



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Alguns apontamentos político-ideológicos sobre o Teatro Oficina e sua estética teatral

Rodrigo Morais Leite

Para citar este artigo:

LEITE, Rodrigo Morais. Alguns apontamentos político-ideológicos sobre o Teatro Oficina e sua estética teatral. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 55, ago. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573102552025e0201

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Alguns apontamentos político-ideológicos sobre o Teatro Oficina e sua estética teatral¹

Rodrigo Morais Leite²

Resumo

Este artigo pretende oferecer um inventário político-ideológico acerca das práticas cênicas incorporadas pelo Teatro Oficina (SP) e seu principal animador, José Celso Martinez Corrêa, desde 1968 até meados dos anos 2000. Na primeira parte, empreendeu-se a um levantamento das principais análises e críticas dirigidas ao grupo paulistano, em termos ideológicos, no decorrer de sua trajetória. Na segunda, a partir de uma problematização do uso da nudez nos espetáculos do grupo, discorreu-se sobre as influências que explicariam tal opção e suas respectivas repercussões ideológicas. Na parte final, à guisa de conclusão, procurou-se arrematar o debate, com vistas a estabelecer uma síntese agregadora das visões anteriormente expostas.

Palavras-chave: Teatro Oficina. José Celso Martinez Corrêa. Crítica ideológica. História do teatro brasileiro. História do teatro paulista.

Some political-ideological notes on Teatro Oficina and its theatrical aesthetic

Abstract

This paper aims to offer a political-ideological inventory of the scenic practices incorporated by Teatro Oficina (SP) and its main animator, José Celso Martinez Corrêa, from 1968 to the mid-2000s. In the first part, a survey is made of the main analyses and criticisms directed at the São Paulo group, in ideological terms, over the course of its history. In the second part, based on a problematization of the use of nudity in the group's shows, we discuss the influences that explain this choice and its respective ideological repercussions. In the final section, by way of a conclusion, an attempt was made to round off the debate, with a view to establishing a synthesis that brings together the views set out above.

Keywords: Oficina Theatre. José Celso Martinez Corrêa. Ideological criticism. History of Brazilian theatre. History of São Paulo theatre.

Algunas notas político-ideológicas sobre el Teatro Oficina y su estética teatral

Resumen

El artículo pretende ofrecer un inventario político-ideológico de las prácticas escénicas incorporadas por el Teatro Oficina (SP) y su principal animador, José Celso Martinez Corrêa, desde 1968 hasta mediados de la década de 2000. En su primera parte, se hace un repaso de los principales análisis y críticas dirigidos al grupo paulista, en términos ideológicos, a lo largo de su historia. En la segunda parte, a partir de una problematización del uso de la desnudez en los espectáculos del grupo, se discuten las influencias que explican esta elección y sus respectivas repercusiones ideológicas. En la última sección, a modo de conclusión, se ha intentado redondear el debate, con vistas a establecer una síntesis que aúne los puntos de vista expuestos.

Palabras clave: Teatro Oficina. José Celso Martínez Corrêa. Crítica ideológica. Historia del teatro brasileño. Historia del teatro de São Paulo.

1 Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada pela Profa. Dra. Marina Chiara Legroski da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

2 Pós-doutorado, doutorado e mestrado pela Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita (UNESP). Especialização em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Graduação em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Escola de Teatro na Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA. ✉ leitemorais13@gmail.com
🌐 <http://lattes.cnpq.br/8339089126125328>  <https://orcid.org/0000-0003-4875-2183>

É muito provável que o Teatro Oficina seja um dos grupos mais estudados na história do teatro brasileiro, tanto dentro quanto fora da academia. Ao longo dos anos, muitos livros, artigos, teses e dissertações sobre o grupo foram escritos, perfazendo uma fortuna crítica difícil até de ser levantada, que dirá lida em sua totalidade. Além desses trabalhos, voltados somente à trajetória do Oficina, muitos outros, de feição mais panorâmico, incluíram o coletivo paulistano em seus escopos, analisando-o numa perspectiva mais ampla.

O presente artigo pretende oferecer um mapeamento crítico-historiográfico acerca do prestigiado grupo da rua Jaceguai (SP), cuja exposição se revele capaz de mostrar a existência de duas correntes antagônicas no interior das abordagens. Uma delas, menos empática, disposta a identificar traços de reacionarismo estético nos expedientes do Oficina; a outra, mais empática, vai no sentido inverso, propensa a encarar tais expedientes como plenamente inseridos no campo progressista.

Na seleção dos textos, optou-se por aqueles que, de algum modo, se inclinam pelas veredas da crítica ideológica, tendo em vista estabelecer relações entre a estética teatral encampada pelo Teatro Oficina e suas repercussões político-sociais, independentemente do lado para o qual as análises penderam. Por conta disso, ficaram de fora algumas apreciações de espetáculos como, por exemplo, *O rei da vela* e *Gracias, señor*, escritas, respectivamente, por Décio de Almeida Prado (1987) e Sábado Magaldi (2014), textos que desencadearam, quando apareceram, violentas reações da parte de José Celso Martinez Corrêa, geradoras de polêmicas históricas. Também ficaram de fora certos estudos que não se dispuseram a analisar o Teatro Oficina sob um ponto de vista político-ideológico, em que pese oferecerem informações preciosas sobre a história do grupo, como seriam os casos de *Teatro Oficina: onde a arte não dormia* (1989), de Ítala Nandi, *José Celso Martinez Corrêa* (2002), de Aimar Labaki, e *Teatro Oficina de São Paulo: seus primeiros dez anos* (2006), de Renan Tavares.

Juízos reticentes

Começando a análise pela primeira corrente, informe-se que desde 1968 é possível rastrear, no âmbito da imprensa escrita, duras acusações dirigidas ao

Teatro Oficina, personalizadas na figura de seu principal animador, com vistas a lhe imputar a pecha de realizador reacionário. E por que 1968? Porque foi o ano em que José Celso Martinez Corrêa estreou um de seus mais controversos trabalhos: *Roda viva*, a partir do texto homônimo de Chico Buarque de Holanda.

Antes de prosseguir, não custa ressaltar que *Roda viva*, embora dirigido por Zé Celso, não foi um espetáculo realizado pelo Teatro Oficina, mas por produtores independentes do Rio de Janeiro e de São Paulo. Não obstante, é praticamente um consenso, na historiografia aqui examinada, que a pesquisa cênica empreendida naquele espetáculo dava prosseguimento ao que fora realizado antes em *O rei da vela*, histórica montagem do Oficina, estreada em 1967.

Ademais, *Roda viva* também se liga à história do Oficina devido ao fato de nele se antever, em estado embrionário, uma gama variada de experimentos relacionados ao coro, elemento de grande relevância na encenação propugnada por Zé Celso. Tais experimentos, ao serem transplantados para a rua Jaceguai, se tornariam, a partir de então, uma das “marcas” mais associadas à linguagem do grupo.

