonização.²⁸⁹

De fato, a submissão à um projeto político era capaz de causar a repulsa de Artaud, que foi um dos principais colaboradores da primeira fase do surrealismo francês e depois expulso, numa fase seguinte, em 1927, por se recusar a aceitar a decisão do líder do movimento, André Breton²⁹⁰, em se associar à corrente marxista.

“Para mim há muitas maneiras de entender a Revolução e dentre estas maneiras a Comunista me parece de longe a pior, a mais reduzida. Uma revolução de preguiçosos, não me importa absolutamente, eu o proclamo bem alto, que o poder passe das mãos da burguesia para as do proletariado. Para mim a Revolução não está aí. Ela não está em uma simples transmissão de poderes.”²⁹¹

²⁸⁸ ARTAUD, Antonin. *O Teatro Alfred Jarry*, em *Nouvelle Revue Française*, nº 158, 1º de novembro de 1926.

²⁸⁹ Op. citada (VIRMAUX, 1990) p. 149

²⁹⁰ André Breton. (1896 – 1966) Escritor, poeta e teórico francês, foi o autor do Manifesto Surrealista, líder que definiu a orientação do movimento.

²⁹¹ ARTAUD, Antonin. *Manifesto por um Teatro Abortado*. Em *Les Cahiers du Sud* (13º ano, nº 87, fevereiro de 1927).

Esse tipo de declaração era incompreendida na década de 1920, época em que os artistas franceses, ligados ao movimento surrealista, acreditaram que pela militância política de esquerda poderiam atingir seus fins subversivos. Artaud propunha que a revolução mais urgente a ser realizada era uma espécie de regressão no tempo, um retorno à mentalidade da Idade Média, para alcançar uma via de metamorfose nas essências, que segundo ele, era a única revolução que valia a pena tentar realizar.

Nesse sentido, Artaud define o teatro através de uma série de *duplos* - a peste e a alquimia - que constituem metáforas sugestivas e complementam o conceito da *crueldade*. Para Artaud, o *duplo* deve ser considerado não como pertencente à realidade cotidiana, mas de uma outra realidade, perigosa e típica, na qual o teatro deixa de ser um meio de ascender a um mundo superior, para constituir uma forma de verdadeira vida, que é uma vida renovada. Para Valére Novarina, se através da *crueldade*, Artaud quer juntar a divisão, a contradição, o perigo, a fim de livrar o homem de sua letargia, pelo “*duplo ele quer tornar sensível a unidade múltipla da vida*”.²⁹²

Muitos desses elementos derivam da experiência pessoal do próprio Artaud: sofrendo de males físicos e psíquicos (fortes dores de cabeça, vício em opiáceos, internações em manicômios e um câncer no reto no fim da vida), ele procura transmitir ao público seu sofrimento e a superação por meio da experiência artística. Procura, enfim, levar para o teatro o caráter redentor das experiências místicas, principalmente as carregadas de fisicalidade ritualística, geralmente pertencentes a culturas não atreladas à "civilidade" europeia, como a cultura indígena que Artaud conheceu em visita ao México, em 1936, onde viveu uma experiência intensa com o *peyote* – um alucinogênico de uso ritual indígena, que dentro da cerimônia conduz a uma experiência de descompromisso com as amarras do mundo e uma vivência com o que há de íntimo no ser.

Incompreendido em sua época, as ideias de Artaud foram resgatadas três décadas depois, por importantes encenadores como Peter Brook, que aplicou a teoria artaudiana na montagem inglesa de *Marat-Sade*, em 1965. Grotowski que, ainda que negue ter sofrido a influência direta de Artaud, realizou experimentos

²⁹² NOVARINA, Valére. *Antonin Artaud Théoricien du Théâtre*. pp. 114-117

cênicos a partir de premissas parecidas, com a ênfase na necessidade de um trabalho metódico do ator e a visão do teatro como uma experiência litúrgica.

Talvez nenhum grupo tenha ficado tão associado a pôr em prática o pensamento de Artaud como o *Living Theatre*, com uma proposta baseada em uma filosofia anarquista, que busca a unificação entre o teatro e vida, para isso congregando artistas em comunidade em busca da transformação da sociedade. A companhia norte-americana revelou a influência das teorias artaudianas, desde a década de 1950, mas é na década seguinte que seus espetáculos passam a utilizá-las com mais ênfase, relegando o texto a um plano inferior ao da experiência teatral física, muitas vezes cheia de violência e tensão, como em *The Brig* (1965), com a união de teatro e ritual, em espetáculos como *Frankenstein* (1967) e principalmente, em sua mais célebre encenação, *Paradise Now* (1968), cuja influência se espalhou pela Europa e América Latina.

4.3 – O espectador se junta ao coro: *Gracias, Señor* (1972)

4.3.1 – O ambiente pós *Selva das Cidades*, a decisão da viagem do “*Saldo para o Salto*”

Após a finalização da temporada de *Na Selva das Cidades*, o Oficina entrou em um estado de letargia que José Celso sentiu como uma espécie de “*volúpia de morte*”. O grupo não conseguiu resolver suas contradições internas, o que resultou no afastamento de elementos importantes dentro da equipe, como Fernando Peixoto, que optou pela saída por não concordar com a nova inclinação estética da companhia. Da formação original, agora só restava José Celso e Renato Borghi, em meio aos novos atores, a “*ralé*”, que se alinhavam com a nova tendência. Estava instaurada a crise, uma situação que se assemelhava ao momento que antecedeu a primeira grande transformação do Oficina, com a montagem de *O Rei da Vela*, após o incêndio do teatro.

Novamente chegaram à conclusão de que o verdadeiro sentido da arte está na eficácia junto ao povo e por isso, deviam refletir de um modo crítico sobre a cultura nacional e buscar, no contato com a realidade do país, o estímulo para uma expressão descolonizada. Dessa vez, o projeto de viagem iria abranger também as regiões centro-oeste, norte e nordeste, em um esforço de compreender a diversidade do homem brasileiro. O projeto de viagem foi batizado de “*Saldo para o Salto*” e o objetivo era construir o “Trabalho Novo”. Consistia em utilizar os espetáculos antigos *Pequenos Burgueses*, *O Rei da Vela* e *Galileu, Galilei* “*para arrecadar fundos, pagar dívidas e “comprar o tempo” do nosso trabalho utópico*”.²⁹³

Durante esse período marcado por uma certa desorientação, enquanto se preparava a nova jornada, um encontro significativo influiria no destino do Oficina, com a chegada ao Brasil, do *Living Theatre*.

²⁹³ Op. citada (CORRÊA, 1998) p. 176.

4.3.2 – Living Theatre x Oficina - Na Selva das Cidades 2 ?

O embate anti-colonialista impede a criação de um novo *ensemble*.

*“Quando eu e Renato estávamos na Europa, passamos pela França sem saber o que fazer, visitamos as pessoas e tal, até que decidimos ir à Roma visitar o Glauber (Rocha) e pensamos que devíamos, não sei por que, encontrar o Living Theatre. Na casa de Glauber, conhecemos o Pierre Clementi, que logo arrumou uma entrevista para nós com o Julien Beck e a Judith Malina. Chegamos, eles abriram a porta, nós não tínhamos absolutamente nada a dizer: “O que vocês querem? , aquele papo furado... Por falta de assunto, dissemos: “Vocês querem ir ao Brasil?” Eles toparam na hora! Estavam na mesma situação que nós, no mesmo vazio, embora não confessassem a coisa totalmente”.*²⁹⁴

O encontro entre o Oficina e o *Living Theatre* é comumente definido, pelos membros da companhia e pelos críticos, como uma tentativa frustrada da realização de um projeto em comum. Um dos motivos do fracasso, é a negação do grupo brasileiro em ser absorvido para compor uma proposta da companhia estrangeira. Para Fernando Peixoto, ficou clara a impossibilidade de um acerto de concepções, da dificuldade de um diálogo em comum. *“O grupo brasileiro compreendeu sua identidade própria. E recusou-se a ser assimilado e colonizado passivamente”.*²⁹⁵

José Celso reforça essa opinião, acusando os integrantes do *Living Theatre* de virem com uma consciência imperialista muito forte, de aspecto missionário, o que provocou uma reação de defesa, em um *ensemble* que tinha trabalhado obstinadamente com as ideias da antropofagia oswaldiana. Os dois grupos não chegaram a um acordo pela exigência dos norte-americanos, de que os brasileiros se agregassem à sua companhia. *“Para nós, o interesse principal era o de analisar esse tipo de relação cultural que tínhamos com eles – essa doença colonial – e jogar tudo isso em um processo de trabalho comum”*²⁹⁶

Não deixa de ser curiosa a declaração de Julian Beck, ao lado de Judith Malina, ao desembarcarem em São Paulo, na qual afirmavam que vieram realizar uma experiência coletiva com o Oficina e o grupo Lobos, de Buenos Aires. E frisam a importância do projeto e que não trouxeram nenhum roteiro, nenhuma ideia preconcebida, *“por que isso seria colonialismo cultural”*.²⁹⁷

²⁹⁴ Idem. p.170.

²⁹⁵ Op. citada. (PEIXOTO, 1982) p.90.

²⁹⁶ Op. citada. (CORRÊA, 1998) p.170

²⁹⁷ BECK, Julian. Declaração ao *Estado*, ao chegar ao Brasil para um encontro com o Teatro Oficina em 1970.

Talvez o tema da exploração e da influência cultural seja tão evidente para os dois lados devido à fama internacional do *Living Theatre*, companhia com mais de vinte anos de estrada, responsável por espetáculos que se tornaram referência da contracultura, que adotou uma organização comunitária com experiências cênicas fundamentadas no pensamento de Artaud. Mas o Oficina também tinha sua importância, sua relevância dentro do panorama da cultura nacional e seus membros recusaram-se a se tornar objetos de catequese.

