

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA – UFJF
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

BÁRBARA SILVA BORGES

**TEATRO OFICINA E POLÍTICA:
QUANDO A ARTE CONVERSA COM O “AQUI E AGORA”
(1964-1974 e 2013-2020)**

JUIZ DE FORA

2021

BÁRBARA SILVA BORGES

**TEATRO OFICINA E POLÍTICA:
QUANDO A ARTE CONVERSA COM O “AQUI E AGORA”
(1964-1974 e 2013-2020)**

Monografia apresentada ao curso de graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) para a obtenção do título de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Perlatto

JUIZ DE FORA

2021

Folha de Aprovação

BÁRBARA SILVA BORGES

**TEATRO OFICINA E POLÍTICA:
QUANDO A ARTE CONVERSA COM O “AQUI E AGORA”
(1964-1974 e 2013-2020)**

Monografia apresentada ao curso de graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) para a obtenção do título de Bacharel em História.

Aprovado em:

Prof. Dr. Fernando Perlatto (Orientador)

(Leitor crítico)

JUIZ DE FORA

2021

Aos meus pais, Meire e Marco Antonio, sem quem nada disso seria possível.
À Zé Celso e aos atuadores do Oficina, pela reexistência incansável.

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar de que maneira o Teatro Oficina, como um grupo participante ativo da classe teatral, se posicionou politicamente em suas montagens artísticas no contexto da Ditadura Civil-militar - do ano de 1964 até 1974, ano em que o diretor José Celso Martinez, Zé Celso, é exilado – e após a exacerbação da crise política no país, que tem como marco as manifestações de junho de 2013. Além disso, também analisa de que forma a cultura se relaciona com a política em momentos de crise, evidenciando o cenário político e cultural brasileiro nos dois momentos em que a pesquisa focaliza: durante a Ditadura Civil-militar e no pós-2013.

Palavras-chave: Teatro Oficina. Política e cultura. Democracia em crise.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 POLÍTICA E CULTURA NO BRASIL EM TEMPOS DE CRISE	9
3 TEATRO OFICINA E O POSICIONAMENTO POLÍTICO ENTRE 1964 E 1974.....	14
3.1 CRIAÇÃO DO GRUPO AO GOLPE DE 1964.....	14
3.2 OS CAMINHOS ABERTOS POR <i>REI DA VELA</i> E <i>RODA VIVA</i>	16
3.3 <i>GALILEU GALILEI, GRACIAS, SEÑOR</i> E O EXÍLIO	20
4 OFICINA E O POSICIONAMENTO POLÍICO NO PÓS-2013.....	24
4.1 OFICINA: DÉCADA DE 1980 A 2013.....	24
4.2 <i>ACORDES</i>	26
4.3 <i>68 AQUI AGORA</i> E <i>ROBOGOLPE</i>	26
4.4 <i>PRA DAR UM FIM NO JUÍZO DE DEUS</i>	30
4.5 <i>MISTÉRIOS GOZÓDOS</i> E <i>MACUMBA ANTROPÓFAGA</i>	32
4.6 <i>BACANTES</i>	35
4.7 <i>REI DA VELA</i> E <i>RODA VIVA</i>	37
4.8 <i>NAVALHA NA CARNE</i> E <i>O BAILADO DO DEUS MORTO</i>	42
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
BIBLIOGRAFIA.....	46

1 INTRODUÇÃO

Em 2014, o golpe que instaurou a ditadura civil-militar¹ no Brasil completou 50 anos, suscitando diversos debates sobre o tema nos mais variados meios, desde o jornalístico até o acadêmico. Porém, um ano antes, em 2013, o assunto já estava em voga: explodiram no país grandes manifestações nas ruas, que, com o passar das semanas, transformaram-se em manifestações de direita e extrema-direita por todo o Brasil, com, inclusive, a presença de grupos que pediam nova intervenção militar no país.

A partir de então, o Brasil presenciaria uma união entre diversos setores a favor do impeachment da presidenta Dilma Rousseff, consumado em 2016. Posteriormente, ocorreria a chegada ao poder da extrema-direita, concentrada na figura do presidente eleito em 2018, Jair Bolsonaro, ferrenho defensor do regime militar no Brasil.

Logo o período que se estende de 2013 até atualmente passou a ser comparado com o período de instauração e consolidação do regime militar, com algumas semelhanças sempre citadas, como a onda conservadora e, até mesmo, o sentimento anticomunista. Nesse sentido, é possível, também, fazer uma relação entre as manifestações artísticas ocorridas durante a ditadura civil-militar e as que aconteceram de 2013 até o presente momento no Brasil.

É de conhecimento amplo que, durante o regime militar, o Brasil teve grande efervescência cultural, principalmente, de esquerda, com diversas manifestações artísticas de combate e resistência à ditadura, perpassando as mais variadas linguagens culturais.

No teatro, um dos grupos que mais ficaram conhecidos por seus embates com o regime militar foi o Teatro Oficina. Alvo de perseguições e de tortura, o grupo representou uma ruptura política e estética através de suas peças na época. Em atividade até os dias atuais e com fama mundial, o Oficina segue vivo e fazendo fortes críticas à sociedade e à política vigentes.

Diante disso e levando em consideração a relação existente entre política e cultura, a presente pesquisa propõe investigar de que maneira o Teatro Oficina, como prestigioso grupo da classe teatral, se posicionou politicamente em suas montagens artísticas no contexto da Ditadura Civil-militar - do ano de 1964 até 1974, ano em que o diretor José Celso Martinez Corrêa, Zé Celso, é exilado - e do golpe em formação pós-2013. Além disso, também

¹ Neste trabalho será utilizado o termo “ditadura civil-militar”, considerando os diversos setores civis que participaram e apoiaram o regime militar no Brasil. Porém, na historiografia, ainda há debates sobre a utilização da expressão. Sobre a discussão do termo, ver: REIS, Daniel Aarão. Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. E, do mesmo autor, A ditadura civil-militar. O Globo, 2012. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-ditadura-civil-militar-438355.html>. Acesso em: 06 de março de 2021.

analisará de que forma a cultura se relaciona com a política em momentos de crise, evidenciando o cenário político e cultural brasileiro nos dois momentos em que a pesquisa focaliza: durante a Ditadura Civil-militar e no pós-2013.

Com o intuito de obter melhores resultados para a investigação em curso, a pesquisa bibliográfica foi dividida em dois momentos: o primeiro, feito a partir de artigos e livros publicados sobre as montagens realizadas pelo Teatro Oficina durante a ditadura civil-militar. E, o segundo, por meio, principalmente, de entrevistas cedidas pelo diretor Zé Celso e por atores do elenco sobre as montagens realizadas a partir de 2013.

Nas peças realizadas pelo grupo entre 1964 e 1974, os autores escolhidos para basear a pesquisa foram: Lima (2001), Patriota (2003), Ericson Pires (2005), Mostaço (2016), Klafke (2017) e Zukoski (2019), além de um livro organizado por Miguel de Almeida e publicado em 2012, a partir de entrevistas realizadas com Zé Celso.

Já nas montagens a partir de 2013, é difícil encontrar artigos e livros sobre as peças especificamente. Por isso, foram utilizadas entrevistas dadas pelo diretor e pelo elenco a jornais e sites culturais como: *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, Blog do Arcanjo e *Clube do Jornalismo*, além do próprio site do Teatro Oficina, do Blog do Zé Celso e dos textos de Toledo (2019) e Affonso (2020).

Algumas peças montadas pelo grupo não foram analisadas por não possuírem críticas políticas explícitas ou por não terem sido montagens que, de alguma forma, modificaram o posicionamento do grupo, são elas: *Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera* (1965), *Don Juan* (1970), *O Casamento do Pequeno Burguês* (1972), *As Três Irmãs* (1972), *Cacilda!!!! A Fábrica de Cinema & Teatro* (2013/2014) e *Cacilda!!!! A Rainha Decapitada* (2014).

Assim sendo, a monografia foi dividida da seguinte maneira: o primeiro capítulo “Política e Cultura no Brasil em Tempos de Crise” faz um panorama sobre o contexto político e social durante o regime militar e a partir de 2013 no Brasil, relacionando com a cena cultural de cada momento, principalmente, no que tange ao teatro. Além disso, busca-se analisar por quais razões os dois momentos são passíveis de comparação. O segundo capítulo, “Teatro Oficina e o Posicionamento Político entre 1964-1974”, faz uma análise do posicionamento do grupo e sobre os temas trabalhados nas peças desde a instauração do regime militar no Brasil até o momento em que Zé Celso, diretor da companhia é exilado em Portugal. O terceiro capítulo, “Teatro Oficina e o Posicionamento Político no pós-2013”, analisa as peças e a posição do grupo frente ao novo momento de crise democrática no país. Por fim, nas “Considerações Finais”, é apresentada uma reflexão sobre como o teatro do Oficina pode ser considerado político e de que maneira dialoga com o tempo presente.

2 POLÍTICA E CULTURA NO BRASIL EM TEMPOS DE CRISE

Conhecidas como as “Jornadas de Junho”, as ruas do Brasil foram tomadas por diversas manifestações a partir de junho de 2013. Começaram em 2012 com o aumento da passagem do transporte público em algumas cidades do Brasil, como no Rio de Janeiro e Florianópolis, e, em junho de 2013, ao chegar a São Paulo, o movimento ganhou destaque nacional, sob o lema “não são só 20 centavos”. Porém, as manifestações iniciadas por movimentos ligados à tarifa do transporte público, como o Movimento Passe Livre (MPL), o Fórum de Lutas Contra o Aumento das Passagens (Fórum de Lutas) e Movimento Revolta do Busão, logo saíram de controle e foram progressivamente tomando outros rumos, com críticas à corrupção, ao governo Dilma Rousseff e ao Partido dos Trabalhadores (PT), ao dinheiro gasto na Copa do Mundo, e algumas leis em tramite no Congresso como a PEC 33 e a PEC 37. Além disso, grupos defensores do regime militar voltaram às ruas, defendendo uma nova intervenção militar na política.²

As manifestações dessa “segunda fase”, contaram com grande contingente de manifestantes, grande cobertura midiática e sem agressões policiais, que haviam ocorrido na “primeira fase”. Além disso, as manifestações ganharam forte caráter antipartidário e nacionalista, com grupos partidários sendo espancados pelos próprios manifestantes e com o canto do hino nacional durante as passeatas, diversas bandeiras do Brasil e rostos pintados de verde e amarelo.

A partir de então, o Brasil começou a passar por forte crise política, e a crise econômica e social se agravaram. Em 2014, com as eleições e com a vitória na urna de Dilma Rousseff, a polarização política tornou-se evidente, a oposição se recrudesciu, tentando de toda forma deslegitimar a escolha democrática para a presidência. Na sequência, iniciou-se o golpe antidemocrático, com uma articulação entre legislativo, judiciário, direita e mídia em favor do impeachment de Dilma Rousseff.³

Segundo Gomes (2019), as democracias contemporâneas também são ameaçadas por destituições legais, como um impeachment, ou a partir de governos eleitos que dão fim aos valores democráticos, como “o pluralismo político, a liberdade de expressão, a diversidade social, os direitos humanos, etc” (p.180). Assim, com o impeachment de Dilma Rousseff

² Sobre as manifestações de Junho de 2013, ver: GONÇALVES, M. B. et al. (Org.). As jornadas de junho: o significado do retorno das manifestações de massas no Brasil. Recife: do Organizador, 2014.

³ Sobre a crise política brasileira, ver: ABRANCHES, S. et al. (Org.) Democracia em risco? 22 ensaios sobre o Brasil hoje. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

sendo concluído em 2016 por meio de dispositivos políticos da democracia, o Brasil vê a própria democracia em risco.

A partir de então, o que se seguiu, foi a ascensão de grupos de direita e, principalmente, de extrema-direita, com forte discurso conservador e de intolerância, que se uniram em volta de um mesmo nome: Jair Bolsonaro, que acabou eleito democraticamente em 2018.

Gomes (2019) também faz uma análise sobre Bolsonaro: eleito a partir de um discurso e um projeto político “antipartidário, conservador, liberal, moralista e salvacionista” (p.186), com forte sentimento de ódio e até defesa da violência para com os inimigos – principalmente, personalizados pelos “diferentes” (corruptos, criminosos, degenerados etc.) e pelos ‘críticos’ (opositores políticos, intelectuais, artistas etc.)” (p.186). Além disso, a defesa do fim de medidas que incentivam o “coitadismo”, como o Bolsa Família, e que garantem os direitos dos trabalhadores; “ameaças verbais de perseguição a adversários políticos” (p. 186) e “declarações ofensivas a mulheres, LGBT, negros e índios (p.186); o negacionismo da História e da Ciência; defesa do porte de armas. Gomes (2019) ainda completa dizendo que “a cereja do bolo” é o “elogio a ditadura civil e militar” e à tortura (p. 186-187).

Assim, como afirma a autora: Bolsonaro personaliza uma “política e [uma] sociedade intolerante às diferenças, críticas e debates” (GOMES, 2019, p. 187), e, também, à diversidade social, à liberdade de expressão e aos direitos humanos, valores que são essenciais em qualquer democracia e que se não defendidos pela sociedade ou mesmo pelo governo, ameaçam a “soberania popular”, como o que acontece atualmente no Brasil.