Nesse sentido, *Roda viva* se coloca em uma posição intermediária entre o “desbunde” tropicalista de *O rei da vela* e o coro carnavalesco criado para a montagem de *Galileu Galilei* (1968). Se hoje esse trabalho “independente” de Zé Celso é bastante lembrado, muito se deve, entre outras coisas, ao escândalo suscitado diante de determinadas atitudes tomadas pelo coro que o compunha, dentre as quais invadir a plateia na intenção de provocar fisicamente os espectadores.

A esse teatro, de insuspeitadas influências artaudianas, Zé Celso nomeará, inicialmente, de “teatro agressivo”, em sua ânsia de provocar estupor no público burguês. Cumprindo temporada no Teatro Princesa Isabel (RJ), *Roda viva* ensejou, poucos dias depois de sua estreia, uma alentada análise de Yan Michalski, crítico do extinto *Jornal do Brasil*.

Tal análise desdobrou-se, na verdade, não em uma, mas, sim, em duas críticas³. Em sua primeira investida na exegese da obra, Michalski tece

³ Como era comum na época, os críticos valiam-se de suítes quando não era possível esgotar um determinado

comentários, no geral, elogiosos à encenação de Zé Celso, acentuando sua criatividade e seu virtuosismo, embora ressalve que a proposta cênica levada a cabo pelo diretor tenha suplantado, e até negado, as intenções originais da peça. Na segunda parte da crítica, totalmente voltada à encenação e à cenografia do espetáculo (esta, a cargo de Flávio Império), as reservas sobrevêm, todas ligadas, não por acaso, ao seu aspecto relacional, assumido pelo coro.

Nesse ponto, o arrazoado de Michalski adquire uma inflexão acre, que se revela com mais força em uma passagem na qual, após expor a intenção do diretor de retirar o espectador de seu marasmo habitual, obrigando-o a agir diante das provocações do elenco, o crítico se posiciona contrário a tais experimentos, nos seguintes termos:

Os choques que José Celso dá nos espectadores de *Roda viva* não passam de sustos, pisões e sacudidelas, cujo efeito se esgota ao se acenderem as luzes da plateia. A participação à qual o espectador é violentamente forçado é falsa, arbitrária: mesmo se ele, para se ver livre da desagradável insistência de um ator suado e ofegante, assinar o sujo papelzinho que lhe é apresentado como um manifesto, é evidente que isto não o levará a tomar qualquer atitude diferente daquela que tomaria antes, quando tiver de definir-se na vida quotidiana, política ou humanamente. Limitando-se a submeter o espectador a uma série de sensações momentâneas, que se esgotam dentro do prazo de duração do espetáculo, José Celso atribui ao teatro que faz uma função semelhante àquela que é exercida pelo teatro de suspense: em matéria de alienação, *Roda viva* (na sua parte de agressão premeditada), rivaliza com *Blackout*⁴. Só que *Blackout* usa métodos menos fascistas para assustar seus espectadores (Michalski, 2004, p. 116).

Pouco depois da admoestação de Michalski, naquele mesmo ano de 1968, outra figura importante do teatro brasileiro da época sairia a campo para revelar seu descontentamento com a estética desenvolvida por Zé Celso em seus últimos trabalhos. Todavia, desta vez, as reservas não tinham como autor um crítico teatral, mas um dramaturgo e encenador que manteve, durante um bom tempo, uma relação bastante próxima com o Teatro Oficina: Augusto Boal⁵.

assunto em apenas uma edição do jornal. Uma prática hoje praticamente inconcebível, ao menos no campo do jornalismo cultural.

4 *Blackout* é uma peça teatral escrita pelo dramaturgo inglês Frederick Knott e que, no Brasil, ganhou sua primeira montagem em 1967, pelas mãos de Antunes Filho.

5 Além de orientar um curso de interpretação no Oficina, Boal dirigiu três produções do grupo: *Fogo-Frio*

Em um texto intitulado “Que pensa você da arte de esquerda?”, incluído no programa de apresentação do espetáculo *1ª feira paulista de opinião*, produção do Teatro de Arena, Boal distingue três tendências no teatro de esquerda que se desenvolvera em São Paulo até então. À primeira, ele nomeia de neorrealista; à segunda, de exortativa; e, à terceira, de tropicalismo chacriniano-dercinesco-neorromântico. À primeira linhagem se associariam as peças de Plínio Marcos, verdadeiros “retratos” de determinadas parcelas da realidade brasileira; à segunda, o ciclo iniciado com *Arena conta Zumbi*, disposto a simplificar a realidade em prol da luta política.

Em relação à terceira, embora Boal não aponte nenhum exemplo paradigmático, a menção ao Teatro Oficina, bem como o embasamento de sua argumentação, leva a crer que *O rei da vela* e *Roda viva*⁶ seriam, com certeza, os espetáculos mais representativos dessa vertente. Em verdade, neste ponto específico, a crítica do encenador amplifica-se para além do teatro, espalhando-se para o movimento tropicalista como um todo, ao qual se contrapõe por razões basicamente políticas.

Na sua visão, dentro do campo da esquerda, a práxis tropicalista seria politicamente conservadora devido à sua propensão em atacar a aparência e não a essência das coisas, algo expresso no conceito de neorromantismo. Dentre as três tendências discriminadas, a terceira se apresenta, para o argumentador, como aquela que “[...] tendo sua origem na esquerda mais se aproxima da direita” (Boal, 2016, p. 33-4). No tocante ao coletivo em análise, eis o que afirma Augusto Boal:

O tropicalismo, dado que pretende ser tudo e pois não é nada, apesar de seu caráter dúbio, teve pelo menos a virtude de fazer com que o Teatro Oficina deixasse de ser um museu de si mesmo, carregando eternamente seus pequenos burgueses a quatro num quarto⁷, de fazer surgir a pouco explorada invenção do portunhol, e teve sobretudo a vantagem de propor a discussão, ainda que em bases anárquicas (Boal, 2016, p. 31).

(1960), *A engrenagem* (1960) e *Um bonde chamado desejo* (1962).

6 Curiosamente, *Roda viva* dividiu, em São Paulo, o mesmo espaço onde a *1ª feira paulista de opinião* estreou e se manteve em cartaz: o Teatro Ruth Escobar. Foi lá que ocorreu o ignóbil ataque ao elenco do primeiro espetáculo, realizado por membros do CCC (Comando de Caça aos Comunistas).

7 Referência a dois espetáculos produzidos pelo Teatro Oficina na década de 1960: *Pequenos burgueses* (1963) e *Quatro num quarto* (1962).