Essa confrontação, entretanto, serviu para que o Oficina conhecesse de perto características e o funcionamento de um companhia que existia à margem do mercado cultural e com isso, absorvesse experiências que iriam reverberar nas próximas produções. Para Armando Sérgio da Silva, o encontro com o Living Theatre constitui-se como “*uma bomba de efeito retardado para o Oficina*”.²⁹⁸ Essa posição se justifica se considerarmos as transformações que afetaram o *ensemble* paulista durante o processo do espetáculo seguinte, chegando inclusive a adotar a vida comunitária entre os integrantes. Além disso, são evidentes as semelhanças que podemos encontrar nos roteiros de *Gracias Señor*, que iria à cena um ano depois e o marco da trajetória do Living Theatre, *Paradise Now*. Ambos têm um alto grau de contestação política e social e despreendimento moral comuns ao padrão de comportamento da juventude que adotava os princípios da contracultura e que se traduzia em uma dramaturgia aberta ao jogo e à participação do público.

A outra companhia que compõe a tentativa de intercâmbio entre cias nessa período, o *ensemble* argentino *Los Lobos*, tinham em comum a orientação contracultural, a valorização do corpo em detrimento da palavra e contribuíram com *Don Juan*, produção sobre a obra de Molière, com direção de Fernando Peixoto, que foi levada à cena no Oficina, na mesma época, o que colaborou para reforçar a nova inclinação do coletivo paulista.

²⁹⁸ Op. citada. (SILVA, 1981) p. 196.

4.3.3 – A viagem – início da comunidade em Belo Horizonte - Descoberta do roteiro em Brasília – Experiência de *happenings* em Pernambuco

Com o insucesso da tentativa de cooperação artística entre o Oficina e o *Living Theatre*, a companhia paulista iniciou sua viagem pelo Brasil, para a construção do “*Trabalho Novo*”. O roteiro passou por Rio de Janeiro; Belo Horizonte; Brasília; Goiânia; Salvador; Recife; Fazenda Nova e pequenas comunidades rurais ao redor, no sertão de Pernambuco; Natal; Fortaleza; Ceará; Belém do Pará e Amazônia. Durante o ano de 1971, o Oficina apresentou seus antigos sucessos em cada cidade que visitou e aproveitava o tempo livre entre as apresentações para uma nova pesquisa, realizando experimentos e *happenings* em espaços abertos. O objetivo era entrar em contato com realidades pouco conhecidas, comparar diferenças e chegar à uma percepção mais abrangente sobre o homem brasileiro. Uma investigação de campo sobre o assunto que abordaram teoricamente, nos cursos de formação que realizaram durante a pesquisa de projetos anteriores.

Durante a viagem ocorreram algumas transformações relevantes na companhia, como a entrada em cena de José Celso, como ator, aos 33 anos e pela primeira vez, substituindo um ator que faltou a uma apresentação em Belo Horizonte. A partir de então, o diretor irá participar como ator de suas produções, exercendo também a função de orquestrador, *in loco*, diretamente em cena, uma dupla função que perdura até a atualidade. O próprio José Celso combateu a hierarquia da direção e passou a se colocar como colaborador, no mesmo patamar dos outros integrantes.

Também na capital mineira decidiram optar pela organização comunitária, alterando o funcionamento empresarial da companhia para um modelo cooperativo, com a eliminação de salários e um regime de comunidade de bens, ao exemplo da contracultura, que passava a servir de princípio a vários aspectos da vida do coletivo.

A etapa considerada mais bem-sucedida da viagem, que serviu de modelo para a estrutura do roteiro do futuro espetáculo, ocorreu numa apresentação, em maio de 1971, para 5 mil estudantes dentro da Universidade de Brasília (UNB). Foi nessa *performance*, que conseguiram maior interação com público, comprovando a eficácia de alguns procedimentos, pela conquista de uma maior participação do público, de acordo com a nova relação que buscavam com o espectador. É

importante ressaltar que se tratava de um público de jovens universitários, com referências culturais que possibilitavam uma abertura para o envolvimento em uma experiência de caráter original. Em sua história, o Oficina costumava causar boa repercussão nesse tipo de público.

Na etapa da viagem do nordeste, realizaram outras experimentações que se aproximavam de uma estrutura semelhante ao *happening*, como parte das ações de publicidade das remontagens, feita nas ruas das cidades onde o Oficina se apresentava. Tais formas inusitadas de propaganda, aos poucos foram se transformando em exercícios teatrais de comunicação interpessoal que fundamentaram a investigação sobre o fim da divisão entre palco e plateia, entre ator e espectador.

As experiências ganharam maior elaboração e complexidade em pequenas cidades do sertão de Pernambuco, como Mandassaia e Santa Cruz, locais em que conseguiram a adesão de grande parte da comunidade, que eram muito diferentes do público a que estavam habituados. Em Mandassaia, o grupo resolveu construir uma ponte sobre um rio para deixar um legado à cidade, e saíram à cata de pedras pesadas – o que consumiu o dia inteiro de trabalho. Em Santa Cruz, a partir de uma situação criada, os habitantes da cidade tinham que fazer uma corda de retalhos para libertar os atores. Todas essas ações revelavam, de certa forma, o mergulho sensorial, místico, desmedido e marginal que a trupe vivenciava. A prática de entrar em cena sob o efeito de ácido lisérgico era adotada pela maioria dos integrantes do grupo e abria espaço para jogos e situações inesperadas entre atores e espectadores durante as apresentações.²⁹⁹

Embora seja inegável a importância das atividades desenvolvidas, da experimentação e apropriação do espaço e outras formas de relação com o público na construção do espetáculo *Gracias, Señor*, Renato Borghi criticou a eficácia da viagem em relação ao aprofundamento da visão que tinham do homem brasileiro. Para o ator, o grupo viajou fechado em si mesmo e “*atravessou o país sem ver o país, tomado por uma espécie de cegueira que só depois teve consciência.*”³⁰⁰

O grupo regressou no fim de 1971, de uma viagem, repleta de polêmicas e novas descobertas e logo perdeu o espírito de comunidade, com cada um voltando

²⁹⁹ CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. Teatro Experimental (1967/1978) – Pioneirismo e Loucura a Margem da Agonia de Esquerda. P.141

³⁰⁰ Op. citada.(PEIXOTO, 1982)p.95.

para sua casa, “*dando fim à vivência da experiência de comportamento grupal, nos moldes da vida errante e contestatória do Living Theatre*”.³⁰¹ Estavam dadas as premissas para a realização do “Trabalho Novo”, que seria construído coletivamente pelos integrantes da viagem, aproveitando as reflexões colhidas no percurso para uma ação teatral, parateatral ou até mesmo anti-teatral, em uma proposição que repousa mais sobre a questão da estrutura do que da palavra. Optaram por adaptar e apresentar a nova proposta, contestando inclusive a necessidade de expor suas descobertas em um espaço cênico com formato de um teatro convencional.

4.3.4 – *Gracias, Señor* – o espetáculo

*“O título do espetáculo, Gracias, Señor, é escolhido por remeter a uma expressão de comportamento subserviente do latino-americano subdesenvolvido diante do poder imperialista. Gracias, Señor é um trabalho que, segundo seus criadores, deve ser encarado não como uma catarse libertária, mas como um código de redimensionamento de papéis sociais. Não mais teatro, mas te-ato: menos representação e mais ação: - O silêncio e a reflexão estão encerrados: é hora de agir!”*³⁰²

Gracias, Señor, estreia em fevereiro de 1972, no teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro. A peça, que era extremamente aguardada e teve ampla divulgação na mídia se caracterizava pela radicalização do processo de relacionamento entre palco e platéia, algo próximo ao *happening* e influenciado pelos princípios teóricos do *teatro da crueldade* de Antonin Artaud. O espetáculo, estruturado em um roteiro de ações, promovia a ideia de vivência, de não representação, passível de abranger o acaso, com a expectativa de envolver o público numa espécie de ritual, direcionado para estimular a sua participação estabelecer uma co-autoria entre ator e espectador, ambos agora denominados atuadores. Pretendia-se com isso a supressão de todas as barreiras entre os *ensembles*, suas funções e máscaras para, por meio de jogo criativo, atingirem a comunicação e, em consequência, a liberação coletiva. “*A co-participação, que sempre fora entendida no teatro como um fator de apoio, passaria*

³⁰¹ Idem. P.98.

³⁰² Op. citada (CAVALCANTI, 2012) p. 143.

*a ser real co-autoria em ação, ou seja, atuação. O ator seria o instigador de novos comportamentos individuais e sociais. A vida renovada pela arte.*³⁰³

O ritual de preparação para o espetáculo, no Rio, tinha início com o elenco tomando um longo banho de mar. Depois, reuniam-se no apartamento que abrigava a comunidade, onde realizavam o ritual de fumar maconha, e a seguir, rumavam numa fila, em total silêncio, até o teatro, onde o público já estava à espera. Tinha início então, um processo de apresentação dos princípios de trabalho, a *confrontação*, em tom didático, a fim de explicar à platéia a relação que queriam estabelecer, para uma troca de experiências profunda e verdadeira. Os atores se recusavam a representar ao modo tradicional e se denominavam atores. Rejeitavam também a função de espectadores, para convidá-los à participação, no anseio de construir juntos algo verdadeiramente genuíno, rompendo os papéis sociais que cada um assumia perante o grupo e a sociedade.

Na segunda parte, *Aula de Esquizofrenia*, onde se explicava a origem e as causas da divisão interna sofrida pelo indivíduo por meio das pressões sociais, os espectadores eram divididos em dois grupos: os esquizofrênicos, que assumiam estarem divididos e embarcavam na aventura com os atores; e os *homos normalis*, que insistiam em se manter como espectadores e não participantes, rígidos em suas couraças, e eram provocados de inúmeras maneiras, algumas agressivas, a fim de aceitarem o risco de um tratamento inovador a fim de liberar a sua energia criativa encarcerada pelos condicionamentos sociais.

A partir daí, percorriam todas as sete partes do roteiro, que conduziam a uma experiência simbólica de morte e renascimento para, no final, já livre da divisão esquizofrênica, o espectador transformado em ator, em sua integralidade humana, receber o bastão para que possa exercer a iniciativa da ação. O espetáculo ultrapassava quatro horas de duração, e após a experiência da temporada no Rio, onde vários espectadores desistiam na metade, optou-se, para aumentar a eficiência da proposta na temporada paulistana, por dividir a apresentação em duas partes, apresentadas em dias diferentes.