A subida da extrema-direita ao poder, se assemelha e rememora a outro período em que a democracia foi atacada no país: o regime militar, que perdurou de 1964 até 1985. Para Starling (2019), assim como aconteceu em 1964, em 2018 havia uma “combinação entre crise econômica, desigualdade, exclusão, desemprego” (p. 308), alta inflação e finanças públicas esgotadas, somados à incapacidade do Legislativo de “viabilizar um centro político capaz de garantir o capital de estabilidade e governabilidade democrática” (p. 310), sem uma polarização acentuada, que coloca interesses partidários em primeiro lugar, e que, conseqüentemente, põe em risco as instituições democráticas. Porém, como afirma a autora, as semelhanças só vão até certo ponto:

Em 1964, a ruptura política e institucional se consumou; ocorreu um golpe de Estado e a deposição do presidente constitucional. Em 2018, o cenário é instável, a democracia brasileira saiu dos trilhos, mas o futuro está em aberto. Existem razões para alarme, decerto: o discurso do candidato eleito [Jair Bolsonaro] é dúbio. E as instituições democráticas não se protegem sozinhas. Entretanto, não sabemos ainda

se a erosão da democracia no Brasil é um processo inevitável ou mesmo irreversível. (STARLING, 2019, p. 310)

Assim, atentos aos distanciamentos e às semelhanças entre o período do regime militar no Brasil (1964-1985) e o período atual, que se desenhou, principalmente, a partir de 2013, é possível uma comparação entre os dois momentos de crise social e política no país.

Da mesma forma, a cultura não fica alheia ao momento histórico em que é produzida, com algumas manifestações artísticas dialogando diretamente com a realidade. Para Eagleton (2000), a cultura é uma das poucas ideias que são fundamentais tanto para a esquerda quanto para a direita política. Dessa maneira, também se torna possível, comparar as manifestações culturais nos dois períodos de crise no Brasil que estão em estudo.

Durante o regime militar, os movimentos culturais tiveram grande destaque. Com forte presença do pensamento de esquerda, as manifestações artísticas tomaram as mais variadas linguagens culturais para resistir contra o governo. Segundo Ridenti (2010), os dados levantados a partir de processos presentes na Justiça Militar mostram que os artistas tiveram participação política ativa na resistência à ditadura civil militar, com destaque nos movimentos sociais ocorridos em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1968. Segundo o autor, o envolvimento do meio cultural com a política mostra-se também a partir das perseguições, da censura e das repressões físicas feitas aos artistas e às próprias manifestações artísticas da época, passando pela música, pela literatura, pelo cinema, pelo teatro. Como afirma Ridenti (2010):

O golpe de Estado de 1964 não foi suficiente para estancar o florescimento cultural diversificado que acompanhou o ascenso do movimento de massas a partir do final dos anos 1950. O Cinema Novo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura (CPCs) ligados à UNE (que promoviam diversas iniciativas culturais para "conscientizar" o "povo"), o Movimento Popular de Cultura em Pernambuco (MPC), que alfabetizava pelo método crítico de Paulo Freire, a poesia concreta e uma infinidade de outras manifestações culturais desenvolveram-se até 1964. Após essa data, os donos do poder não puderam, ou não souberam, desfazer toda a movimentação cultural que tomava conta do país e só teria fim após o AI-5, de dezembro de 1968. As artes não poderiam deixar de expressar a diversidade e as contradições da sociedade brasileira da época, incluindo, por exemplo, a reação e o sentimento social ante o golpe de 1964. Seria possível escrever várias teses só sobre a relação de cada uma das artes com a oposição ao regime militar (RIDENTI, 2010, p. 40).

Como citado pelo autor, o teatro foi um dos expoentes culturais durante o regime militar, apoiando a resistência política, inclusive, de outras formas além das críticas nas montagens. Ridenti (2010) completa:

A "classe teatral" realizava inúmeras assembleias e reuniões para preparar a intervenção conjunta dos atores nas manifestações de massa nas ruas. [...] os teatros sempre se abriam para militantes dos movimentos de oposição ao regime convocarem a plateia a participar de manifestações públicas contra a ordem vigente. (RIDENTI, 2010, p. 40).

Assim, fica evidente que, a arte, e o teatro, linguagem cultural de estudo nesta pesquisa, dialogava diretamente com o momento político da época, contando com uma grande efervescência cultural.

Da mesma forma, a partir de 2013, o Brasil vê novamente a politização do campo cultural e o diálogo crescente com o momento de crise política e social pelo o qual o país ainda passa, principalmente, das manifestações de esquerda. Segundo Ridenti (2018), o momento de crise política e social do Brasil, faz com que as camadas médias escolarizadas se posicionem de acordo com o momento, como afirma:

Essa situação tem gerado respostas à esquerda e à direita. À esquerda, com reivindicações de mudança estrutural, associadas à reinvenção democrática na ocupação do espaço urbano, com o florescimento de movimentos culturais, inclusive nas periferias das grandes cidades (grupos de teatro, criação literária, música, hip-hop, produção audiovisual). Já a direita conseguiu dar o tom predominante ao aprovar o impeachment da presidente Dilma Rousseff, com anseios de retorno à ordem tradicional e de retomada do neoliberalismo na economia, não hesitando em tomar atitudes antidemocráticas (RIDENTI, 2018, p. 60).

Assim, a produção artística representa um “respiro democrático” no meio de uma crise da democracia. Porém, é necessário aqui explicitar que, diferente do que ocorreu durante o regime militar, em que predominaram expressões culturais de esquerda, atualmente, a direita também tem se posicionado, cada vez mais, culturalmente, com a defesa de valores ligados ao conservadorismo.⁴

Por sua vez, as manifestações de esquerda tomam, novamente, as mais variadas linguagens culturais, e agora de forma até mais democrática, dando voz a grupos e artistas fora do corredor mercadológico de produção das artes. Além disso, mais do que críticas ao momento político atual do país, as manifestações artísticas também sensibilizam reflexões acerca de temas progressistas, como a representatividade LGBTQ+, o feminismo, a valorização da negritude, a representatividade periférica, a liberdade religiosa e outras pautas que conversam com os movimentos sociais.

⁴ Sobre a politização do campo cultural no Brasil, ver: PERLATTO, Fernando. Cultura e política em um Brasil em crise, 2016-2018. Revista Escuta, 2018. Disponível em: <https://revistaescuta.wordpress.com/2018/08/09/cultura-e-politica-em-um-brasil-em-crise-2016-2018/>. Acesso em: 06 de mar. de 2021.

No teatro, grupos como o Os Satyros, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, Cia. Do Latão, Tablado de Arruar, entre outros, fazem fortes críticas ao momento atual do país, dialogando diretamente com a esquerda brasileira. São grupos sediados, principalmente, em São Paulo, por fugirem do teatro voltado à televisão do Rio de Janeiro.

Diante desse contexto, tanto das produções artísticas durante o regime militar, quanto das produzidas a partir de 2013, é que a presente pesquisa analisará as peças do Teatro Oficina, durante os dois momentos de crise no país, a fim de mapear as críticas e a posição do grupo frente às crises da democracia brasileira.

3 TEATRO OFICINA E O POSICIONAMENTO POLÍTICO ENTRE 1964 E 1974

3.1 CRIAÇÃO DO GRUPO AO GOLPE DE 1964

Após traçar breve panorama sobre o cenário político frente dois momentos de crise no Brasil – ditadura civil-militar e pós-2013, e, também, da relação indissociável entre cultura e política –, a pesquisa chega a seu objetivo primeiro: investigar de que maneira o Teatro Oficina, como prestigioso grupo da classe teatral, se posicionou politicamente em suas montagens artísticas nos contextos da ditadura civil militar, no período de 1964 a 1974, e do golpe em formação pós-2013.

Não é a intenção aqui exaurir toda a história ou todas as montagens do Teatro Oficina, tampouco falar detalhadamente sobre a estética adotada pelo grupo, mas, destacar as principais produções que traduziram a luta política do Oficina e sua re(existência) – como a própria companhia diz em várias montagens – durante a ditadura militar (1964-1974) e no golpe em formação a partir de 2013.

Para tal, será contada a história de formação do grupo, as montagens pós-golpe de 1964 até 1974, as mudanças de perspectivas da companhia durante os anos seguintes, e, a chegada de 2013, com a formação do golpe que culminaria anos depois na eleição de Jair Bolsonaro como presidente do Brasil.

O Teatro Oficina é fundado em 1958, com o encontro entre José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad e outros estudantes, na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP). Surge como um grupo amador, até que, em 1961, se profissionaliza, tendo à frente do grupo Zé Celso, Renato Borghi e Ronaldo Daniel.

A companhia buscava uma trajetória própria, longe da trilhada pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e, também, pelo Teatro de Arena, dois grupos importantes da época, mas que podem ser considerados em extremidades opostas. Nessa perspectiva, como Lima (2001) afirma, o Teatro Oficina assume um papel de vanguarda cultural, utilizando uma nova linguagem cênica e tecendo comentários críticos com o objetivo de formação de uma nova consciência social e política brasileira.

Entre 1961 e 1964, o grupo viveu um momento que pode ser considerado como misto. Nas palavras de Zé Celso: “nós inventamos um método nosso também, que era misturado com a Crítica da Razão Dialética [de Jean-Paul Sartre] e Stanislavski” (CORRÊA, 2012, p. 42). Nesse período, então, a companhia passou pelo método stanislavskiano, influenciados,

principalmente, por Eugênio Kusnet, e, integrou uma linguagem mais psicológica e emocional, ao mesmo tempo em que tentava aproximar-se de uma encenação realista, de caráter social e crítico. Toda essa experimentação teve seu expoente na peça *Pequenos Burgueses*, de Máximo Górkí, encenada em 1963.

Entretanto, em 1964, com a instauração da ditadura civil militar no Brasil, as manifestações artísticas, que, anteriormente, expressavam grande otimismo e convocavam o povo para uma organização popular, mudaram o foco para a resistência ao regime autoritário (PATRIOTA, 2003).

Na concepção de Silva (2008), a montagem de *Pequenos Burgueses* e a instalação da ditadura civil militar no Brasil, marcaram um ponto de virada no Oficina, que passa, progressivamente, a focalizar a questão social nas montagens das peças, em contraposição ao foco psicológico e existencial. Assim, há em 1964, a montagem de *Andorra*, de Max Frisch, que representou, segundo Patriota (2003), uma resposta do Oficina ao regime militar estabelecido no Brasil.

Andorra aborda o antissemitismo e discute a omissão frente à barbárie, utilizando para isso, a figura do bode expiatório. Segundo Lima (2001), o símbolo do antissemitismo na montagem da peça possibilitava a “compreensão às várias formas de segregacionismo” (p.15), como, por exemplo, “contra índios, negros, comunistas, homossexuais” (p.15), e outros grupos, em um período em que começara a atuação dos bodes expiatórios e a “caça bruxas” no Brasil.

A partir disso, pode-se concluir que, através de *Andorra*, o grupo deu uma guinada para as questões sociais e políticas, incorporando características do teatro épico, e, buscando, assim, despertar a reflexão e a saída da inércia do público a partir do choque (ZUKOSKI, 2019). Ao usar um país fictício para falar sobre a violência e a desumanidade, a montagem da peça, na verdade, tratava da realidade brasileira que se estabelecia pós-1964, podendo ser considerada a primeira montagem do Teatro Oficina que dialogou diretamente com o momento de crise política pelo qual passava o Brasil.

A peça que se seguiu, com o retorno de Zé Celso de uma estadia na Europa, foi *Os Inimigos*, de Máximo Górkí. Como afirma Mostaço (2016), o texto da peça, ao ser traduzido por Fernando Peixoto e por Zé Celso, já constituía conexões e metáforas com o que ocorria no Brasil. A intenção do grupo era, novamente, provocar a reflexão do público, através do confronto e da exposição da realidade nua e crua.

Entretanto, como afirma Lima (2001), na montagem da peça, há uma sobrecarga de informações e estatísticas sociais, o que acaba por atrapalhar a compreensão do público sobre

a ponte sociopolítica existente entre a Rússia, de 1905, com o Brasil daquele momento. Apesar da incompreensão e das críticas, a montagem abre um novo caminho para o teatro brasileiro (LIMA, 2001), que será apresentado pelo Oficina, em 1967, com a montagem de *O Rei da Vela*.

3.2 OS CAMINHOS ABERTOS POR *REI DA VELA* E *RODA VIVA*

Em 1966, a sede do Oficina é incendiada por paramilitares. O grupo, então, como forma de levantar fundos para a reconstrução do teatro, apresenta peças já montadas no Rio de Janeiro e no interior de São Paulo. É em sua estadia no Rio de Janeiro, que o Oficina decide utilizar o texto de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela* para uma nova montagem.

Oswald já era considerado um “subversivo”, fora dos padrões da sociedade de sua época, o que, conseqüentemente, ressoava, também, em seus textos. O Oficina, por sua vez, buscava uma peça que dialogasse com o momento político brasileiro e, ao mesmo tempo, com a nova fase do grupo pós-incêndio. Assim, *Rei da Vela* aparece como um texto sintetizador de tudo que o Oficina queria falar. Nas palavras de Zé Celso, em uma entrevista para Miguel de Almeida:

Então eu ouço no rádio “Yes, nós temos bananas”: na hora eu tive um insight assim, veio tudo; quando juntou o pessoal, em um mês e meio a gente montou a peça, milagrosamente; era uma coisa que não tinha nada a ver com o que era feito, com o que a gente havia feito, mas tinha a ver com tudo que estava na gente há muito tempo, com coisas das empregadas, com coisas dos índios, com coisas de umbanda, com coisas de Maiakóvski, com coisa de Brecht, tudo; [...]. (CORRÊA, 2012, p. 55).

Além disso, a cultura no Brasil passava por transformações. Era o surgimento do Tropicalismo⁵. Como afirma Patriota (2003), não é possível definir exatamente uma data e um lugar em que há o nascimento do movimento, porém, o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em 1966, a montagem de *Rei da Vela*, do Oficina, em 1967, a instalação *Tropicália* realizada por Hélio Oiticica, em 1967, e a música, também denominada *Tropicália*, de Caetano Veloso (1967), são referências para o início do Tropicalismo (PATRIOTA, 2003), que exprimiu um movimento cultural brasileiro de vanguarda, com pensamentos e projetos que promoviam uma ruptura estética e política.