Um ano após as duras reservas de Boal virem à tona, uma nova carga de críticas desabaria sobre os processos cênicos adotados por Zé Celso e o Teatro Oficina, agora proferidas por Anatol Rosenfeld, destacado teórico do teatro. Em um ensaio intitulado “O teatro agressivo”, lançado em 1969, no volume um de *Texto e contexto*, Rosenfeld faz uma reflexão sobre as origens e os preceitos norteadores desse tipo de expressão cênica mais radical, disposta a incomodar e até mesmo a ofender o público no intuito de tirá-lo de seu conforto e de sua passividade habituais, fruto de uma atitude contemplativa diante do fenômeno teatral. Na parte final do texto, ostensivamente dirigido a Zé Celso, o ensaísta defende que esse tipo de teatro, quando desprovido de “exatidão sociológica” ou apartado de um “contexto estético válido”, se mostraria, ao invés de progressista, conservador:

Deste teatro neoculinário, que estabelece uma relação morna de conluio sadomasoquista, o público burguês acaba saindo sumamente satisfeito, agradavelmente esbofetado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido do seu generoso liberalismo e da sua tolerância democrática, já que não só permite, como até sustenta um teatro que o agride (no íntimo, porém, sabe perfeitamente que um teatro que é provocação, apenas provocação e nada mais, não o atinge de verdade) (Rosenfeld, 1996, p. 57).

Nessa sequência de juízos reticentes quanto às orientações estético-ideológicas do Oficina, em um célebre ensaio de 1970, escrito por Roberto Schwarz, o problema da arte tropicalista e suas reverberações políticas é novamente levantado. Numa linha de raciocínio próxima à de Augusto Boal, o coletivo paulistano é interpretado como a extensão teatral de um movimento artístico maior, que de certo modo o sobrepujaria.

Intitulado “Cultura e política, 1964-1969”, o ensaio se apresenta, em princípio, como uma crítica à postura do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em seus anos de militância pré e pós-golpe civil-militar, nos quais ele teria relegado a questão do conflito de classes, preceito basilar do marxismo, em favor da luta contra o imperialismo internacional. Semelhante conduta, que no fundo propunha uma política de conciliação de classes, seria em boa medida responsável pelo fracasso da resistência contra o arbítrio perpetrado em 1964.

À medida que as reflexões de Schwarz avançam, mais elas adentram no setor cultural, com o autor passando em revista uma série de manifestações artísticas

atreladas à esquerda em geral e à resistência à ditadura em particular, com especial predileção, nesse sentido, pelo teatro⁸. Ao chegar a vez do Teatro Oficina, Schwarz estabelece, de início, uma comparação entre este e o Teatro de Arena, grupo anteriormente analisado no ensaio em questão:

Também à esquerda, mas nos antípodas do Arena, e ambíguo até a raiz do cabelo, desenvolvia-se o Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Se o Arena herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o Oficina ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 1964. Em seu palco esta desagregação repete-se ritualmente, em forma de ofensa. Os seus espetáculos fizeram história, escândalo e enorme sucesso em São Paulo e Rio, onde foram os mais marcantes dos últimos anos. Ligavam-se ao público pela brutalização, e não como o Arena, pela simpatia; e seu recurso principal é o choque profanador, e não o didatismo (Schwarz, 2008, p. 101).

Ao final da explanação, que se esmera em matizar o cotejo acima exposto, o ensaísta interroga:

Como então afirmar que este teatro conta à esquerda? É conhecido o “pessimismo de olé” da República de Weimar, o *Jucheepessimismus*, que ao enterrar o liberalismo teria renunciado e favorecido o fascismo. Hoje, dado o panorama mundial, a situação talvez esteja invertida. Ao menos entre intelectuais, em terra de liberalismo calcinado, parece que nasce ou nada ou vegetação de esquerda. O Oficina foi certamente parte nesta campanha pela terra arrasada (Schwarz, 2008, p. 106).

Em sua ótica, o caráter revolucionário (ou reacionário) do Oficina dependeria, fundamentalmente, do “chão histórico” no qual suas propostas subversivas e disruptivas prosperassem: se, na República de Weimar, semelhante visão cáustica da realidade ajudou na preparação do terreno em que, mais tarde, o nazismo frutificaria, no Brasil da década de 1960 ele poderia, quem sabe, funcionar no sentido oposto, abrindo caminho para a cristalização de um socialismo democrático entre nós.

No âmbito dos estudos voltados à história do Oficina, o mais crítico parece ser *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*, de Fernando Peixoto, lançado em 1982. Na condição de ex-integrante, Peixoto realiza, nesse

⁸ Além de ensaísta, Roberto Schwarz é também dramaturgo e tradutor de dramaturgia. São dele as peças *A lata de lixo da História* (1977) e *Rainha Lira* (2022), bem como as traduções para o português de *A santa Joana dos matadouros* (1929-31) e *Vida de Galileu* (1938-39), ambas de Bertolt Brecht.

trabalho, algo como a crítica interna do grupo. Em seu relato, percebe-se uma grande admiração pelas conquistas de Zé Celso à frente da trupe, entremeadas de grandes lamentações pelos rumos tomados por ele a partir de um determinado ponto (1968), cada vez mais propensos ao irracionalismo artaudiano.

Se se pode resumir o pensamento de Peixoto, para este autor, um teatro de cunho imanente, nos moldes estabelecidos por Bertolt Brecht, seria incompatível com um teatro de cunho transcendente, exatamente aquele proposto por Antonin Artaud. A “tragédia” do Oficina, em sua interpretação, estabeleceu-se quando o grupo, sob a liderança de Zé Celso, passou a conciliar, sem o devido conhecimento de causa, dois polos em tese inconciliáveis. Essa contradição aporética, que inclusive motivou Peixoto a sair do grupo, não teria sido jamais resolvida, ao menos até o momento em que seu livro foi escrito e editado.

Em seus pressupostos teóricos, o cerne da crítica de Fernando Peixoto se aproxima às reservas tecidas por Anatol Rosenfeld. Em outro livro de sua lavra (*O que é o teatro?*), Peixoto deixa bem claro de que lado, contudo, ele sempre esteve nessa contenda. Ao dissertar sobre as características primordiais do teatro sacralizado almejado por Artaud, ele assevera:

O teatro de participação física [...] acaba se transformando em teatro de comunhão metafísica. Uma nova forma de catarse, que afasta a temática política e recusa a discussão sobre a realidade, refugiando-se na celebração de uma espécie de êxtase coletivo, baseado no instinto e na irracionalidade. Enfim, um teatro de autossatisfação (Peixoto, 1983, p. 105).

Outra obra historiográfica bastante crítica em relação ao trabalho de Zé Celso é *A hora do teatro épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa, cuja primeira edição é de 1998. Embrenhando-se pelas veredas da crítica ideológica, a partir de premissas marxistas, Costa concentra fogo especialmente em dois espetáculos do encenador: *O rei da vela* e *Roda viva*. Para a autora, numa argumentação densa e caudalosa, difícil de resumir, Zé Celso teria treslido, nas respectivas montagens, a semântica original das peças, esvaziando ou até mesmo invertendo os seus enunciados políticos. Tal inversão seria, quase sempre, num sentido retrógrado, tendo em vista oferecer um teatro político palatável ao gosto burguês. Nas palavras da pesquisadora,

olhares um pouco mais perspicazes percebiam, entretanto, que a guinada vanguardista (iniciada timidamente em 1966, oficializada pelo Oficina em 1967 e consolidada por José Celso em 1968 com *Roda viva*), na verdade reinstalava a cena brasileira no descampado da ideologia burguesa e, inventando e explorando jogos apropriados ao terreno, tinha como efeito tornar “habitável, nauseabundo e divertido o espaço do niilismo de após-64”⁹ (Costa, 2016, p. 204-205).