Depois de quatro meses em cartaz, foi interrompido pela censura, que alegava que *Gracias, Señor* era uma afronta à moral e aos bons costumes. Foi a reação do governo à liberdade artística do Oficina, que em consonância com a ideia de Artaud ,

³⁰³ Op. citada. (GUINSBURG J. , 2002) p.125.

estava em busca de uma experiência que ultrapassasse a dimensão racional do ser humano. Como observou (Quilici, 2004, p. 39):

“Artaud está tentando definir uma forma singular de experiência “intelectual”, que se enraíza no corpo, irradiando-se e repercutindo nos múltiplos planos: efetivos, sensoriais, imaginários, racionais, intuitivos etc. Uma intelecção intensa, capaz de cavar novas profundidades de percepção, devolvendo-nos ao cotidiano modificados”

Uma das vias pelas quais o Oficina tentava atingir essa comunicação mais profunda com o espectador, era por meio da utilização do corpo e seu erotismo, como instrumento para questionar as estruturas morais da sociedade e suas implicações políticas, como por exemplo, a dissolução da família, base da sociedade capitalista. A cena de comunhão entre os dois *ensembles*, que acontecia em *Gracias, Señor*, muitas vezes passava de um cumprimento amigável para uma troca de carícias eróticas, suscitando indignação, manifestada na imprensa por espectadores mais conservadores. Os militares, irritados, reagiram politicamente ao ataque moral, por meio da proibição do espetáculo em todo território nacional.

4.3.5 – a polêmica com a crítica

Não foram só os militares e a parcela conservadora do público que se incomodaram com as liberdades que ampliavam a gama de possibilidades de relação entre artistas e público. Os críticos, espectadores especializados, também reagiram de maneira adversa, ao que parece, por terem na maior parte dos casos, dificuldade em analisar um fenômeno que não se guiava pelos modelos cristalizados pela intelectualidade da época como padrão cultural.

Se queremos nos aproximar do impacto que o espetáculo causou, a análise do diálogo entre crítica e encenador revela elementos importantes. Em *Gracias, Señor*, a polêmica ocorrida entre José Celso e as análises publicadas na imprensa por importantes críticos do país, como Yan Michalski ³⁰⁴, Anatol Rosenfeld ³⁰⁵ e

³⁰⁴ Jan Majzner Michalski, (1932 - 1990). Teórico, crítico e ensaísta, de origem polonesa, que destacou-se no meio teatral como um dos mais combativos e inteligentes críticos de teatro do país, acompanhando um

Sábato Magaldi ³⁰⁶ é exemplar. Analisando o debate que o espetáculo suscitou na imprensa, podemos identificar o impacto que a mudança de linguagem do Oficina causou em um espectador especializado, conhecedor e muitas vezes admirador da trajetória da Cia. Por outro lado, através da resposta do encenador à interpretação da crítica, é possível identificar alguns pontos da proposta artística e suas motivações, além de reconhecer os pontos de discórdia, esclarecer diferenças de perspectiva, observamos o descompasso existente entre o projeto artístico de vanguarda e o referencial que sustentava a cosmovisão da análise crítica.

*“A sensibilidade erudita dos anos 1950 não absorvia nem compreendia a “nova sensibilidade”, com suas predileções ao mundo pop, das drogas, da investigação psicanalítica, da bissexualidade, da sensorialidade, da mistura de referências da alta e baixa cultura, da simpatia às experiências internacionais, e uma abertura para uma hibridez e pluralidade de linguagens inconcebíveis para quem acompanhou as revoluções cênicas da década anterior, alicerçadas e consolidadas sob os auspícios dos militantes de esquerda, nacionalistas ferrenhos e senhores absolutos das manifestações culturais dos 1960.”*³⁰⁷

Nos parece que é da representação desse modelo cultural que se filiam as três críticas e que têm em comum a incompreensão da proposta de *Gracias, Señor*, revelando aversão pelo pressupostos artísticos do espetáculo. Anatol Rosenfeld, fala que *“o público é forçado a se iniciar em ritos orientais herméticos”*.³⁰⁸ Para Yan Michalski, *“se tratava de uma experiência curiosa pelo que tinha de diferente”*,³⁰⁹ e queixou-se de uma postura autoritária do grupo que tentava *“enfiar nas cabeças dos*

período de revoluções cênicas e também de repressão e censura política. Entre 1963 e 1982, foi responsável pela coluna de teatro do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro.

³⁰⁵ Anatol H. Rosenfeld (1912 - 1973). Crítico, teórico, filósofo e ensaísta de origem germânica, tornou-se um dos grandes intelectuais do panorama paulista dos anos 1960 e 1970. Em 1956, dirigiu a seção *Letras Alemãs*, do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Em 1960, começou a dar aulas na *Escola de Arte Dramática - EAD*, e estreita vínculos com a atividade teatral, distinguindo-se pelos contatos com os artistas ligados aos espetáculos, antes ou depois das estréias, ocasiões em que o diálogo serviu de suporte para longas e minuciosas análises. Em 1964 inicia a publicação de críticas teatrais, como colaborador, em diversos órgãos de imprensa.

³⁰⁶ Sábato Antônio Magaldi (1927 - 2016). Teórico, crítico teatral e professor, um dos mais influentes pensadores ligados a momentos decisivos da história do teatro brasileiro. Iniciou sua atividade de crítico teatral em 1950, no *Diário Carioca*. Após estudar estética, psicologia e história da arte, na Sorbonne, transfere-se para São Paulo, a fim de lecionar história do teatro na *Escola de Arte Dramática - EAD*. Foi titular da coluna do jornal *O Estado de São Paulo*, de 1956 à 1969. Lecionou na *Universidade de São Paulo* e na *Sorbonne* e *Universidade de Aix-en Provence*, na França. Em 1994 foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras.

³⁰⁷ Op. citada. (CAVALCANTI, 2012) p. 156.

³⁰⁸ ROSENFELD, Anatol. *Teatro em Crise*. Em: Prismas do Teatro. p. 252.

³⁰⁹ MICHALSKI, Yan. *O Teatro Sobre Pressão: Uma Frente de Resistência*. p.54

espectadores uma hermética e zangada lição”. Sábato Magaldi é ainda mais incisivo, acusando o espetáculo de ser “*uma caricatura da verdade, preenchida por todas as baboseiras da moda no teatro de vanguarda, inspiradas em parte do arsenal de teorias irracionalistas*”,³¹⁰ o que resulta em um “*hermetismo não franqueado ao espectador(...) que faz o Te-Ato se transformar em repressão ao teatro*”.

Fica evidente o descontentamento e a dificuldade de compreensão dos críticos, diante das grandes transformações comportamentais que afetavam a sociedade e por consequência, o teatro, em tecer uma análise livre de preconceitos. O julgamento que denotava um teor moral, evocava uma “*imagem destruída*”³¹¹ de uma companhia exemplar que se perdeu em manifestações místicas por meio do contato sensorial e agora oferecia um “*mau teatro*”, realizado por um “*bando de histéricos hostilizando gratuitamente os espectadores*”.³¹²

A crítica de Sábato Magaldi provocou uma reação agressiva de José Celso, que passou a desbruir nas sessões lotadas do espetáculo uma resposta intitulada “*Carta aberta ao Sábato Magaldi servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com olhos livres*”. Nesse folheto, José Celso acusa o crítico de ter uma visão obtusa, reacionária, de ser arauto de um teatro morto e incapaz de discutir a única coisa que valeria discutir: “*os dramas existenciais, os métodos políticos e de encenação*”³¹³ Para o diretor, a incompreensão advém de uma postura ultrapassada, desatualizada, moralista e incapaz de envolvimento, que ainda se apoiava na linguagem falada para a compreensão do fenômeno cênico, advertindo que pelo prisma da razão aristotélica não se pode entender a razão sensorial, experimental.

É o embate de duas visões que traduz na cena o impacto que a contracultura provocou na sociedade, com o corpo ganhando espaço diante da palavra, a distância espacial dá lugar ao contato físico e há um deslocamento do conflito entre posturas ideológicas para a contestação da própria base que sustenta a sociedade ocidental. Tudo isso exigia uma nova disposição para a recepção de uma peça de teatro, muito diferente da que estava consolidada na tradição do teatro

³¹⁰ MAGALDI, Sábato. *A Volta do Oficina ou A Imagem Destruída*. Jornal da Tarde, São Paulo. 2 de maio, 1972.

³¹¹ Idem.

³¹² Op. citada. (MICHALSKI, 1989) p.54.

³¹³ Op. citada. (Corrêa, 1998) p.201.

paulista/carioca. A capacidade de enxergar o fenômeno com maior imparcialidade é demonstrada por um crítico mais jovem:

“Gracias, Señor é, talvez, dentro da história do teatro brasileiro, a primeira tomada de posição na colocação de papéis novos tanto par atores quanto para público. Equivocado em muitos momentos, confuso quase sempre, Gracias apresenta o começo de um contato. Novo? Certamente. É como se todos que dele participam fossem recém-chegados de um passado teatral, agora finalmente prontos a abandonarem seus personagens e assumirem as verdadeiras posições. Mergulhado no universo referencial da classe média. Gracias não se contenta em fazer uma cáustica análise de seus limites e de sua inserção no processo social em curso. Solicita a descoberta”³¹⁴

Essa convocação à descoberta, que exigia o despojamento e a participação, era um pedido muito radical para o contexto da época. As duas curtas temporadas do espetáculo, dois meses no Rio de Janeiro e dois meses em São Paulo, foram suficientes para aturdir plateias, provocando respostas extremas no público que lotava as apresentações, conquistando a simpatia do espectador universitário e a aversão do espectador mais conservador, o deslumbramento do jovem e a insatisfação do crítico.