O Tropicalismo ressuscitou a antropofagia cultural, difundida pelos Modernistas de 1922 e, principalmente, por Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropofágico”, que

⁵ Foge dos limites desse trabalho a explanação sobre o movimento Tropicalista. Para mais sobre o assunto, ver: Favaretto, Celso. *Tropicália: Alegoria Alegria*. Coria, SP: Ateliê Editorial, 2007.

defende a “devoração” crítica dos valores culturais e estéticos estrangeiros, reconhecendo, também, os valores naturalmente brasileiros, que foram controlados ou substituídos no processo de colonização do país.

Nesse contexto cultural, o Teatro Oficina adota a antropofagia como um dos pilares de sua produção artística e vê no Cinema Novo uma virada de chave, que abriu portas para que novas questões fossem trabalhadas na cultura, e, conseqüentemente, no teatro. Em *O Rei da Vela – Manifesto do Oficina*, Zé Celso deixa isso nítido:

A peça é fundamental para a timidez artesanal do teatro brasileiro de hoje, tão distante do arrojo estético do Cinema Novo. Eu posso cair no mesmo artesanato, já que há um certo clima no teatro brasileiro que se respira, na falta de coragem de dizer e mesmo possibilidade de dizer o que se quer e como se quer. Eu padeço talvez do mesmo mal do teatro do meu tempo, mas dirigindo Oswald eu confio me contagiar um pouco, como a todo o elenco, com sua liberdade. Ele deflorou a barreira da criação no teatro e nos mostrou as possibilidades do teatro como forma, isto é, como arte. Como expressão audio-visual. E principalmente como mau gosto. Única forma de expressar o surrealismo brasileiro [...]. (CORRÊA, 2003, p. 26)

A partir da fala de Zé Celso, fica evidente como a montagem do texto de Oswald de Andrade representou para o Oficina um respiro livre de amarras, em um momento em que a repressão no Brasil era institucionalizada. Além disso, como afirma Klafke (2017), em 1967, havia uma discussão em torno da arte engajada de esquerda na cultura brasileira, uma vez que, as posições da militância estavam sendo definidas mais notoriamente entre “resistência política pacífica e luta armada” (p. 127).

A produção da peça, então, traz em seu seio, o momento da montagem: tanto cultural, quanto político. O texto trata da história de Aberlado I, um burguês proprietário de uma fábrica de velas, e outras personagens que o rodeiam. Entretanto, como bem afirma Klafke (2017), a peça não possui como centro as relações inter-humanas, focalizando na análise das relações que estruturam o capitalismo em um país como o Brasil. Assim, não há um aprofundamento psicológico e emocional das personagens, que, na verdade, são utilizados como metáforas para os mecanismos capitalistas no subdesenvolvimento, que através de diversas estratégias, garantem que o poder esteja sempre nas mãos da mesma classe (KLAFKE, 2017). É uma sátira ao poder, que sempre se mantém nas mãos dos mesmos e ao “entreguismo” brasileiro ao capital estrangeiro.

A montagem, através do humor, da ironia, da paródia, da liberdade sexual, trazendo elementos da arte popular brasileira, como o circo, a chanchada, o show, a revista, o cinema, e elementos da linguagem dos meios de comunicação de massa, coloca a classe média e, também, a classe artística para refletir sobre os próprios privilégios e sobre o estado atônito

frente ao regime militar, de uma forma abrupta, que choca. Além disso, é a primeira vez que o Oficina utiliza a liberdade sexual, o corpo e o desejo como forma de unir arte e política, e por isso, a peça é considerada um divisor de águas para o grupo.

A proposta do Oficina, mais uma vez, é confrontar o público, agora de forma ainda mais radicalizada, levando-os a sair da inércia e se transformar, transformando, também, o Brasil. Para Zé Celso:

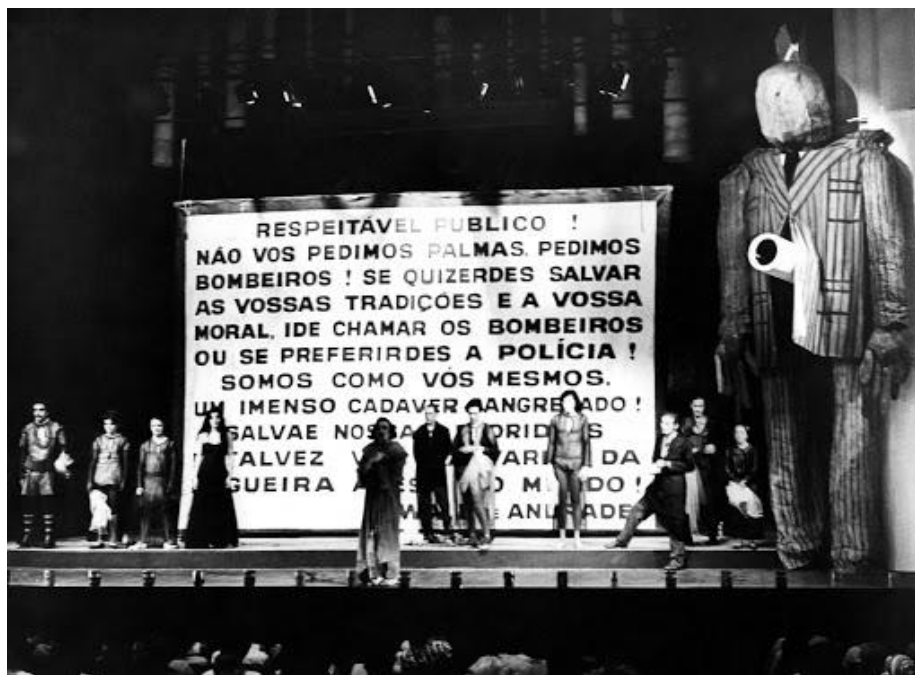
A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama o espectador de burro, recalcado e reacionário. E a nós mesmos também. Ora, ela não pode ter a adesão de um público que não está disposto a se transformar, a ser agredido. (CORRÊA, 1968, p. 25).

Assim, o confronto e a provocação com o público, que traz temas polêmicos para época, também se torna um confronto com o sistema instaurado no Brasil, que estava fortemente enraizado no lema “Deus, Pátria e Família” e nos valores que ele carrega (KLAFKE, 2017). Além disso, a peça também confrontava a esquerda de forma direta, desnudando suas regalias. A montagem, obviamente, não é bem recebida por parte do público, que reagia muitas vezes, de forma violenta. Por medida protetiva, os atores não iam agradecer ao final da encenação, e também, para acompanhá-los às ruas foram contratados seguranças.

A peça recebeu duras críticas ao mesmo tempo em que foi alvo de elogios. Roberto Schwarz (1978), por exemplo, no livro *Cultura e Política, 1964-1969*, esboça duras críticas à montagem, definindo-a como “um passo atrás” no teatro por tratar de luta de classes (SCHWARZ, 1978, p. 86). Entretanto, por sua vez, Décio de Almeida Prado, em crítica no *O teatro brasileiro moderno*, diz que a montagem de *Rei da Vela* vai à base dos problemas do Brasil, criticando não os militares, mas sim, a burguesia, evidenciando, dessa forma, as contradições do país e exprimindo nitidamente uma preocupação com a política brasileira através de uma estética inovadora. Como afirma Klafke (2017) sobre a crítica de Prado: “não cabe ao teatro promover a revolução, mas sim ser ele mesmo um ato revolucionário” (p. 133).

A crítica de Décio de Almeida Prado vai de acordo com o que o Oficina queria transmitir e que Zé Celso afirma: “*O Rei da Vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução” (CORRÊA, 2003, p. 22-23), que ficava evidente desde o início da peça até o final, com os dizeres de um grande painel que descia atrás dos atores (Figura 1).

Figura 1 - Foto do painel final de *O Rei da Vela*



Fonte: Arquivo Teatro Oficina/Divulgação, 1967.

Logo após a encenação de *O Rei da Vela*, há a montagem de *Roda Viva*, de Chico Buarque, em 1968. Apesar de *Roda Viva* não ser uma produção do Teatro Oficina, ela foi dirigida por Zé Celso, que, em entrevista para Miguel de Almeida, afirmou:

[a produção foi de Chico Buarque], mas eu considero do Oficina totalmente, porque tudo que eu armazenei d'*O Rei da Vela* me fez compreender aquele retorno ao rito coletivo, ao rito indígena, me fez entender aquilo na hora, tanto que todos os atores de lá vieram, depois, para fazer o coro de *Galileu* (CORRÊA, 2012, p. 71).

Dessa forma, a presente pesquisa, também versará brevemente sobre a montagem de *Roda Viva*, que surge após Chico Buarque assistir *O Rei da Vela*, em 1967, e, então, extasiado com tudo que vê, convida Zé Celso para dirigir sua primeira obra para o teatro.

Roda Viva conta a história de Benedito Silva, que para manter-se como um ídolo pop, cedia a todas as exigências e manipulações da indústria cultural e televisiva. Para tal, muda inclusive de nome, sendo Ben Silver e, também, Benedito Lampião. Assim, o texto da peça promove uma reflexão sobre a indústria cultural, de consumo e o “show business”.

Porém, a montagem, vai muito além da crítica à indústria cultural e de consumo, trazendo uma crítica feroz, através de uma linguagem e de uma encenação agressiva, à classe média, ao público progressista do teatro e aos problemas que atingiam o Brasil no momento, como o regime militar. Nas palavras de Zé Celso: “o importante não é somente denunciar os

gerais e os americanos [...] somos beneficiários do estado de coisas que eles criaram. E não adianta chorarmos ou rirmos no teatro em que isso é mostrado. Estamos colaborando” (CORRÊA, 1998, p. 98).

Dessa forma, *Roda Viva* deu prosseguimento ao “teatro da agressão”⁶, em que o Oficina, a fim de tirar o público da inércia, chocava, agredia e insultava diretamente as pessoas presentes. Como afirma Lima (2001), o diálogo principal da encenação é com a plateia, composta majoritariamente por uma classe média, que se identificava como progressista e “contra-ditadura”, mas que estava imóvel diante do cenário brasileiro. O Oficina busca, justamente, quebrar com essa “esquerda festiva”⁷ através da agressão, da mostra crua da realidade, incitando, assim, à iniciativa.

A radicalização da cena teatral, com a utilização do coro, da sexualidade aflorada, da atenção aos desejos reprimidos pelo regime ditatorial, que se inicia em *Rei da Vela*, se consolida em *Roda Viva*. O próprio Zé Celso deixa evidente a ligação entre as duas peças: “[a mistura de palco e plateia] vem no *Roda Viva* e n’*O Rei da Vela*, é uma coisa inseparável, eu tinha, às vezes, a vontade de encenar as duas juntas; O *Roda Viva* é o povo na jaula d’*O Rei da Vela*.” (CORRÊA, 2012, p.70)

É em *Roda Viva* que o teatro do Oficina dá lugar ao Te-Ato: em que a vida é trazida para ser vivida no teatro, em um processo que enfatiza o “aqui e agora” e traz o público para dentro da cena, como parte fundamental da encenação.

Em 1968, com o cenário político no Brasil se recrudescendo, o incômodo gerado pela peça tanto no público, quanto na classe teatral, também “incomoda” o Comando da Caça aos Comunistas (CCC), que invade o teatro por duas vezes, uma em São Paulo e uma em Porto Alegre, espanca os atores e coloca fim as encenações através da censura. *Roda Viva* torna-se um símbolo, reconhecido até hoje, da resistência à ditadura.

3.3 GALILEU GALILEI, GRACIAS, SEÑOR E O EXÍLIO

No dia da instauração do AI-5 pelo regime militar, em 13 de dezembro de 1968, o Oficina estreia *Galileu, Galilei*, de Bertolt Brecht.

A volta do Oficina a Bertold Brecht depois das montagens de *O Rei da Vela* e de *Roda Viva* parecia fora de contexto, porém, a peça também ganha características antropofágicas,

⁶ O termo é utilizado por Marcos Napolitano (2001).

⁷ O termo é utilizado diversas vezes por Zé Celso em entrevistas e nos programas das peças, considerando que a esquerda festiva é a esquerda imóvel, na inércia.

como afirma Lima (2001): “José Celso supera os conceitos lukacsianos, devora rapidamente os procedimentos épicos consagrados e revitaliza a tradição brechtiana já firmada.” (p. 23)

O texto da peça conta partes da história de Galileu Galilei, astrônomo e físico italiano, que viveu durante a Idade Média, e problematiza a relação da sociedade com a ciência. Utilizando de um cientista perseguido pela Inquisição, o texto faz paralelos claros sobre o papel da ciência em tempos de governos autoritários. Inclusive, a peça foi escrita por Brecht no contexto da ascensão e consolidação do nazismo na Alemanha.

Assim, a montagem da peça pelo Oficina em um momento que a repressão no Brasil estava cada vez mais forte e prestes a instituir o AI-5, torna-se uma resposta direta ao governo. Ericson Pires (2005), em seu livro sobre Zé Celso e o Oficina, possui uma análise muito contundente sobre a montagem:

A montagem do texto de Bertold Brecht, *Das Leben des Galilei (Galileu Galilei)*, [...] de maneira geral, rodava em torno da ideia de uma impossibilidade da atividade intelectual, vivida pela diáspora do personagem central, Galileu Galilei, perseguido pela Inquisição, ameaçado e preso por seus censores. O espaço cênico tentava traduzir o terrível momento político pelo qual se estava passando. A grade colocada na frente do palco traduzia o enclausuramento da atividade pensante no país. A ligação existente entre *Roda Viva* e *Galileu Galilei* não era sentida pela violência da encenação, nem pela radicalidade dos usos e abusos do espaço cênico. Era no coro do carnaval que se desenvolveria o aspecto mais transgressor e delirante do espetáculo. O embate entre os protagonistas e o coro transformou-se na síntese encenada da situação vivenciada pelo grupo naquele momento. (PIRES, 2005, p. 74).