Com base em tais premissas, Costa culpabiliza a trabalho de Zé Celso por fechar as portas do moderno teatro político no Brasil – aquele representado, em anos anteriores, principalmente pelo Teatro de Arena – a despeito (ou não) de seu encorpado vanguardismo.

O reverso da medalha

Partindo agora para o polo oposto, de todos os estudos dedicados ao Teatro Oficina, é provável que o mais consagrado, no sentido de lhe devotar mais admiração, seja o de Edécio Mostaço (*Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*), publicado em 1982. O subtítulo desse trabalho, suprimido posteriormente na segunda edição, é “Uma interpretação da cultura de esquerda”, que de imediato deixa à mostra seu viés analítico, também situado no terreno da crítica ideológica.

Todavia, apesar de enveredar pela mesma seara interpretativa de pesquisadores como Fernando Peixoto e Iná Camargo Costa, suas conclusões e juízos de valor a respeito da companhia são diametralmente opostos aos de seus colegas. Com efeito, se poderia afirmar, sem muito exagero, que o estudo de Mostaço representaria, na comparação com os de Peixoto e Costa, o reverso da medalha no que concerne ao legado deixado pelo grupo e à sua imagem perante a história do teatro brasileiro.

A ideia primordial do autor, seguindo os passos de Roberto Schwarz, é a de que, no decorrer dos anos de 1950, emergiu no país uma cultura de esquerda bastante peculiar, disposta a aceitar, por motivos estratégicos, uma conciliação de classes, segundo a qual o proletariado deveria abrir mão, por um certo tempo, da luta pela derrocada burguesa. Naquele momento histórico específico, mais

9 Aqui Costa faz uma pequena citação do ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, de Roberto Schwarz, referência fundamental no embasamento de suas reflexões.

importante do que o conflito de classes seria o combate ao imperialismo e à força exercida pelo capital internacional, fatores impeditivos para que o Brasil superasse a modernidade.

Desenvolvida nas fileiras do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e, também, do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), ainda que de modos diferentes, tal estratégia se tornaria, nos anos seguintes, uma ideologia (quase) hegemônica no campo da esquerda, antecedendo e mesmo sucedendo em alguns anos ao golpe civil-militar de 1964. A ela, dar-se-ia o nome de *frente nacionalista*.

Caracterizada, antes de tudo, por esse pacto conciliatório, a frente nacionalista teria fincado raízes profundas na arte brasileira daquele período, podendo ser surpreendida, dentro do teatro, especialmente nas práticas de dois coletivos: o Teatro de Arena, em São Paulo, e o Grupo Opinião, no Rio de Janeiro. Cada qual, por vias distintas, estaria atrelado, em maior ou menor grau, ao pacto estabelecido pela frente, que se refletiria na dramaturgia e nas práticas cênicas empregadas por ambos.

Dentro do espectro ideológico da esquerda, somente o Oficina, entre os grupos analisados, fugiria à regra, ao negar o pacto em favor da consecução de um teatro mais anarquista do que socialista, e que, por isso mesmo, se mostraria mais disruptivo em relação ao *status quo* do que aquele promovido pelos seus pares frentistas. A esse caminho percorrido por Zé Celso e o Teatro Oficina, Edélcio Mostaço designa de “terceira via”. Em determinado trecho do seu livro, o pesquisador define sua posição a esse respeito:

Negando atrelar-se aos compromissos populares então em voga, o Oficina atingia com tiro certo o alvo da questão naquele momento: a classe que frequentava o teatro era a pequena burguesia, e era ela quem estava sendo mobilizada contra a propaganda revolucionária. Um apelo à conscientização só poderia ser efetivado, nessa ambiência, dentro da perspectiva e dos referenciais dessa mesma classe. Assim o Oficina, contrário ao voluntarismo teleológico do CPC [Centro Popular de Cultura] e da frente nacionalista que carrega o grosso da produção artística ao redor, fazia por seu público um duplo trabalho: propunha-lhe uma opção ideológica claríssima e, ao não mistificá-lo, possibilitava que tal opção germinasse fora das paredes do teatro (Mostaço, 2016, p. 92-93).

Nesse sentido, ao encetar, por intermédio de seus procedimentos criativos,

uma “revolução permanente”, o Oficina realizaria um trabalho de fundamental importância no âmbito da resistência ao regime, colocando em xeque contínuo todas as ordenações sociais, “[...] inclusive e principalmente as mentais” (Mostaço, 2016, p. 96). Embora Mostaço se valha, em sua elocução, dos pressupostos teóricos presentes em “Cultura e política, 1964-1969”, suas conclusões dele se afastam na medida em que, para ele, o trabalho de desmistificação encampado pelo Teatro Oficina, ainda que se ativesse somente ao efeito por detrás das estruturas sociais e econômicas, cumpria bem a missão embutida em seu projeto. Mesmo se ressentindo da ausência de um discurso programático, positivo, ao contrário do que acontecida com o Teatro de Arena, ele se justificaria devido à sua potência enquanto afetação iconoclástica.

Igualmente empático, embora desenvolvido em outra chave analítica, é o estudo de Mauro Pergaminik Meiches (2018), nomeado *Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro*. Ao contrário de todas as referências até aqui utilizadas, o recorte temporal de *Uma pulsão espetacular* não contempla o período final da década de 1960, quando *Roda viva* veio à tona. Suas balizas cronológicas vão da volta de José Celso do exílio (1978), momento em que o Teatro Oficina procurou retomar suas atividades no Brasil, e o início da década de 1990, na qual o grupo “renasce” com a reconstrução de sua antiga sede. Ou seja: o livro de Meiches abarca aquele que seria o “período obscuro” da história do coletivo, devido a um suposto ostracismo vivenciado por Zé Celso nos anos em que, além de lutar pelo tombamento e reconstrução do Teatro Oficina, teve que se avir com o assédio imobiliário praticado pelo Grupo Sílvio Santos¹⁰.

Um dos méritos inegáveis de sua pesquisa se associa exatamente à desconstrução dessa imagem, na medida em que, além de jamais ter deixado de produzir no referido quartel, boa parte dos melhores trabalhos realizados por Zé Celso entre 1994 e 2006 foram, na verdade, concebidos na década de 1980 – como, por exemplo, os espetáculos *Mistérios gozosos* (1994), *As bacantes* (1996) e *Os sertões* (2002-2006).

¹⁰ Data de 1980 o embate entre o Grupo Sílvio Santos, que naquele ano adquiriu um grande terreno no entorno do Teatro Oficina, e o coletivo ali instalado, disposto a impedir, por todos os meios possíveis, a construção de um empreendimento imobiliário no local.

Na ótica propugnada por Meiches, trespassada por uma espessa camada de teoria psicanalítica, de 1968 em diante o Oficina teria adentrado numa espiral, cada vez mais vertiginosa, no intuito de romper os limites do teatro tradicional, dramático, representativo, em busca de uma conformação coral. Se, de início, essa conformação se restringia ao próprio grupo, pela constituição de um elenco avesso à individualização de seus integrantes, em um segundo momento essa pulsão, para usar um termo caro a Meiches, irá se dirigir ao público, de modo a incluí-lo em suas hostes.