Se estabelece duas cisões: uma dentro do *ensemble* de espectadores e outra entre o *ensemble* de artistas e o contexto social e cultural no qual estava inserido. As diferenças entre os espectadores revelam um confronto entre duas visões distintas da vida, tal qual aconteceu no *ensemble* dos artistas, durante as montagens dos textos de Brecht, *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*, com o embate entre “representativos” e “ralé”. Já a incompatibilidade entre a proposta e o comportamento do *ensemble* artístico e a sociedade, revela o grau de opressão do ambiente, dominado por uma classe que se apoiava na força militar para manutenção da ordem pública, baseada no capitalismo subserviente, dependente das nações mais desenvolvidas, exatamente a situação exposta e atacada por Oswald de Andrade e pelo Oficina, cinco anos antes, na montagem de *O Rei da Vela*, em um momento que a Cia começava a romper com o padrão dominante.

³¹⁴ LUIZ, Macksen. O Oficina em Confrontação. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18/02/72.

Figura 42 - Cena de *Gracias, Señor*

Figura 24 - Cena de *Gracias, Señor*

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp

5 – Conclusão: OFICINA: o TE-ATO de José Celso na passarela Lina Bo Bardi

5.1 – Ocaso, exílio e o longo retorno de José Celso

Após o golpe sofrido pela proibição de *Gracias, Señor*, o Oficina novamente mergulhou em uma crise que exigiu a reorganização de sua estratégia de ação. O espaço da companhia passou a ser um palco de um show de rock semanal, com atrações musicais e apresentações espontâneas, o *Revolissom*. Nessa época, por dificuldades financeiras, os integrantes da companhia começaram a frequentar as pensões da região e aproveitavam para divulgar o show, descobrindo o bairro do Bexiga, onde está situada a sede do teatro. Depois de cartorze anos e vários espetáculos realizados, com um programa intenso de atividades e ensaios no teatro; depois de buscar a compreensão do homem brasileiro em seminários, em reflexões plasmadas nas peças encenadas e de percorrer o Brasil de norte a sul para obter esse conhecimento, o Oficina voltou os olhos para a sua vizinhança. Essa conexão com o entorno ganharia uma importância no futuro, mas antes disso haveria um longo período de errância, uma verdadeira odisséia percorrida por José Celso até o renascimento de sua companhia.

O último espetáculo do Oficina antes de sua dissolução, foi a montagem de *As Três Irmãs*, de Tchecov, que ainda mantém o espírito da contracultura, principalmente pela utilização de drogas alucinógenas como recurso na experimentação artística. Os ensaios eram influenciados pelos estados alterados de consciência dos artistas, principalmente através do uso de LSD. Embora o espetáculo tenha sido considerado de extrema força poética³¹⁵, continuava o impasse gerado pela tentativa de combinar no mesmo *ensemble*, artistas convidados e profissionais, ao lado de um grupo que vinha das experiências de coro dos últimos espetáculos. A nova tentativa de misturar duas visões de cultura e sociedade, desequilibraram e comprometeram o resultado artístico e atingiu os bastidores, resultando em uma experiência conturbada que culminou com a saída de

³¹⁵ Op. citada (PEIXOTO, 1982) p. 104.

Renato Borghi, último remanescente da antiga formação da companhia, restando apenas o diretor José Celso como representante do *ensemble* original.

A partir da dissolução do grupo, sem a produção de novos espetáculos, surgem dificuldades de manutenção do espaço que é alugado e por questões financeiras, o Oficina fica perto de perder sua sede, situação impedida pela mobilização da classe artística. Grupos ligados ao Oficina, como o *Pão & Circo*, dirigido pelo irmão de José Celso, Luiz Antonio Martinez Corrêa, e o *Ananke*, formado por atores que haviam pertencido à “ralé”, mantinham espetáculos em cartaz e dividiam o espaço com os shows musicais realizados uma vez por semana. Entretanto, a repressão se torna mais acirrada, o teatro é invadido e alguns membros presos sob acusação de tráfico de drogas. Na sequência, o próprio José Celso é detido com outros integrantes da companhia e mantido vinte dias no *DOPS*³¹⁶, como tantos outros presos políticos reprimidos pela ditadura, tornando a situação insustentável, o que provocou o auto-exílio do diretor, no final de 1974.

Primeiro em Portugal, depois em Moçambique, José Celso manteve uma atividade incansável, realizando espetáculos (uma nova versão de *Galileu, Galilei*), diversas atividades artísticas, como oficinas, filmes em apoio a então recente Revolução dos Cravos³¹⁷. No país africano, empreendeu uma experiência de politização e descolonização através do cinema.

Em junho de 1978, José Celso retornou ao Brasil, iniciando um período de inúmeras tentativas para o retorno a companhia. Atravessou mais de uma década como o “decano do ócio”, apelido que ganhou do jornalista Telmo Martino, numa coluna no Jornal da Tarde, por não conseguir voltar a realizar espetáculos em palcos tradicionais e ser considerado pouco sério por seus parceiros de profissão, que

³¹⁶ O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), criado em 30 de Dezembro de 1924, foi o órgão do governo brasileiro, utilizado principalmente durante o Estado Novo e mais tarde na Ditadura Civil-Militar, que tinha a função de assegurar e disciplinar a ordem militar no país. A partir da década de 1960, com a demanda crescente do aparelho repressivo militar, essa delegacia ampliou suas atribuições, passando a investigar as ações dos movimentos estudantis e das organizações clandestinas. Durante o regime, além da repressão política, o DOPS da Polícia Federal tinha a atribuição de censurar os meios de comunicação através da Divisão de Censura e Diversões Públicas. Os presos políticos eram confinados em suas dependências, onde houve, durante a época de repressão, por razões ideológicas, inúmeros casos envolvendo tortura e morte.

³¹⁷ A Revolução de 25 de Abril, também conhecida como Revolução dos Cravos, foi um evento da história de Portugal resultante do movimento político e social, ocorrido a 25 de abril de 1974, que depôs o regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933, e que iniciou um processo que viria a terminar com a implantação de um regime democrático e com a entrada em vigor da nova Constituição a 25 de abril de 1976, marcada por forte orientação socialista.

acreditavam que o diretor havia se perdido para sempre em meio à loucura do desbunde. O ex-famoso diretor permaneceu fiel aos encontros cênicos juvenis, em meio a ritos e leituras que jamais conseguiam subir à cena como espetáculo, é como se, “*para o mercado da arte, o seu talento criador tivesse sofrido um abalo sísmico, e restasse apenas a busca arqueológica do fóssil soterrado pelo tempo*”.³¹⁸

Embora José Celso tenha sido transfigurado pela experiência contracultural, as acusações de ociosidade e falta de seriedade não se sustentam. Pelo contrário, o diretor em suas experimentações, agregava *ensembles* provisórios, sendo capaz de ser tornar parceiro de novas gerações que sustentaram a continuidade do projeto do Oficina, rebatizado de Oficina Uzyna Uzona. Com sua habilidade política, José Celso supera as difuldades econômicas e consegue apoios para seu projeto, se afasta do discurso nacional popular e da postura da esquerda engajada, propondo outra relação entre cena e espectador que, acima de tudo, alia a experiência cênica com experiências – como as drogas, o sexo, o corpo em explosão e fora do âmbito social, etc – que lançam os dois *ensembles* na intensidade da vida.

No desenvolvimento de sua trajetória pessoal, o diretor reúne *ensembles* que se reconstituem a cada nova proposta em uma atividade febril, aprofundando sua pesquisa a partir de textos de Oswald de Andrade (*O Homem e o Cavalo*), Eurípedes (*As Bacantes*), Brecht (*Acordes*), Euclides da Cunha (*Os Sertões*), e Jean Genet (*As Boas*). Também se dedicou à montagem e finalização do filme sobre *O Rei da Vela* e escreveu *Cacilda!*, peça sobre a vida de Cacilda Becker. Como todos esse projetos foram realizados posteriormente, esse período caracterizado por um intervalo nas produções de espetáculos, pode ser considerado como uma fase de incubação para as futuras realizações artísticas que irão se concretizar a partir da década seguinte.

Nesse período ainda houve desdobramentos sobre a luta pela manutenção da sede contra a especulação imobiliária, a conquista do tombamento do teatro pelo Condephat em 1982 e a construção de um novo edifício teatral, com arquitetura de Lina Bo Bardi, que iria abrigar a continuidade da trajetória da companhia.

³¹⁸ Op. citada. (CAVALCANTI, 2012) p. 164

5.1.2 – Uzyna Uzona e a passarela de Lina Bo Bardi

Figura 44 - atual sede do Oficina Uzyna Uzona - o "terreiro eletrônico", projeto de Lina Bo Bardi

A partir de 1993, vinte anos depois da dissolução do *ensemble*, com o encerramento de *As Três Irmãs*, José Célsio encenou *Ham-let*, reinaugurando o novo Teatro Oficina, a partir de então Oficina Uzyna Uzona e retomou a produção de espetáculos e sua atividade como artista renovador. Todos os princípios cênicos aplicados pela primeira vez em *Gracias, Señor*, ressurgem no novo espaço projetado por Lina Bo Bardi, onde a concepção espacial é coerente com a prática teatral do grupo.

Johana de Albuquerque Cavalcanti identifica esses princípios³¹⁹, já presentes em *Gracias, Señor*, que se consolidam na nova fase do *ensemble*, constituindo a linguagem da companhia:

- *A autoria das montagens é assinada coletivamente, apesar de ser José Celso o centro da criação e proposição dos projetos;*
- *Os textos mesmo que partindo de alguma fonte dramatúrgica, passam por uma reestruturação radical, que abriga improvisações realizadas a partir de proposições nos ensaios, como também, depoimentos autobiográficos dos integrantes do grupo;*
- *A presença do coro passa a ser uma marca registrada. Mesmo que as montagens abriguem artistas consolidados, é em torno do coro, formado por híbridas formações de jovens em sua maioria iniciantes ou com pouca experiência artística, que a cena se constrói;*
- *Os espetáculos, mesmo que atrelados à realidade brasileira, mantêm-se ligados às conquistas que o “teatro do inconsciente” implantou em fins de 1960 e ao longo dos 1970, numa linguagem que assimila imagens oníricas, metafóricas, sensações, associação livre de ideias, fragmentações;*
- *As montagens se dão sempre em meio ao público, aproveitando ao máximo a geografia que Lina Bo Bardi operou no espaço em 1993, conferindo-lhe a ambiência de uma rua cultural, onde devem colocar-se para serem convocados e aqueles que preferem apenas participar como voyers já sabem como evitar o tal constrangimento da participação induzida, escolhendo o segundo andar de arquibancadas que os mantem reservados da performance.*

Esse último item indica diversidade de posturas dentro do *ensemble* dos espectadores a partir da escolha do posicionamento do espaço, permitindo que se faça a opção entre participar do fenômeno ou apenas observá-lo. A repetição dessa experiência pode levar a uma transformação da postura do espectador, que passa a interagir junto ao elenco, ou também pode acontecer do espectador, incauto, ter aversão por qualquer tipo de participação no espetáculo e se sentir acuado diante da proposta. São variadas possibilidades de encontros e desencontros, de empatias e antipatias que o Te-Ato é capaz de despertar.