A estreia da peça, então, ocorre no dia da instauração do AI-5, também conhecido como “o golpe dentro do golpe”, que suprime, de vez, os resquícios de direitos políticos e civis que haviam sobrado do Estado Democrático de Direito.

Os elementos cênicos, para além da história, também foram pensados como metáforas do momento no Brasil: os padres da Inquisição estavam vestidos com batinas militares, os atores estavam de cinza, todos no palco em uma grande jaula, e, no final da peça, artistas e público cantam “Banho de lua”, de Celly Campello. Sobre a escolha da música, Zé Celso afirma:

[todos cantando e brincando ao final da peça], porque não adianta, diante da opressão você tem que ser mais forte do que nunca, você não pode abaixar a cabeça, você não pode fazer teatro do oprimido, você tem que continuar, você tem que inventar um meio de comê-la, é isso que eu acho que o Oficina conseguiu nesses cinquenta anos, porque a gente nunca cedeu a nada [...]. (CORRÊA, 2012, p. 71)

A fala de Zé Celso evidencia sua crítica não só ao regime militar e sua opressão, mas, também, sua oposição ao teatro do oprimido e sua crença em uma proposta teatral diferente: não através do diálogo, mas através do incômodo; não com a presença de uma quarta parede, mas, justamente, com sua ausência.

Obviamente, com as críticas evidentes ao governo e já com o histórico de montagens do grupo, a polícia perseguiu fortemente o Oficina em sua montagem de *Galileu Galilei*, tendo convocado Zé Celso e os atores para comparecer ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) diversas vezes.

Logo em seguida, em 1969, o Oficina monta *Na Selva das Cidades*, também de Bertold Brecht. Segundo Lima (2001), a encenação do Oficina da peça, atualiza a produção de Brecht, dando foco a questões de autoconhecimento e da juventude dos anos 1960, imersa na angústia das questões políticas e sociais que afligiram a década.

Os elementos cênicos montavam um ringue, em que a disputa entre dois personagens, na verdade, encenava o conflito pelo qual o próprio grupo passava (PIRES, 2005), principalmente, em relação ao mercado capitalista envolto das produções teatrais e a própria repressão militar, que pareciam tolher a experimentação e a criatividade do grupo.

O “Minhocão” era construído em frente ao teatro e todo o entulho, materiais de construção, ferramentas e o que fosse encontrado entre a construção e o teatro, era levado para cena. Durante a peça, o próprio cenário e o teatro iam sendo destruídos, em uma enorme batalha, que trazia o público para dentro do ringue de boxe.

Para Lima (2001), a montagem de *Na Selva das Cidades* possuía uma energia combativa, devido ao seu momento histórico e, ao mesmo tempo, uma intenção terapêutica, que visava à transformação do ser humano, com a superação de dificuldades pessoais e culturais.

Assim, *Na Selva das Cidades* representa a busca do grupo por sentido, movimento e experimentação, que desembocará numa viagem de 10 meses por todo o Brasil, que foi chamada *Utopia – Utopia dos Trópicos*.

A partir da viagem e das experiências vividas pelo grupo nela, surge a montagem de *Gracias, Señor*, em 1972, uma criação coletiva do Oficina.

O texto da peça tratava sobre a lobotomização que ocorria no Brasil e usava o silêncio como recurso contestatório. Em depoimento dado a Mariana Timóteo da Costa, Zé Celso afirma:

A peça 'Gracias, Señor' também foi enviada à Censura. A obra praticamente não tinha falas. Era feita em silêncio porque, depois do AI-5, a repressão era muito grande. Então, as pessoas começaram a agir mais em silêncio mesmo. Tudo tinha um sentido. No auge da tortura que acontecia no Brasil, improvisávamos. Chamávamos as pessoas desaparecidas ao palco, por exemplo. (CORRÊA, 2014, sem página).

A montagem da peça representou a radicalização total do grupo e a sua ruptura definitiva com o teatro convencional e mercadológico. A mola propulsora, sem dúvidas, fora a aparelhagem do regime militar: controle, repressão e tortura, denunciada durante toda a peça, ainda que sem palavras.

Na Selva das Cidades e *Gracias, Señor* representaram o firmamento da ideia de Te-Ato, com um grande coro em cena, mas, principalmente, com a atuação do público.

Toda a ação combativa do grupo, fez com que, em 1973, auge da ditadura civil-militar, os órgãos governamentais tomassem medidas mais extremas de repressão contra o Oficina. Zé Celso foi preso, torturado e, posteriormente, exilado em Portugal.

Figura 2 - Registro fotográfico da peça *Gracias, Señor*.



Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, 1972.

4 OFICINA E O POSICIONAMENTO POLÍTICO NO PÓS-2013

4.1 OFICINA: DÉCADA DE 1980 A 2013

Neste momento, a pesquisa terá como foco as montagens feitas pelo Teatro Oficina a partir de 2013, ano em que a crise política no Brasil dá os primeiros sinais, até o ano de 2020.

Como dito anteriormente, não cabe à presente pesquisa exaurir toda a história do Teatro Oficina. Entretanto, para analisar as peças da última década, é preciso fazer uma breve análise sobre os rumos que o Oficina toma após o exílio de Zé Celso e de grande parte do grupo em Portugal.

Segundo artigo de Toledo (2019), os anos em que o Oficina permanece no exílio foram fundamentais para o firmamento dos caminhos que o grupo percorreu até 1974 e que seriam, a partir de então, fortificados, permanecendo, em certa medida, até a história atual do grupo, principalmente, no que tange à utilização do coro como recurso primordial na cena teatral.

Assim, quando Zé Celso e o Oficina retornam ao Brasil em 1978, o Te-Ato e o coro já estão “engolidos” e “deglutinados” pelo grupo, que busca, então, a reocupação do teatro físico na Rua Jaceguai, número 520, para dar prosseguimento ao projeto artístico anteriormente iniciado e agora mais maduro. Entretanto, além do regime militar ainda vigente, o grupo encontra o que será o seu maior adversário até os dias atuais: o Grupo Empresarial Silvio Santos.

No início da década de 1980, o Grupo Silvio Santos inicia a compra de diversos lotes, que, atualmente, totalizam, aproximadamente, 10 mil metros quadrados, na quadra em que se encontra o Oficina, com o objetivo inicial de ampliação dos estúdios do SBT. O grupo empresarial pretendia também comprar o terreno do teatro, demolindo a construção, mas Zé Celso entra com um pedido de tombamento no Condephaat, que tomba o prédio em 1982 como bem histórico, e, em 1984, o prédio é desapropriado pelo Governo de São Paulo, que concede a ocupação do terreno ao Teatro Oficina.

É a partir desse momento que Lina Bo Bardi, renomada arquiteta italiana, inicia o projeto arquitetônico que abriga o Teatro Oficina até hoje. O projeto buscara transmitir através do espaço físico, as propostas teatrais do grupo, como a conexão entre plateia e artistas, o Te-Ato, com a ligação do teatro à cidade, e a experimentação.

Como afirma Affonso (2020), a estrutura montada por Lina Bo Bardi está diretamente agregada à cidade, o janelão de vidro ao lado, deixa entrar o barulho e a luz do

centro de São Paulo, permite a visão dos prédios e do Elevado Presidente João Goulart, o “Minhocão”, o teto retrátil do teatro se abre aos céus, é possível sentir a chuva, o sol e a energia da árvore que cresce no quintal do Oficina, plantada por Lina. Pires (2005) completa: o “palco” é uma rua, que se inicia na Jaceguai, com a porta de acesso, e permanece até o final do teatro, quebrando com o limite existente entre palco e plateia do teatro tradicional, tendo, justamente, a interação e a fusão entre os dois espaços como resultado final. A estrutura interna é de metal, mas o ar circula livremente, dando leveza. Há também uma fonte e um jardim, no centro do “palco” (PIRES, 2005).

A construção e inauguração do novo prédio, marca uma nova fase para o Oficina, que é rebatizado como Te(a)to Oficina Uzyna Uzona. Finalmente, a usina teatral de Zé Celso pode transformar e ser transformado pelo público, pela cidade, pelos corpos e pelo desejo, fazendo o seu te(a)to em contato permanente com a vida, começando na “rua-palco” e ampliando seus projetos para o bairro Bixiga, e, posteriormente, para todo Brasil e para o mundo, por meio das transmissões online.

O projeto de Bo Bardi, inspirado no texto “Do teatro que é bom”, de Oswald de Andrade, artista tão importante para o Oficina, também propõe o “teatro de estádio”, em que o terreno em volta do Oficina, pertencente ao Grupo Silvio Santos, abrigaria arquibancadas, como em um estádio de futebol, proporcionando que o público participasse ativamente da encenação, sem distinção de público, um teatro para todos.

Obviamente, o projeto esbarra na propriedade de Silvio Santos, em uma disputa que já dura 40 anos. Além disso, as construções que o grupo empresarial propôs e continua propondo para o terreno envolto do espaço do teatro sufocam a proposta do Oficina, que mais que ligado à cidade, é ligado à vida. Paralelamente às mudanças e conquistas do Teatro Oficina, a disputa pelo terreno ao lado é, desde a década de 1980, plano de fundo de diversas montagens do grupo, já que o destino do terreno impacta diretamente a prática do grupo. Assim, além do caráter político momentâneo do Brasil, as peças de Zé Celso também trazem, quase sempre, referências ao apresentador e críticas à especulação imobiliária e as engrenagens capitalistas.

Apesar das disputas, o Teatro Oficina em nenhum momento parou suas atividades. Os anos de 1990 e 2000 marcaram montagens de enorme sucesso, com grande público e reconhecimento internacional, para citar algumas: *Bacantes*, de Eurípedes; *Ham-let*, de Shakespeare; *Cacilda!*, de Zé Celso; a adaptação de *Sertões*, de Euclides da Cunha e *Para Dar um Fim no Juízo de Deus*, de Antonin Artaud.

Chega-se nesse ponto, finalmente, a análise que a pesquisa se propõe: de que forma as montagens do grupo se posicionaram politicamente a partir de julho de 2013.

4.2 ACORDES

Em 2013, assim que as manifestações explodiram nas ruas, o Oficina decidiu fazer algumas apresentações da peça *Acordes*, que ficou em cartaz durante 2012. O texto da peça é inspirado em *A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo*, de Bertolt Brecht.

A montagem de Zé Celso retrata um acidente de avião, em que o público, torna-se personagem, ao decidir se os acidentados devem ser ajudados ou não, já que ajudar pode ser interpretado como opressão, da mesma forma que não ajudar pode ser visto como um ato de violência. Assim, a peça faz o público refletir sobre como apenas uma decisão pode ter um grande poder de impacto, e que a multidão possui poder para gerar transformações.

Beto Metting, ator do Oficina na época, diz sobre o grupo: “Sentimos a necessidade artística de atuar nesse contexto, como um ato de arte pela cultura”⁸. A escolha da peça, dessa forma, dialogou diretamente com o momento, uma vez que multidões iam às ruas, gerando grande impacto e buscando transformações.

4.3 68 AQUI AGORA E ROBOGOLPE

Durante os anos de 2013 e 2014, o Teatro Oficina dedicou-se a montagem de espetáculos sobre a vida da consagrada atriz Cacilda Becker. Originárias de um único texto, escrito pelo próprio Zé Celso, a história de Cacilda marca a consagração do diretor como também dramaturgo. As peças retratam a trajetória de Cacilda Becker, ressaltando momentos importantes da vida da atriz, misturando sua vida pessoal com as personagens para as quais Cacilda deu vida nos palcos.

O texto fora pensando, primeiramente, para ser dividido em três montagens. A primeira montagem, *Cacilda!*, foi feita ainda em 1998, e a segunda parte, *Cacilda!! - Estrela Brasileira a Vagar*, ganhou os palcos em 2009. Posteriormente, o texto acabou ganhando além das duas peças já montadas, mais cinco montagens, sendo somada uma exclamação a cada peça, representando um novo capítulo da história, e, também, mais um suspiro da vida de Cacilda.

⁸ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/peca-acordes-dialoga-com-o-binomio-da-ajuda-e-da-violencia-1618/>. Acesso em: 04 de jan. de 2021.

Em 2013, em junho e julho, o Oficina ensaiava *Cacilda!!! Glória no TBC*, que estrearia em agosto, quando explodiram nas ruas de São Paulo as Manifestações de Junho, iniciadas pelo Movimento Passe Livre (MPL). Assim, *Cacilda!!! Glória no TBC* transformou-se em *Cacilda!!! Glória no TBC e 68 Aqui Agora*.

A peça é dividida em duas partes, uma primeira que mostra a efervescência cultural em São Paulo no final da década de 1940, o surgimento do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia na mesma época e Cacilda Becker tornando-se rapidamente a primeira atriz da companhia. E uma segunda parte, com um salto cronológico, com Cacilda já como presidente da Comissão Estadual de Teatro (SP) e sua luta contra o regime militar na década de 1960.

Atento ao seu tempo, no “aqui agora”, o Oficina buscou inserir na peça o que acontecia no Brasil e nas ruas de São Paulo, fazendo uma conexão entre as manifestações de 1968 e as manifestações que ocorriam no momento. Somado a isso, a montagem trazia uma forte presença da repressão policial, que fez a ponte entre a perseguição ditatorial no Brasil e a que os manifestantes estavam sofrendo na primeira onda dos protestos de 2013. Há também o estabelecimento de uma conexão entre o assassinato por militares de Edson Luís, em 1968, com o desaparecimento de Amarildo, morador da Rocinha, depois de ser levado arbitrariamente por oito militares a uma UPP no Rio, em julho de 2013. Além disso, o Oficina traz críticas a especulação imobiliária, representada pelo Grupo Silvio Santos, e satiriza atores que se vendem ao mercado, esquecendo de seu papel político como artistas.