Ao primeiro abalo, relacionado à contestação da precedência do texto dramático sobre a encenação, seguiram-se outros, como a tentativa de extirpar qualquer tipo de representação teatral, a supressão da distância que separa os atores e atrizes do público e, por último, como ápice desse processo, a reforma do Teatro Oficina. Uma reforma cujas intenções, vale ressaltar, iam muito além da indistinção, na configuração do espaço, entre palco e plateia. Mais do que isso, o projeto de reconstrução, elaborado por Lina Bo Bardi e Edson Elito, pretendia fazer do Teatro uma espécie de “corredor cultural”, interligando a rua Jaceguai ao Parque do Bixiga¹¹. Infelizmente, Zé Celso morreu sem ver esse sonho realizado. De todo modo, no tocante às implicações políticas imanentes a um projeto dessa natureza, Mauro Pergaminik Meiches dá algumas indicações:

A representação da *pólis* torna-se ambígua: de um lado, esse coro enuncia não a espetacularização da cidade, mas tudo o que ela deve ser diferentemente do que já é, sob pena de morrer asfixiada na clausura da insatisfação de sua vida pulsional; de outro, a própria cidade, ou o que resta dela fora desse exclusivíssimo coro, que não consegue fazer-se representar para dar a medida a este protagonista desmesurado que volta a lhe falar (Meiches, 2018, p. 58).

Assim como os atores e atrizes tiveram que se despojar de suas funções representativas para comporem o coro, o público, agora, também é convidado a desindividualizar-se. A esse processo, disposto a romper as barreiras estéticas

¹¹ No momento em que este artigo é elaborado, após a morte tanto de Zé Celso quanto de Silvio Santos, a Prefeitura de São Paulo, no intuito de desapropriar o terreno, com 11 mil m² de extensão, comprou-o do Grupo Silvio Santos, pelo valor de R\$ 65 milhões. O ato de desapropriação, que reuniu o atual prefeito (Ricardo Nunes) e representantes do Teatro Oficina, aconteceu no dia 06 de setembro de 2024. De acordo com matéria publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo*, “agora, a única disputa que resta é em torno do projeto do parque, e se será possível contemplar os desejos da comunidade, que incluem a abertura do córrego Bixiga” (Kruse, 2024).

interpostas entre a atuação cênica e os seus espectadores, Zé Celso nomeia, desde os anos de 1970, de te-ato. Não obstante sua elocubração ter se verificado em época tão remota, só mais recentemente, quando o Teatro Oficina tomou posse de sua nova sede, inteiramente remodelada, foi possível levá-lo às últimas consequências; a saber, estabelecer com a plateia uma verdadeira comunhão orgiástica. O livro de Meiches, originalmente publicado em 1997, não adentra nessa fase, embora consiga vislumbrá-la com muita propriedade.

Para uma melhor compreensão dos aspectos políticos embutidos na proposta do te-ato, especialmente aqueles que se ligam à relação do Oficina com a cidade, um estudo mais recente, assinado por Sílvia Fernandes (2020), traz boas contribuições¹². Seguindo, em substrato, as mesmas trilhas conceituais de Meiches, com a vantagem oferecida pela posição cronológica mais favorável, que permitiu à autora conhecer onde tais propostas desembocariam, Fernandes se debruça sobre a história do grupo entre os anos de 1993 e 2006, período compreendido entre a retomada do Oficina e a estreia da quinta e última parte de *Os sertões*.

Sem se desvencilhar das questões políticas imbricadas à estética teatral, Fernandes defende que a teatralidade sobressaltada do Oficina Uzyna Uzona¹³, disposta a se distender em ações performativas, suplantou os limites tradicionais do teatro, assumindo uma tendência vitalista consubstanciada no ideal do coro. Tal noção, que obviamente não se restringe aos atuadores do grupo, estendendo-se aos espectadores, traria consigo, em perspectiva moderna, aspectos atávicos do coro originário grego, ligados a questões de cidadania. Ou seja, da relação das pessoas com a cidade, palavra que aqui deve ser tomada em seu sentido *stricto* (a esfera municipal de poder) e também num sentido *lato* (outras esferas políticas como, por exemplo, o Estado e a União). Encarados por esse ângulo, os expedientes performativos do Oficina estariam longe de configurarem uma estética reacionária:

A implosão do espetacular é, como todo trabalho do Oficina, algo impuro. Explicita-se no convívio de pulsões de ordem sensorial com a razão

¹² Trata-se do ensaio “Notas sobre a história do Oficina”, incluído na revista Sala Preta de 2020 e também publicado, em uma versão reduzida, no livro *História do teatro brasileiro 2: do modernismo às tendências contemporâneas* (2013), organizado por João Roberto Faria.

¹³ Nome adotado pelo grupo desde 1984 e que segue até os dias atuais.

científica, que certos analistas veem como uma oscilação profícua entre as influências de Brecht e Artaud, ambas fortalecidas pela pesquisa incessante do diretor com o coletivo. A partir desse pressuposto, pode-se considerar o coro como a forma de performar a experiência comum e, ao mesmo tempo, refletir sobre os problemas urgentes do país, nesse momento ainda sob o regime autoritário. Ambos os aspectos são trabalhados simultaneamente e não apenas como dispositivo de organização cênica ou solução espetacular (Fernandes, 2020, p. 215).

A questão da nudez e da sexualização dos espetáculos do Oficina

Não há dúvida de que um dos elementos mais folclóricos ligados à poética de Zé Celso tem a ver com uso feito por ele, em escala crescente, da nudez, aliada a uma hipersexualização de seus espetáculos que não se restringia aos atores do Oficina, estendendo-se, com frequência, ao público. Com o passar do tempo, semelhante despudor cênico se tornaria, sem dúvida, um dos traços definidores do grupo, objeto, inclusive, de inúmeras piadas e paródias.

Para o debate aqui empreendido, interessado nos aspectos ideológicos subjacentes à estética teatral desenvolvida pelo Oficina, o recurso, nada fortuito, da nudez, apresenta-se como um ótimo gancho para um aprofundamento maior da questão. Entre outros motivos, isso acontece porque, desde que utilizado pela primeira vez, o apelo a tal recurso só fez crescer, chegando ao paroxismo na década de 1990, época em que o grupo produziu alguns de seus espetáculos mais sexualizados.