Os princípios citados convergem com o projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, que adquiriu proximidade com a proposta do Oficina pelas cenografias criadas para *Na Selva das Cidades* e *Gracias, Señor*. O espaço cênico considera as

³¹⁹ Op. citada. (CAVALCANTI, 2012)p. 164.

experiências da companhia, de inserção do *ensemble* dos espectadores no acontecimento teatral e problematiza a recepção contemplativa, criando um palco-passarela com arquibancadas laterais. Se lembrarmos do teatro-sanduíche da primeira fase da companhia, com suas plateias opostas e o palco no meio, percebemos que é como se girássemos em noventa graus essa configuração para aproveitar as dimensões retangulares do terreno, alongando o espaço de atuação, que passa a se assemelhar a uma rua, um lugar de passagem, disposição utilizada, por exemplo, em desfiles de escolas de samba no carnaval.

A antropofagia se vê em cada canto do teatro. Na arquibancada de três andares inspirada naquela do Scala de Milão, no assentamento afro-brasileiro que reúne junto a uma fonte Exu e Ogum, na árvore que remete às matas e, talvez sobretudo, na rua que substituiu o palco italiano e pôs os atores em contato direto com o chão, referência tanto aos terreiros africanos como à passarela do samba – daí o estandarte pendurado ao fim da via. Como uma obra de arte, o prédio do Teatro Oficina se oferece a uma análise aprofundada a partir dos conceitos que traz embutidos em sua construção.³²⁰

Os espaços do terreiro africano e da passarela de escola de samba são assimilados pelo teatro por serem locais representativos de manifestações públicas e populares que reúnem o sincretismo da sociedade brasileira contemporânea. Esse palco-passarela, ou passarela cênica, como lugar de passagem, mantém uma proximidade com os espectadores e facilita a possibilidade de participarem da cena ou, mesmo se não intervirem, se sentirem inseridos no acontecimento cênico, uma vez que, como no teatro-sanduíche, uma plateia está de frente para a outra, com o palco-passarela no meio, permitindo que o espectador observe, além da cena, aos outros espectadores assistindo, mantendo de maneira intrínseca a associação do público ao acontecimento teatral.

Mikhail Bakhtin, no seu estudo sobre François Rabelais,³²¹ em que considerava a praça pública da cidade e a praça do carnaval da Idade Média e do Renascimento como espaços fundamentais para a formação do vocabulário rabelaisiano, afirma que determinados discursos da época “*contribuem para criar a atmosfera especial da praça pública com o seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais e são incorporados em*

³²⁰ Zé Celso e o Teatro Oficina: ‘Somos índios em luta pela terra’, em veja.abril.com.br/4 nov 2017

³²¹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

coro na ronda verbal".³²² A praça pública, à qual Bakhtin se refere, formava um mundo único e coeso, anterior ao condicionamento imposto pela perspectiva, tornando o ambiente impregnado de liberdade, franqueza e familiaridade.

É um ambiente semelhante à passarela cênica, pois permite uma des-hierarquização espacial, rementendo a ideia de praça pública como um espaço comum e pertencente a todos. Além disso, o fato de se caracterizar como lugar de passagem, facilita a inclusão do espectador na cena, uma das marcas mais recorrentes nas encenações de José Celso. *"O espectador é instigado e convidado pelos atores e pelo espaço para ser um transeunte no espetáculo, podendo estar dentro e fora de cena, tal como se estivesse de passagem na rua ou em uma praça pública."*³²³

A temática da passagem extrapola a questão do espaço físico, com a utilização recorrente de referências e citações dentro da estrutura textual, intensificadas pelo uso de projeções, estabelecendo assim uma espacialidade virtual, paralela à arquitetura. Nesse "terreiro eletrônico", as imagens, tal qual o coro, transitam pelo espaço, estabelecendo uma dinâmica de movimento, de transitoriedade, que contagia o fenômeno teatral de maneira abrangente.

*"Vê-se essa pulsão ainda hoje toda vez que em Jaceguai (Teatro Oficina Uzya Uzona) se instaura entre público e atores uma experiência liminar, na qual já não se pode assegurar as fronteiras entre o "real" e o ficcional, entre o político e o estético, entre o palco e a plateia, entre o que é vida e o que é arte, entre o que é racional e o que é irracional"*³²⁴

Esse esfacelamento dos limites tem que conviver com os problemas técnicos, causada pelas dificuldades acústicas que o espaço apresenta, da sua diversidade de perspectivas, aliada à mobilidade que a participação proporciona ao espectador. Cibeles Forjaz, em sua experiência como iluminadora de várias encenações dessa fase, conta que teve que desenvolver estratégias para a resolução de problemas de

³²² Idem p.138

³²³ SOLEDADE, Viviane da. *Teatro Oficina Uzya Uzona: tensão entre o interior e o exterior*. Em *Questão de Crítica*. Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais.

³²⁴ PECORELLI, Biagio. *A Pulsão Performativa de Jaceguai: 50 anos de Roda Viva, 50 anos do "teatro agressivo"*. Revista Sala Preta, PPGAC, USP. Vol. 18 n.1 2018.

iluminação na passarela cênica,³²⁵ como a manipulação manual de refletores por atores do coro. Conjugam-se assim, a dinâmica de uma manifestação co-participativa com a busca de uma especificidade e qualidade técnica para garantir a eficiência de comunicação, dos elementos que compõem o espetáculo.

5.1.3 – Distância e proximidade / interior e exterior / alienação e participação

Outros pontos de convergência entre a arquitetura de Lina Bo Bardi e a prática cênica de José Celso se relacionam com a manipulação do tempo e do espaço para eliminação da distância e estimulam a co-participação entre os *ensembles*, com a integração entre o espaço interior e o espaço exterior.

Hans-Thies Lehmann afirma que o espaço dramático se constitui numa condição intermediária entre o espaço íntimo e o espaço de grandes dimensões. Este meio termo seria um dos pressupostos para a realização do espelhamento, necessário ao drama, que se estabelece na relação entre o palco e o espectador por meio da identificação do que vê com o que está sendo visto. Dessa forma, uma das condições para que o drama ocorra é o isolamento espacial, criando uma distinção radical entre o espaço da encenação e o espaço do mundo. Pensando na interferência que a aproximação ou o distanciamento do espectador em relação à cena tem para a recepção teatral, Lehmann afirma que:

*“Quando o afastamento entre atores e espectadores é reduzido de tal maneira que a proximidade física e fisiológica (respiração, suor, tosse, movimento muscular, espasmos, olhar) se sobrepõe à significação mental, surge um espaço de intensa dinâmica centrípeta em que o teatro se torna um movimento das energias co-vivenciadas, e não mais dos signos transmitidos... Já o espaço de grandes proporções representa uma ameaça para o teatro dramático por seu efeito centrífugo.”*³²⁶

Na relação que se estabelece em cena durante os espetáculos do Oficina Uzyna Uzona, o que parece predominar é a dinâmica centrípeta, uma vez que há uma expectativa de que o espectador participe da cena, sendo trazido para o “centro”. “Ao assistir aos espetáculos do grupo é possível supor que há uma

³²⁵ Depoimento de Cibele Forjaz, em *A Encenação no Terreiro Eletrônico*, no Simposio: seis décadas de cena radical brasileira. 3/11/2016.

³²⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. p.265-266

pretensão de que não haja mais espectadores e somente espectadores/atuantes, fazendo da cena um momento de energias co-vivenciadas e não somente de signos transmitidos.”³²⁷ No entanto, a interação com a cena é uma escolha do espectador e o que ocorre simultaneamente é que sempre parte dos espectadores encontram-se fora e parte dentro da cena. Entretanto, a dinâmica do trabalho do Oficina Uzyna Uzona, fundamentada no Te-Ato, insiste em estimular a participação do espectador, aproximando a experiência cênica da ideia de ritual, como defendida por Artaud, que condenava a “psicologização” do teatro como uma restrição de perspectiva, de enclausuramento do mundo “humano”, originada no Renascimento, junto ao início da dominação da perspectiva na sensibilidade pictórica na tradição ocidental. Para Artaud,

*“o rito possibilitaria o trânsito do ser do homem por outros estados, físicos e mentais, deslocando-o da perspectiva e do horizonte cotidiano, e promovendo uma desestabilização radical de sua identidade “social”. A linguagem do rito nasce dessa “crise”, e portanto só pode se entendida a partir daí”*³²⁸

Essa desestabilização provocada pelo ritual exige a adequação do espaço, para estabelecer outras formas de relação no acontecimento cênico. Lehman afirma que *“em todas as formas espaciais para além do palco de ficção dramática, o espectador se torna em alguma medida ativo, converte-se voluntariamente em co-ator”*³²⁹ Portanto, a concepção de espaço pós-dramático de Lehmann e o conceito *Te-ato*, criado e praticado por José Celso, possuem semelhanças na medida em que o diretor pretende uma integração total do espectador com o acontecimento cênico.³³⁰ Para Armando Sérgio da Silva, no Oficina Uzyna Uzona não existem linhas divisórias rígidas, apesar de haver arquibancadas, o espaço é problematizado na medida em que é frequentado pelos atores e o espaço dos atores é frequentado pelos espectadores. *“nesse sentido, não há dentro e fora do acontecimento cênico, ou melhor, o dentro está fora e o fora está dentro”*.³³¹

³²⁷ Op. citada (SOLEDADE, 10/04/2009)

³²⁸ QUILICI, Cassiano Bydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. p.70.