Em entrevista dada para *O Estado de São Paulo*, Zé Celso afirma sobre a montagem:

Na peça, não estamos falando do passado, mas de 2013. É aqui e agora que as coisas se passam. [...] Naquela época [1968] também foram centavos o que despertou a revolta. Coloquei nessa peça coisas que eu vivi [...] Havia um movimento cultural muito forte naquela época. Hoje, ficamos um pouco de fora, mas estamos correndo atrás. (*O Estado de São Paulo*, 16/08/2013)⁹

Fica evidente que, o diretor fazia uma associação positiva entre as manifestações de 1968 e 2013, o que é compreensível devido às várias características comuns, principalmente no que tange a primeira fase dos protestos de 2013, como: a forte presença da juventude, a união em prol de um objetivo, a indignação com os setores policiais, os cartazes de reivindicação. Além disso, o Oficina, dentro do seu Te-Ato, buscava dialogar com o presente, fazendo uma aproximação cultural com as manifestações políticas que estavam

⁹ Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,cacilda-becker-em-tempo-de-manifestacoes-imp-1064599>. Acesso em: 06 de jan. de 2021.

ocorrendo. Entretanto, naquele momento, ainda não se tinha conhecimento da apropriação que a direita e extrema-direita fariam das manifestações em 2013.

Em 1º de abril de 2014, nos 50 anos do Golpe Militar de 1964, o Oficina estreia *Walmor y Cacilda 64 – Robogolpe*, uma leitura encenada, dentro da programação da Vigília pela Liberdade, um projeto cultural desenvolvido em São Paulo, para a comemoração do que foi e das consequências do regime militar no Brasil. Com sucesso de público, o Oficina monta o espetáculo para uma curta temporada, que acaba por se estender posteriormente.

A peça é um recorte da vida de Walmor Chagas e Cacilda Becker, tendo como enredo principal a Ditadura Militar e suas consequências imediatas e tardias na sociedade brasileira. A trama se inicia com a morte de Getúlio Vargas, passando pela necessidade das reformas de base, o golpe em João Goulart, a instauração do regime militar, apoiado pela elite, militares, Igreja e Estados Unidos, e o “caça as bruxas” que se instalou, com a perseguição, inclusive, da classe artística e o fechamento dos teatros. Assim, enquanto Walmor e Cacilda tentam prosseguir com o trabalho teatral, colegas são presos e perseguidos pela Ditadura. Até que a irmã de Cacilda, Cleyde Yáconis, é presa e a classe teatral é intimada a depor no DOPS.

A montagem conversou diretamente com o momento que o Brasil passava: com o aumento do conservadorismo, com marchas pró-ditadura militar e o país como sede da Copa do Mundo.

Em entrevista a uma reportagem da Rede Globo, a atriz Letícia Coura, que interpretava Cleyde Yáconis, deixa evidente a analogia entre os acontecimentos da peça e o momento do Brasil:

A retrospectiva dessa época é feita com referências ao momento atual. Apontamos políticos de hoje que refletem o mesmo pensamento daquela época, e analisamos profundamente as manifestações populares ocorridas em junho do ano passado, por exemplo. [...] Estamos à beira de um retorno àqueles momentos de trevas devido ao ganho de poder de grupos fundamentalistas e pessoas que desejam voltar ao regime ditatorial. A falta de comunicação acaba instaurando um medo. (*Globo*, 28/04/2014)¹⁰

Assim, usando da ironia e do sarcasmo, a peça mostra a construção de um Robocop, que representa a Ditadura militar, vestido com as roupas utilizadas pelos militares durante a Copa do Mundo de 2014, com cada parte da roupa sendo colocado no “soldado” por uma camada social que apoiou o golpe de 1964 (Imagem 3), uma metáfora sobre quem de fato construiu e

¹⁰ Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2014/04/teatro-oficina-aborda-ditadura-em-walmor-y-cacilda-64-robogolpe.html>. Acesso em: 09 de jan. de 2021.

ajudou na permanência do regime militar no Brasil e sobre a truculência que permanece nos militares ainda nos dias atuais.

Figura 3 - Capacete do Robocop sendo colocado pela personagem que representa os EUA.



Fonte: Claire Jean. Divulgação¹¹

Encontramos, também, a força do coro em destaque, que representa não só artistas e outras classes tidas como subversivas sendo perseguidas, mas, também, representando em cena, as camadas sociais que contribuíram para o regime militar e que, em 2014, pareciam voltar às ruas para manifestações de apoio à Ditadura.

Além disso, a montagem traz assuntos como o acesso estendido às universidades; a reforma agrária; critica a visão conservadora, trazendo políticos atuais que reproduzem os pensamentos da década de 1960; e, ao fundo, imagens históricas são retroprojetadas, fazendo a ligação entre o passado e o presente.

Ao final, o Robocop é desmontado pelo coro, os “subversivos”, mostrando que a luta contra o conservadorismo e o fundamentalismo, sempre vence, em um ato de ressignificação, de “re-existência”.

Nesse momento, em 2014, já se notava a mudança que as manifestações de 2013 haviam sofrido e o discurso conservador e de extrema-direita ganhando a cada dia mais força. Zé Celso e mais dois atores do Oficina, inclusive, são convocados para depor no Fórum Criminal da Barra Funda em novembro, acusados de crime contra a paz pública, devido uma

¹¹ Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/24703-walmor-y-cacilda-robogolpe>. Acesso em: 11 de jan. de 2021.

encenação da peça *Acordes*, em 2012, em um ato de resistência contra a eleição arbitrária da reitora da PUC-SP, feita a convite dos alunos da própria PUC. Indignado com a situação, Zé Celso disse em entrevista ao *R7*:

Ninguém se esconde atrás da arte. Cacilda Becker quando vai ao DOPS acusada de fazer propaganda soviética por ler Pablo Neruda, ela diz: ‘Meu único partido é o teatro’. Esta cena está em *Walmor y Cacilda 64: Robogolpe* [peça do Oficina em cartaz]. O promotor acha que a arte é um biombo que se usa. É importante ser divulgado que estão querendo tirar a liberdade da arte. Nós não somos criminosos, os artistas lutaram muito pela liberdade e a cultura livre no Brasil e, em 2014, apesar desse movimento de ódio, a censura ainda é livre. Isso que está acontecendo é uma ofensa a todos os que lutaram pela liberdade na ditadura! Não podemos aceitar. (*R7*, 05/11/2014)¹²

O Oficina começou a sentir na pele o acirramento da situação política no país.

4.4 PRA DAR UM FIM NO JUÍZO DE DEUS

Com a polarização do Brasil cada vez mais escancarada, em março de 2015, a montagem de *Pra Dar um Fim no Juízo de Deus*, de Antonin Artaud, sob direção de Zé Celso, estreia no Oficina. A peça permanece em cartaz em pequenas temporadas entre 2015 e 2016, tendo alterações no enredo à medida que o cenário brasileiro também se modifica.

A peça é uma denúncia de discursos que pairam sobre o pensamento ocidental, mostrando a necessidade de busca pelo fim do “juízo de deus”. Para isso, através de um corpo sem órgãos, é proposta a reconstrução da anatomia humana, livre dos automatismos cotidianos e dos juízos de valores que interferem na forma de viver do homem. A sala de cirurgia é o teatro, com seu infinito poder de transformação corpo a corpo. Através de sangue, sêmen e excrementos a nova anatomia é construída, o corpo torna-se palpável.

A montagem dialoga a todo o momento com o Brasil contemporâneo, como se estivesse em cena uma briga que transcende os personagens: é o corpo livre, a própria liberdade, contra os discursos de ódio em crescente ascensão no momento, que buscam cercear a liberdade de ser.

Em entrevista, ainda na primeira temporada da peça, Zé Celso fala sobre o momento político e como isso reverberava no teatro:

¹² Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2014/11/05/ze-celso-se-recusa-a-pagar-multa-por-cena-de-peca-no-forum-criminal-atores-do-oficina-pedem-paz/>. Acesso em: 20 de jan. de 2021.

Vivemos, como o Mundo todo, uma Crise Sistêmica do Capitalismo do Século 21, corrupto em si mesmo – é o momento de maior desigualdade em toda a história da humanidade, de maior concentração da Riqueza em 1% da População. Isso provoca as loucuras do Monoteísmo que hoje virou fundamentalista, que faz Guerras religiosas, querendo tomar o poder temporal em nome de seu Deus único. É um momento de muito Ódio, que muitas Verdades, com Deus únicos, emitem. O Brasil vive um momento de retorno da Direita fundamentalista, que pra se segurar e não perder seus privilégios no Crash Mundial, se organiza em torno dos “Hate Groups“. Quem tem o que segurar, quer manter tudo como está, e atribui ao PT o Bode da Corrupção. Mas hoje mesmo nos jornais, se lê da corrupção não só do PSDB (os inquéritos engavetados se reabrem), mas de um Militar que tem um Site de Pedofilia, dos Globais etc. [...] Não tenho partidos, mas sou de esquerda e o Teatro, por si, é uma Arte Revolucionária. Até o Ano Passado, o Teatro Radical e Antenado, como tem de ser, era totalmente desprezado, posto de lado. Como a Cultura, era coisa desprezível, secundária, mas desde a estreia da peça de Artaud sentimos uma virada de 360 Graus. O ápice da Crise trouxe de volta o Valor do Teatro e o Público paga pra ver. Apostamos pôr em cartaz esta peça, pra vivermos da bilheteria, como acontece com a dignidade das Putas que vivem de seus Corpos. Milagrosamente aconteceu, acertamos. Ela, a Bilheteria, reapareceu nesta ressurreição do Poder Teatral. Em todas as Crises da História da Humanidade, o Encontro entre pessoas vivas na Arte Teatral, no Corpo a Corpo, sem Pose, Caras e Bocas, as Máscaras Implodem no derretimento dos Botox das Sociedades de Espetáculo. (*Clube do Jornalismo*, 04/04/2015)¹³.

Assim, com elementos e cenas, o Oficina monta uma colcha cênica entre Artaud, a crise política brasileira e as classes dominantes na sociedade.

Com o passar dos meses e o agravamento da cena política brasileira, os algozes de Artaud ganham rostos conhecidos por meio de máscaras. Em cena, a personagem Artaud Beatrice Cenci, interpretado pelas atrizes Camila Mota e Sylvia Prado, exclama “não ao não, não à negociação”, em um grito de liberdade do seu corpo restringido, para no momento seguinte cair nas mãos dos opressores, que estão com máscaras dos rostos de parlamentares, como Eduardo Cunha, juízes, como Sérgio Moro, e ativistas, como Kim Kataguirí. As máscaras e rostos exibidos por elas se modificam a cada apresentação, acompanhando o jogo político que acontecia no Brasil. Sobre a utilização das máscaras, Zé Celso afirma:

O teatro de máscaras virou uma chanchada brilhante e deliciosa para nós e para o público. Cada dia a peça se enriquecia mais, virou um tesouro mutante no ritmo da farsa de repetição da história do golpe de 64-2016. [...] É uma peça nascida deste momento. E queremos viver com ela, Brasil e mundo todo. Foi um presente que os golpistas nos deram. [...] Agora, com as máscaras dos protagonistas armando o golpe em nome de Deus, num Carnaval delicioso. [...] Poucas vezes vi o teatro político tão arte, tão vivo, tão revelador do poder, até então, reprimido da cultura (*UOL*, 29/04/2016)¹⁴

¹³ Disponível em: <http://clubedojornalismo.com.br/entrevista-dada-a-tribuna-araraquara-sobre-pra-dar-um-fim-no-juizo-de-deus-versao-completa/>. Acesso em: 22 de jan. de 2021.

¹⁴ Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2016/04/29/temos-de-dar-um-golpe-no-golpe-diretas-ja-diz-ze-celso/>. Acesso em: 23 de jan. de 2021.

Em apresentação no Teatro da Caixa, em Brasília, em 2016, a figura de Jair Bolsonaro, como em um prelúdio do futuro do Brasil, aparece em uma das máscaras, que recebe cuspes em forma de protesto.

Como o Te-Ato proposto pelo Oficina quer, o público se envolvia de tal forma com a montagem, entendendo a relação explícita entre a peça e o momento político conturbado, que o grito de “não vai ter golpe”, em referência ao processo de impeachment da então presidente Dilma Rousseff, tornou-se comum nas apresentações. O “juízo de Deus”, os valores sociais que cerceiam a vida, tomou corpo físico nos setores que articulavam o golpe antidemocrático em 2016.

Retornando a 2015, outra peça é encenada pelo Teatro Oficina: *O Banquete*, de Platão.

Em *O Banquete*, com modificações de Zé Celso, o público se reúne com os atores em volta de uma grande mesa, com comidas e vinho, celebrando o afeto em um momento em que o país começava a sentir o acirramento da polarização política e o aumento dos discursos de ódio. Eros, o deus do amor, é utilizado, então, para disseminar um debate mais amoroso entre partes apostas. Assim, durante a peça, o que se vê é o debate amigável de temas discutidos no Brasil no momento, como a “cura gay”. Zé Celso, em seu blog, fala sobre a estreia da peça:

Estreamos com o mais que milenar “O Banquete”, de Platão e Sócrates, contando cantando os Oito Séculos da Sabedoria dos Gregos neste Grande Caos de Burrice Conservadora do Brazil [sic.] e do Mundo em 2015. [...] Por isto, esta Estreia é dedicada às Revoluções que o Brasil necessita neste momento (CORRÊA, 21/04/2015)¹⁵.

4.5 MISTÉRIOS GOZÓDOS E MACUMBA ANTROPÓFAGA

Ainda em 2015, através do projeto *Oswaldianas – Teato na cidade sobre os rios*, o Oficina monta o espetáculo *Mistérios Gozósos* e a Universidade Antropófaga retorna suas atividades, com a sua segunda turma.