A origem dessa prática remonta, novamente, ao ano de 1968, quando o Teatro Oficina estreou *Galileu Galilei*. Na cena que finalizava o primeiro ato do espetáculo, passada durante o carnaval de Veneza, o coro de atores e atrizes arregimentado por Zé Celso – remanescente da montagem de *Roda viva* – ocasionalmente se despia, embora, ao que parece, ainda de maneira um tanto aleatória¹⁴. O trabalho seguinte, *Na selva das cidades*, proporcionou ao teatro brasileiro o seu primeiro nu

¹⁴ A afirmação se baseia num comentário emitido por Fernando Peixoto em *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*, segundo o qual “as apresentações se sucedem e a cena do Carnaval, criando problemas internos, cada dia ganha mais espaço dentro do espetáculo: José Celso não cessa de ensaiar e propor novos avanços. As demais cenas, feitas de forma direta e seca, seguem um modelo dramático, despojado e objetivo, já conhecido e repetido: a trajetória do Oficina na verdade caminha com o Coro, empenhado numa improvisação constante e pesquisando, dentro de propósitos discutíveis mas definidos, uma nova maneira de relacionamento com o público, jogo que oscila, indefinido, entre restos da agressividade de *Roda viva*, agora acrescidas de gestos crispados em rigorosos movimentos de karatê, e uma afetividade tipo paz e amor, que numa tarde de domingo chega a exhibir dois ou três nus gratuitos” (Peixoto, 1982, p. 76).

frontal, protagonizado pela atriz Ítala Nandi. Mais tarde, após o término dos anos de exílio, Zé Celso reabriu o Teatro Oficina (1979) com o espetáculo *Ensaio geral para o carnaval do povo*¹⁵, desenvolvido em Portugal, que também continha nudez.

O passo decisivo, contudo, rumo ao tão sonhado encontro orgiástico sonhado por Zé Celso, contido na expressão te-ato, aconteceu quando o encenador foi convidado pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD-USP) para dirigir o espetáculo de formatura da turma de 1982. Ou seja: como outrora, em um trabalho realizado fora do Teatro Oficina. Para a confecção da dramaturgia, Zé Celso serviu-se de um poema escrito por Oswald de Andrade chamado *Santeiro do mangue*, que intitulava o espetáculo. Nele, o encenador promoveu, na parte inicial da obra, uma suruba em cena, algo que causou considerável polêmica à época. Anos depois, em 1994, Zé Celso retomaria, dentro do Oficina Uzyna Uzona, o mesmo espetáculo, rebatizado com o nome de *Mistérios gozosos*.

Mas por que, afinal, isso se sucedeu? Quais seriam os princípios teóricos e estéticos que explicariam e, mais do que isso, sustentariam tamanho desbragamento sexual? Sem querer emitir respostas definitivas, é possível rastrear, com alguma segurança, certos preceitos que estariam por detrás dessa tendência, que para muita gente não ultrapassaria os limites da mera pornografia. Acredita-se que, na conformação dessa marca, quatro forças ou influências se conjugam, uma não excluindo, necessariamente, a outra, antes pelo contrário. O primeiro desses fatores seria de ordem social, seguido por outros de ordem teatral, literária e psicológica.

O fator social atende pelo nome de contracultura. O Teatro Oficina, amadurecido na agitadíssima década de 1960, absorveu, como talvez nenhuma outra companhia, o espírito de sua época, responsável por promover, no auge da Guerra Fria, uma revolução cultural e comportamental. A disposição para romper arcaicos tabus sexuais, bem como de experimentar a abertura das “portas da percepção” pelo uso das drogas, são atitudes que marcaram toda a geração *baby*

¹⁵ No exílio em Portugal, o Teatro Oficina remontou *Galileu Galilei*, com o próprio Zé Celso no papel principal. Posteriormente, Galileu subdividiu-se em dois espetáculos: *Os discursos do movimento* e *O carnaval do povo*.

*boom*¹⁶, da qual Zé Celso sempre se mostrou um legítimo representante, embora nascido antes de a Segunda Guerra Mundial eclodir.

O fator teatral se liga, com toda certeza, à grande influência exercida, no interior do Oficina, pelo conceito de teatro da crueldade de Antonin Artaud, coadjuvado pelas proposições de Jerzy Grotowski e seu teatro pobre. Se, no início desse contato, Zé Celso parece ter interpretado o conceito de crueldade ao pé da letra, na difusão de um teatro de agressão, mais tarde, ao absorver melhor as propostas artaudianas, ele as encaminhou numa direção mais correta, relacionada à noção de comunhão.

Em seu esforço permanente de atualização, o Teatro Oficina transitou por quatro das principais poéticas do teatro moderno, capitaneadas por quatro nomes seminais: Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Cada uma dessas poéticas, no entanto, seria absorvida pelo grupo de um modo bem diverso. No caso de Stanislavski, que abre a fila, a influência se deu por intermédio do trabalho de dois grandes divulgadores do mestre russo no Brasil: Augusto Boal e Eugênio Kusnet, ao ministrarem seminários de interpretação para o grupo no início do decênio de 1960.

Em relação a Brecht, o contato foi mais direto e se deu quando, entre 1964 e 1965, Zé Celso passou uma temporada na Europa. Lá, ele teve a oportunidade de visitar o *Berliner Ensemble*, companhia depositária, em tese, do legado brechtiano, onde assistiu a alguns espetáculos e de onde retornou com uma mala repleta de material a seu respeito (programas, livros, fotos, discos etc.).

Por último, no tocante ao influxo do teatro sacralizado advogado por Artaud e Grotowski, inicialmente ele parece ter se introduzido de maneira livresca, ou seja, pela leitura de seus livros capitais em edições estrangeiras ou em traduções encomendadas para uso interno¹⁷. Mais tarde, em 1970, ano em que os grupos

16 A expressão normalmente se refere à geração nascida entre os anos de 1940 e 1960 nos países ocidentais, período marcado por uma forte explosão demográfica impulsionada, entre outros fatores, pelo fim da Segunda Guerra Mundial. A geração responsável, em suma, pelas revoluções sociais e culturais que marcaram a década de 1960.

17 Seriam os livros *O teatro e seu duplo* (2006) e *Para um teatro pobre* (2013), respectivamente. O segundo, de acordo com Fernando Peixoto (1982), foi lido pelo elenco do Oficina em português, numa tradução encomendada pelo próprio grupo.

Living Theatre, dos Estados Unidos, e *Los Lobos*, da Argentina, estiveram no Brasil, trazendo as insígnias artaudiana e grotowskiana em seus trabalhos, semelhante ascendência se tornaria mais concreta, graças ao (curto) intercâmbio estabelecido entre eles e o Oficina.

Nessa busca em oferecer ao público uma experiência dionisíaca, capaz de desencadear nele uma vivência de natureza mítica, objetiva-se, no plano da recepção, tornar o espectador permeável a um processo de dissolução psicológica, tendo em vista aproximá-lo de um almejado “[...] grau zero de construção intersubjetiva” (Meiches, 2018, p. 91). Bombardeado por estímulos sensoriais de diversa ordem, o receptor teatral passa por um experimento intelectual enraizado, acima de tudo, no corpo, compreendido em toda a sua complexidade psicofísica.

Em seus substratos conceituais, trata-se de uma forma de provocação que procura atingi-lo no intuito de eliminar seus automatismos físicos e mentais, preparando o terreno, por assim dizer, para o afloramento de novos estados de ser. Ou, em outras palavras, de uma desestabilização da identidade, entidade construída à base de uma série de forças coercitivas.