³²⁹ Op. citada. (LEHMANN, 2007) p.267.

³³⁰ Op. citada (SOLEDADE, 10/04/2009).

³³¹ Op. citada (SILVA, 1981) p. 203 – 204 .

Essa tensão entre interior e exterior também está presente na estrutura arquitetônica, na qual uma parte da arquibancada se localiza em frente a uma parede de vidro, com vista para o viaduto do bairro do Bexiga, e o intenso fluxo de pessoas. O mundo externo penetra, portanto, no teatro, que não é mais aqui um lugar fechado, que propicia a criação de uma realidade ficcionalizada. José Celso revela que o seu maior objetivo com a construção desse espaço cênico era *“tirar os muros que separam o teatro da luz do mundo e a sala de espetáculos dos bastidores”*,³³² reafirmando o desejo de estar sempre em contato com a praça pública, mesmo dentro de um espaço fechado, ou parcialmente fechado.

Figura 25 - vista externa do Teatro Oficina Uzyna Uzona, com o detalhe da parede de vidro que une o exterior com o interior.

Assim como na praça pública, o espectador tem autonomia de circular pelo espaço e de escolher em relação ao que quer ver, em encenações que mantêm uma constante tensão entre o dentro e o fora, o externo e o interno, o mundo e o teatro. Esse diálogo entre o que está no mundo e o que se apresenta em cena, se estrutura da configuração do Teatro Oficina Uzyna Uzona por meio do teto que se abre, da parede de vidro com vista para o viaduto, dos bastidores expostos ao espectador e da passarela que problematiza a divisão entre palco e platéia, que em uma de suas extremidades possui um portão com saída para a rua, onde por vezes, são

³³² Op. citada. (Corrêa, 1998) p.266.

realizadas cenas. Portanto, tal disposição espacial mantém uma semelhança com o espaço teatral pós-dramático *“que se torna uma parte do mundo, decerto enfatizada, mas pensada como algo que permanece no continuum do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida.”*³³³

Aliada a essa interlocução entre interior e exterior, há uma disposição, a exemplo do teatro épico de Brecht, em deixar tudo à mostra, desde os bastidores aos espectadores, como elementos que fazem parte do espetáculo. O espectador não precisa ser iludido para acreditar que o que está visto é real, pois o real não se deixa disfarçar, comentando a cena. Essa possibilidade de distanciar e envolver o espectador no acontecimento teatral, se relaciona com um procedimento comum adotado na arquitetura de Lina Bo Bardi, *possibilitando que o sujeito se encontre dentro de um espaço estando fora e fora estando dentro.*

*“Embora a visão de Lina Bo Bardi sobre os espaços dos teatros tenha como referencial as produções da década de 1970 e 1980, na sua fala é possível perceber que a arquiteta procura provocar comportamentos nos espectadores similares ao do público dos espetáculos de José Celso no Teatro Oficina como: o andar livremente da praça pública da Idade Média e uma recepção que propicie ao sujeito estar dentro e fora do que está assistindo.”*³³⁴

É uma visão cujas referências são os espetáculos feitos na praça pública da Idade Média, ou nos teatros greco-romanos, que aconteciam em espaços abertos, bem antes da instituição do palco de configuração italiana. A partir desses princípios, Lina Bo Bardi, concebeu o projeto de teatro-estádio, aproximando o estádio esportivo da concepção de espaço cênico, que José Celso tem a pretensão de construir no terreno ao lado do Teatro Oficina Uzyna Uzona. Mas o terreno é motivo de briga judicial entre o diretor teatral e o empresário Silvio Santos, impasse que permanece há mais de duas décadas, que pretende construir no local um empreendimento comercial.

O fator temporal também assume importância nas encenações de José Celso. A duração de seus espetáculos, que costumam ter de quatro a seis horas, imprimem uma mudança no corpo, acentuada pelas instalações do teatro que dispõe de

³³³ Op. citada (LEHMANN, 2007) p.268.

³³⁴ Op. citada. (SOLEDADE, 10/04/2009).

bancos que não proporcionam conforto e portanto, combatem a inércia e incitam à mobilidade. A duração estendida demanda do espectador um outro jeito de estar no teatro, aberto a tempos cênicos passíveis de alteração, de acordo com as interações entre os *ensembles*. Esse tempo estendido, opera em conjunto com todos os procedimentos, na intenção de que o espectador, retomando o pensamento de Brecht, “em vez de perguntar o que aconteceu na peça, se pergunte o que lhe aconteceu?” ³³⁵

O palco-passarela do “terreiro eletrônico” é o local onde muitos espectadores, como eu, tiveram contato com os espetáculos do Teatro Oficina Uzyna Uzona. Fazer parte desse *ensemble* que presencia um espetáculo do Oficina é uma experiência singular dentro da recepção teatral, porque em cada um se instaura uma tensão entre o *espectar* e o agir, entre as máscaras cotidianas e as propostas de desnudamentos, entre a moral da sociedade e a liberalidade sexual. As transgressões encenadas, as transformações de “*tabus em totens*”, se tornaram referências incontornáveis do teatro brasileiro, que objetivam alcançar a desrepressão e liberação do indivíduo de seus bloqueios existenciais.

A última fase do Oficina Uzyna Uzona, desde da inauguração do novo teatro há mais de 25 anos, chega até a atualidade com uma linguagem original, construída e elaborada em inúmeras experiências cênicas, que abordamos ao acompanhar a trajetória da companhia. A passarela de Lina Bo Bardi, foi reconstruída, reinventada para cada nova encenação baseada em escolhas dramatúrgicas que vão desde obras filosóficas como *O Banquete*, de Platão, da tragédia grega *Bacantes*, de Eurípedes; da tragédia elisabetana *Hamlet*, de Shakespeare; do drama romântico *Os Bandidos*, de Schiller; de investigações sobre o teatro nô *Taniko*, de Zeami; até o teatro da crueldade de Artaud, *Para dar um Fim ao Juízo de Deus*. Para nós, a justificativa para uma presença majoritária de obras icônicas da tradição cultural ocidente, se justifica pelos mesmos motivos alegados por Grotowski, que considerava importante o uso destas obras porque permitem, a partir de um referencial comum, a superação dos aspectos psicológicos e a atualização perceptiva sobre questões estruturais, paradigmáticas da civilização em que estamos inseridos. Essa escolha de obras que permitam essa abordagem estrutural, também pode

³³⁵ Depoimento de Peter Pál Palbert em *O Espectador/Participante no Rito Cênico: TE-ATO. Pulsão espetacular e potência de vida*. no Simposio: seis décadas de cena radical brasileira. 13/10/2016.

funcionar pelo contraste com outros paradigmas, seja a tradição oriental, como no exemplo do texto *Taniko*, seja na pesquisa de manifestações de culturas de raiz milenar, como no caso do candomblé, que influencia o trabalho do coro. O contato com tradições que remetem à uma época anterior à sociedade tecnocrática, aos modelos medievais, ou a uma cosmovisão próxima a ancestralidade, era um procedimento utilizado por Artaud, que também tem seus textos montados pela Cia.

A escolha de obras nacionais também recai nos clássicos, obras que durante o século XX parecem sintetizar, ou melhor, definem parâmetros para a investigação da identidade brasileira, como a monumental obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, que rendeu cinco espetáculos; no viés antropofágico de Oswald de Andrade, com *Mistérios Gozozos*, *Macumba Antropofágica*; na vertente urbana popular de Nelson Rodrigues, em *Boca de Ouro*. Uma excessão importante é *Cacilda!*, de José Celso, que propõe o olhar sobre o desenvolvimento do teatro no país a partir da trajetória da atriz Cacilda Becker.

Na figura de José Celso, temos o grande timoneiro do *ensemble* dos artistas dessa trajetória, que enfrentou e superou dificuldades que se configuram como representativas de nossa história recente. Mas o teatro Oficina, em seus mais de sessenta anos, teve a colaboração de centenas, senão milhares de artistas, que a cada processo, a cada espetáculo, experimentaram o exercício da criação, na tentativa de descobrir uma maneira de se expressar, de acordo com o contexto que participaram.

A cada nova referência, uma transformação. Com Sartre, a liberação das engrenagens sociais e familiares; com Stanislavsky, o aprofundamento da sensibilidade e o domínio da expressão; com Brecht, o questionamento e conscientização das relações sociais; com Oswald de Andrade, a descolonização do pensamento; com Artaud e Grotowski a desconstrução das estruturas que sustentam a cosmovisão no ocidente. Falar dessas referências maiores, não quer dizer esquecer de todos os autores, de todas as pesquisas, os seminários, as viagens, de todas as experimentações, conflitos, que constituem a riqueza dessa trajetória.

5.1.4 – Considerações finais - Da expressão do artista à expressão do espectador

Retomando a formulação de Grotowski, é imensa a complexidade da relação entre dois *ensembles* que encontramos no percurso do Oficina, que reverberou as principais tendências do teatro ocidental, em contínua transformação de suas propostas e indagações sobre os motivos e objetivos, que fazem com que uma pessoa se disponha a compor um grupo para se colocar em uma situação de interlocução com outro grupo. A história dessa relação dos *ensembles* na trajetória do teatro Oficina pode ser resumidamente descrita em um deslocamento que se inicia com a preocupação expressiva sobre o artista e se direciona, por meio de pesquisas e experimentações, de avanços e recuos, para a preocupação expressiva sobre o espectador.

Quanto à perspectiva da recepção, é preciso tomar cuidado com o termo “espectador”, como adverte Mervant-Roux, para que não se caia no perigo da abstração e seja compreendido como um ser humano inserido no seu contexto real, um espectador igualmente real, com um passado que determina sua apreensão do fenômeno cênico e com um futuro que absorverá os reflexos desse fenômeno em sua vida cotidiana. Assim, o espectador representa o mundo do qual ele vem. Portanto, ao pensar sobre o espectador, é necessário refletir sobre a noção de sociedade e sua época. Essa noção se aproxima da ideia de *continuum* do real, desenvolvida na configuração espacial da passarela cênica.