Mistérios Gozósos é uma peça inspirada no poema *O Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, que conta a história de um vendedor de santos de barro, que ao conhecer uma prostituta, na região do Mangue, zona de prostituição do Rio de Janeiro durante a década de 1940, vive um dilema pessoal sobre a escolha entre a sua família ou a prostituta.

Na montagem, o Oficina contrapõe a seca ao mangue, ambiente de vida. Em novembro, no mês de estreia da peça, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo passavam por uma grave

¹⁵ Disponível em: <https://blogdozelcelso.wordpress.com/2015/04/21/platao-e-artaud-juntos-no-teatro-oficina/>. Acesso em: 25 de jan. de 2021.

crise hídrica, provocada pelo rompimento da Barragem de Fundão em Mariana (MG). Assim, a montagem explora o “Mangue” para além do nome da zona de prostituição, trazendo a ideia do manguezal propriamente dito, com a lama tornando-se um elemento fundamental na encenação.

Com uma linguagem extremamente irônica e, por vezes, afrontosa, a encenação denuncia a hipocrisia, o fanatismo religioso, os tabus sexuais e a mentalidade que vigoravam na década de 1930/40 (quando a pessoa foi escrita) e que permanece ainda hoje. Além disso, a denúncia se mescla com os acontecimentos do Brasil de 2015: a direita inconformada com a derrota nas eleições de 2014, o processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, a bancada “BBB – Bíblia, Bala e Boi” (bancada evangélica, da bala e ruralista) presente no Congresso e suas demandas absurdas na política, a ocupação de escolas públicas pelos estudantes de São Paulo sob a frase “não tem arrego”, e, por fim, a crescente especulação imobiliária em São Paulo, que ameaça o próprio Teatro Oficina.

Em entrevista sobre *Mistérios Gozósos*, Zé Celso fala sobre a presença da “Bancada BBB” na peça: “Porque parece uma peça gozada de [Bertolt] Brecht, essa união de pastores gângsteres que privatizaram o Congresso para exercer uma ditadura que esculhambou com a economia e a política do Brasil. E, como o nazismo, vai acabar mal, devia desde já ser impichada.” (UOL, 18/12/2015)¹⁶

Dentro de sua percepção política do momento, Zé Celso acaba por modificar uma personagem, Madame Bovary torna-se Madame Dilma Bovary (Figura 4), em clara referência à presidenta Dilma.

¹⁶ Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/18/ze-celso-retrata-bancada-bbb-em-peca-e-diz-que-ha-ditadura-no-congresso.htm>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

Figura 4 - Joana Medeiros interpreta Madame Dilma Bovary



Fonte: Jennifer Glass.

A personagem confronta os “impechadores”, que buscam tirá-la do governo, além da personagem Bolsacaro Infeliciano da Unha, que representa em uma só pessoa os então deputados federais Jair Bolsonaro, Marco Feliciano e Eduardo Cunha, figuras centrais no impeachment da presidente. Em entrevista, Zé Celso fala sobre as personagens:

São todas personagens demasiadamente humanas, parte de uma vasta zona transformada em bordel coletivo, fabricando novas Santerias neste musical que é um Ritual Cosmo Político buscando um encontro de Humanos para, da crise, fazer nascer novas perspectivas de viver o mundo, aterrorizado por velhos preconceitos. (*Blog do Arcanjo*, 19/11/2015)¹⁷.

Nessa perspectiva, a peça torna-se uma alegoria da realidade em que o Brasil passava no momento, desde a situação política, até a mentalidade moral e cristã, presente na sociedade há décadas.

Em 2017, seguindo a inspiração na obra de Oswald de Andrade, juntamente com a Universidade Antropófaga, o Oficina realiza a montagem da peça *Macumba Antropófaga*, escrita por Zé Celso, Roderick Himeros e Catherine Hirsch e baseada no texto de *Manifesto Antropofágico*.

¹⁷ Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2015/11/19/ze-celso-estrela-musical-misterios-gozosos-e-promete-sessao-no-natal-e-no-ano-novo/>. Acesso em: 01 de fev. de 2021.

A peça retrata um reencontro do homem com suas origens primeiras: a terra, os animais, os corpos celestes, o índio. Do encontro nasce o desejo de absorção, é a descoberta da Antropofagia. Para isso, o texto utiliza de nomes já conhecidos: Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, agora personagens, contam com um enorme coro e com o público para a criação de um grande ritual antropofágico.

Na montagem outros personagens aparecem para colocar em cena a situação política do Brasil e do mundo, agora já com o impeachment de Dilma concretizado: Michel Temer, João Dória, Donald Trump, Theresa May e outros políticos de direita. Além de trazer temas como a CPI da FUNAI - Fundação Nacional do Índio e os crescentes movimentos xenófobos.

Michel Temer, por exemplo, é representado pelo personagem Vampiro Temer, uma brincadeira com a aparência do então presidente da república e, também, com o “sugamento” de direitos praticados em seu governo, como as reformas previdenciária e trabalhista. Na cena, parafrazeando D. Pedro I, Temer faz um discurso em que diz “se é para o bem geral da nação, diga ao povo que...”, dando uma pausa intencional que é completada pelo público, que grita “saio”, mostrando a insatisfação com o governo. Logo após, a personagem retorna seu discurso, ignorando o desejo do povo, dizendo que “fica”.

No site da companhia é possível encontrar uma breve descrição do que a peça propõe:

A encenação do Manifesto pela companhia em 2017 nasce a partir da necessidade da incorporação da Antropofagia como visão de mundo – *Weltanschauung* – para desvendar e interpretar o tempo presente no Teatro – um ritual de poder humano, que pode, concretamente atuar e superar entraves das crises que procriam dia após dia. Hoje, com o fascismo presente na direita e na esquerda — no desejo de aniquilação das diferenças, é justamente a perspectiva antropófaga que entra em cena como filosofia e ação política, experiência de contracenação, prática de remoção dos antolhos para ver o antagonista com olhos livres. Um banquete antropófago é um rito de adoração da adversidade, a transformação permanente do Tabu em Totem. (Site Teatro Oficina, 15/09/2017)¹⁸

Assim, fica evidente que, retorno à antropofagia, é uma forma de contestação da política vigente, exaltando a diversidade, o outro, em oposição aos discursos de ódio, buscam dar fim às pluralidades de viver.

4.6 BACANTES

¹⁸ Disponível em: <https://teatropicina.com/2017/09/15/macumba-antropofaga-penultima-semana/>. Acesso em: 03 de fev. de 2021.

Em outubro de 2016, o Oficina estreia *Bacantes*, de Eurípedes, em comemoração ao aniversário de 20 anos da montagem, que em 1996, representou um marco na história do Oficina e na sua consagração como grupo antropofágico. A peça também foi encenada em comemoração aos 80 anos de idade de Zé Celso, em março de 2017, e na virada do ano de 2017 e 2018, como celebração. O texto, com adaptação de Zé Celso, Marcelo Drummond e Catherine Hirsch, mistura a tragédia grega com o momento sociopolítico do Brasil.

A história original de Eurípedes conta a volta do deus Dionísio (Baco) para a cidade de Tebas, governada pelo seu primo Penteu. Penteu não aceita a divindade de Dionísio e com a chegada do deus em Tebas, proíbe os cultos em veneração a Dionísio, o que gerara um conflito inevitável entre as duas personagens.

Na montagem de Zé Celso, o cordão da trama principal se liga com os fatos do Brasil contemporâneo. Tebas torna-se TebaSP, em referência a cidade de São Paulo, local que a companhia reside; Penteu sobe ao poder por meio de um golpe que destrona seu avô, uma referência ao impeachment de Dilma e a subida ao poder de Temer, além disso, o antagonista representa o neoliberalismo, o conservadorismo, a crescente onda fascista mundial e os discursos de ódio; Dionísio e suas seguidoras, as Bacas, por sua vez, tornam-se símbolo da diversidade, representando o povo, as diversidades e os movimentos sociais; Dionísio quer instalar um teatro em TebaSP, referência a luta entre Oficina e o Grupo Silvio Santos pelo entorno do teatro; e, o conflito entre Dionísio e Penteu faz conexão com o embate vivido entre o setor conservador e o setor progressista.

Além disso, envolto a trama principal, a montagem traz alusão a outros temas sociopolíticos como: a eleição de Donald Trump para presidente dos Estados Unidos, as rebeliões e chacinas nos presídios brasileiros, a supressão de direitos do povo em prol de uma “ordem e progresso”, a privatização e a terceirização, a especulação imobiliária, a repressão policial, os direitos das mulheres, dos LGBT’s, dos negros e das religiões de matriz africanas.

No site do Oficina, em uma chamada de público para a volta da encenação em 2017, encontra-se o sentido da peça para o grupo:

Depois de dois meses de sucesso em 2016, *Bacantes* reestrea no Teatro Oficina no calor do pré-carnaval de Sampa. [...] Vivemos a crise de um sistema punitivo racista, misógino e elitista, que criminaliza a pobreza e todas as instâncias de alteridade fora da falsa normalidade imposta. Nas prisões superlotadas, 40% da população carcerária não foi sequer julgada. A posse de Donald Trump também reforçou o discurso de uma extrema direita racista, sexista e xenófoba, com as medidas assinadas em seus primeiros dias de governo [...]. Ao mesmo tempo, em todo o mundo, coros bacantes – em grego, atuantes – reexistem e celebram a luta pelas liberdades e pela descriminalização dos seres humanos. Milhões de pessoas da nova esquerda, nascida das Culturas que emergiram no Poder das Mulheres, Gays,

Lésbicas, Bi, Trans, Travecas, Negras, estudantes, migrantes, os de dentro e os de fora de todas as caixas, lutadores do CORPO HUMANO, tomaram as ruas, insurgentes contra a hegemonia patriarcal, protagonista de retrocessos em escala global. [...] (Site Teatro Oficina, 12/02/2017)¹⁹

A plateia entente e aplaude as nuances do espetáculo. Por diversas apresentações, puderam-se ouvir os sonoros “Fora, Penteu” e “Fora, polícia”, uma entendível insatisfação com os rumos que o Brasil tomava.

A montagem termina com Penteu sendo devorado pelas Bacas em um ritual antropofágico. Mas não com o sentido de aniquilação e sim de incorporação, mostrando o potencial que a cultura possui para incorporar a diversidade e de transformar pensamentos e valores.

4.7 REI DA VELA E RODA VIVA

Durante 2017 e 2018, em comemoração aos 50 anos de encenação de *O Rei da Vela* (1967) e dos 80 anos de idade de Zé Celso e Renato Borghi, o Oficina produz, mais uma vez, *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade.

Na nova montagem, Renato Borghi volta ao Oficina depois de anos afastado, para interpretar, mais uma vez, Aberlado I. Hélio Eichbauer assina, como na primeira montagem, o cenário, remontando o palco giratório e os grandes telões pintados. Toda a atmosfera da peça é circense, como da primeira vez. O texto é pouco modificado, sendo acrescentadas referências ao Brasil de 2017 e 2018, com grande carga de ironia e sarcasmo.

No contexto do recente golpe de 2016 e, posteriormente, das eleições de 2018, a peça, ainda que, originalmente, escrita há mais de 80 anos, manteve-se assustadoramente atual. Para Zé Celso a reestrea da peça estava fortemente conectada com o momento pelo qual o Brasil passava:

[...] O próprio golpe de Estado de 2016, midiático, parlamentar, a serviço de muitos deles mesmos e a serviço de rentistas como o banqueiro Abelardo I, parece que foi dado para que reencenemos este épico sobre o capitalismo global. Esta peça de Oswald de Andrade é uma moeda de valor incomensurável sobre o organismo vivo que é a terra e da tortura em cima de nós, seres vivos enjaulados que nela habitamos. [...] (Jornal do Commercio, 31/07/2017)²⁰

¹⁹ Disponível em: <https://teatrooficina.com/2017/02/12/bacantes-grito-de-carnaval-para-dar-um-baile-em-penteu-2/>. Acesso em: 06 de fev. de 2021.

²⁰ Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2017/07/31/ze-celso-remonta-o-rei-da-vela-apos-50-anos-um-epico-sobre-o-capitalismo-global-298428.php>. Acesso em: 07 de fev. de 2021.

Assim, mantendo a feroz crítica à sociedade arcaica e suas estruturas, às engrenagens capitalistas, à elite e à classe média inerte, *Rei da Vela* se atualiza, fazendo, também, críticas ao cenário político atual. É evidenciada a ascensão de grupos fascistas que se aliam às oligarquias; o predomínio do capital norte-americano, inclusive, com referências diretas a Donald Trump a partir do personagem Mr. Jones; o corte de verbas para a cultura, em que o próprio Oficina é prejudicado, perdendo o patrocínio da Petrobras, que garantia boa parte do funcionamento do grupo; a censura à arte, com justificava moral, como se presenciou em 2017 e 2018 em exposições artísticas; a especulação financeira e imobiliária, que também atinge o Oficina devido briga do terreno entorno do teatro; o então senador Aécio Neves, atualmente deputado federal, também aparece na peça como Aécio Never (“nunca”), em referências aos escândalos de corrupção; a personagem Perdigoto que defende o militarismo, com evidente referência a diversos grupos e manifestações pedindo a intervenção militar na política; em algumas apresentações, “lula livre” também é clamado pela plateia, após uma fala de Aberlado I.

Fica evidente o diálogo direto que a montagem fez com as estruturas sociais e políticas brasileira, tanto as mais profundas, quanto as que estão no cotidiano. Zé Celso afirma:

O espetáculo foi uma desenfreada descoberta crítica do Brasil, uma implacável e impiedosa revisão de valores. O Rei da Vela transformou-se numa bandeira radical, num manifesto político cultural, explosivo e criativo. Todo o irrefreável e desmedido vômito ganhou uma estrutura orgânica trabalhada em seus mínimos detalhes. (*Favo de Mellone*, 15/11/2017)²¹

Dessa forma, assim com a primeira montagem, em 1967, a remontagem de *Rei da Vela* busca desnudar os valores que regem a sociedade brasileira, através da sátira e da ironia, pondo em xeque também as justificativas que são colocadas para manter as mesmas estruturas sociais e políticas.