Dito tudo isso, da maneira mais sintética possível, sobrevém a questão fulcral para o debate aqui empreendido: nesse processo de libertação corporal, estaria embutida, aberta ou veladamente, o abandono do pudor, materializado na nudez e no contato sensual a envolver atadores e espectadores? A resposta, faz-se necessário ressaltar, não é de fácil resolução. Nos textos reunidos em *O Teatro e Seu Duplo* (2006), Artaud não vislumbra essa problemática, ao menos não em tais dimensões, provavelmente porque, no tempo em que viveu, anterior à contracultura, promover um despudoramento da cena ao nível acima exposto seria algo inimaginável.

No intuito de oferecer uma proposição aceitável, vale a pena recorrer às palavras de um especialista no assunto, o professor e pesquisador Cassiano Sydow Quilici, que, em seu livro sobre o encenador francês (*Antonin Artaud: teatro e ritual*), faz a seguinte observação:

[...] não é fácil enquadrar Artaud no imaginário contracultural que operava, muitas vezes, com a oposição entre ‘corpo reprimido’ e ‘corpo liberado’. Em seus escritos encontramos desde a investigação de um erotismo

desenfreado, que ultrapassa todas as leis da cultura e tende ao absoluto (como na obra *Heliogabale*, ou *L'Anarchiste Couronné*), até a condenação da sexualidade e a defesa da castidade, presentes nos escritos de Rodez, que correspondem ao 'ideal gnóstico' da pureza corporal. A questão do desejo em Artaud foge aos enquadramentos e dualidades habituais, e exigiria, por si só, um trabalho aprofundado de investigação (Quilici, 2004, p. 48).

Afiando-se na argumentação de Quilici, se poderia deduzir que a interpretação adotada por Zé Celso das teorias artaudianas correria sérios riscos de não passar pelo crivo de uma apreciação acadêmica? É provável. Contudo, se um acadêmico precisa prestar contas à comunidade dentro da qual se insere, o mesmo não se aplica a um artista como Zé Celso, isento desse tipo de compromisso, que lhe permitiria “deglutir” Artaud da maneira que melhor lhe conviesse. O mesmo vale para as proposições de Jerzy Grotowski, cujos conceitos de “ator santo”, “autopenetração” e “via negativa”, muito provavelmente, ao inseminarem a poderosa sensibilidade artística de Zé Celso, ganharam uma aplicabilidade que fugiria, em maior ou menor escala, àquela idealizada pelo encenador polonês.

Conforme ressaltam Armando Sérgio da Silva e Jacó Guinsburg, em um trabalho conjunto sobre a linguagem teatral do Oficina,

as sérias pesquisas sobre o pensamento teatral de Jerzy Grotowski, empreendida durante os ensaios de *Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht, só contribuíram para que o grupo continuasse a acentuar, de maneira cada vez mais extremada, não a interrelação, mas a interação ator-público (Silva; Guinsburg, 1981, p. 233).

Que essa interação, com o passar dos anos, atingiria as raias de um contato francamente sexualizado, a congregar elenco e público num só coro orgiástico, é algo que Grotowski, no período em que produziu espetáculos (1959-1969), não ousou, nem de longe, levar a cabo.

A terceira linha de força a explicar a linguagem lasciva e indecorosa burilada pelo Oficina, principalmente em sua segunda fase de ebulição (1993 em diante), vem de uma sugestão literária: a obra ensaística e poética de Oswald de Andrade. Adepto assumido das teses primitivistas desenvolvidas pelos modernistas de 1922, dentro da linhagem à qual Andrade fazia parte, Zé Celso parecia levar a sério a

recomendação gaiata de seu antecessor, presente no poema “Erro de português”, de 1925, onde se lê:

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o Índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido o português
(Andrade, 1974, p. 177)

Seria esse, para os dois artistas, o pecado original da civilização brasileira, ao qual caberia, pela via artística, expiar. No famoso *Manifesto antropófago* (1928), Andrade, por meio de um genial trocadilho, expressa esse sentimento na forma de um dilema hamletiano: “*tupi or not tupi, that is the question*” (Andrade, 1982, p. 353). Anos depois, ao musicar essa passagem, o Teatro Oficina a transformaria num poderoso refrão, verdadeiro *leitmotiv* a evocar suas raízes modernistas e, mais do que isso, oswaldianas.

Dentro desse caldeirão de influências que agiram sobre Zé Celso, cabe ainda levantar uma última referência, saída do campo da psicologia. Trata-se da obra de Wilhelm Reich, autor de *Análise do caráter* (1933) e *A revolução sexual* (1936). Para o polêmico psicanalista, cuja obra se associa à contracultura, haveria uma relação direta entre as estruturas sociais e as estruturas subjetivas. Isso equivale a dizer que as estruturas sociais, com seus poderes repressores, seriam introjetadas pelos indivíduos, na forma de couraças físicas e psíquicas aprisionadoras de suas subjetividades¹⁸. Não é difícil deduzir, a partir dos dados apresentados, para qual fim Zé Celso, ao ler o pensador austríaco ainda na década de 1960, irá destinar seu teatro: à desconstrução, sem dúvida, de tais couraças, que na ótica reichiana, de fato, se ligam diretamente ao universo da sexualidade humana.

A questão ideológica: a estética do Oficina é, afinal, revolucionária ou reacionária?

Desde o início deste artigo, se tem abordado, com frequência, a problemática

18 De acordo com Bruno Henrique Prates de Almeida, autor da dissertação intitulada *A noção de couraça na obra de Wilhelm Reich: origens e considerações sobre o desenvolvimento humano* (2012), o conceito de couraça na obra de Reich se desenvolveu entre a década de 1920, início da trajetória intelectual do psicanalista, e 1935, ano em que elaborou a ideia de couraça muscular, quando incluiu à sua conceituação os aspectos fisiológicos do corpo humano.

político-ideológica a envolver as encenações de Zé Celso, com especial ênfase nos trabalhos em que, pelas influências supracitadas, a nudez e o desbragamento sexual despontam de maneira paroxística (*As bacantes* seria, nesse sentido, o modelo paradigmático). Já foram expostos, até aqui, diferentes pontos de vista acerca do tema, que acaba se tornando controverso em razão deles não convergirem de modo algum. Há os que acusam a “estética do desbunde” de reacionária, há os que a tomam como progressista, numa proporção mais ou menos paritária.

Sem querer encerrar o debate, que é dos mais interessantes, trata-se, de certo modo, de uma falsa polêmica, especialmente quando analisada por um viés mais sincrônico do que diacrônico, isto é, mais atento às teorias do que à aplicabilidade delas dentro de um determinado contexto histórico.