Para se ter uma ideia da influência do contexto na recepção, em 2018, tivemos a oportunidade de assistir à remontagem de *O Rei da Vela*, pelo Oficina Uzyna Uzona, em comemoração dos cinquenta anos, em uma tentativa de ser fiel à montagem original. Para muitos, como eu, foi a primeira oportunidade de ver um trabalho da Cia. em um espaço italiano, e não na passarela cênica, em que grande parte do público se acostumou a associar a experiência de recepção em um espetáculo do Oficina. O lapso de cinquenta anos, resultou em uma experiência muito distinta, longe do impacto causado nos anos sessenta. Situações que causavam escândalo não tinham o mesmo efeito, revelando uma grande diferença entre os *ensembles* condicionados por épocas distintas, pelo tempo em que vivem.

Se herdamos uma configuração do teatro burguês, influenciada pelo iluminismo, com a plateia reduzida à ideia de uma assembléia, vimos surgir outras

formas de relações na contemporaneidade, privilegiando o evento, o contato, o corpo, em comparação com a atividade mental. A superação das dicotomias que fundamentam a tradição ocidental, exige que se amplie a análise para além do fato cênico. Antes do palco e a plateia, a sociedade e o ser humano, que se tornará, durante um momento, participante de um *ensemble*, diante daquele que é seu duplo, o ator, componente do outro *ensemble*, tornando-se capaz de experimentar variadas possibilidades de interlocução entre esses dois coletivos – com seu olhar considerando tanto o palco, quanto o mundo.³³⁶

Figura 26 - a bigorna - símbolo do Oficina.

³³⁶ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine. *Figurations du Spectateur - Une Réflexion par l'image sur le le Théâtre ee sur sa Théorie*. P. 17

BIBLIOGRAFIA

- ABENSOUR, G. (1998). *l'invention de la mise en scène*. Paris: Fayard.
- ALMEIDA, M. d. (2012). *Do Pré-Tropicalismo aos Sertões - Conversas com José Celso*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- ARTAUD, A. (1974). *Pour finir avec le jugement Dieu* (Vol. XIII). Paris: Galimard.
- ARTAUD, A. (1987). *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad.
- ARTAUD, A. (1º de novembro de 1926). O Teatro Alfred Jarry. *Nouvelle Revue Française*.
- ARTAUD, A. (fevereiro de). Manifesto por um Teatro Abortado . " *Em Les Cahiers du Sud*".
- BAKHTIN, M. (1993). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo - Brasília: Hucitec.
- BARBA, E. (1965). *Alla Ricerca del Teatro Perduto*. Padova,: Marsilio.
- BASTIDE, R. (1971). *Arte e Sociedade*. São Paulo: Edusp.
- BERNAT, R., & GUIMARÃES, J. (2010). *Utopias de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Ed. Universidad de Castilla-La Mancha.
- BOAL, A. (2000). Hamlet e o Filho do Padeiroi.
- BOILEAU, N. D. (1979). *Arte Poética, trad. Celia Berretini*. São Paulo: Perspectiva.
- Borghi, R. (s.d.). Entrevista sobre Gracias Señor. *Jornalivro nº 4*.
- BORGHI, R., & CORREA, J. C. (04-11-1965). Entrevista.
- BORNHEIM, G. (1992). *Brecht: a Estética do Teatro*. São Paulo: Graal.
- BRANDÃO, J. d. (1996). *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. São Paulo: Vozes.
- BRAUN, E. (1986). *The Theatre Of Meyerhold – Revolution on the Modern Stage*. London: Methuen.
- BROWN, N. O. (1985). *Life Against Death - The Psychoanalytical Meaning of History*. Connecticut : Wesleyan University Press.
- CARLSON, M. (1997). *Teorias do Teatro - Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade*. São Paulo: Unesp.
- CARNEIRO, L. M. (2016). *A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Tese de doutorado em Teoria e Prática do Teatro.

- CARVALHO, C. (2002). *Contracultura, Drogas e Mídia. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Salvador.
- CAVALCANTI, J. d. (2012). *Teatro Experimental (1967/1978) - Pioneirismo e Loucura a Margem da Agonia de Esquerda*. São Paulo: USP.
- CAVALIERE, A. (1997). "Meyerhold e a Biomecânica – Uma Poética do Corpo". *Literatura e Sociedade – Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada*.
- CAVALIERE, A., & VÁSSINA, E. (2011). *Teatro Russo – Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- COELHO, T. (1997). *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário*. São Paulo: FAPESP: Iluminuras.
- CORNAGO, O. (2016). "Y despues de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI." . *Urdimento* , 1.
- CORNAGO, O. (2015). *Ensayos de teoria escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madri: Abada Editores.
- CORNAGO, O.;(2016). Aos nossos inimigos. Reflexões sobre o público". *Revista Aspas*, vol. 6.
- Corrêa, J. C. (1998). *Primeiro Ato - Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34.
- CORRÊA, J. C. (1998). *Primeiro Ato - Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34.
- CORRÊA, J. C., & DRUMMOND, M. (10 de maio de 2008). Questão de Crítica – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais.
- CREEDY, J. (1975). *O Contexto Social da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar.
- CUESTA, J., & SOLOWIAK, J. (2013). *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações.
- DE MICHELI, M. (1991). *AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS DO SÉCULO XX*. São Paulo: Martins Fontes.
- DEBORD, G. (1997). *A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a Sociedade Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DIDEROT, D. (2005). *Diálogo entre D'Alembert e Diderot; Paradoxo sobre o Comediante*. São Paulo: Nova Cultural.
- DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2011). Cenários expandidos. (Re)representações, teatralidades e performatividades. *Revista Urdimento*, 15.
- DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2011). *Cenários liminares. Teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFU.

- DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2014). Um Teatro sem Teatro: a Teatralidade como Campo Expandido. *Sala Preta*, 4.
- DREYSSE, M., & MALZACHER, F. (2008). *Experts of the everyday. The theatre of Rimini Protokoll*. Berlim: Alexander Verlag.
- EATON, K. (spring 1977). "Brecht's Contacts with the Theater of Meyerhold". *Comparative Drama*, 11.
- EWEN, F. (1991). *Bertold Brecht, sua Vida, sua Arte, seu Tempo*. São Paulo : Globo .
- FABRINI, R. N. (jan. / jun. 2016;). "Teatro como campo expandido: a imagem em Gilles Deleuze e Hans-Thies Lehmann". *Art Research Journal*, 3.
- FISCHER-LICHTE, E. (2008). *The Transformative Power of Performance*. New York: Routledge.
- FISCHER-LICHTE, E. (2013). Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta*, 13.
- FLORIENSKI, P. (2014). *A PERSPECTIVA INVERTIDA*. São Paulo: Editora 34.
- FORJAZ, C. (03/11/2016). A Encenação no Terreiro Eletrônico. *Simpósio: seis décadas de cena radical brasileira*. São Paulo.
- FREIRE, P. (2016). *A Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro – São Paulo: Paz e Terra.
- GASSNER, J. (1974). *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Perspectiva.
- GASSNER, J. (1980). *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Perspectiva.
- GROTOWSKI, J. -. (1992). *Em Busca do Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GROTOWSKI, J., FLASZEN, L., & BARBA, E. (2010). *O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva.
- GUINSBURG, J. (2002). *A LINGUAGEM DO TEATRO OFICINA, em DIÁLOGOS SOBRE TEATRO (org. Armando Sérgio da Silva)*. São Paulo: Edusp.
- GUINSBURG, J. (2008). *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: : Perspectiva.
- HEGEL, G. W. (1997). *Curso de Estética, O Sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes.
- HUNKELER, T., FOURNIER KISS, C., & LÜTHI, A. (2008). *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*. Genève: Metis Presses.
- KERCKHOVE, D. d. (1997). *A Pele da Cultura*. Lisboa: Relógio D'água.
- LEHMANN, H.-T. (2007). *O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO*. São Paulo: Cosac Naify.
- LESSING, G. E. (1964). *De Teatro e Literatura*. São Paulo: Herder.
- LIMA, E. F. (2008). *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

- LIMA, R. N. (1980). *Teatro Oficina: Da Encenação Realista à Épica*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- LIMA, R. N. (1988). *A Devoração de Brecht no Teatro Oficina*. São Paulo: USP.
- LIPOVETSKY, G. (2007). *A Felicidade Paradoxal*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LIPOVETSKY, G., & SERROY, J. (2015). *A Estetização do mundo – Viver na Era do Capitalismo Artista*. São Paulo: Cia das Letras.
- LUIZ, M. (18/02/72). O Oficina em Confrontação. *Jornal do Brasil*.
- MACIEL, L. C. (25/06 à 01/07/70). A Nova Família em Julgamento. *O Pasquim*, 53.
- MAGALDI, S. (2 de maio, 1972). A Volta do Oficina ou A Imagem Destruída. *Jornal da Tarde*.
- MAGALDI, S. (1962). *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo:: MEC/FUNARTE.
- MALGALDI, S., & VARGAS, M. T. (2001). *Cem Anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC.
- MARTINS, L. (2004). *A "Geração AI-5" e Maio de 68*. Rio de Janeiro: Livraria Argumento.
- MCLUHAN, M. (1967). *Hot&Cool*. London: Penguin Books.
- MCLUHAN, M. (1979). *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix.
- MEISTER, C. W. (1953). "Chekhov's Reception in England and America." . *American Slavic and East European Review*, 1.
- MERVANT-ROUX, M.-M. (2006). *Figurations du Spectateur - Une Réflexion par l'image sur le le Théâtre et sur sa Théorie* . Paris: L'Harmattan.
- MICHALSKI, Y. (1989). *O Teatro Sobre Pressão: Uma Frente de Resistência*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MICHALSKI, Y. (20/04-1965). Os Pequenos Burgueses – uma Grande Vitória.
- MOSTAÇO, E. (1982.). *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial.
- MOTA, C. G. (2002). *Ideologia da Cultura Brasileira: 1933 – 1974*. São Paulo: Ática.
- MOTA, M. (2010). "Por uma Abordagem não Agonística das Teorias Teatrais: O Caso Meyerhold" . *Revista de História e Estudos Sociais*, 7(VII).
- MOTTA LIMA, T. (2012). *Palavras Praticadas – O percurso artístico de Jerzy Grotowski – 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva.
- NANDI, I. (1989). *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- NIETZSCHE, F. W. (2013). *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Escala.
- NUNES, B. (1979). *Oswald Canibal*. . São Paulo: Perspectiva.
- NUNES, B. (1990). *A Utopia Antropofágica: A Antropofagia ao alcance de todos*. São Paulo: Globo.