O público, porém, diferente da primeira montagem, não se sente agredido. A plateia entende as críticas, acolhe e atua junto. Diversas cenas são interrompidas com aplausos calorosos, e, por diversas vezes, o público atua, entoando da plateia o que pensa sobre o que está sendo encenado.

A crítica, por sua vez, também abraça o espetáculo. A remontagem de *Rei da Vela* é eleita a melhor estreia de 2017 pelo júri do *Guia da Folha de São Paulo*, além de receber dois prêmios, o prêmio da crítica e de melhor ator, para Renato Borghi, pela APCA - Associação

²¹ Disponível em: <https://favodomellone.com.br/o-rei-da-vela-ultimas-apresentacoes-da-montagem-classica-do-oficina/>. Acesso em: 09 de fev. de 2021.

Paulista de Críticos de Artes. Em crítica feita por Mario Vitor Santos para a *Folha de São Paulo*, o jornalista declara:

Emerge inesperadamente, neste momento, um teatro vital, à altura da situação devastadora em que o país mais uma vez se encontra, de cujo enfrentamento o Oficina, como conseguiu, não recuou ontem nem evita hoje. Se Oswald anunciava este ‘Rei da Vela’ como o primeiro texto socialista do teatro nacional, a encenação do Oficina se apresenta como a primeira a encarar Temer, o golpe e seus beneficiários. (*Folha de São Paulo*, 24/11/2017)²²

Seguindo a remontagem de *Rei da Vela*, em dezembro de 2018, estreia a remontagem de *Roda Viva*, assim como aconteceu em 1967 e 1968.

Zé Celso já tentava encenar *Roda Viva* há muitos anos, porém, Chico Buarque proibia republicação da peça e sua remontagem, por achá-la datada à década de 1960 e fraca perto de outras peças de sua autoria.

Com o novo cenário político, desenhado a partir, principalmente, de 2016, Zé Celso pede novamente para realizar a montagem da peça. Além disso, em 2017, o Grupo Silvio consegue autorização estadual para a construção de duas torres no terreno entorno do Oficina. Em e-mail para Chico, Zé Celso pede novamente a autorização para a montagem da peça, afirmando: “*Roda Viva* completa a encenação de *O Rei da Vela*, como em 68, liberte essa sua obra prima. O momento histórico de hoje clama pela peça mais machucada y [sic] ao mesmo tempo vitoriosa do teatro brasileiro” (CORRÊA, 2017)²³. É nesse contexto, em solidariedade às lutas do grupo, que Chico Buarque autoriza a montagem de *Roda Viva*.

Assim, em dezembro de 2018, dois meses após a eleição de Jair Bolsonaro como presidente do Brasil, ferrenho defensor do regime militar, *Roda Viva*, símbolo da resistência à Ditadura no Brasil, estreia no Teatro Oficina.

A montagem de 2018/2019 mantém o tom farsesco e de sátira da primeira montagem, porém, com algumas alterações de enredo e a atualização de referências. Segundo Luiz Roberto Serrano, jornalista formado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), as duas montagens diferem, principalmente, em dois aspectos:

[...] Críticas e referências ao governo, a suas propostas e a alguns de seus ministros perpassam toda a montagem, ocupando mais espaço, pela minha memória, do que a montagem original de 1968. [...] A interação com o público, presente em 1968, é mais intensa, direta, envolvente na versão atual, rica e dinâmica na concepção

²² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1937893-com-ze-celso-e-renato-borghiespirito-do-rei-da-vela-aparece-e-fala.shtml>. Acesso em: 10 de fev. de 2021.

²³ Disponível em: <https://blogdozelso.wordpress.com/2017/10/17/montar-roda-viva-carta-a-chico-buarque/>. Acesso em 10 de fev. de 2021.

cênica, musical e coreográfica ao longo da passarela. [...] (*Jornal da USP*, 27/06/2019)²⁴

Se tratando do público, a própria estrutura física do Oficina permite uma maior interação com a plateia, que nesta montagem, não é agredida e, sim, chamada para celebrar com os atores. Zé Celso afirma:

Esta montagem é a antítese daquela do passado. Antes, provocávamos o público. Agora, diante de tudo o que está acontecendo no Brasil, o espetáculo traz libertação e um certo alívio aos espectadores. Afinal, a grande novela atual é o dramalhão político, que superou a ficção. O enredo está bem atual. (*Yahoo Notícias*, 08/11/2019)²⁵

De fato, a remontagem de *Roda Viva* é carregada de alusões à situação política do Brasil. Mais do que uma crítica à indústria cultural e ao “show business”, a remontagem propõe o fim à messianização e a criação de “mitos”. Se antes a televisão criava os ídolos, agora as redes sociais assumem o papel principal, não só na idolatração de artistas, mas também de políticos.

A peça usa a construção do “mito” Ben Silver, em nítida referência à criação do “mito” Jair Bolsonaro (Figura 5). Para isso, evidencia o papel de redes como Facebook, Twitter, Instagram e Whatsapp na construção de valores sociais. Além disso, também traz o papel que as “fakes news” assumem no processo de construção do ídolo, que podem, inclusive, decidir o futuro de um país. Em uma das cenas, Ben Silver discursa, em uma grande live, entre frases desconexas e vazias, com uma bandeira do Brasil ao fundo, alusão ao então presidente Jair Bolsonaro.

²⁴ Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/nova-montagem-de-roda-viva-amplia-critica-politica/>. Acesso em: 10 de fev. de 2021.

²⁵ Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/chico-buarque-%C3%A9-esperado-em-080030802.html>. Acesso em: 11 de fev. de 2021.

Figura 5 - Imagem divulgada no perfil de Instagram criado para a personagem Bem Silver, como o panfleto da campanha.



Fonte: Ben Silver/Teatro Oficina. Divulgação²⁶

Sobre a presença das redes sociais na peça, Zé Celso afirma: “Quando Chico escreveu a peça, por exemplo, não havia internet e hoje não há como fazer *Roda Viva* sem esse elemento, sem redes sociais. [...] Temos um presidente eleitos graças a elas, então as redes não têm como ficar de fora” (*Correio Brasiliense*, 04/12/2018)²⁷

Outros elementos atuais são inseridos: o sertanejo universitário, grupos democráticos populares (como Movimento dos Trabalhadores Sem Teto e Consulta Popular), memes, Spotify, Netflix, agronegócio, notícias da semana e a caça aos comunistas. Além de figuras conhecidas, como: Silvío Santos, João Dória, Sérgio Moro, Xuxa e Angélica.

Ao fim, Ben Silver é devorado pelo coro, mostrando a fragilidade dos mitos que são construídos. E sua esposa, Juliana, herdeira da máquina criadora de ídolos, exclama: “Tô fora de messias! Agora é Xota power!”.

Assim, *Roda Viva* expõe o Brasil e a construção de ídolos, e mais, a construção da política atual.

²⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BoiR2m0hvbY/?igshid=zbl7pejph6ks>. Acesso em: 13 de fev. de 2021.

²⁷ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/12/04/interna_diversao_arte,723067/roda-viva-2018.shtml. Acesso em: 13 de fev. de 2021.

4.8 NAVALHA NA CARNE E O BAILADO DO DEUS MORTO

Navalha na Carne, a montagem do texto de Plínio Marcos foi dirigida por Marcelo Drummond, estreando em 2015 e fazendo outras pequenas temporadas em 2016 e 2018. A peça utiliza da violência entre os três personagens, Vado (gigolô), Neusa Sueli (prostituta) e Veludo (homossexual), para evidenciar a violência cotidiana, que ocorre em vários meios, principalmente por grupos minoritários.

Marcelo Drummond, em entrevista em 2018, afirma:

O Brasil está andando tanto pra trás que não foi preciso nem atualizar. As questões são as mesmas que o Plínio colocou. O teatro faz tudo ficar atual. É uma arte ao vivo. Levamos para a cena a nossa própria vida. [...] Agora toda essa violência é exposta nas redes sociais e mesmo isso não intimida tanto. São as mesmas de 51 anos atrás, o que mudou foi a comunicação. Não só a violência física, mas a psicológica, os maus tratos cotidianos às mulheres, ao povo LGBTQ+, aos índios, aos imigrantes. As minorias em geral e mesmo as majorias no Brasil, como negros ou pobres. (*Globo Teatro*, 16/08/2018)²⁸

Assim, a peça faz uma crítica atual sobre diversos discursos de ódio que se espalham no cotidiano, principalmente, por meio da internet.

Em janeiro de 2020, o Oficina estreia *O Bailado do deus Morto*, uma peça de Flávio de Carvalho, dirigida por Marcelo Drummond.

O texto da peça fala sobre o nascimento de um deus e sua morte ao se envolver como uma humana. Fugindo do óbvio, a peça traz vários questionamentos sobre a religiosidade, a moral cristã, do medo e da própria morte.

A montagem ficou pouco tempo em cartaz, sendo a última apresentação presencial do Teatro Oficina. Logo em março de 2020 a pandemia do COVID-19 paralisou as atividades presenciais do grupo, que permanece ativo por meio de podcasts, encenações ao vivo e conversas e debates feitos nas redes sociais.

²⁸ Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/montagem-de-navalha-na-carne-do-teatro-oficina-chega-ao-rio-de-janeiro.ghtml>. Acesso em: 15 de fev. de 2021.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando às análises feitas das montagens do Teatro Oficina, é possível concluir que o grupo posicionou-se politicamente tanto no período de 1964 a 1974, que prevalecia a ditadura civil militar no Brasil, quanto no período entre 2013 a 2020, momento de grande acirramento político no Brasil, com o impeachment de Dilma Rousseff e a subida da extrema-direita ao poder.

Durante a ditadura civil militar, o que se presenciou nas peças foi um forte caráter combativo, tanto ao regime militar imposto, quanto à inércia e hipocrisia da sociedade frente ao momento, principalmente, a da classe média, que frequentava o teatro. As críticas eram intensas aos valores e a moral que predominavam, com grande influência cristã. Por isso, o Oficina ganhou o título de “teatro de agressão”. O posicionamento foi uma forte ruptura estética e política, que resultou em perseguições e exílio aos integrantes.

A partir de 2013, com todas as modificações que a companhia teve e a consolidação estética, principalmente a partir da década de 1990, percebe-se um posicionamento mais evidente contra a política atual, com a luta contra os movimentos de extrema-direita e contra as posturas conservadoras, com forte presença do corpo como lócus político. Além disso, há o apoio explícito aos movimentos de esquerda, com a promoção e a participação em eventos, como *Cultura pela democracia* e na *Comissão Extraordinária de Defesa dos Direitos Humanos e Cidadania*.

Para Zé Celso, a concepção política de suas peças já era algo explícito desde as encenações durante o regime militar. Em seu diário, em 1977, ele afirma: “Aprendemos que os dados cultural e político são um só. Não se os dissocia, nem querendo. Não há ação politicamente revolucionária se formos reacionários culturalmente. E nem trice-versa [sic]”. (CORRÊA, 1998, p.134). Em entrevista atual, de 2012, o diretor demonstra não ter mudado sua concepção, afirmando: “[...] a política instrumentalizava a arte, utilizava a arte para fazer política, e a arte em si é política [...]” (CORRÊA, 2012, p. 113). Na mesma entrevista, de 2012, Zé Celso deixa claro o que é política para ele: “a política é principalmente a sua atitude diante da vida, do seu trabalho, da sua criação, é tudo o que você faz” (CORRÊA, 2012, p. 181).

Dessa forma, as peças do Oficina dialogam com a política do momento em que são montadas, mas não por ser um “teatro político”, e sim, por ser um teatro conectado com o “aqui e agora”, com o que acontece na vida do Brasil e dos brasileiros. Zé Celso, inclusive, recusa a ideia de “peça política”, para ele:

[...] Qualquer peça em si é política, trata do poder; menos as que se dizem explicitamente: Peças Políticas. É preciso acordar pra o fato que vivemos além de uma sociedade contraditória, num universo onde a Terra gira e é um ser vivo, ligado à máquina da vida onde todos somos coisas y [sic] pessoas tocando pra frente, sem nenhum Messias na frente; existe o existir... Re-existir; mas não há nada como um deus na nossa vanguarda. Apesar de a Sociedade Patriarcal Capitalista nos impor uma Ordem y [sic] Progresso. Quem acredita nisso ok, viva este lema de Carandiru. Quem não, inventa a vida a cada instante. (*Correio Brasiliense*, 24/04/2016)²⁹

Fica evidente, assim, que o Oficina não se propõe a ser político, ele o é por ter em sua essência o Te-Ato, em permanente conexão com a vida no presente, em um eterno processo de capturar a realidade tal como ela é. Dessa forma, Zé Celso também não considera o Teatro Oficina como um teatro de resistência, e sim “reexistência”:

[perguntado sobre se o teatro que faz é resistência] Não! Jamais! Reexistência. Não dá pra resistir a nada. Mudou, você tem que mudar o jogo. Não adianta ficar protestando. Muda o jogo. Houve uma grande mudança antes do Impeachment, depois do Impeachment. A gente não resistiu. A gente embalou em outra onda. Não adianta ficar protestando. Muda o jogo. Quando a polícia vinha assistir minhas peças, eles não sabiam de nada, só depois é que iam censurar, quando viam a reação do público. Não eram os mesmos códigos de antes, eram códigos diferentes. A minha versão para “Os Pequenos Burgueses” e para “O Rei da Vela” eram completamente diferentes, tudo capturável. Cada peça é uma novidade. É um ser que é velho, mas que torna novo tudo. É como um ser vivo cada peça. (*Hoje em Dia*, 09/07/2016)³⁰

Há nessa definição a ideia de constante mutação, em uma dança direta com realidade. As peças se moldam com o que acontece no dia-a-dia, e, por isso, muitas vezes, principalmente nas peças a partir de 2013, notícias e acontecimentos da semana são inseridos no enredo do final de semana. Nessa concepção, mais do que poder político, a arte assume um poder “transpolítico”, que compreende diversas facetas da existência:

A arte tem um poder transpolítico. Ela exerce seu poder exprimindo com liberdade e expressando aquilo que o corpo que está sendo maltratado sente e não quer sentir. Mas todo ser humano tem poder político. Desde que ele perceba, mas não se deixe prender. Senão a gente não se ajuda e não derruba esse golpe [impeachment de Dilma Rousseff], inclusive. (*SESC São Paulo*, 30/05/2017)³¹

²⁹ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/04/24/interna_diversao_arte,528833/em-entrevista-ze-celso-fala-sobre-politica-teatro-e-contracultura.shtml. Acesso em: 17 de fev. de 2021.