O teatro moderno, em suas inúmeras manifestações, produziu, ao longo do tempo, duas formas que se poderiam taxar de revolucionárias, no sentido político do termo: o teatro épico-dialético, de um lado; o teatro da crueldade, de outro. Jogando no primeiro time, ainda que em diferentes posições, sobressaem os nomes de Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator e Bertolt Brecht. No segundo time, além da óbvia inclusão de Antonin Artaud, criador do conceito, agrega-se, com algumas ressalvas, o nome de Jerzy Grotowski, encenador que, até certo ponto, realizou, em sua prática cênica, aquilo com que Artaud apenas sonhara. Isso sem contar o trabalho de certos coletivos que, no início dos anos de 1960, descobriram as ideias de Artaud (e foram por elas tocadas), cujo exemplo mais conhecido seria, provavelmente, o *Living Theatre*, graças a espetáculos como *Frankenstein* (1965) e *Paradise Now* (1968), que lhe deram renome internacional.

O teatro épico-dialético, indexado ao pensamento marxista, nega com veemência a ideia de indivíduo, um dos alicerces do liberalismo burguês, substituindo-a pela noção de sujeito, ou, para ser mais preciso, de sujeito-histórico. Contra uma concepção segundo a qual o homem é um ser que constrói autonomamente sua personalidade (individualismo), o teatro épico-dialético impõe outra, na qual ele é concebido como o conjunto de todas as relações sociais. Com efeito, antes de se sonhar com uma mudança ontológica do homem, primeiro deveria advir uma revolução social, que lhe proporcionaria, uma vez estabelecida,

condições de desenvolver uma nova subjetividade, baseada em novos valores.

Já o teatro da crueldade, tudo indica, não chega a negar o primado do indivíduo. O que ele propõe, na realidade, é a criação de um novo indivíduo, que não seja aquele da ordem burguesa, autodeterminado e autoconsciente. Desprezando, em boa medida, as teorias racionalistas que se escondem por detrás dessa noção, ele sugere uma revolução a incidir diretamente no plano das subjetividades, com o objetivo de desrecalcá-las. Como diria Friedrich Nietzsche (2007), a superação do “eu” por intermédio do êxtase dionisíaco, responsável por conectar o ser à natureza profunda que o liga ao todo (Uno).

Por intermédio de um processo cosmogônico, que privilegia formas de inteligência irracionais, o homem é levado a desenvolver e aprimorar novas camadas de percepção, que ultrapassariam os limites cognitivos do indivíduo burguês. Se, no exemplo anterior, o *páthos* revolucionário deveria agir de fora para dentro do homem, aqui ele se dá no sentido inverso, sem ser, por isso, menos revolucionário.

Mesmo em teoria, os polos acima expostos não são nem antagônicos e nem excludentes, na medida em que eles também possuem características comuns. Para os propósitos deste trabalho, mais focado em discernir do que em equiparar, ainda haveria mais uma distinção a fazer, relacionada à posição ocupada por essas duas estéticas na história do pensamento ocidental. Enquanto o teatro épico-dialético mantém, com conforto, os dois pés fincados na modernidade, o teatro da crueldade, por seu turno, tem um pé assentado na modernidade e outro na chamada pós-modernidade.

O primeiro, ligado ao projeto iluminista, compartilha com ele seu forte caráter racionalista, universalista, próprio de uma cosmovisão segundo a qual o mundo é cognoscível, ou seja, explicável à luz da razão. Afirmar que ele é explicável significa acreditar que ele pode ser melhorado pela via do esclarecimento, conceito-chave a toda forma de pensamento ilustrado. E o teatro brechtiano, em sua forma épica-dialética, seria, antes de tudo, um teatro de esclarecimento.

Já o segundo tende a rejeitar tal projeto ao mostrar-se cético em relação aos ditames da razão, vista, na pior das hipóteses, como uma entidade aprisionadora,

ou, na melhor delas, como um atributo humano limitado, incapaz de conferir à vida um sentido cosmogônico. Para que isso se dê, o teatro da crueldade advoga uma visão de mundo, em certo sentido, suprarracional, dentro da qual o indivíduo não é mais encarado como uma mônada fechada, indivisível, mas como alguém permeável à ação de forças que deveriam conectá-lo ao cosmos.

Nessa busca de uma plenitude, que nos remeteria ao universo das essências, dois vetores interagem: um, centrífugo, ligado à ideia de identidade, que procura situar o indivíduo dentro do seu contexto social; outro, centrípeto, ligado à ideia de alteridade, que buscaria a verdade dos seres fora das classificações, desestabilizando as identidades para incorporar o singular e o diferencial. Embora esses dois vetores convivam juntos, levando-se em consideração toda a argumentação anterior, percebe-se que o teatro da crueldade se inclina mais para o lado da alteridade, o que o deixa mais próximo da subjetividade pós-moderna, fragmentada por excelência, do que da moderna, com sua ênfase numa suposta identidade universal.

Seja como for, o Teatro Oficina, em seus 67 anos de história, perpassou pelas duas estéticas, às vezes em separado, às vezes de maneira simultânea, agregando, numa mesma obra, Brecht e Artaud, Meyerhold e Grotowski, sem com isso perder o foco político, por mais que ele se apresentasse, para alguns, demasiadamente ambíguo. Se, a partir de um determinado momento, Artaud ganhou a dianteira na preferência do grupo, daí não se conclui que Brecht tenha sido deixado de lado. Ele sempre se manteve presente no trabalho de Zé Celso, pois este sempre ambicionou realizar um teatro que fizesse sentido; um teatro que, em outros termos, não se corporificasse em puro formalismo, “risco” contemplado pelo teatro da crueldade em sua busca por uma cena dessemantizada.

Por todas essas questões, aliadas a outras que ainda poderiam ser levantadas, fica mais fácil apreciar algumas noções ideológicas inerentes à estética do Oficina, partindo do pressuposto de que nenhuma estética paira acima das ideologias, na medida em que, se toda arte é um fenômeno estético-político-social, que dirá o teatro, arte coletiva e comunitária.



Referências

- ALMEIDA, Bruno Henrique Prates de. *A noção de couraça na obra de Wilhelm Reich: origens e considerações sobre o desenvolvimento humano*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VII: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? In: *1ª feira paulista de opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- FERNANDES, Silvia. Notas sobre a história do Oficina. *Sala Preta*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 211-228, 2020.
- FERNANDES, Silvia. A Encenação. In: FARIAS, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2013.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Trad. Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013.
- LABAKI, Aimar. *José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- MAGALDI, Sábado. Gracias señor. In: *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2014.
- MEICHES, Mauro Pergaminik. *Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro*. São Paulo: Escuta, 2018.
- MICHALSKI, Yan. A voz ativa de Roda viva. In: *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro, Funarte, 2004.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Annablume, 2016.
- NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.



NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEIXOTO, Fernando. *O que é o teatro?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. O rei da vela. In: *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

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

KRUSE, Túlio. Com champanhe, terreno do parque do Bixiga é entregue à Prefeitura de SP. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 6 de setembro, 2024.

ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. In: *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. Trad. Ary Blaustein. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

REICH, Wilhelm. *Análise do caráter*. Trad. M. Lizette Branco e Marina Manuela Pecegueiro. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Armando Sérgio da; GUINSBURG, Jacó. A linguagem teatral do Oficina. In: *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TAVARES, Renan. *Teatro Oficina de São Paulo: seus primeiros dez anos (1958-1968)*. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

Recebido em: 24/08/2024

Aprovado em: 27/07/2025