- O., B. N. (s.d.). *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*.
- ORTIZ, R. (1994). *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- PALBERT, P. P. (13/10/2016). O Espectador/Participante no Rito Cênico: TE-ATO. Pulsão espetacular e potência de vida. *Simposio: seis décadas de cena radical brasileira*. São Paulo.
- PALLADINO, C. F. (2001). *O Olhar do Espectador e a Evolução do Espaço Cênico*. São Paulo: Universidade de São Paulo (dissertação de mestrado).
- PAVIS, P. (2003). *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.
- PAVIS, P. (2008). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- PAVIS, P. (2010). *Encenação Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva.
- PECORELLI, B. (2018). A Pusão Performativa de Jaceguai: 50 anos de Roda Viva, 50 anos do “teatro agressivo”. *Revista Sala Preta*, 18 .
- PEIXOTO, F. (1982). . *TEATRO OFICINA (1958-1982) Trajetória de uma Rebeldia Cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- PEIXOTO, F. (1991). *Brecht, Vida e Obra*. São Paulo: Paz e Terra.
- PIACENTINI, N. L. (2011). *Eugênio Kusnet: do Ator ao Professor*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- PICON-VALLIN, B. (2006). *A Arte do Teatro: Entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a Cena Contemporânea*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem.
- PUPO, M. L. (maio/agosto 2015). Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5.
- QUILICI, C. S. (2002). Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. 2.
- Quilici, C. S. (2004). *Antonin Artaud - Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume.
- RAHAL, C. A. (2003). *Atrevessando a Ponte - A Evolução do Espaço Cênico do Teatro Oficina (1958-1972)*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- ROSENFELD, A. (1973). *Texto e Contexto*, .
- ROSENFELD, A. (1994). *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva.
- ROSZAK, T. (1972). *A Contracultura*. Rio de Janeiro: Vozes.
- SANCHEZ, J. A., & BELVIS, E. (2015). *No hay más poesia que la acción*. México: Ed. Paso de Gato.
- SANTOS, M. T. (2009). *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp.

- SANTOS, M. T. (2014). *Stanislavski e Meierhold: Simetrias Assimétricas: da Pedagogia à Cena, da Cena à Pedagogia*. São Paulo: Giostri.
- SARRAZAC, J.-P. (2009). *A Invenção da Teatralidade*. Lisboa: Deriva.
- SARRAZAC, J.-P. (2012). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify.
- SCHECHNER, R., & WOLFORD, L. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: Universidade of Philadelphia Press.
- SCHECHNER, R., & WOLFORD, L. (2001). *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge.
- SCHILLER, F. (2002). *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras.
- Silva, A. S. (1981). *OFICINA: DO TEATRO AO TE-ATO*. São Paulo: Perspectiva.
- SILVA, A. S. (1981). *OFICINA: DO TEATRO AO TE-ATO*. São Paulo: Perspectiva.
- SOLEDADE, V. d. (10/04/2009). Teatro Oficina Uzyna Uzona: tensão entre o interior e o exterior. *Questão de Crítica Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*.
- STANISLAVSKI, C. (1989). *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- TAVARES, R. (2006). *Teatro Oficina de São Paulo – Seus Dez Primeiros anos -1958-68*. São Caetano do Sul: Yendis Editora.
- TCHECOV, A. (2000). *A Gaivota*. São Paulo: Edusp.
- TURNER, V. (1982). *From Ritual to Theatre*. New York: Paj Publications.
- TURNER, V. (1987). - *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ . New York: Paj Publications.
- TURNER, V. (Dec, 1979). Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. *Japanese Journal of Religious Studies*. 6(4).
- VALLIN, B. P. (2006). *A Arte do Teatro entre tradição e Vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Folhetim.
- VASSINA, E., & LABAKI, A. (2015). *Stanislavski – Vida, Obra e Sistema*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Viana, H. (03/11/65). Os “Inimigos” foi liberado pela censura.
- VIRMAUX, A. (1990). *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- WAGNER, R. (2003). *A Obra de Arte do Futuro*. . Lisboa: Antígona.
- WENDLING, A. (2011). *Karl Marx On Technology and Alienation*. New York: Palgrave.
- ZIZEK, S. . (agosto de 2013). Rumo à Perda do Espaço Público. . *Revista dos Tribunais*, , Vol. 934, .

Índice de Figuras

Figura 1 - Bogorodica Kazanska. (Our Lady of Kazan) - Ícone russo. Período Medieval.

Figura 2 - O Julgamento pelo Fogo. São Francisco se oferece para caminhar sobre o fogo, para converter o Sultão do Egito. Giotto di Bondone (1296-1297).

Figura 3 - São Lucas, o Evangelista. Andrei Rublev (1400).

Figura 4 - Configurações do palco italiano. Delimitação precisa do espaço de representação e do público.

Figura 5 - O Grito. Edvard Munch (1883). Obra expressionista que subverte as leis da perspectiva a partir das tensões internas do artista.

Figura 6 - Les Demoiselles d'Avignon. Pablo Picasso (1907). Exemplo cubista onde a multiplicação dos pontos de vista implode a perspectiva.

Figura 7 - Dinamismo di un cane al guinzaglio. Giacomo Balla (1912). Obra futurista que contesta a perspectiva pela busca da captação do movimento.

Figura 8. Suprematismo. composition. Kazimir Malevich. (1915-1916). Exemplo de obra do Suprematismo. O abandono ao figurativismo elimina a perspectiva.

Figura 9 - La persistencia de la memoria. Salvador Dali. (1931). Exemplo de obra surrealista onde a distorção da perspectiva se dá pela intrusão da dimensão onírica.

Figura 10- modelos de configuração espacial para dois *ensembles*.

Figura 11 - Plantas baixas de espetáculos de Grotowski 33. O desenvolvimento do espaço no Teatro-Laboratório, da configuração italiana até a exploração total do espaço, inclusive a plateia (áreas em negro: local de ação dos atores, áreas em branco: espectadores).

Figura 12 - Aspecto da ação dramática de *Kordian*. Foi feita uma montagem no espaço para sugerir o interior de um sanatório de doentes mentais, e os espectadores são incorporados a essa estrutura como se fossem pacientes.

Figura 13 - cartaz de *Kordian*.

Figura 14 - cena do espetáculo *Kordian*.

Figura 15 - Aspecto da ação dramática de *O Príncipe Constante*, baseado em texto de Calderón-Slowacki. A plateia coloca-se de modo a sugerir a observação de um ato proibido, sua localização evocando uma arena de touros ou um anfiteatro das salas de operação.

Figura 16- cena de *O Príncipe Constante*.

Figura 17 - Diagrama apresentando a movimentação e as áreas de ação da peça *Akropolis*, baseada em texto de Wyspianski.

Figura 18 – *Akrópolis* – corte lateral.

Figura 19 - cena de *Akrópolis*.

Figura 20 - aspecto da ação dramática de *Dr. Faustus*, baseado em texto de Marlowe. Uma hora antes de sua morte, Fausto oferece uma última ceia a seus amigos (os espectadores).

Figura 21 - cena de *Dr. Faustus*.

Figura 22 - *A Vida Impressa em Dólar* - Oficina - teatro-sanduíche.

Figura 23 - Programa - *A Vida Impressa em Dólar*. No conteúdo há dois textos: Tentativa de Análise do Desenvolvimento do Teatro Brasileiro, de Augusto Boal, e Teatro e privilégio, de Luis R. S. Fortes, que refletiam sobre o espectador do teatro.

Figura 24 - Cartaz - *A Vida Impressa em Dólar*

Figura 25– Os *Os Pequenos Burgueses*, em apresentação em São Paulo, no palco do teatro-sanduíche do Oficina.

Figura 26- *Os Pequenos Burgueses* no Rio de Janeiro, adaptado para o palco italiano.

Figura 27 *Andorra*, no Teatro Oficina - plateias contrapostas como no exemplo do palco circular de Grotowski.

Figura 28 - *O Rei da Vela* - inaugura o palco giratório (espaço italiano) na reconstrução do Oficina após o incêndio.

Figura 29 - cena final de *O Rei da Vela*. À direita, o boneco com o falo gigante que foi alvo da censura.

Figura 30 - gráfico das funções na criação teatral – Meierhold.

Figura 31- *Tchaikovsky Concert Hall* - baseado no projeto original de Meierhold.

Figura 32 - a passarela de *Roda Viva* que invade a plateia.

Figura 33- *Roda Viva* - cena da procissão.

Figura 34- Cena do coro da Carnaval - *Galileu Galilei*. Teatro Oficina 1968.

Figura 35 - *Galileu Galilei* (perspectiva da plateia).

Figura 36 - *Galileu Galilei* (perspectiva do palco).

Figura 37- Obras do "minhocão" ao redor do Oficina.

Figura 38- Visão ds obras no bairro da Bela Vista.

Figura 39- o ringue de *Na Selva das Cidades*.

Figura 40 - cenário - *Na Selva das Cidades*.

Figura 41 - cena das destruição.

Figura 42- Cena de *Gracias, Señor*.

Figura 43 - Cena de *Gracias, Señor*.

Figura 44 - atual sede do Oficina Uzyna Uzona - o "terreiro eletrônico", projeto de Lina Bo Bardi

Figura 45 - vista externa do Teatro Oficina Uzyna Uzona, com o detalhe da parede de vidro que une o exterior com o interior.

Figura 46 - a bigorna - símbolo do Oficina.