³⁰ Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/entrevista-pr%C3%B3ximo-dos-80-anos-z%C3%A9-celso-afirma-que-a-arte-ainda-%C3%A9-uma-arma-1.396801>. Acesso em: 17 de fev. de 2021.

³¹ Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11012_EU+NAO+SOU+DE+RESISTIR+EU+SOU+DE+REEXISTIR. Acesso em: 17 de fev. de 2021.

E, é por isso, que a liberdade do corpo assume tanta importância nas montagens do Oficina. É a oposição ao corpo colonizado, que se submete a valores alheios à sua vontade. O corpo livre é político, porque permite o encontro com a potência da dimensão humana, que não se curva a normativas socialmente aceitas. É o corpo que exprime seus desejos, sua sexualidade e atinge o prazer sem culpa, livre de qualquer amarra.

A própria posição territorial do Oficina torna-o político, em uma luta de mais de 40 anos pela preservação do espaço físico do teatro, que sofre com constantes intimidações do Grupo Silvio Santos. Zé Celso (2017) afirma: “Somos índios em luta pela terra”³², e, assim como os índios, assemelha-se a outros movimentos que lutam politicamente por espaço e terra, como MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) e o MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto). É uma luta contra o grande capital e a especulação financeira e a defesa da energia vital da cultura e da arte.

Após todas as análises, é inegável que o Teatro Oficina se posiciona e se posicionou politicamente à esquerda, e, por vezes, até mesmo de maneira anárquica, se opondo a toda forma de dominação. Suas peças, através do Te-Ato, criticaram e continuam criticando a política, o social, o capital e a especulação financeira, combatendo a moral, os bons costumes, o conservador e o tradicional. Em um processo constante de antropofagia, o grupo deglute tudo que é adversário às suas concepções, visando sua transformação. Em um momento em que a cultura é tão atacada no Brasil, torna-se indispensável o estudo e o aprendizado com grupos como o Oficina, que em sua “reexistência” política, insistem em um país melhor.

³² Disponível em: <https://veja.abril.com.br/especiais/ze-celso-e-o-teatro-oficina-somos-indios-em-luta-pela-terra/>. Acesso em 19 de fev. de 2021.

BIBLIOGRAFIA

AFFONSO, Isadora Vidal Pinotti. Zé Celso versus Silvio Santos: a teatralização da disputa pelo espaço urbano. Dissertação de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: USP, 2020.

ALBERTIM, Bruno. Zé Celso remonta o Rei da Vela após 50 anos: 'Um épico sobre o capitalismo global'. Jornal do Commercio. Recife, 31 de jul. de 2017. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2017/07/31/ze-celso-remonta-o-rei-da-vela-apos-50-anos-um-epico-sobre-o-capitalismo-global-298428.php>. Acesso em: 07 de fev. de 2021.

ALVES, César Augusto. Entrevista: próximo dos 80 anos, Zé Celso afirma que a arte ainda é uma arma. Hoje em Dia. 07 de jul. de 2021. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/entrevista-pr%C3%B3ximo-dos-80-anos-z%C3%A9-celso-afirma-que-a-arte-ainda-%C3%A9-uma-arma-1.396801>. Acesso em: 17 de fev. de 2021.

BACANTES – grito de Carnaval pra dar um baile em Penteu!. Site do Teatro Oficina. 12 de fev. de 2017. Disponível em: <https://teatrooficina.com/2017/02/12/bacantes-grito-de-carnaval-pra-dar-um-baile-em-penteu-2/>. Acesso em: 06 de fev. de 2021.

BARBOSA, Carolina. CHICO Buarque é esperado em nova montagem de 'Roda viva': 'Vamos ver se ele vem', diz o diretor Zé Celso. Yahoo Notícias. 08 de nov. de 2019. Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/chico-buarque-%C3%A9-esperado-em-080030802.html>. Acesso em: 11 de fev. de 2021.

CORRÊA, José Celso Martinez. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje. Revista aParte - Publicação do TUSP/Teatro dos Universitários de São Paulo. São Paulo - SP, n. 1, p. 19-26, mar.-abr. 1968.

CORRÊA, José Celso Martinez. Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). [seleção, organização e notas de] STAAL, Ana Helena Camargo de. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela – Manifesto do Oficina. São Paulo, 1967. In: ANDRADE, Oswald de. O Rei da Vela. São Paulo: Globo, 2003.

CORRÊA, José Celso Martinez. Do pré-tropicalismo aos sertões: conversas com Zé Celso. [entrevista com] ALMEIDA, Miguel de. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

CORRÊA, José Celso Martinez. Costa, Mariana Timóteo da. O Globo. Rio de Janeiro, 23 mar. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/jose-celso-martinez-correa-ou-voce-ia-para-luta-armada-ou-para-desbunde-11957195> Acesso em: 31 de jan. de 2021.

CORRÊA, José Celso Martinez. Platão e Artaud juntos no Teat(r)o Oficina. Blog do Zé Celso. 21 de abr. de 2015. Disponível em:

<https://blogdozelso.wordpress.com/2015/04/21/platao-e-artaud-juntos-no-teatro-oficina/>
Acesso em: 25 de jan. de 2021.

CORRÊA, José Celso Martinez. Montar RODA VIVA | carta a Chico Buarque. Blog do Zé Celso. Disponível em: <https://blogdozelso.wordpress.com/2017/10/17/montar-roda-viva-carta-a-chico-buarque/>. Acesso em: 10 de fev. de 2021.

EAGLETON, Terry. A ideia de cultura. São Paulo: Ed. Unesp, 2005

ESTADO, Agência. Peça emblemática de Chico Buarque, Roda Viva volta 50 anos depois da estreia. Correio Braziliense. 04 de dez. de 2018. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/12/04/interna_diversao_arte,723067/roda-viva-2018.shtml. Acesso em: 13 de fev. de 2021.

“EU não sou de resistir, eu sou de reexistir”. SESC São Paulo. São Paulo. 30 de maio de 2017. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11012_EU+NAO+SOU+DE+RESISTIR+EU+SOU+DE+REEXISTIR. Acesso em: 17 de fev. de 2021.

GIL, Antônio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa/Antônio Carlos Gil. - 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002

GOMES, Angela de Castro. A política brasileira em tempos de cólera. In: ABRANCHES et. al (Orgs.). Democracia em risco? 22 ensaios sobre o Brasil hoje. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

JORNALISMO, Clube do. Entrevista dada à Tribuna Araraquara sobre “Pra dar um fim no juízo de deus” – Versão completa. Clube do Jornalismo, 04 de abr. de 2015. Disponível em: <http://clubedojornalismo.com.br/entrevista-dada-a-tribuna-araraquara-sobre-pra-dar-um-fim-no-juizo-de-deus-versao-completa/>. Acesso em: 22 de jan. de 2021.

KLAFKE, Mariana Figueiró. O rei da vela: o “aqui e agora” do Teatro Oficina durante a ditadura brasileira. Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 1, n. 1, p. 125-144, 2017.

LIMA, Reynuncio Napoleão de. Teatro Oficina atento ao momento político. Trans/Form/Ação. São Paulo, v.24, p.9-40, 2001

MACUMBA Antropófaga | Última Semana!!!!!! Site Teatro Oficina. 15 de set. de 2017. Disponível em: <https://teatroficina.com/2017/09/15/macumba-antropofaga-penultima-semana/>. Acesso em: 03 de fev. de 2021.

MAIA, Maria Carolina. Zé Celso e o Teatro Oficina: ‘Somos índios em luta pela terra’. Revista Veja. 04 de nov. de 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/especiais/ze-celso-e-o-teatro-oficina-somos-indios-em-luta-pela-terra/>. Acesso em: 19 de fev. de 2021.

MELLONE, Maurício. O Rei da Vela: últimas apresentações da montagem clássica do Oficina. Favo do Mellone. 15 de nov. de 2017. Disponível em: <https://favodomellone.com.br/o-rei-da-vela-ultimas-apresentacoes-da-montagem-classica-do-oficina/>. Acesso em: 09 de fev. de 2021.

MENEZES, Maria Eugênia. Cacilda Becker em tempos de manifestações. São Paulo, O Estado de São Paulo, 16 de ago. de 2013. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,cacilda-becker-em-tempo-de-manifestacoes-imp-1064599>. Acesso em: 06 de jan. de 2021.

MONTAGEM de 'Navalha na Carne', do Teatro Oficina, chega ao Rio de Janeiro. Globo Teatro. 16 de ago. de 2018. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/montagem-de-navalha-na-carne-do-teatro-oficina-chega-ao-rio-de-janeiro.ghtml>. Acesso em: 15 de fev. de 2021.

MOSTAÇO, Eldécio. Teatro e política, Arena Oficina e Opinião. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

PATRIOTA, Rosangela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. História, São Paulo: v.22, n. 1, pp. 135 a 163, 2003.

PEÇA “Acordes” dialoga com o binômio da “ajuda” e da “violência”. Carta Capital, 28 de junho de 2013. Cultural. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/peca-acordes-dialoga-com-o-binomio-da-ajuda-e-da-violencia-1618/>. Acesso em: 04 de jan. de 2021.

PIRES, ERICSON. Zé Celso e a Oficina-Uzina de Corpos. São Paulo: Annablume, 2005.

PRADO, Miguel Arcanjo. Zé Celso se recusa a pagar multa por cena de peça; no Fórum Criminal, atores do Oficina pedem paz. Blog do Arcanjo. R7, 05 de nov. de 2014. Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2014/11/05/ze-celso-se-recusa-a-pagar-multa-por-cena-de-peca-no-forum-criminal-atores-do-oficina-pedem-paz/>. Acesso em: 20 de jan. de 2021.

PRADO, Miguel Arcanjo. “Temos de dar um golpe no golpe: Diretas Já”, diz Zé Celso. Blog do Arcanjo. UOL, 29 de abr. de 2016. Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2016/04/29/temos-de-dar-um-golpe-no-golpe-diretas-ja-diz-ze-celso/>. Acesso em: 23 de jan. de 2021.

PRADO, Miguel Arcanjo. Zé Celso retrata "bancada BBB" em peça e diz que há ditadura no Congresso. UOL. Entretenimento. 18 de dez. de 2015. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/18/ze-celso-retrata-bancada-bbb-em-peca-e-diz-que-ha-ditadura-no-congresso.htm>. Acesso em: 27 de jan. de 2021.

PRADO, Miguel Arcanjo. Zé Celso estreia musical Mistérios Gozósos e promete sessão no Natal e no Ano-Novo. Blog do Arcanjo. 19 de nov. de 2015. Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2015/11/19/ze-celso-estrea-musical-misterios-gozosos-e-promete-sessao-no-natal-e-no-ano-novo/>. Acesso em: 01 de fev. de 2021.

RIDENTI, Marcos. O fantasma da revolução brasileira. 2.ed.rev. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RIDENTI, Marcos. Mudanças culturais e simbólicas que abalam o Brasil. *Plural (USP)*, v. 25, p. 45-62, 2018.

SANTOS, Mario Vitor. Com Zé Celso e Renato Borghi, espírito do 'Rei da Vela' aparece e fala. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24 de nov. de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1937893-com-ze-celso-e-renato-borgh-espírito-do-rei-da-vela-aparece-e-fala.shtml>. Acesso em: 10 de fev. de 2021.

SERRANO, Roberto Luiz. Nova montagem de “Roda Viva” amplia crítica política. *Jornal da USP*. São Paulo. 27 de jun. de 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/nova-montagem-de-roda-viva-amplia-critica-politica>. Acesso em: 10 de fev. de 2021.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STARLING, Heloisa Murgel. O passado que não passou. In: ABRANCHES et. al (Orgs.). *Democracia em risco? 22 ensaios sobre o Brasil hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TEAT(R)O Oficina aborda a ditadura em 'Walmor y Cacilda 64 – Robogolpe'. *Globo*. 28 de abr. de 2014. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2014/04/teatro-oficina-aborda-ditadura-em-walmor-y-cacilda-64-robogolpe.html>. Acesso em: 09 de jan. de 2021.

TOLEDO, PAULO BIO. Magnetismo da revolução no exílio português de José Celso Martinez Corrêa (1974-1976). *Revista Sala Preta*, Vol. 18, n. 1, 2018.

VIEIRA, José Carlos; SILVEIRA, Igor. Em entrevista, Zé Celso fala sobre política, teatro e contracultura. *Correio Braziliense*. 24 de abr. de 2016. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/04/24/interna_diversao_arte,528833/em-entrevista-ze-celso-fala-sobre-politica-teatro-e-contracultura.shtml. Acesso em: 17 de fev. de 2021.

ZUKOSKI, Ana Maria Soares. O Teatro dos Anos 60: Grupo Oficina e Andorra de Max Frisch. *Revista Versalete*, Curitiba, Vol. 7, nº 13, jul.-dez, 2019.